



**HAL**  
open science

## Retour sur l'expérience de la Quinzaine des réalisateurs

Olivier Thévenin

► **To cite this version:**

Olivier Thévenin. Retour sur l'expérience de la Quinzaine des réalisateurs. Julie Amiot-Guillouet; Pietsie Feenstra; Julie Savelli. Films, festivals et mondes contemporains - Pour une anthropologie du visuel, Peter Lang Verlag, 2024, 9781636671352. 10.3726/b20607 . hal-04734312

**HAL Id: hal-04734312**

**<https://hal.science/hal-04734312v1>**

Submitted on 13 Oct 2024

**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.

Public Domain

*Films, Festivals et mondes contemporains*  
**pour une anthropologie du visuel**  
Sous la direction de Pietsie Feenstra et Julie Savelli  
Peter Lang, 2024

*Attention : cette version auteur (preprint)  
ne reprend pas la mise en page de l'éditeur*

**Retour sur l'expérience de la Quinzaine des réalisateurs :  
le festival comme objet de connaissance socio-anthropologique**

**Olivier Thévenin**

**Introduction**

Le festival international du film de Cannes joue un rôle important dans le processus de reconnaissance de la création cinématographique et pour l'économie des industries culturelles. Il concentre l'attention en créant l'événement tout en redéfinissant au fur et à mesure de ses éditions nombre des marqueurs habituels de l'identité du cinéma « d'auteur ». Partant de plusieurs enquêtes, nous détaillerons dans cet article l'organisation de l'événement festivalier et sa médiatisation, d'une part en abordant les récits du « festival écrit » produits par la presse, et d'autre part en centrant nos analyses sur la réception et les discours des spectateurs ainsi que sur les dimensions affectives et mémorielles des cinéphiles.

Restées longtemps marginales, les recherches sur les festivals ont pris un tournant ces vingt dernières années avec le développement en France d'études en sciences sociales sur le sujet et l'émergence des *Film Festival Studies*<sup>1</sup>. Les recherches en études cinématographiques – qui n'ont alors pas encore pleinement constitué un sous-champ d'études dans les universités en

---

<sup>1</sup> Quelques références notables sont (liste indicative mais nullement exhaustive) : Emmanuel Ethis, *Aux marches du palais. Le Festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*, Paris, La Documentation française, 2001 ; Jean-Marc Leveratto, *Cinéma, spaghettis, classe ouvrière et immigration*, Paris, La dispute, 2010 ; Christel Taillibert, « New Perspectives for Online Film Festivals », dans Jenkins Tricia (dir.), *International Film Festivals. Contemporary Cultures and History Beyond Venice and Cannes*, Londres/New York, I.B. Tauris & Co. Éditions, 2018, pp.32-48 ; Olivier Moeschler et Olivier Thévenin, « Film Festivals: Metamorphosis of a Research Object and Field », *Loisir et Société/Society and Leisure*, vol.44, n°1, 2021 ; Daniel Dayan, « Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival », dans Bondebjerg Ib (ed.), *Moving Images, Culture and the Mind*, Luton, University of Luton Press, 2000, pp.43-52 ; Dina Iordanova, « The Film Festival Circuit », dans Dina Iordanova et Rhyne Ragan (eds.), *Film Festival Yearbook 1 : The Festival Circuit*, St Andrews, St Andrews Film Studies with College Gate Press, 2009, pp.23-39 ; Marijke De Valck, Brendan Kredell et Skadi Loist, *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, Londres/New York, Routledge, 2016.

France – ont sans conteste contribué à ce domaine de recherche en façonnant un regard spécifique sur le cinéma (Creton ; Jullier ; Kitsopanidou, Laurichesse, Moine, Montebello, Odin, Sellier, Soulez et d'autres), et à travers lui, sur le monde des festivals. La perspective adoptée dans nos recherches s'inscrit dans le prolongement de ces apports et s'appuie sur les acquis des modes de recueil de données qui renouvellent l'analyse des contextes de production, d'intermédiation et de réception (Chalvon-Demersay, Hennion, Le Marec, Méadel, Proulx, Pasquier) des images audiovisuelles en menant une réflexion méthodologique et épistémologique sur les festivals dans leur dimension historique, socio-économique, esthétique, culturelle et anthropologique. Notre article a vocation à montrer plus particulièrement que la dynamique pluridisciplinaire de l'étude des festivals peut être une approche stimulante pour mettre en lumière des manières de faire et de penser la mondialisation, les médias, les publics et la relation résonante au monde. Cette perspective conduit à assumer la coexistence de plusieurs approches pour accéder à une description du monde<sup>2</sup> afin de saisir les médiations festivalières et celles relatives à la sociabilité cinéphile, ainsi que les rapports entretenus par les publics avec les productions médiatiques et les processus multiformes d'appropriations des films.

Partant de ces réflexions, notre contribution a pour ambition de s'affilier aux travaux séminaux sur les festivals de Thomas Elsaesser<sup>3</sup>, des apports de l'anthropologie des médias<sup>4</sup> et de la sociologie de la culture<sup>5</sup>. À cela s'ajoute une autre préoccupation – Pierre Sorlin l'exprime avec justesse dans *Sociologie du cinéma* – qui consiste à mener « une réflexion d'ensemble qui prenne en compte à la fois la création, la consommation et la place que le cinéma a tenue aussi bien dans l'évolution des sociétés que le rapport des individus avec leur temps »<sup>6</sup>. En premier lieu, nous rendrons compte de l'écosystème du Festival de Cannes et des sélections non compétitives, puis c'est en ethnographe que nous chercherons à comprendre un ensemble des représentations de la Quinzaine des Réalisateurs pour décrire les dynamiques médiatiques qui donnent notamment un sens aux événements et tracent les frontières de l'intellection du « festival écrit » en imposant leurs visions. Dans un deuxième temps, nous appréhenderons la réception des publics grâce aux données recueillies en 2014 lors de la reprise de la Quinzaine au Forum des images à Paris ainsi que les discours des publics et leurs représentations affectives et mémorielles des films et, au-delà, la subjectivation et la résonance de leur passion cinéphile qui peut s'en déduire.

---

<sup>2</sup> La pluralité théorique assumée « théoriquement » par Jean-Claude Passeron est un fait incontestable selon Jean-Louis Fabiani : « La sociologie et le principe de réalité », *Revue européenne des sciences sociales*, t.34, n°103, « Du Bon Usage de la Sociologie Pavane pour Jean-Claude Passeron », 1996, pp.239-247 et Jean-Louis Fabiani, « Pour en finir avec la réalité unilinéaire. Le parcours méthodologique de Andrew Abbott », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 58-3, 2003, pp.549-565.

<sup>3</sup> Thomas Elsaesser, « Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe », dans *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam, University Press, 2005, pp 82-107.

<sup>4</sup> Daniel Dayan, « Les mystères de la réception », *Le Débat*, n°71-4, 1992, pp.141-157.

<sup>5</sup> Daniel Cefaï et Dominique Pasquier, *Les Sens du public*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.

<sup>6</sup> Pierre Sorlin, *Introduction à une sociologie du cinéma*, Paris, Klincksieck, 2015, p.9.

