



BIENS
SYMBOLIQUES
Revue de sciences sociales
sur les arts, la culture et les idées



A Social Science Journal
on Arts, Culture and Ideas
SYMBOLIC
GOODS



n° 4 / 2019

Autonomies des arts et de la culture
Autonomies of Art and Culture

N.B. : Pour citer cet article, veuillez utiliser la référence électronique telle qu'elle figure dans la version en ligne.



Le cinéma comme espace social

Note critique sur

Olivier Alexandre (2015). *La Règle de l'exception. Écologie du cinéma français*. Paris, Éditions EHESS.
Julien Duval (2016). *Le Cinéma au xx^e siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*. Paris, CNRS Éditions.

Fabio Andreatza

traduit de l'italien par
Séverine Sofio

Contrairement à la sémiologie ou à la psychanalyse, la sociologie n'a jamais été une discipline privilégiée dans les études cinématographiques. Et réciproquement, l'intérêt suscité aujourd'hui par le cinéma en sociologie n'a rien de comparable avec celui qui s'y est épanoui pour la littérature ou la musique. Depuis les travaux d'Edgar Morin dans les années 1950, jusqu'à la *Sociologie du cinéma* de Pierre Sorlin, publié dans les années 1970, la France peut être fière, dans ce domaine, d'une tradition qui est à peu près absente dans d'autres pays. Dans son livre récemment réédité et réactualisé, Pierre Sorlin (2015) utilisait des éléments de la théorie sociologique de Pierre Bourdieu, qui avait déjà étudié la photographie et les médias, mais n'avait jamais mis le cinéma au centre de sa réflexion. En dépit de cela, la boîte à outils qu'il a élaborée a été un stimulant pour certains des travaux sociologiques les plus intéressants sur le cinéma sortis en France au cours des quinze dernières années. Je pense notamment à deux livres consacrés à la période la plus significative de la production cinématographique française de l'après-guerre, la Nouvelle Vague, qui mobilisent la théorie de Bourdieu, et en particulier la notion de champ, tantôt plus librement (Esquenazi 2004) tantôt plus rigoureusement (Mary 2006).

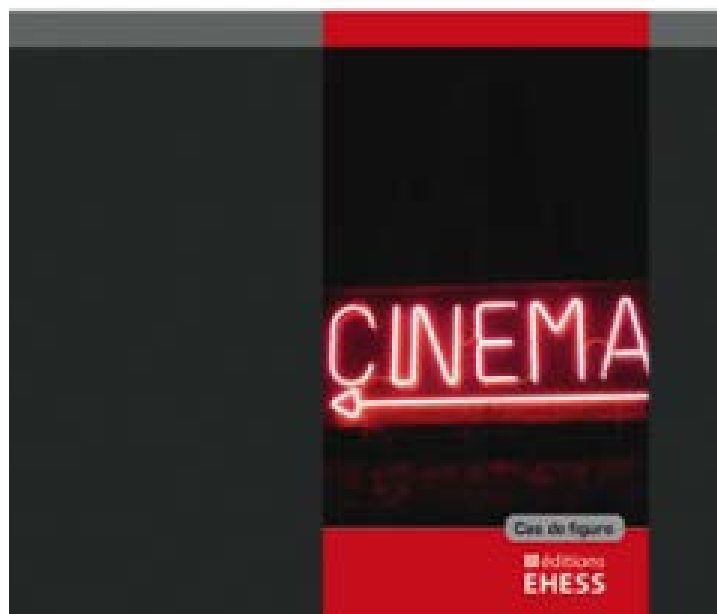
Ce concept se retrouve également dans deux ouvrages plus récents, *Le Cinéma au xx^e siècle. Entre le marché et les règles de l'art* de Julien Duval et *La Règle de l'exception. Écologie du cinéma français* d'Olivier Alexandre. Duval prend comme point de départ l'idée actuelle – et sociologiquement fondée – que le cinéma est art et industrie. Heureusement, « l'art » et « l'industrie » n'y sont pas considérés comme les généralités auxquelles ces deux notions sont encore souvent réduites, mais plus précisément comme les deux pôles qui structurent le champ cinématographique. Ce choix place les deux notions dans une relation agonistique dont on peut retracer l'histoire. Cette dichotomie entre l'art et l'argent, rappelle l'auteur dans le sillage de Bourdieu, « a pris dès le xix^e siècle la forme d'un véritable antagonisme » (p. 8) en raison de la réaction de nombreux·ses auteur·e·s à l'industrialisation de la littérature et plus généralement des formes artistiques. Si c'est précisément dans ce contexte que le cinéma s'inscrit depuis ses origines, il est vrai aussi que le processus de légitimation culturelle dont il bénéficie depuis les années 1910 (du moins en France) lui a permis de se structurer comme un microcosme social à l'image du champ littéraire tel qu'il a été théorisé par Bourdieu, quoique avec une autonomie moindre.



