



HAL
open science

Aurélie Pinto et Philippe Mary, Sociologie du cinéma
Quentin Mazel

► **To cite this version:**

Quentin Mazel. Aurélie Pinto et Philippe Mary, Sociologie du cinéma. 2022, pp.521-523. <10.4000/questions-decommunication.30546>. <hal-04087552>

HAL Id: hal-04087552

<https://hal.science/hal-04087552v1>

Submitted on 3 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Aurélie Pinto et Philippe Mary, *Sociologie du cinéma* Paris, Éd. La Découverte, coll. Repères, 2021, 128 pages

Quentin Mazel

DANS QUESTIONS DE COMMUNICATION 2022/2 (N° 42), PAGES 521 À 523
ÉDITIONS ÉDITIONS DE L'UNIVERSITÉ DE LORRAINE

ISSN 1633-5961

DOI 10.4000/questionsdecommunication.30546

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-questions-de-communication-2022-2-page-521.htm>



CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Éditions de l'Université de Lorraine.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Aurélie PINTO et Philippe MARY, *Sociologie du cinéma*

Paris, Éd. La Découverte, coll. Repères, 2021, 128 pages

Quentin Mazel



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/30546>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.30546](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.30546)

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2022

Pagination : 521-523

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Quentin Mazel, « Aurélie PINTO et Philippe MARY, *Sociologie du cinéma* », *Questions de communication* [En ligne], 42 | 2022, mis en ligne le 01 février 2023, consulté le 13 mars 2023. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/30546> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.30546>



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

l'usage du terme de « clique » (p. 197 et suivantes). Du fait qu'il apparaisse tantôt entre guillemets, tantôt non, on a du mal à comprendre immédiatement si ce mot désigne un groupe de personnes liées par des intérêts communs (acception sociologique) ou bien un groupe de personnes qui cherchent à nuire à quelqu'un ou quelque chose de façon malhonnête (acception péjorative courante). Il s'agit vraisemblablement du premier sens, mais il aurait sans doute été plus simple de le dire clairement dès la première occurrence plutôt que de tenter de le suggérer par la ponctuation.

Par ailleurs, même si le livre de M. Picaud est placé sous l'égide de Pierre Bourdieu dès l'introduction (mais aussi, indirectement, par le biais de Gisèle Sapiro, elle-même ancienne étudiante de P. Bourdieu et spécialiste de son œuvre, et qui a encadré le travail doctoral de M. Picaud), on pourra regretter le recours trop fréquent au concept d'homologie (et dans une bien moindre mesure, à celui de magie sociale), qui n'est pas non plus explicite, et dont on peine donc parfois à saisir la pleine portée opératoire lorsqu'on n'est pas un lecteur expert de P. Bourdieu. Aucune clé de compréhension n'est donnée au lecteur sur ce que le concept permet de prouver ou de mettre en évidence dans le contexte précis de cet ouvrage. On comprend bien sûr la tentation d'y avoir recours dans une étude sur des individus assurant la gestion artistique et/ou financière des lieux de musique et sur les dynamiques urbaines, politiques et sociales qui entourent ces espaces culturels, mais on peut regretter son manque de contextualisation et l'impression passagère que l'homologie est convoquée presque par réflexe, par automatisme. Il en devient parfois difficile de saisir la conclusion d'une analyse pourtant bien menée, en particulier dans les pages du chapitre 3 qui tentent de faire apparaître l'homologie entre la programmation et les espaces de musique, ou entre les corps et les lieux d'écoute. Certes, il y a bien une adéquation de type patrimonial entre les moulures, les dorures et les plafonds peints de l'Opéra Garnier et les répertoires qui y sont donnés. Oui, les publics de la musique savante sont assis, et ceux de la techno sont en mouvement. Les correspondances entre ces phénomènes sont-elles mieux comprises une fois leurs caractères homologues affirmés ? Nous laissons le soin de répondre aux lecteurs de l'ouvrage.