## Cannes, le festival (inter)national du film

Le choix de focaliser cette étude sur l'un des principaux événements internationaux du cinéma – sinon le principal – se justifie par la place que Cannes occupe et son influence au niveau mondial vis-à-vis des autres festivals de films. En tant que tel, il donne l'occasion de questionner la genèse de la production des catégories mêmes qui nous intéressent ici incidemment, à savoir l'élaboration et la transformation de l'écosystème des festivals ainsi que l'économie des singularités cinématographiques<sup>7</sup>. Un consensus se dégage pour dire que le Festival de Cannes génère toujours actuellement d'abondants échanges commerciaux<sup>8</sup> et produit des effets de visibilité planétaire grâce notamment à l'ampleur de la couverture médiatique de la compétition et de la cérémonie de la remise des prix. Le Festival de Cannes joue aussi, cela va sans dire un rôle central au niveau de la création cinématographique<sup>9</sup> et du marché des films entre Hollywood et le cinéma de la diversité culturelle mondiale<sup>10</sup>. L'une des fonctions clés du Festival international de Cannes consiste également à la fois à composer une sélection originale de l'excellence artistique de la production cinématographique annuelle et à se démarquer de ses concurrents en présentant quasiment exclusivement une programmation de films en « première mondiale »<sup>11</sup> (notamment en compétition pour la Palme d'Or). Pour autant, l'offre du Festival de Cannes ne se limite pas à cela, elle est en réalité pléthorique avec les films hors compétition (invitation spéciale), la programmation officielle Un Certain Regard non compétitive, le marché du film, la sélection patrimoniale Cannes classique ou la Cinéfondation. Des sélections comme la Quinzaine des Réalistes, la Semaine internationale de la critique et l'ACID disposant d'instances indépendantes de l'officiel (associations de réalisateurs ou de critiques) complètent l'offre avec d'autres types de hiérarchies, on ne peut plus significatives pour les producteurs, les réalisateurs, les médias, les festivaliers, etc., et créent des formes d'inclusion et d'exclusion complémentaires.

---

<sup>7</sup> Lucien Karpik, *L'Économie des singularités*, Paris, Gallimard, 2007.

<sup>8</sup> Il n'existe pas d'indicateurs permettant de quantifier ce volume d'échanges commerciaux et le nombre de transactions, les professionnels ne les déclarant pas. Toutefois, le nombre de participants accrédités permet de mesurer l'activité d'un marché. À ce titre, le marché du film du festival de Cannes (MIF) surpasse les deux autres principaux marchés concurrents puisqu'en 2018, il accueillait 12 000 participants tandis que l'American Film Market (AFM) à Los Angeles et l'European Film Market (EFM) à Berlin comptent environ 8 000 participants chacun (J.Paillard et H.Laurichesse, 2018).

<sup>9</sup> Xavier Carpentier-Tanguy et Véronique Charléty, « Le festival de cinéma. Industrie mondiale, activité locale de communication politique ? », dans Jean-Michel Tobelem (dir.), *L'Arme de la culture. Les stratégies de la diplomatie culturelle non gouvernementale*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp.217-239.

<sup>10</sup> Romain Lecler, « Nouvelles Vagues. Le marché-festival de Cannes ou la fabrique française d'un universel cinématographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.1, n°206-207, 2015, pp.14-33.

<sup>11</sup> La circulation des films entre les festivals fournit un profilage de la programmation de chacun. La stratégie de programmation doit s'adapter tout à la fois à la place historique et relativement immuable occupée par chaque festival dans le calendrier annuel et aux rapports de force entretenus avec ses homologues. Quelques festivals attirent particulièrement la lumière et leurs « premières » circulent largement ailleurs tandis que d'autres festivals accordent une place prépondérante aux reprises. Dès lors, certains ont pour usage, d'année en année, de « piocher » dans la programmation de leurs collègues pour constituer leurs propres sélections (1.2). Une période particulière, la « awards season », au cours de laquelle peuvent être présentés des films concourant aux Oscars, concentre une intense activité et une forte attention médiatique. Joëlle Farchy, Grégoire Bideau et Steven Tallec, *En compétition. Une décennie de festivals internationaux de cinéma*, Paris, Presses des Mines, 2019, p.20.

Globalement, cette segmentation de l'offre avec les sélections non compétitives amplifie de manière itérative et parfois disruptive les dispositifs de reconnaissance artistique dans une dimension plus « rhizomatique » du festival.

Ces éléments de contexte exposés, nous en venons à mieux préciser ce qui présage au choix de la Quinzaine des Réalisateurs. Celui-ci se justifie tout d'abord en raison d'une excellente connaissance de la manifestation et des facilités d'accès au terrain qui a découlé d'une relation productive avec l'association la Société des réalisateurs de films et les personnes en charge du festival. Ces recherches se sont poursuivies avec des publications plus exclusivement sociologiques où nous avons pu montrer que la réputation mondialisée de cette manifestation s'est constituée dans un contexte et une économie symbolique des films particuliers. C'est en se différenciant du festival officiel que la Quinzaine a en effet acquis une identité qui la rendue incontournable pour les professionnels et les spécialistes des festivals dans les années 70-90<sup>12</sup>. La sélection de *THX 1138* de Georges Lucas est un exemple notoire du statut incontesté de défricheur obtenu à l'époque par la Quinzaine – grâce au charisme de son délégué général Pierre-Henri Deleau – en contribuant notamment au renouveau du cinéma américain et à la découverte de réalisateurs du cinéma expérimental ou d'auteurs et producteurs en marge des studios formés dans les écoles de cinéma tels UCLA et USC<sup>13</sup>. Cette forte attractivité perdurera un temps dans les années 80-90 avec la génération suivante de cinéastes américains tout juste sortis de New York University (comme Jim Jarmusch et Spike Lee qui furent découverts à la Quinzaine)<sup>14</sup>. Riche de cette histoire de plus de 50 ans, la place qu'occupe cet ancien contre-festival est tout à fait appropriée pour observer la création cinématographique en contrepoint d'un grand festival international<sup>15</sup>. Le choix de la Quinzaine est aussi motivé pour son importante contribution à l'émergence de jeunes auteurs et à sa capacité à découvrir des territoires souvent négligés sur la carte du cinéma mondial, voire à se placer à l'avant-garde de la reconnaissance artistique. La Quinzaine se positionne ainsi comme une manifestation de premier plan qui compte dans le paysage du Festival de Cannes en tant qu'organisation de référence à la fois interdépendante de la compétition internationale et intégrée à un réseau interconnecté de festivals de rang B.

### **À la recherche de la Quinzaine des Réalisateurs**

Pour relater l'édition 2014 de la Quinzaine<sup>16</sup>, nous avons délibérément pris le parti de nous inspirer d'un texte de Daniel Dayan consacré à son expérience de Sundance. Invité par les organisateurs de ce festival de film américain indépendant, celui-ci avait dressé un constat qui s'applique toujours judicieusement à une manifestation de ce type en observant de prime

---

<sup>12</sup> Olivier Thévenin, *La S.R.F. et la Quinzaine des Réalisateurs : une construction d'identité collective*, Aux lieux d'être, 2008.

<sup>13</sup> Bruno Icher, *La Quinzaine des réalisateurs, Les jeunes années 1967-1975*, Paris, Riveneuve, 2018, p.160.

<sup>14</sup> Olivier Jahan, *40 x 15* : documentaire réalisé à l'occasion des 40 ans retrace l'histoire de la Quinzaine des Réalisateurs, 2008.

<sup>15</sup> Olivier Thévenin, « Le Festival de Cannes et la montée du cinéma d'auteur à l'ère de la mondialisation », *Loisir et Société/Society and Leisure*, vol.44, n°1, 2021, pp.37-46.

<sup>16</sup> L'observation de la Quinzaine s'est déroulée de 2003 à 2014 avec une présence au siège du Festival et à Cannes sur une dizaine d'éditions.

abord que l'étude d'un festival ne relève pas d'une compréhension accessible de « la coordination harmonieuse d'un agir collectif, mais se borne à une lutte contre l'entropie »<sup>17</sup>. C'est au regard de ce constat que Daniel Dayan en est venu à adopter un point de vue perspectiviste en composant des récits sous différents angles « dont chacun propose un enjeu, une intrigue, un suspense, des images et une définition du festival ». L'un de ces récits – qui nous semble particulièrement adapté – renvoie à l'expérience des journalistes et à leur manière de redoubler le festival en produisant un « festival écrit ». C'est à partir de cette approche et du rôle que Daniel Dayan accorde aux médias que nous allons procéder pour reconstituer les points de vue croisés de deux quotidiens – *Libération* et *Le Monde* – de l'édition 2014 du festival.