Olivier Alexandre

La règle de l'exception

Écologie du cinéma français



Couvertures de *La Règle de l'exception* et du *Cinéma au xx^e siècle*.

À gauche : première de couverture de l'ouvrage d'Olivier Alexandre (2015).

La Règle de l'exception. Écologie du cinéma français. Paris, Éditions de l'EHESS.

À droite : première de couverture de l'ouvrage de Julien Duval (2017).

Le Cinéma au xx^e siècle. Entre loi du marché et règles de l'art. Paris, CNRS Éditions.



Duval souligne les effets sociaux de la légitimation culturelle de ce nouveau médium. Cette légitimation a incité les membres de la classe éduquée à se consacrer aux métiers du cinéma (en particulier à la réalisation, qui a progressivement gagné en prestige) afin de produire des films qui répondent aux attentes de leur groupe social. La réalisation de ces œuvres a permis l'émergence d'une région dans l'espace cinématographique, qui a trouvé dans les ciné-clubs ses circuits d'exploitation. Mais les effets de la légitimation culturelle ne se sont pas limités à cela. Duval montre également les conséquences en matière de sources de financement, qui prennent alors des formes jusque-là impensables, comme le mécénat ou les aides d'État. L'État est l'un des protagonistes de ce livre (et plus encore du livre d'Alexandre, comme nous le verrons). C'est, du reste, la différence de valeur culturelle attribuée au cinéma par les institutions étatiques qui crée un tournant (et les conflits qui en découlent) entre les pays européens et les États-Unis, comme on l'a vu dans les années 1990 à l'occasion de la conclusion du GATT, le traité commercial entre l'Union européenne et les États-Unis. Ces derniers déploreraient qu'en Europe les films ne soient pas considérés comme une marchandise comme les autres et que, dans certains pays, la production nationale bénéficie d'aides publiques et de politiques protectionnistes, au nom de son appartenance à la catégorie des biens culturels. Marchandise et bien culturel, argent (États-Unis) et art (Europe). Cette idée vaut encore aujourd'hui (elle est institutionnellement fondée) et Duval l'utilise pour reconstituer le champ cinématographique – non pas national, mais transnational. C'est entre ces deux niveaux que le livre se déplace, tout en proposant quelques passerelles de l'un à l'autre.

L'espace qui est analysé avec le plus d'attention est l'espace national. *Le Cinéma au xx^e siècle* s'ouvre sur une analyse empirique du champ cinématographique français au début des années 2000. Conformément aux recherches menées par Bourdieu et son

école, l'espace social a été construit avec l'aide des analyses des correspondances multiples, une technique statistique qui exploite de nombreuses variables. Ici, pour définir les deux pôles (domaine du capital économique et symbolique), Duval utilise quinze variables (recettes, prix, consensus critique, etc.) avec l'objectif de vérifier la présence d'une polarisation entre les films appréciés des pairs et de la critique, et les films aimés par le public. L'unité de mesure, cependant, n'est pas le film, mais le réalisateur ou la réalisatrice. Ce choix peut sembler réitérer une autre idée courante aujourd'hui, à l'affirmation de laquelle la critique française a contribué de manière décisive, à savoir l'identification entre la figure du réalisateur et celle de l'auteur de l'œuvre audiovisuelle. Duval est conscient que ce choix est discutable, surtout dans une recherche sociologique qui entend rompre avec la vision sacrée du réalisateur pour restituer la complexité de la production cinématographique. Cependant, des raisons techniques ont imposé le choix d'une profession unique, qui ne pouvait qu'être celle de réalisateur, étant donné le prestige qu'elle a acquis depuis les premières décennies du xx^e siècle.