Cet usage réflexe du concept d'homologie produit d'ailleurs parfois des raisonnements qui manquent de rigueur logique, dans lesquels la conclusion (qui contient le concept) est posée indifféremment des faits. Alors qu'elle étudie deux salles parisiennes récemment ouvertes avec le soutien des pouvoirs

publics (Les Trois Baudets, une salle consacrée à la chanson française ouverte en 2009 sous le régime de la délégation de service public, et La Place, un centre culturel dédié au hip-hop ouvert en 2016), M. Picaud écrit en conclusion de son analyse : « [...] pour que l'homologie fonctionne, il faut que les salles et que les cadres d'écoute soient investis par les publics ». Or, elle précise juste avant que La Place semble peiner à trouver son public. Cela pourrait être dû, explique-t-elle, à la popularité croissante du rap, les artistes de ce genre musical étant de ce fait programmés dans de nombreuses autres salles disposant d'un meilleur budget. L'auteure n'est donc pas loin d'affirmer que pour que son analyse (son concept) fonctionne, il faut que des conditions soient réunies, mais qu'elles n'ont pas été observées. Que dire enfin de « l'homologie imparfaite », sinon que ce syntagme s'approche dangereusement de l'oxymore ou que le substantif « homologie » se prête peu à la nuance sémantique à notre sens ? Le trait a volontairement été forcé, et l'auteur de ces lignes manque assurément de connaissances en théorie sociologique pour engager une véritable discussion à ce propos. Peut-être faut-il tout simplement changer d'outil, concéder la différence radicale qui existe entre des éléments dont on cherche à comprendre les relations, sans recourir uniquement à des concepts situés sur l'échelle des nuances qui va de l'identité à la différence.

En dépit de cette critique béotienne portant sur quelques pages de l'ouvrage, il faut saluer ce premier livre comme il se doit. M. Picaud rend compte de façon remarquable de processus complexes et transversaux qui mêlent géographie urbaine, programmation musicale et économie de la culture, en éclairant Paris depuis Berlin, et réciproquement. L'ampleur de l'enquête de terrain, la variété des outils et méthodes utilisés, et la finesse analytique ne manqueront pas de piquer la curiosité de celles et ceux qui s'intéressent de près ou de loin à ces questions.

Baptiste Bacot

CNRS/Ircam/Sorbonne Université, STMS,
F-75004 Paris, France
bacot@ircam.fr

Aurélié PINTO & Philippe MARY, *Sociologie du cinéma*
Paris, Éd. La Découverte, coll. Repères, 2021, 128 pages

Longtemps délaissé par les sociologues au profit d'autres domaines artistiques, comme la littérature, les arts plastiques ou la musique (Alexandre Olivier, « La sociologie du cinéma. Essai de compréhension d'une carence disciplinaire », *CinémAction*, 147, 2013, p. 22-32),

le cinéma constitue désormais un terrain d'investigation particulièrement dynamique. Défriché par les premiers travaux d'Edgar Morin à la fin des années 1950 lors de son entrée au CNRS – Centre national de la recherche scientifique – (*Le Cinéma ou l'Homme imaginaire*, Paris, Éd. de Minuit, 1956 ; *Les Stars*, Paris, Éd. Le Seuil, 1957) – rédigés en parallèle de son investissement dans la *Revue internationale de filmologie* –, puis par les analyses de Pierre Sorlin (*Sociologie du cinéma*, Paris, Éd. Aubier-Montaigne, 1977), ce sous-champ disciplinaire se stabilise progressivement au tournant des années 2000, notamment grâce aux recherches menées par Yann Darré : *Histoire sociale du cinéma français* (Paris, Éd. La Découverte, 2000) et « Esquisse d'une sociologie du cinéma » (*Actes de la recherche en sciences sociales*, 161-162, 2006, p. 122-136) – article programmatique, publié à titre posthume.

Dans ce processus, deux perspectives distinctes se sont constituées : d'un côté, les études traitent des publics et de la réception des films, de l'autre, les travaux dédiés au contexte industriel de productions et aux professionnels du secteur. La première est restée longtemps dominante, grâce aux enquêtes du DEPS – Département des études, de la prospective et des statistiques –, aux travaux réalisés notamment par les chercheurs des universités de Metz et d'Avignon, mais aussi grâce à la publication de deux manuels : *Sociologie des publics* de Jean-Pierre Esquenazi (Paris, Éd. La Découverte, 2003) et *Sociologie du cinéma et de ses publics. Domaines et approches* d'Emmanuel Ethis (Paris, A. Colin, 2005). Alors que la notion de public est longtemps restée l'apanage d'une tradition bourdieusienne, ces recherches se sont nourries des critiques de ce modèle – participant entre autres au développement des *cultural studies* et de la sociologie pragmatique en France. Au contraire, la seconde perspective a principalement analysé le cinéma comme champ de production (Duval Julien, « L'art du réalisme. Le champ du cinéma français au début des années 2000 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 161-162, 2006, p. 96-115) dans lequel se produisent des révolutions symboliques (Mary Philippe, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Éd. Le Seuil, 2006) – des travaux plus en adéquation avec les analyses plus « tardives » de Pierre Bourdieu.