Le choix de ces journaux s'est imposé à nous puisqu'il s'agit de deux quotidiens de référence de la presse écrite dont les représentations médiatiques sont prédominantes notamment pour les institutions et la profession. Au regard de l'analyse du dossier de presse consacré à la Quinzaine, il ressort que l'ensemble du rédactionnel de ces journaux attribue une place centrale aux films français. Parmi les quatre films français en sélection en 2014, le plus médiatisé est sans conteste *Bande de filles* qui a bénéficié d'un des moments privilégiés du festival en étant présenté en soirée d'ouverture. Le film de Céline Sciamma est décrit dans un article de *Libération* comme une œuvre « women friendly qui débusque les préjugés sexistes » (*Libération*, 27 mai 2014)<sup>18</sup>. Ce que les critiques et les cinéphiles n'ignorent pas, c'est qu'il existe une attente spécifique pour *Bande de filles* puisque les deux précédents films de la réalisatrice avaient été sélectionnés à Un Certain Regard et à la Berlinale quelques années plus tôt. En sélectionnant le troisième film de Céline Sciamma, la Quinzaine a réuni les conditions pour susciter une réception médiatique qui a conforté la notoriété d'une cinéaste déjà reconnue et dont la cause entre en résonance avec une sphère publique qui fait converger médiatisation et politisation<sup>19</sup>.

Bruno Dumont – un autre cinéaste également abonné aux sélections du festival qui a été lauréat de plusieurs prix : mention spéciale Caméra d'Or en 1997, Grand Prix en 1999 et 2006 – est aussi fortement médiatisé par les deux quotidiens pour *P'tit Quinquin* (une série TV produite et diffusée par la chaîne Arte). Le film déploie un registre caustique et décalé dans un univers de fiction qui dénote par rapport aux films précédents plus austères et radicaux du réalisateur. En passant avec succès du grand au petit écran, cette conversion qui est unanimement saluée par la presse<sup>20</sup> valide la présence de cette série dans la programmation d'un festival de cinéma. Cette couverture médiatique est à mettre en

---

<sup>17</sup> Dayan Daniel, « Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival », dans I. Bondebjerg (ed.), *Moving Images, Culture and the Mind*, University of Luton Press, 2000, pp.43-52 ; ID., « À la recherche de sundance : retour sur l'expérience d'un festival de cinéma », *Loisir et Société/Society and Leisure*, 44-1, 2021.

<sup>18</sup> Repères : Festival de Cannes, *Libération*, 14 mai 2014.

<sup>19</sup> Ce capital critique a par ailleurs incidemment contribué à améliorer le succès du film en salles puisque *Bande de filles* enregistre plus de 300 000 entrées en France (un chiffre honorable pour un budget avoisinant les 2,85 millions) et bénéficiera d'une sortie dans 24 pays étrangers.

<sup>20</sup> La série TV *P'tit Quinquin* a obtenu un réel engouement public et médiatique en contexte de festival. La chaîne Arte a pu bénéficier de cet effet festival pour favoriser la visibilité de cette comédie décalée (l'audience est estimée entre 1,3 et 1,4 millions de téléspectateurs).

perspective avec une polémique qui a fait débat au sein de la profession avec le positionnement du festival officiel qui a exclu de sa sélection les films qui n'avaient pas eu vocation à être diffusés en salles<sup>21</sup>. La presse rend également compte du premier long-métrage de Jean-Charles Hue, *Mange tes morts*, en lui consacrant un court texte descriptif. Enfin, *Les Combattants* génère l'enthousiasme médiatique et s'impose comme l'événement qui crée la surprise. Ce film suscite l'adhésion du public qui se traduit par une ovation lors de la soirée de clôture et obtient de multiples récompenses : prix de la SACD, Art Cinema Award et Label Europa Cinemas<sup>22</sup>. Interprété notamment par l'actrice Adèle Haenel, ce premier long métrage est désigné comme l'outsider de la sélection et permet à Thomas Cailley d'être intronisé en tant que nouvel auteur, ce qui renforce le prestige de la Quinzaine et de son délégué général<sup>23</sup> alors reconnu pour sa capacité à dénicher le cinéma d'auteur émergent.

Il se dégage de la couverture médiatique des deux quotidiens qu'en fin de festival les thèmes caractéristiques de la Quinzaine sont « la domination, à la fois quantitative et esthétique, de la production nationale »<sup>24</sup> avec une surreprésentation de films émanant de nombreux anciens étudiants de la Fémis (réalisateurs, producteurs, scénaristes, etc.)<sup>25</sup>. Il s'agit pour Franck Nouchi (*Le Monde* du 27 mai) d'un « Palmarès radical pour un festival un peu trop banal » où tous les films d'ouverture en Compétition, Un Certain Regard, Quinzaine et à la Semaine de la critique étaient français. À la nuance près d'une préférence pour l'intervention de deux films français – *Bande de filles* de Céline Sciamma aurait avantageusement pu remplacer le « blockb'auteur »<sup>26</sup> *The Search* de Michel Hazanavicius en sélection officielle – la prééminence du cinéma français questionne lorsqu'elle atteint ce niveau hégémonique manifeste<sup>27</sup>. La critique à peine voilée émanant des journalistes fait écho à un implicite soupçon de connivence et sonne aussi comme une mise en garde contre un risque indésirable de voir que « les créateurs et producteurs du reste du monde en viennent à se détourner de ce rendez-vous cannois, aujourd'hui encore le plus prometteur en matière de reconnaissance artistique et de dynamique commerciale » (Frodon, 2015). Cette relation ambivalente que la presse – et plus globalement le festival – entretient avec la défense « d'un universel du cinéma d'auteur »<sup>28</sup> permet indirectement de favoriser la carrière des films français sur son territoire et à l'international grâce à cette promotion opportune des films sélectionnés – amplifiée avec

---

<sup>21</sup> En 2017, *Okja* de Bong Joon Ho, produit par et pour Netflix, est en compétition officielle. Depuis les vives réactions de la profession, le Festival de Cannes a en partie renoncé à sélectionner des films de Netflix en sélection officielle.

<sup>22</sup> L'excellent accueil en contexte de festival a sans aucun doute produit un effet déterminant pour la carrière d'un réalisateur débutant dont le film rencontrera un succès d'exploitation en salles avec près de 410 000 entrées en France.

<sup>23</sup> En 2014, Édouard Waintrop était le délégué général de la Quinzaine des Réalisateurs. Âgé de 61 ans, il a notamment été critique de cinéma à *Libération*, ex-directeur du festival de Fribourg et exploitant des cinémas le Grütli à Genève.

<sup>24</sup> « 29 c'est le nombre de films français présents à Cannes sur quelque 140 films, toutes sélections confondues. Soit un chiffre en légère régression par rapport à 2013 ». Repères : Festival de Cannes, *Libération*, 14 mai 2014.

<sup>25</sup> Céline Sciamma et Thomas Cailley ont été notamment diplômés de la FEMIS.

<sup>26</sup> *Libération*, « Cinéma d'auteur : trois modèles de production », mercredi 14 mai 2014.

<sup>27</sup> Jean-Michel Frodon, *Slate*, « Il y a trop de films français à Cannes », 2015.

<sup>28</sup> Romain Lecler, « Nouvelles Vagues. Le marché-festival de Cannes ou la fabrique française d'un universel cinématographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.1, n° 206-207, 2015, pp.14-33.

d'éventuelles récompenses attribuées<sup>29</sup> – et reflète l'importance du *soft power* de la France<sup>30</sup>.