Que montre le graphique issu de cette analyse des correspondances fondée sur 250 réalisateurs et réalisatrices en activité en 2003 ? J'irai à l'essentiel : tout d'abord, on note une proximité, due au « volume global de capital », entre les positions occupées par les réalisateurs et réalisatrices consacré·e·s par la critique et les festivals, et les positions occupées par leurs collègues qui bénéficient de la faveur du public. Cette proximité, observe Duval, met au second plan leur antagonisme, qui est aussi une division du travail : l'accumulation de capital symbolique par les premier·e·s est rendue possible grâce aux aides de l'État, qui sont le fruit des recettes des films plus commerciaux qui, pour peu qu'ils obtiennent une visibilité à l'étranger, doivent aussi cette reconnaissance à l'aura que le cinéma français possède grâce aux films plébiscités par la critique. Entre ces deux pôles, on note la présence d'une région

intermédiaire dans laquelle se situent les héritiers du « cinéma de qualité », méprisé par François Truffaut et les *Cahiers du cinéma* dans les années 1950, constitué d'adaptations littéraires et de films historiques, employeur de vedettes et bénéficiant de budgets importants, mais qui ne sont pas perçus comme des produits de pur divertissement. Le travail de ces réalisateurs et réalisatrices correspond aux attentes des prix, comme les César, et surtout à celles des chaînes télévisées nationales qui doivent à la fois affronter la concurrence des chaînes privées, et maintenir un rôle de service public. Ainsi, il existe bien deux pôles, mais, en raison de la présence de cette région intermédiaire, il serait arbitraire d'en dessiner précisément la frontière.

Une analyse des correspondances réalisée avec moins de variables, sur les 265 films sélectionnés aux Oscars en 2012 montre, en revanche, qu'il existe aux États-Unis une polarisation bien plus importante, qui distingue les films nationaux d'une part, et les films étrangers d'autre part. Il faut cependant observer que les films qui concourent aux Oscars dans la catégorie du meilleur film étranger sont choisis par des comités de sélection liés aux ministères de la Culture, qui ont intérêt à proposer des œuvres fortement dotées en capital symbolique (en 2012, le film présélectionné par la France était *La Guerre est déclarée*). Dès lors, si le pôle « artistique » est inévitablement renforcé par les films étrangers, on constate néanmoins le fait que la région centrale du champ est fort peu peuplée, en raison, selon Duval, du petit nombre de sociétés de production de films orientées vers le type de production qui est, en France, privilégiée par les chaînes publiques. Il s'agit là d'une autre confirmation de la centralité de l'État dans la configuration des champs nationaux.

Cette identification d'une structure duale pousse Duval à en interroger les origines. Dans ce but, il utilise une enquête de la

revue anglaise *Sight and Sound* sur les meilleurs films de l'histoire du cinéma, réalisée en 2012 auprès de critiques et d'universitaires en Europe et en Amérique du Nord. Il s'agit d'un choix discutable, parce qu'il n'est pas fondé sur les perceptions d'alors. « [L]e classement – écrit Duval – laisserait entendre que “l'art du cinéma” aurait des origines franco-étatsusiennes, que deux à quatre pays (l'Allemagne et la Russie, plus secondairement l'Italie et la Suède) seraient intervenus dans les années 1920, le Royaume-Uni n'arrivant que plus tard » (p. 70). En outre, le cinéma italien a joui d'un certain prestige et d'une abondante diffusion dans les années 1910, avant de connaître une importante crise dans la décennie suivante. Le cinéma suédois a eu de la résonance au début des années 1920, mais sa fortune avait commencé avant. Dans le cadre de cette enquête, le cinéma soviétique n'apparaît pas suffisamment, alors qu'il fut prestigieux tout au long des années 1930 et a repris de la vigueur dans l'immédiat après-guerre. En effet, si on considère la revue française la plus renommée à l'époque, *L'Écran français* (une revue communiste, mais ouverte aux contributions d'auteurs non marxistes comme André Bazin), on constate qu'une place d'honneur y était (logiquement) réservée à la production soviétique.

Aussi, il convient de reconsidérer l'idée selon laquelle, malgré le prestige du cinéma états-unien dans l'entre-deux-guerres, les différences existant au sein des productions cinématographiques de chaque pays étaient moins importantes que les différences qui, dans un espace international du cinéma, opposaient les pays entre eux, en raison de la double assignation de la production états-unienne au pôle commercial et de la production européenne au pôle artistique. Il suffit de considérer l'un des pays européens évoqués ci-dessus, comme l'Italie, pour voir à quel point cette opinion ne correspond pas à la réalité. Si le critère est la pénétration commerciale, il n'y a aucun doute : la part de marché du cinéma



américain est très supérieure jusqu'à la loi sur le monopole de l'importation des films étrangers en vigueur à compter du 1^{er} janvier 1939. Mais, pour autant, la production hollywoodienne n'était pas forcément perçue comme un pur divertissement. Ce stigmatisme frappait principalement la production nationale.