Ces dernières années, plusieurs réflexions ont été menées pour rapprocher ces deux tendances de l'analyse – renouant avec le programme esquissé par Y. Darré – en prêtant notamment une attention particulière aux activités d'intermédiation ou en appréhendant le cinéma comme un fait social total.

Le livre d'Aurélien Pinto et Philippe Mary s'inscrit pleinement dans cette démarche salutaire en traitant successivement, au travers de quatre chapitres, les questions relatives à la fabrication, à la consommation, au travail et aux représentations. L'architecture du livre permet aux auteurs d'exposer la diversité des terrains et des traditions qui se sont saisis du cinéma, en contextualisant les différentes recherches, rappelant les problématiques structurantes, et permettant ainsi de circonscrire un certain nombre d'apports significatifs.

Le premier chapitre aborde l'espace social du cinéma, notamment sa dualité – entre un pôle de production restreinte et un pôle de production élargie, l'art d'un côté et le marché de l'autre, pour le dire vite – et son autonomie. En filigrane, l'exposer permet de discuter le concept de champ, cher à P. Bourdieu (Bourdieu Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éd. Le Seuil, 1992 ; Alexandre Olivier, *La Règle de l'exception. Écologie du cinéma français*, Paris, Éd. de l'EHESS, 2015 ; Duval Julien, *Le Cinéma au xx^e siècle. Entre loi du marché et règles de l'art*, Paris, CNRS Éd., 2016). Si plusieurs objections ont été formulées aux modélisations reposant sur des couples d'oppositions – qui éclipsaient un continuum de possibilités intermédiaires, comme les fameux films du « milieu », dont le secteur déplore pourtant le faible nombre depuis les années 2000 –, A. Pinto et P. Mary rappellent les vertus d'une conception non essentialiste des polarités – en distinguant des modalités de valorisation des œuvres, qui peuvent à l'occasion s'hybrider –, tout en associant des *tendances* économiques et esthétiques. Dès lors, le secteur peut être considéré au regard d'un ensemble de relations de continuité, structurées par des jeux d'opposition. Souvent proclamée au titre d'une « certaine » vision du cinéma, son indépendance doit cependant être relativisée au vu des relations de dépendance financières, humaines et techniques avec les univers contigus – comme la télévision ou les télécommunications.

Le deuxième chapitre traite des publics, de leurs pratiques et de leurs préférences cinématographiques. Particulièrement investies par les chercheurs – souvent au travers d'enquêtes statistiques –, ces questions ont suscité d'intenses discussions qui ont permis de consolider un certain nombre de résultats. D'une part, si l'accès aux œuvres est bien déterminé par les caractéristiques de l'offre (les lieux d'implantation des salles, le prix des séances, la structure de la programmation), il dépend aussi du temps et du revenu disponible. Ces contraintes matérielles prolongent et accompagnent un ensemble de dispositions – appréciées en fonction des propriétés

sociales comme l'âge, le sexe, le niveau de diplôme – qui inhibent ou facilitent le rapport aux œuvres et aux lieux culturels autant qu'elles façonnent les préférences individuelles. D'autre part, si ces facteurs favorisent une correspondance, ou une homologie, entre la catégorie sociale des publics et le degré de légitimité des films, conduisant à des pratiques et des usages différenciés, elles ne peuvent être rabattues sur la seule classe sociale – l'âge et le sexe jouant également un rôle déterminant. Enfin, plusieurs travaux ont formulé des critiques au modèle de *La Distinction* (Bourdieu Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éd. de Minuit, 1979), soulignant par exemple l'éclectisme ou la dissonance de certains comportements. De manière plus radicale, les perspectives qui insistent sur l'expertise des spectateurs ont montré comment le goût est aussi tributaire de logiques endogènes, au sens d'un « savoir acquis par l'expérience [...] et d'une action de cultiver [...] le plaisir cinématographique » (Jullier Laurent et Leveratto Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilie. Une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, A. Colin, 2010, p. 3).