Si l'ensemble de la sélection a été considéré comme « un bon cru », notamment des films français, le traitement médiatique des films étrangers à la Quinzaine a été limité généralement à des comptes rendus factuels assez sommaires exception faite des valeurs sûres du très respecté (et reconnu) Frederick Weisman et de l'hommage rendu au film culte de Tobe Hooper *Massacre à la tronçonneuse* (1974). Le traitement médiatique de *Whiplash* est un cas particulier qui mérite que nous nous y attardions pour attirer l'attention sur les ambivalences des critiques en contexte de festival et les jugements parfois versatiles de la presse. *Le Monde* consacre un rédactionnel conséquent à ce film, mais pour émettre de nombreuses réserves<sup>31</sup> alors que la couverture médiatique est très concurrentielle, ce qui détonne quelque peu. L'appréciation du film changera du tout au tout en revanche lors de l'accueil du film à Deauville – où il est encensé et reçoit deux prix –, lors de sa sortie en salles<sup>32</sup> – où *Le Monde* commente son succès inattendu au box-office – puis lors de sa consécration aux Oscars<sup>33</sup> (le traitement médiatique qui accompagne les prix à Hollywood prenant une dimension aussi nationale du fait que Damien Chazelle est franco-américain). Le verdict critique d'un film d'auteur lors d'un festival par des quotidiens influents est donc susceptible d'évoluer en fonction du contexte de réception sous la plume d'un autre rédacteur ou dans une autre rubrique que celle des pages culture, ou d'être tout bonnement réévalué. Ce qui ressort aussi avec ce film, c'est que le face-à-face entre le circuit des festivals en Europe et Hollywood s'est transformé avec l'ascendant des festivals Sundance, Tribeca, Telluride, Toronto, etc. qui offrent tous désormais un tremplin pour valoriser les productions des cinéastes nationaux sur le continent américain<sup>34</sup>. Enfin, le rôle d'un festival comme la Quinzaine ou Sundance – qui ont représenté une forme d'activisme militant des années 70-90 – se place désormais non pas dans le registre de la contre-culture, mais dans le cadre d'une géopolitique des festivals mondialisée qui concourt à des mises en abyme de toutes les

---

<sup>29</sup> « Dans le cas de la France, les films de festivals réalisent ainsi près de la moitié (47 %) des entrées des films français ayant été exploités à l'international. En retenant comme indicateur de succès, non plus les entrées mais le nombre de territoires dans lesquels le film a connu une sortie en salles, il apparaît qu'un film français sélectionné en festivals sera, en moyenne, présent dans trois territoires de plus qu'un film non passé en festivals. De plus, tous les festivals ne jouent pas le même rôle en matière d'attractivité pour les acheteurs internationaux. Cannes est en tête du nombre total de ventes de films français (4 703 ventes, soit 41 % de l'ensemble de ventes de films français sélectionnés en festivals) et il conduit également au nombre moyen de territoires sur lesquels le film a été vendu le plus élevé (16 territoires par film) ». Joëlle Farchy, 2019, p.115.

<sup>30</sup> Joëlle Farchy, Grégoire Bideau et Steven Tallec, *En compétition. Une décennie de festivals internationaux de cinéma*, Paris, Presses des Mines, 2019.

<sup>31</sup> « Le film oublie que le jazz est une musique libre, a priori rétive aux méthodes de Kim Jong-Il, vire au contresens, d'autant qu'acteurs et réalisateur en font des caisses », *Le Monde* du 21 mai, Aureliano Tonet, *Bim, bam, boum*.

<sup>32</sup> Lors de la sortie du film fin 2014, le même journal se positionne tout autrement. Le jugement critique du journal se différencie donc parfois de celui généré lors du contexte en festival en dehors de certains indicateurs public et économique et varie tout comme la réaction d'un public de festival qui se laisse porter par un enthousiasme collectif ponctuel. Avec le recul, *Whiplash* est pourtant un des films marquants de la Quinzaine, de cette édition puisqu'avec plus de 620 000 entrées, c'est le film qui a le mieux marché au box-office français parmi les 20 films sélectionnés en 2014.

<sup>33</sup> Oscars du meilleur acteur dans un second rôle, du meilleur son et du meilleur montage.

<sup>34</sup> La sélection de *Whiplash* à Sundance (quelques mois avant sa présentation à la Quinzaine) a propulsé la carrière du réalisateur jusqu'au Oscar alors que le passage du film à Cannes n'a pas été marquant pour les médias Français.



cultures cinématographiques afin de discriminer dans cette production industrielle de la singularité une sélection de films qui retiendra l'attention plus qu'à se positionner comme une alternative radicale au marché du cinéma *mainstream*.

Parvenus à ce point de notre analyse, nous souhaitons rappeler que le point de départ de notre approche a consisté à contextualiser historiquement « l'objet Festival de Cannes » et à restituer différents univers de sens pluriels de la couverture médiatique des films. Nous avons ainsi analysé le déroulement de la Quinzaine des Réalistes comme fait d'événements<sup>35</sup> et comme une succession ininterrompue de performances grâce à différentes modalités médiatiques, chacune d'entre elles donnant une intelligibilité particulière à ce récit. Pour mener ce type d'analyse, nous avons ainsi suivi en « anthropologue des médias » ce « festival écrit » afin de nous efforcer à la fois de mettre en évidence la capacité des films et des festivals à se conférer une réputation en se confirmant mutuellement, et à dévoiler la dimension performative et autoréférentielle du fonctionnement en réseaux des festivals<sup>36</sup> qui renvoient eux-mêmes à plusieurs planètes du cinéma mondial<sup>37</sup>.

### **La reprise de la Quinzaine des Réalistes : le point de vue du public**

La deuxième partie de ce texte prolonge l'analyse des effets des représentations médiatiques, mais vise complémentarément à engager une réflexion sur les récits évoquant la passion pour les films marquants des spectateurs qui ont assisté à la reprise de la Quinzaine des Réalistes au Forum des images à Paris du 29 mai au 6 juin 2014. Nous concédons en référence à Daniel Dayan que ce type d'étude sur les publics relève d'une forme sophistiquée de prosopopée. Nous allons en effet faire parler des agrégats artificiels d'individus, « leur prêtant volonté, interprétations et intentions, les identifiant à un collectif auquel ils ne se sentent pas nécessairement appartenir, et attribuant à leurs pratiques une importance sans commune mesure avec l'attention qu'ils leur accordent eux-mêmes »<sup>38</sup>. Même si appréhender le public par l'enquête revient à poursuivre au bout du compte un fantôme<sup>39</sup>, nous avons pris le pari de conceptualiser une représentation cohérente du phénomène d'un type de public de festival en combinant sociographie et analyse qualitative. Nous avons donc non seulement pris au sérieux la question du rôle des médias dans la production des publics, mais également mis en œuvre un dispositif d'enquêtes pour articuler les éléments de l'ethnographie de la

---

<sup>35</sup> Erik Neveu et Louis Quéré, « Présentation », *Réseaux*, vol.14, n°75, « Le temps de l'événement », 1996, pp.7-21.

<sup>36</sup> Nous renvoyons ici aux emprunts théoriques de Thomas Elsaesser qui a mobilisé tout à la fois les apports de Niklas Luhmann, de Madeleine Akrich, Michel Callon et Bruno Latour et de Pierre Bourdieu pour décrire le fonctionnement des festivals. Nous ne pouvons que suggérer le bénéfice que l'on peut tirer des perspectives de recherche de cet auteur sur la relation entre le cinéma d'Hollywood et les interdépendances et les positionnements alternatif et complémentaire des festivals européens.

<sup>37</sup> Jean-Michel Frodon, « The Cinema Planet », dans D. Iordanova (ed.), *The Film Festivals Reader* (pp.45-58), St. Andrews, St. Andrews Film Studies, 2013, pp.205-217.

<sup>38</sup> Maxime Cervulle, Habilitation à diriger des recherches, *La construction communicationnelle des rapports sociaux*, vol.2 : *Le théâtre subventionné face à ses spectres : publics, diversité et controverse sur le racisme*, Université Paris 8, 2020, p.13.