Certes, l'historicisation de la perception esthétique des films, et donc des cinématographies nationales, reste une question épineuse : elle mériterait un effort collectif, mais, en attendant, il est appréciable que ce livre pose le problème et tente d'y trouver une solution.

Un autre point digne d'intérêt est la bipolarisation des espaces nationaux, en raison de l'émergence d'un marché restreint dans l'Europe des années 1920. Dans ce cas aussi, l'exemple italien rend l'affirmation trop tranchante. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un phénomène comparable à ce qui se passe alors en France, les ciné-clubs y apparaissent également, mais il serait exagéré d'en parler comme d'un marché parallèle important en comparaison de celui des salles ordinaires. C'est un phénomène qui prend des proportions significatives seulement dans l'après-guerre.

Les décennies qui suivent le second conflit mondial sont décisives dans la réflexion de Duval : le nombre de spectateurs et spectatrices, surtout ceux et celles d'origine populaire, diminue progressivement en raison de l'avènement de la télévision, d'abord aux États-Unis puis en Europe, tandis que, au même moment, le cinéma d'auteur (français, italien, japonais) fait beaucoup parler de lui. La transformation de la morphologie du public produit un développement du pôle de production restreinte, qui conditionne les régions commerciales du champ. Hollywood ne se structure pas sur un modèle chiasmatisé, mais les réalisateurs et réalisatrices peuvent rechercher la reconnaissance de leurs pairs en adaptant

les modèles du cinéma d'auteur européen, même dans le contexte de films s'adressant au grand public. C'est en somme cette possibilité de réaliser des œuvres polyphoniques qui permet aux réalisateurs·trices de travailler à Hollywood et, dans certaines limites, de produire aussi des films pour le marché restreint.

Dans les régions du champ davantage régies par des verdicts économiques, il est donc possible de faire de « l'art » à travers des œuvres polyphoniques. On observe justement que la frontière entre cultivé et populaire n'est pas abolie : dans les films sont émis des signaux seulement identifiables par les initié·e·s. C'est un aspect crucial dont on peut identifier des cas exemplaires dans les années 1920. On pense à Charlie Chaplin, l'idole des foules et le point de référence de la littérature savante pour la légitimation culturelle du cinéma. Sa capacité à faire converger des fractions diverses du public encourage à problématiser les origines de la bipolarisation du champ.

Aux États-Unis dans les années 1970, on assiste, selon Duval, à un déplacement des pôles dans la foulée de la politique des *blockbusters*. Le renforcement de la structure chiasmatisée du champ n'est pas dû à une stratégie d'autonomisation de la production restreinte, mais aux politiques agressives des sociétés de production dominantes sur le marché élargi et rarement distinguées que ce soit aux Oscars ou dans les festivals européens. Le *turn over* rapide des films n'est pas favorable au pôle le plus autonome, dont les productions mettent du temps à atteindre le public. Le marché est toujours plus réduit, même en France. Ce phénomène s'explique d'un côté par la remise en cause des hiérarchies culturelles qui suscite de nouveaux discours sur le cinéma, destinés à légitimer la production commerciale, et, d'un autre côté, par la restauration du divertissement, sous l'impulsion des sociétés de production qui dominent l'espace économiquement, et par la transformation des goûts que contribuent à produire à la fois une offre nouvelle et

de nouveaux prescripteur·trice·s. Dans ce scénario, l'État français (mais cette idée peut, dans une certaine mesure, être étendue à d'autres États européens) prend un rôle central dans le maintien du pôle de production restreinte. L'État assure, en somme, une certaine indépendance vis-à-vis des contraintes imposées par le marché, en particulier grâce au mécanisme de l'avance sur recette. Cette politique de redistribution des profits vers les films insuffisamment dotés pour couvrir les coûts est aussi le fait de quelques sociétés de production, mais c'est l'État qui structure le champ cinématographique français et, à partir des films qu'il finance, stabilise ce qui est le cinéma de qualité, même s'il ne suscite pas la production d'un art officiel.