Le troisième chapitre décrit le travail des différents professionnels – talents, techniciens et intermédiaires – dont les activités sont nécessaires à la fabrication et la valorisation des œuvres. Derrière les signes de camaraderie horizontale, la « famille » du cinéma s'avère très hiérarchisée. Pour un noyau de personnalités, concentrant les ressources économiques et symboliques, cumulant les responsabilités et multipliant les projets prometteurs, une importante population de travailleurs précaires, animés par l'espoir d'un succès pourtant peu probable, se maintient plus ou moins durablement grâce aux gratifications psychologiques relatives au travail vocationnel, aux revenus de la pluriactivité, des solidarités privées et instituées. Entre les deux, seuls quelques individus parviennent à intégrer une frange stable au prix de partenariats et de collaborations fructueuses. Au sein de cette stratification, d'importantes inégalités de revenus entre les hommes et les femmes – médiatisées par le mouvement #MeToo et sa déclinaison française #BalanceTonPorc – autant qu'une division genrée du travail peuvent être observées. Elles participent à l'image d'un univers cloisonné et caractérisé par d'importants effets d'inertie. Dans ce milieu extrêmement compétitif, les écarts de réussite ont interrogé des chercheurs notamment dans l'étude des carrières des cinéastes et des formes de collaboration – soubassement collectif du travail artistique. Dans un cas comme dans l'autre, le modèle des appariements sélectifs offre une clé de lecture stimulante, permettant

à la fois d'apprécier l'importance des inégalités et celle des réseaux dans l'organisation du secteur.

Enfin, un dernier chapitre envisage la portée sociologique des images, dans le cadre d'une enquête ethnographique – comme dans le cas des perspectives relevant d'une « sociologie visuelle » –, mais aussi dans celui de films documentaires ou de fictions. Après avoir rappelé les tropes auteunistes du « cinéma social » – vers lequel on se tourne intuitivement lorsqu'il s'agit de filmer la « société » – A. Pinto et P. Mary s'attèlent à déceler la valeur « sociologique » des films qui ne revendiquent pas nécessairement ou explicitement un discours sur la « réalité ». Il semble alors possible d'appréhender les représentations véhiculées par les films comme les procédés par lesquels certains réalisateurs construisent cinématographiquement des formes d'objectivation du social. Dans cette perspective, les travaux menés du côté des *cultural* et *gender studies* apportent un nouveau souffle venant dépoussiérer la théorie marxiste du « reflet ».

Si l'ouvrage n'aborde que le cinéma français, faisant l'impasse sur les recherches traitant d'autres aires géographiques comme l'Asie, les États-Unis ou l'Afrique, il gagne en cohérence et en clarté. Dès lors, il constitue un solide apport pour ce sous-champ disciplinaire – embrassant les recherches dans leur diversité –, tout en apportant une base solide de compréhension au fonctionnement de l'industrie hexagonale. Publié au même moment que *l'Économie du cinéma* de Philippe Chantepeie et Thomas Paris, dans la même collection Repères des éditions La Découverte, l'ouvrage d'A. Pinto et P. Mary complète parfaitement celui de leurs collègues tout en permettant d'apprécier par contraste les spécificités du travail sociologique.

Quentin Mazel

Université Sorbonne Nouvelle, Ircav,
F-75005 Paris, France
quentin.mazel@gmail.com

Christopher SMALL, *Musiquer. Le sens de l'expérience musicale*

Paris, trad. de l'anglais (Nouvelle-Zélande) par J. Sklower,
Éd. de la Philharmonie, coll. La rue musicale, 2019 [1998],
448 pages

Avant même de lire cet ouvrage, on s'interroge sur ce verbe étrange, « musiquer », dont l'évidence du sens saute pourtant aux yeux. On se demande même pourquoi il n'a jamais été officiellement validé dans les encyclopédies les plus communes de la langue française, à l'instar de « cuisiner » ou « danser ». On