<sup>39</sup> Pierre Sorlin souligne également que cette notion de public est « une sorte de mirage, une expression vide dont les sciences humaines se forgent des représentations extrêmement variables », « Le Mirage du Public », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°39, 1992, p.93.

couverture médiatique aux genres d'effets que les journaux ont contribué à produire pour influencer des publics d'une institution comme le Forum des Images. Il nous importait de comprendre comment certains publics se perpétuent dans le temps et pourquoi des spectateurs – c'est-à-dire une entité collective abstraite – s'engagent dans une « communication » pour restituer des expériences intenses qui les ont parfois amenés à changer quelque chose dans leur vie.

Le premier dispositif d'enquête mis en place au Forum a été constitué en fonction de spectateurs ayant accepté de répondre à l'enquête avant les séances (l'enquête administrée en face-à-face s'est déroulée sur un même nombre de séances par jour) pendant toute la durée du festival. Nous avons obtenu 458 questionnaires exploitables, ce qui nous a permis de mesurer les modalités de la visite, les circonstances de la fréquentation et le profil sociodémographique des répondants. Cette enquête conçue et administrée en collaboration avec l'établissement culturel<sup>40</sup> a eu principalement vocation à produire une connaissance plus systématique des publics à des fins opératoires, mais également scientifiques pour appréhender les configurations de la culture cinématographique des spectateurs. Avec ce dispositif d'enquête, il s'agissait de poser un cadre pour cerner les caractéristiques de la fréquentation, évaluer la qualité de l'offre et des services, mesurer les attentes et la satisfaction – notamment sur des questions portant sur la communication de l'établissement –, connaître l'origine géographique des spectateurs ainsi que constituer des profils générationnels et socioprofessionnel<sup>41</sup> en appliquant différentes analyses multivariées (principalement à partir du croisement de caractéristiques relevant de l'intensité de la venue au festival et de l'appartenance générationnelle des répondants). Les publics du Forum se rendant au festival se caractérisent par de multiples pratiques liées à une coexistence de logiques qui recoupent celles de la dimension événementielle du festival, de l'accès rituel à la salle de cinéma ou – plus spécifique et parfois intimidante – de l'institution culturelle.

Certains spectateurs se rendent à la Quinzaine du fait du lien manifeste avec leurs activités professionnelles dans le cinéma et/ou parce qu'ils fréquentent déjà le Forum, l'institution accueillant de nombreuses personnes du métier. Ces publics réguliers de 35-54 ans – tout comme l'ensemble des autres spectateurs – ont exprimé leurs préférences pour *Bande de filles*, *Whiplash*, *P'tit Quinquin* et *Le Conte de la Princesse Kaguya*. Parmi les publics de plus de 55 ans, on trouve un plus grand nombre de personnes habituées au Forum. Ceux-ci sont la plupart du temps bénéficiaires de dispositifs tarifaires (l'abonnement notamment) et suivent assidûment le festival comme l'un des rendez-vous incontournables de l'établissement.

---

<sup>40</sup> La responsable de la communication Anne Coulon ainsi son équipe - Géraldine Clouard, Zina Gabert, Margot Bougeart, Michael Swierczynski, Nathalie Roth, Amina Larade - ont été impliquées dans le déroulement des enquêtes. Nous remercions également Jean Moscarola (Pr Université de Savoie/Le Sphinx), Sabine Bosler et Carsten Wilhelm (MCF – UHA) pour leur collaboration active ainsi qu'Arnaud Moschenross, et les étudiants du master Information et communication de l'Université de Haute-Alsace qui ont participé à cette enquête en 2014.

<sup>41</sup> L'échantillon est composé d'une majorité de femmes (55%) contre 45% d'hommes qui résident principalement à Paris (51%) dans la petite couronne (34%), ou dans la grande couronne (10%) ainsi que dans d'autres départements (5%). Les actifs représentent 63% des répondants (dont 13% de profession artistique) et ont fait des études supérieures (67% des actifs détiennent un diplôme supérieur à Bac+3) ; suivent les retraités (18%), les étudiants (13%) et les demandeurs d'emploi (6%).

L'intensité de la pratique de ces spectateurs varie, mais la fréquentation est en moyenne de 3 à 10 films (et plus) ce qui rejoint les constats d'enquêtes de référence réalisés par le CNC qui indiquent qu'un petit nombre de spectateurs concentre un très grand nombre d'entrées en salles. Les publics de l'enquête disposent d'une connaissance fine de la programmation puisqu'en visionnant un grand nombre de films sur une courte durée, ils développent une expertise leur permettant d'exprimer au mieux leur appréciation de la sélection de l'édition 2014 de la Quinzaine. Les répondants ont des préférences pour des films diversifiés (*National Gallery* de Frederick Wiseman, *Pride* de Matthew Warchus, *Queen and Country* de John Boorman) qui concernent une grande diversité de thématiques et montrent ainsi qu'ils ont une appétence manifeste pour s'immerger dans la découverte des cinémas du monde. Ces spectateurs fidélisés à la reprise de la Quinzaine témoignent de leur attachement au festival et au Forum en mentionnant que ce qu'ils recherchent au cinéma, c'est « vivre dans la vie réelle à la fois l'expérience et le partage de la découverte de nouveaux univers de fiction ». Si le sentiment d'évasion que procure potentiellement l'expérience fictionnelle donne globalement du sens à leur pratique de visionnement, ce sont les films de festival qui offrent quant à eux plus spécifiquement l'opportunité de partager une représentation d'un état du monde. C'est l'une des principales raisons de cette ouverture au cinéma de différents pays qui justifie leur fréquentation de la reprise de la Quinzaine.

L'enquête montre aussi que le Forum renouvelle son public avec notamment de plus jeunes spectateurs qui ont été attirés par un ou des films de la Quinzaine<sup>42</sup>. Ceux-ci se démarquent des autres catégories générationnelles (les 15-24 et les 25-34 ans constituent en effet le plus souvent des primo-spectateurs du Forum) en fonction de leur venue au festival et se sont rendus majoritairement au Forum pour voir *Bande de filles*. La médiatisation de ce film par la presse à Cannes et la communication du Forum expliquent probablement que ces spectateurs aient été attirés par cette avant-première et la présence de l'équipe lors de la soirée d'ouverture. Ces publics ont également indiqué qu'ils ont plus manifestement eu connaissance de la reprise de la Quinzaine grâce aux réseaux sociaux (ce qui les différencie aussi des publics réguliers plus portés par des médias et/ou la communication plus conventionnelle du Forum). Nous disposons seulement de données rudimentaires pour émettre des hypothèses afin d'aborder la question de l'influence médiatique du Festival de Cannes sur les publics du Forum, mais en recoupant avec d'autres éléments liés au box-office et en disposant de l'audience générale de la manifestation à Paris, nous pouvons avancer que les médias ont réussi à attirer l'attention sur ce film. Nous relevons également qu'en dépit de l'abondance de la médiatisation sur d'autres films en exploitation à Paris pendant la même période, les individus présents à la reprise de la Quinzaine ont été très nombreux à se rendre aux séances de *Bande de filles* sans que l'on ne puisse ni savoir ce que les groupes de pairs ont véhiculé, ni comprendre avec quels médias les informations sont devenues virales, ni expliquer pourquoi les thèmes du film les ont mobilisés. Nous pouvons constater que l'effet médiatique du festival a produit un phénomène et que le rôle intégrateur des médias a compté pour générer une attractivité manifeste pendant le festival. Ce film a non seulement créé l'événement, mais

---

<sup>42</sup> Les moyens de transport ferrés qui desservent le Forum des Halles rend par ailleurs le Forum des Images très accessible même pour des spectateurs qui ne sont pas coutumiers de cette institution.

sa médiatisation a également favorisé un engouement pour la reprise de la Quinzaine démontrant ainsi que les effets d'une presse spécialisée sont réels sur des publics cinéphiles ou sensibilisés aux thématiques sociétales du film.