L'État joue un rôle clé dans le livre d'Olivier Alexandre, une étude qui analyse le système cinématographique français contemporain, fondée sur un grand nombre d'entretiens avec des personnels politiques, des membres de la haute fonction publique et des professionnel·le·s du cinéma, en particulier issu·e·s des sociétés de production et de distribution (plus rarement considéré·e·s que les comédien·ne·s ou les réalisatrices et réalisateurs). Il s'agit d'un ouvrage différent par certains aspects et complémentaire par d'autres, du livre de Duval. Alexandre confronte la théorie des champs avec celle des mondes d'Howard Becker et celle – néoclassique – du marché, tout en remettant en question la pertinence de leur usage dans le contexte du cinéma. Si l'appréhension néoclassique du marché ne convient pas ici en raison de la forte présence de l'État et d'un secteur non marchand, l'usage du concept de champ ne convient pas non plus parce qu'il implique un espace polarisé. Or, comme l'a démontré Duval dans son analyse empirique, la structure du champ français cinématographique n'est pas aussi polarisée que certains champs artistiques plus anciens, mais cette configuration, selon Duval, n'affaiblit pas la force explicative des outils bourdieusiens.

À ces théories, Alexandre oppose la tradition écologique de l'école de Chicago, en particulier l'approche d'Andrew Abbott. Parce qu'elle donne de la valeur à la comparaison avec la dimension hétéronome, cette approche met en lumière les rapports entre les professions, même les plus marginales, ainsi que la transversalité des choix des sujets, et permet de décrire de manière convaincante la stratification du secteur cinématographique. La limite de cette perspective est, selon moi, de négliger les enjeux spécifiques et les luttes internes à cet espace social.

Quant aux intermédiaires liés au financement des films, Alexandre propose un modèle concentrique : au centre, un noyau d'*insiders*, autour duquel se situent les *intégrés*, entourés d'une multitude d'*outsiders*. Les insiders sont les haut·e·s fonctionnaires du Centre national du cinéma et de l'image animée et du ministère, la Cinémathèque française, le festival de Cannes, la Femis, les dirigeant·e·s des grands groupes cinématographiques et des chaînes de télévision, etc. La cohésion de ce groupe est due au petit nombre de ses membres (quelques dizaines de personnes), qui concentrent le pouvoir décisionnel dans le secteur et occupent souvent, en outre, d'autres responsabilités. Les intégrés sont les sociétés de production qui bénéficient du financement public pour des films qui sont souvent primés dans les festivals (Why Not Productions, Nord-Ouest, Losange, etc.). Le lien fort entre les institutions publiques de financement garantit une stabilité économique qui est refusée aux outsiders, qui doivent faire face à de nombreuses difficultés.

L'État est clairement au fondement de ce système, et pas seulement en tant que source de financement. La coïncidence entre la mise en place de l'avance sur recette par André Malraux dans un ministère de la Culture hostile au marché et l'affirmation de la Nouvelle Vague comme incarnation de la politique des auteurs



(mais les deux éléments, souligne Alexandre, n'étant cependant pas liés par un rapport de cause à effet) a eu un tel effet, au cours des décennies suivantes, que le législateur a été amené, dans les années 1980, à procéder à des réformes juridiques pour reconnaître le réalisateur ou la réalisatrice comme auteur·e du film. Ce choix a fait qu'« en France, la valeur de base des sociétés de production n'est pas le film, à la manière du cinéma américain, mais le cinéaste » (p. 132-133). Ainsi, au cours de ces années, un acte de confiance est devenu une stratégie entrepreneuriale qui n'a pas concerné que les sociétés de production, mais aussi les sociétés de distribution, en particulier les petites, qui, pour faire face aux sociétés de distribution dominantes, ont eu recours à la fidélisation des réalisateurs et réalisatrices, et même à un engagement dès la phase du scénario.