### **Les discours des spectateurs et la fabrique du sensible**

Quittons le domaine des réceptions médiatiques pour en venir à l'étude des films marquants des spectateurs. Une enquête complémentaire, réalisée en ligne à la fin du festival, nous a permis de solliciter les spectateurs sur leur relation affective aux films de festival et plus généralement sur leur panthéon personnel du cinéma<sup>43</sup>. Nous avons pu recueillir 197 réponses,<sup>44</sup> dont 122 textes contenant des récits nous informant de la relation que ces personnes ont entretenue avec des films qui les ont marqués. L'idée de cette question provenait d'un livre d'Olivia Rosenthal<sup>45</sup> qui racontait quels films avaient changé la vie de quatorze personnes et comment le cinéma était entré en effraction dans leur existence. Nous avons adapté ce questionnaire à notre propre dispositif d'enquête<sup>46</sup> pour susciter et stimuler la réflexivité des spectateurs afin de les amener à révéler une vocation ou à raconter quelque chose d'intime à partir de films qui auraient changé un point de vue sur la vie. Nous avons listé l'ensemble des films et des cinéastes, puis contextualisé différents agencements de la relation à la mémoire du cinéma des spectateurs. Pour analyser nos données, nous nous sommes inspirés d'une enquête du journal *Le Monde* sur la culture littéraire des lecteurs<sup>47</sup> afin d'opérer une classification de la dimension mémorielle du rapport à la cinéphilie de notre groupe témoin.

Sur le plan chronologique, les réalisateurs qui figurent dans le panthéon de l'histoire patrimoniale du cinéma de ces spectateurs cinéphiles sont : Jean Renoir, Charlie Chaplin, John M. Stahl, George Cukor, John Ford, Charles Vidor, Carol Reed, Sergueï Eisenstein pour les années 20 à 40, ainsi que les auteurs du « cinéma français moderne » avec des films cités comme *Les 400 coups*, *Jules et Jim*, *L'Année dernière à Marienbad*, *L'Ange exterminateur*, *Pierrot le fou*. Les cinémas italien et américain sont représentés avec des films cultes comme *Huit et demi*, *L'incompris*, *Main basse sur la ville*, *Le Bon, la brute et le truand* ainsi que *Fenêtre sur cour*, *Le Sel et la terre*, *Vertigo*, *Mirage de la vie*, *Le Lauréat*, *Easy Rider*, *The Party*, *The Wild Bunch*. Si nous agrégeons tous les films cités, nous dénombrons : 44 films de langue anglaise, 20 de langue française, 8 de langue italienne, puis 3 russes, 3 espagnols, 2 allemands, 1 danois, 1 suédois, 1 polonais, 1 israélien, 1 japonais, 1 indien. Le cinéma sud-

---

<sup>43</sup> La conception de l'enquête, sa diffusion et l'analyse de résultats ont été effectuées avec le logiciel Sphinx. Nous avons notamment testé un dispositif de « mur d'image » en collaboration avec Jean Moscarola que nous remercions chaleureusement pour son accompagnement et ses conseils.

<sup>44</sup> Le questionnaire a été diffusé entre le 13 et le 28 juin 2014 avec un taux de retour de 15%.

<sup>45</sup> L'idée de nous inspirer du livre d'Olivia Rosenthal, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* (Verticales, 2012), provient d'un conseil de Jean-Yves de Lépinay (programmateur au Forum des Images à cette époque) que nous remercions pour sa contribution et sa confiance.

<sup>46</sup> La question était formulée ainsi : « De manière générale, pouvez-vous nous parler d'un film de cinéma qui a eu une influence marquante au point de changer votre vie ? ».

<sup>47</sup> Lecteurs du *Monde*, votez pour vos 100 romans préférés, par Jonathan Parienté et Maxime Ferrer, publié le 27 décembre 2019 et « 100 romans du *Monde* » ; « L'essayiste et écrivaine Tiphaine Samoyault décrypte la liste des 101 livres plébiscités par les lecteurs du *Monde* », propos recueillis par Jean Birnbaum, publié le 21 juin 2019.

américain est quasiment absent (*L'Ange exterminateur* de Luis Buñuel peut être compté comme mexicain, mais il s'agit d'un cinéaste espagnol en exil) et le cinéma africain complètement oublié. La période contemporaine met en bonne place Pedro Almodovar, Lars Van Trier, Paolo Sorrentino, Xavier Dolan, et comporte des films chinois et coréens (*In the mood for love* de Wong Kar-wai, *Old Boy* de Park Chan-wook, *À l'ouest des rails* de Wang Bing) ainsi que des auteurs plus confidentiels comme ceux de la nouvelle génération de réalisateurs japonais (*Akira* de Katsuhiro Ôtomo, *Eureka* de Shinji Aoyama, etc.). Les femmes sont les grandes absentes avec seulement deux Américaines citées : Sofia Coppola (*Lost in translation*) et Kimberly Peirce (*Boys don't cry*). Parmi les quelques films de l'édition 2014 de la Quinzaine, on trouve également la française Céline Sciamma (*Bande de filles*) et l'israélienne Ronit Elkabetz (*Le Procès de Viviane Amsalem*, coréalisé avec son frère Shlomi Elkabetz). Le panthéon des films marquants des spectateurs renvoie ainsi avant tout à différentes périodes historiques du cinéma patrimonial américain et européen et à quelques exceptions près à des films récemment découverts à la Quinzaine des Réalisateurs.

Ce qui ressort de ces références, c'est qu'elles sont structurées par le genre (masculin en l'occurrence) et des temporalités distinctes où coexistent plusieurs relations aux mémoires générationnelle, intemporelle et immédiate des films. Même si les formes de la « culture du nouveau capitalisme »<sup>48</sup> dans la modernité se sont étendues à l'échelle mondiale, notre panel de spectateurs repose bien sur des individus issus des classes moyennes urbaines et supérieures d'une grande métropole européenne qui disposent – et cela quelle que soit leur appartenance générationnelle – d'une solide culture cinématographique<sup>49</sup> en cohérence avec la ligne artistique de ce festival à Paris.

Dans le prolongement de ce premier traitement descriptif de la dimension mémorielle des films marquants, nous avons prolongé notre analyse en recourant aux travaux d'Anne Barrère et de Danilo Martuccelli<sup>50</sup> et de ceux d'Hartmut Rosa<sup>51</sup> pour interpréter cette incitation à l'expression de la subjectivation des répondants à notre enquête en mobilisant la méthode des épreuves et la notion de résonance<sup>52</sup>. Nous n'allons pas rentrer plus avant dans un développement de l'hypothèse forte de la théorie d'Hartmut Rosa héritée de l'École de Francfort – elle consiste à considérer qu'une relation « résonante » au monde est le critère clé d'une vie réussie – mais plutôt nous contenter de souligner que le processus de résonance se

---

<sup>48</sup> Richard Sennett, *La Culture du nouveau capitalisme*, Paris, Albin Michel, 2006.

<sup>49</sup> Jean-Michel Guy, *La Culture cinématographique des Français*, Paris, La Documentation française, 2000.

<sup>50</sup> Anne Barrère et Danilo Martuccelli, *Le roman comme laboratoire*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2009.

<sup>51</sup> Hartmut Rosa, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, Paris, La découverte, 2018.

<sup>52</sup> Joëlle LeMarec souligne que « l'étude des publics et de leurs discours sont une extraordinaire source d'inspiration et de découverte pour nombre de chercheurs et de professionnels de la culture ». Elle théorise également l'importance de prendre en considération le tact. Selon elle, le registre du tact auquel nous oblige le public, est une piste théorique, un mode de conceptualisation authentique pour développer une représentation cohérente du phénomène du public. Elle précise plus loin que « Ce ne sont pas forcément des énoncés critiques qui portent une dimension politique autonome (des messages), mais, presque au contraire, l'entretien et la transmission d'un tact, c'est-à-dire une interdépendance qui n'a rien de fonctionnel, mais qui consiste à donner pouvoir à l'autre pour qu'il n'en fasse pas usage : c'est par cette transmission du choix de ne pas faire usage (d'un pouvoir ou d'un contre-pouvoir), que le registre des potentialités est culturellement rendu à la fois manifeste et sensible », 2013.

reflète potentiellement dans l'acte réceptif du plaisir cinématographique. Toutefois, il est quasiment impossible de prétendre que les personnes qui ont répondu à l'enquête font acte de résonance, ou simulent la résonance sans en avoir conscience ou confondent l'émotion sentimentale ou la subjugation des sens avec la résonance. On peut en revanche s'appuyer sur la méthodologie des épreuves d'Anne Barrère et de Danilo Martuccelli pour tenter d'explorer l'importance des hybridations entre réalité et imaginaire dans un monde précisément saturé d'images, mais aussi d'histoires contrastées nées de la confrontation du réel et du soi rêvé<sup>53</sup>.

Le matériel recueilli sous forme de récits écrits des souvenirs d'expériences qui ont interpellé ou métamorphosé les spectateurs a permis de formaliser avec la méthode d'analyse des épreuves<sup>54</sup> celles qui nous ont paru significatives pour caractériser le socle culturel et cinéophile des répondants à l'enquête. Chaque épreuve répond à une capacité des individus à produire une subjectivation de ces souvenirs et de leur manière d'irriguer la vie quotidienne et chacune d'entre elles fera l'objet d'une illustration avec les verbatim qui nous sont apparus comme les plus éclairants pour traduire l'intensité des souvenirs d'enfance, la singularité de la mémoire générationnelle et le cheminement de la relation résonante au monde. Évoquant des souvenirs familiaux, des complicités amicales ou des relations amoureuses, c'est au cinéma que ces spectateurs disent s'être substantiellement éduqués. Ces sensations fortes sont éprouvées grâce à l'intensité des films marquants – où se côtoient les « grands classiques » et les films d'auteur – vus dans leur enfance et qui restent intemporels.

*Le Sel de la terre* que mes parents m'avaient amené voir lorsque j'étais gamin. Je ne sais pas s'il a changé ma vie en tous cas il a sûrement aidé à être ce que je suis (homme, 1948, diplôme de niveau bac+5, retraité).

*Le Roi et l'Oiseau* de Paul Grimault est un film qui me suit depuis ma plus tendre enfance. Il est sorti l'année de ma naissance. Je l'ai vu des dizaines de fois, au point de connaître des pans entiers de dialogues par cœur. Il a eu une influence sur le développement de mon amour pour le cinéma, pour l'animation. J'ai grandi avec le film, et le film m'a fait grandir. Et je découvre sans cesse de nouveaux éléments qui m'ont échappé à certaines périodes de ma vie, quand j'étais trop jeune pour tout saisir, par exemple. Un très grand film, une ode à la liberté, à l'amour, à la destruction des frontières, et du despote (homme, 1980, bac ou équivalent, employé).

Je ne pense pas qu'un film ait changé ma vie – même si je suis persuadée que le cinéma a ce pouvoir – mais je dirai que *Le Dernier Empereur* de Bernardo Bertolucci m'a fortement marqué à l'époque où je l'ai vu (j'avais 8 ans et c'était une de mes premières expériences au cinéma, outre les dessins animés de Walt Disney). Je n'avais pas compris les enjeux d'une telle histoire, mais j'avais trouvé cela tellement beau, puissant et coloré que ce film restera à jamais avec moi comme l'une des plus belles choses jamais vues (femme, 1981, diplôme de niveau bac+5, employé).

---

<sup>53</sup> Anne Barrère, *L'éducation buissonnière : quand les adolescents se forment par eux-mêmes*, Paris, Armand Colin, 2016, p.169.

<sup>54</sup> Danilo Martuccelli, *La Société singulariste*, Paris, Armand Colin, 2010.

Les films hollywoodiens de mon enfance dans les années 80 m'ont donné le goût du cinéma. Les films de la Nouvelle Vague m'ont fait accéder à la noblesse et l'élégance de son art. Les films européens baltes, lituaniens ou suédois du Festival de Cannes m'ont appris l'humilité de ne pas nécessairement pouvoir m'approprier un film tout de suite, et les nanars de Nicolas Cage m'ont transmis le plaisir de voir des films pour le seul plaisir de les voir. Récemment, *Whiplash* à la Quinzaine m'a fait prendre du recul sur une relation similaire que j'ai pu vivre dans mon entourage, et m'a insufflé de la combativité pour y faire face (homme, 1982, diplôme de niveau supérieur à bac+5, cadre supérieur).

Dans notre panel, d'autres spectateurs citent – peut-être au prix d'une légère distorsion de la vérité ? – des films patrimoniaux (John Ford, Sergueï Eisenstein, Alfred Hitchcock, Alain Resnais) qui valorisent leur connaissance du cinéma et reflètent leur capacité à se singulariser. De nombreux films cultes jalonnent aussi ce rapport mémoriel à des films auxquels les spectateurs s'identifient en mobilisant des formes de classement très différent en fonction de leur appartenance générationnelle – divisible en plusieurs, selon qu'on s'est surtout formé au XX<sup>e</sup> ou au XXI<sup>e</sup> siècle.

Changer ma vie, non, mais m'ouvrir sur une autre culture que je ne connaissais que par le livre : *Pather Panchali* de S. Ray m'a fait acheter mon premier disque de Ravi Shankar en 1963, m'a fait aller en Inde en 68 et y retourner plusieurs fois (j'ai accompagné des voyages, l'été pendant les vacances scolaires) et lire toute la littérature indienne et sri lankaise d'expression anglaise. Je ne peux pas dire que *Family life* de Ken Loach ait changé ma vie, mais des élèves que j'ai emmenés le voir m'en ont été reconnaissants (homme, 1943, diplôme de niveau bac+5, retraité).

Plusieurs films ! Marquer ma vie, la changer sans doute pas, si ce n'est que des désaccords sur certains films m'ont fait rompre des relations amoureuses et tourner le dos à quelques amis. Par exemple *L'Année dernière à Marienbad* : à la sortie du film, j'ai quitté mon fiancé qui n'avait pas apprécié, il n'avait rien compris de ce qui se jouait là. Nous n'étions pas de la même planète. Qui aimait Besson n'était pas fréquentable (femme, 1945, diplôme de niveau supérieur à bac+5, profession artistique).

Mon film préféré est *The Wild Bunch* de Sam Peckinpah. C'est le premier film que j'ai vu qui m'a montré que le cinéma pouvait être bien sûr un divertissement, mais qu'il pouvait l'exprimer artistiquement par des moyens cinématographiques (homme, 1947, diplôme de niveau supérieur à bac+5, retraité).

*Cannibal Holocaust* de Ruggero Deodato : le cinéma bis italien dans toute son emphase, sa provocation, son audace. Ado, on vient voir du gore, et on se retrouve devant une œuvre immersive et réflexive. Fiction et pseudo-réalité se télescopent, posant une bonne fois pour toutes la question de la manipulation des images, du point de vue, de l'objectivité. Après ça, plus jamais possible de regarder les infos de la même manière. Vulgaire ? Racoleur ? Peut-être, mais on ne verra plus jamais ça sur grand écran. La fin d'une époque de transgression cinématographique (homme, 1963,

diplôme de niveau bac+2, cadre supérieur).