La centralité de la figure du réalisateur dans le système français explique le fait que les candidat·e·s à la section correspondante de la Femis, la principale école française de cinéma, soient bien plus nombreux·ses que dans les sections correspondant aux autres professions. Le système, en outre, favorise les nouveaux/nouvelles-venu·e·s qui réalisent environ un tiers des films produits tous les ans. Tout cela a un prix social. Comme nous l'avons vu, le renouvellement des talents est appréciable, mais il met sur le marché trop de réalisateurs et de réalisatrices qui n'arrivent que difficilement à tourner un deuxième film. Dans cet espace social fluide, où entrent et sortent rapidement beaucoup de gens, les producteurs et productrices doivent se démener, dans la mesure où ils et elles ne peuvent stabiliser leur position qu'en soutenant des réalisateurs et réalisatrices crédibles. Pour expliquer de façon plus détaillée ce phénomène, deux marchés sont décrits : l'un relatif au financement et un autre relatif à la commercialisation ; le premier concerne les investisseurs, le second l'exploitation commerciale par la sortie en salles et la diffusion vidéo. Les

conséquences de cette organisation peuvent surprendre les non-spécialistes : « a) les revenus du producteur ne sont pas directement liés aux performances d'exploitation sur le second marché ; b) la non-rentabilisation d'un film n'engage pas sa capacité à lancer un nouveau projet ; c) de l'alliance avec un réalisateur crédible auprès des financeurs dépend la suite de sa carrière » (p. 136). L'association avec des réalisateurs et réalisatrices de bonne réputation immunise un·e producteur·trice contre l'échec commercial des films, étant donné que c'est leur prestige qui garantit de pouvoir trouver aisément des fonds.

Le cinéma d'auteur est donc le pivot d'un système anticommercial développé – autre aspect qui peut sembler paradoxal – grâce à ce qui apparaît comme la cause principale de la crise des salles de cinéma : la télévision. À la fin des années 1970, en effet, les membres du monde politique, de l'administration et du monde du cinéma français ont décidé d'intégrer la télévision dans les mécanismes de financement du cinéma. Cette mesure a eu pour effet d'augmenter la production nationale, malgré une baisse significative du nombre de billets vendus dans les salles. Dans ce modèle de financement, Canal+ a joué un rôle clé. En échange de la possibilité de retransmettre 320 films par an, douze mois après la sortie en salles, la chaîne s'est engagée à investir 20 % de son chiffre d'affaires dans la production de films, dont 9 % de films français. Ce mécanisme – qui trouve son origine en 1948 dans le compte de soutien cinématographique – a permis de protéger le système des lois du marché. Le niveau de protection a augmenté en 1986 avec l'obligation faite à toutes les chaînes de télévision d'investir dans la production de films français. La télévision est ainsi devenue la principale source de financement du cinéma national. Ce système, observe Alexandre, a répondu pendant plusieurs années à « un principe de justice économique » (p. 259), tant que la programmation de films occupait un rôle de premier plan dans

la programmation télévisée. Aujourd'hui, cependant, la situation a changé. La préférence pour des produits plus économiques, tels que les programmes sportifs, les émissions de télé-réalité ou les séries télévisées, n'incite plus les chaînes de télévision à investir dans le secteur cinématographique. En outre, la concurrence croissante des entreprises étrangères comme Netflix ou Amazon « fragilise le consensus entourant le modèle français » (p. 259). L'entrée en jeu des principaux acteurs de l'économie numérique, qui ont une portée mondiale, impose la création de « dispositifs transnationaux » (p. 259). Dans ce scénario, l'État serait un territoire national qui interagit avec les autres territoires au sein d'un espace plus vaste.

Cette dernière référence aux aspects économiques et culturels qui outrepassent les frontières nationales rappelle l'échelle d'observation adoptée par Duval dans sa reconstruction historique à propos du cinéma français contemporain : on ne peut saisir les dynamiques du pôle commercial si l'on ne prend pas en compte l'influence de la production hollywoodienne, de même qu'on ne peut saisir les dynamiques du pôle opposé si l'on ne prend pas en considération les instances transnationales de consécration, telles que les festivals les plus prestigieux. L'optique transnationale se révèle ainsi fructueuse, même pour un système – le système français – dans lequel, comme le montrent les livres examinés ici, l'État occupe depuis des décennies une fonction essentielle qui ne se limite pas au domaine législatif.

Fabio Andreazza Université de Chieti-Pescara -
Dipartimento Lettere, Arti e Scienze Sociali

Références bibliographiques

ESQUENAZI Jean-Pierre (2004). *Godard et la société française des années 1960*. Paris, Armand Colin.

MARY Philippe (2006). *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*. Paris, Seuil.

SORLIN Pierre (2015). *Introduction à une sociologie du cinéma*. Paris, Klincksieck.