*37°2 le matin*, que j'ai vu plusieurs années après sa sortie (ayant travaillé dans le domaine du théâtre, je n'avais plus le temps d'aller au cinéma !), et dont j'ai eu le sentiment qu'il avait manqué à l'enrichissement de ma sensibilité et à ma connaissance d'une période spécifique (femme, 1949, diplôme de niveau bac+3, retraité).

*Les Chansons d'amour* : alors que je vivais un deuil et découvrais mon homosexualité, ce film m'a permis de vivre ma vie comme je l'entendais (femme, 1985, diplôme de niveau bac+5, cadre supérieur).

*Bienvenue à Gattaca* m'avait énormément marqué lorsque j'avais une dizaine d'années, c'est ce film qui a déclenché ma passion pour la SF, son sujet percutant m'a beaucoup fait réfléchir sur la vie, le futur, les technologies, nos choix (femme, 1993, bac ou équivalent, demandeur d'emploi).

Enfin, la résonance esthétique évoque l'épreuve du cheminement qui est le produit d'expérimentations qui se transforment sur le mode de l'exploration au cours de laquelle leur propre rapport au monde est canalisé et modifié pour aboutir après différentes confrontations à l'aboutissement d'une vocation professionnelle dans le cinéma (monteur, cinéaste, scénariste et programmeur, etc.) ou à des activités de substitution qui permettent de maintenir un contact privilégié avec cet univers de création.

En 1975, je faisais partie des rares étudiants en filmologie. Je travaillais sur *Numéro deux* de Godard. Visionnaire sur l'avenir de la vidéo. L'influence a été triple. Pas possible de visionner le film sans forum des images à l'époque et en étant lilloise ! Renoncement. J'ai finalement décidé de devenir prof, mais je suis convaincue d'avoir gardé de ce jour la passion du cinéma, passion donc. Je finis ma carrière dans l'académie de Créteil, ce qui est complètement à contre-courant pour profiter de l'offre culturelle de la région parisienne. Revanche ! (femme, 1955, diplôme de niveau bac+4, cadre supérieur)

*Candyman* : j'ai réalisé qu'un film fantastique pouvait être lyrique et comme je l'ai vu à Avoriaz, j'ai décidé alors de fréquenter les festivals et devenir critique (femme, 1968, diplôme de niveau bac+5, demandeur d'emploi)

*Brazil* de Terry Gilliam, visionné en VHS lorsque j'avais environ 15 ans a considérablement bouleversé ma manière d'appréhender le cinéma et m'a poussé à m'orienter vers le 7<sup>e</sup> art, qui est devenu par la suite mon secteur professionnel (homme, 1983, diplôme de niveau bac+5, profession artistique).

*Les Amours Imaginaires* de Xavier Dolan ont changé ma vie. C'est la fois où j'ai compris que ma recherche première, dans le cinéma, était l'esthétique. Le reste m'importe peu. J'ai été subjuguée par le précieux de ce film (j'en profite pour faire un clin d'œil aux Cahiers du Cinéma et leur numéro 688 dans lequel plusieurs jeunes cinéastes français rappellent que le cinéma est un art audiovisuel, qu'un film, aussi auteuriste soit-il, se doit d'être une recherche esthétique) (femme, 1994, bac ou



équivalent, étudiante).

Probablement *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*, mais je ne peux pas dire en quoi il m'a influencé précisément. Peut-être parce que c'est trop intime, sûrement parce qu'il a eu une telle influence pour moi que ça en devient indescriptible. Plus récemment, et grâce au Forum des Images, je dirais *Bande de Filles*, qui me conforte dans l'idée que je veux faire du cinéma, et rien d'autre (homme, 1985, diplôme de niveau bac+4, employé).

Cette présentation d'une analyse de films cités et de verbatim des souvenirs liés aux épreuves de l'intensité, de la singularité et du cheminement donne à voir des récits d'expériences que les spectateurs ont mobilisés pour nous transmettre leur attachement à une forme de culture cinéophile. Ces spectateurs de festival – c'est-à-dire cette entité collective abstraite que nous désignons « publics de festival » du fait qu'ils/elles réalisent une performance « écrite » – s'emparent des films de la reprise de la Quinzaine au regard de leur vécu et de leur mémoire patrimoniale et générationnelle d'une part, de leur appétit pour les univers de fiction diversifiés comprenant une curiosité pour les cinémas du monde d'autre part, et, enfin, de leur sensibilité pour les problématiques sociétales. De fait, les films du festival occupent une place assez réduite dans les récits des spectateurs qui mobilisent moins une mémoire immédiate qu'intemporelle pour répondre à notre proposition d'introspection et de subjectivation. Soumise aux aléas de la réminiscence travaillée par le jeu du souvenir et de l'oubli, cette mémoire du cinéma reste fugace, mais laisse apparaître que les films sont des refuges imaginaires pour des cinéophiles (d'un festival dans un établissement culturel) probablement en demande d'espaces transitoires et plus sûrement en recherche de formes de relation résonante au monde.

### **Sociologie de la relation résonante au monde**

Ce retour sur l'expérience de la Quinzaine des Réalisateurs a été une occasion d'engager une réflexion sur les relations complexes entre intermédiation, médiatisation et réception des contenus culturels qui s'actualisent de manière indicible pendant le déroulement d'un festival de cinéma comme celui de la Quinzaine et de sa reprise à Paris. Loin de porter uniquement sur les institutions, les événements festivaliers et leurs publics, ce texte a eu vocation plus généralement à montrer qu'il est possible de mobiliser différentes approches théoriques pour saisir la puissance d'altérité des festivals et l'expérience vécue des films pour aborder différentes modalités de représentations médiatiques et de discours des publics sur la culture cinéophile dans un contexte situé. Les perspectives abordées ont à la fois perpétué des approches en *Film Festival Studies* et en sociographie des publics, et élargi la réflexion à d'autres théories en particulier en sociologie avec celles d'Anne Barrère, de Danilo Martuccelli et d'Hartmut Rosa – en produisant parfois un caractère quelque peu allusif compte tenu des développements limités d'une contribution à un ouvrage.

En poursuivant une réflexion sur le besoin de cinéma<sup>55</sup> en relation résonante au monde, nous avons souhaité prendre en compte la notion de culture cinématographique pour faire de la sociologie un instrument d'objectivation de l'analyse des variations et des évolutions de la cinéphilie. La nécessité de rendre compte du rôle crucial des festivals dans l'expérience cinématographique et d'observer tout à la fois l'organisation, les événements médiatiques, la production des singularités et les sociabilités cinéphiles propres au cinéma nous a conduit à proposer une contribution relevant au final de l'anthropologie du visuel. Grâce à cette diversité des expériences et des formes d'appropriation d'une culture de l'image, nous avons pu développer une forme d'approche attentive aux personnes qui regardent les films – et nous l'espérons en procédant avec tact<sup>56</sup> – afin d'appréhender à la fois la transformation d'une forme d'expression audiovisuelle en festival, et l'expérience vécue de cinéphiles du début du XXI<sup>e</sup> siècle.

Olivier THÉVENIN est Professeur de sociologie à l'Université Sorbonne Nouvelle, chercheur au Centre de recherche sur les liens sociaux (CERLIS) - UMR 8070 et membre du LabEx "Industries culturelles et création artistique".

---

<sup>55</sup> Cette démarche qui consiste à avoir une réflexion sur le besoin de cinéma n'est pas originale puisque dès les années 50, Edgar Morin avait insisté sur l'importance d'aborder cette question dans un article intitulé « Recherche sur le public cinématographique », *Revue internationale de filmologie*, n°12, 1953, ce que Jean-Marc Leveratto a d'ailleurs rappelé dans un article sur l'histoire de la sociologie du cinéma (*Cinémas : revue d'études cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 19, n°2-3, 2009, p.209).

<sup>56</sup> Joëlle Le Marec, « Le public, le tact et les savoirs de contact », *Communication & langages*, n°175, 2013, pp. 3 - 25.