



HAL
open science

Un régime de justification comme modèle historiographique de la politique du cinéma : l'idéaltype de la " qualité "

Frédéric Gimello-Mesplomb

► **To cite this version:**

Frédéric Gimello-Mesplomb. Un régime de justification comme modèle historiographique de la politique du cinéma : l'idéaltype de la " qualité ". Les Actes du CRESAT, 2014, 11, pp.27-39. hal-00997944

HAL Id: hal-00997944

<https://hal.science/hal-00997944>

Submitted on 29 May 2014

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.

UNIVERSITÉ DE HAUTE-ALSACE



LES ACTES DU CRESAT

REVUE DU **C**ENTRE DE **R**ECHERCHE
SUR LES **É**CONOMIES, LES **S**OCIÉTÉS,
LES **A**RTS ET LES **T**ECHNIQUES

Les actes du CRESAT, n°11
© Éditions du CRESAT 2014
ISSN XXXX-XXXX

Couverture :

Plan du cours de la rivière d'Ill depuis
Müllhausen jusqu'à Strasbourg, 1751,
feuille 1, Archives Départementales
du Haut-Rhin 5C/1249.



15 FÉVRIER 2013

FRÉDÉRIC GIMELLO-MESPLOMB

UN RÉGIME DE JUSTIFICATION COMME MODÈLE
HISTORIOGRAPHIQUE DE LA POLITIQUE
DU CINÉMA : L'IDÉALTYPE DE LA « QUALITÉ »

Frédéric Gimello-Mesplomb est Professeur des universités en sociologie de la culture, Directeur de l'équipe de recherche Culture & Communication du Centre Norbert Elias (UMR 8562 CNRS - Université d'Avignon - École des Hautes Études en Sciences Sociales).

La Nouvelle vague, régime de justification *ex post* et emblème mémoriel du soutien public au cinéma français *de qualité*.

Parmi les principes de justification¹ de l'action publique dans le domaine du soutien au cinéma français, celui associant chronologiquement, artistiquement, et économiquement l'éclosion de la Nouvelle vague et la mise en place du principe du soutien qualitatif à la production joue un rôle central². Un lieu commun fréquent du champ de la critique savante de cinéma présente en effet les « jeunes turcs » des *Cahiers du Cinéma* (Rivette, Chabrol, Godard, Truffaut...) comme ayant été soutenus financièrement par un CNC (Centre national de la cinématographie) acteur de la réussite économique des cinéastes de la future Nouvelle vague et de leur position acquise dans le champ social. Nous nous sommes penché sur les origines de ce lieu commun et sur les conditions de sa diffusion intellectuelle comme objet social. La Nouvelle vague n'est pas seulement un acteur historique au double sens d'un acteur de l'histoire de l'art

1. Je renvoie ici aux travaux de Luc Boltanski et Laurent Thévenot qui permettent de saisir l'étendue de la question de la justification dans le cadre des logiques d'action : *De la justification - Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991, 1987, BOLTANSKI L., *L'Amour et la Justice comme compétences*, Paris, Métailié, 1990, THÉVENOT L., « L'action qui convient », PHARO P. ET QUÉRÉ L., *Les formes de l'action*, Paris, EHESS, coll. "Raisons pratiques", 1990 et enfin DODIER N., « Les appuis conventionnels de l'action - Éléments de pragmatique sociologique », revue *Réseaux*, n°62, nov.-déc. 1993.

2. GIMELLO-MESPLOMB F., « La question du soutien à la qualité dans le cinéma et l'audiovisuel en France. Socio-histoire d'un cadre d'action publique et de ses dispositifs (1946-2000) », chapitre VI « Les contours d'une qualité cinématographique au prisme de 3 dispositifs, mémoire d'Habilitation à diriger des recherches, Université de Lorraine, 2012, p.123-129.

(une école artistique) et d'un modèle d'innovation technique dans l'art de produire des films, mais paraît ici fonctionner comme une métaphore, outil de justification *ex post* du principe du soutien public à la qualité dans le secteur cinématographique. À la fois agencement artistique et argument sociologique de l'action, la représentation sociale que constitue la Nouvelle vague dans le champ intellectuel fonctionne, en effet, depuis le milieu des années 80 comme une vulgate pour désigner la réussite de l'entreprise *auteuriste* du cinéma français. Objet doté d'une fonction réparatrice, elle se remarque, notamment, dans la littérature administrative que l'on peut observer à travers les discours, notes, préfaces, ouvrages, systèmes de références, etc. Son périmètre sémantique sans cesse renouvelé nous a très tôt conduit à nous intéresser au rôle de cette idée comme argument de justification dans les négociations routinières autour de la politique de soutien à la qualité³. Or, l'étude des trajectoires sociales (et l'analyse du montage financier de leurs films) des anciens cinéastes communément associés au mouvement de la Nouvelle vague et soutenus, par exemple, par l'avance sur recettes (mais également d'autres dispositifs qualitatifs corrélés, comme la sélection cannoise), montre qu'entre les début des années soixante et le début des années quatre-vingt, peu ont finalement bénéficié du soutien financier public à la production ou d'autres formes de valorisation institutionnelle passant par les instances de consécration les plus installées du champ du cinéma français. Très vite après l'éclosion sur les écrans des films phare de l'année 1959, le rapport de force s'inverse. Ainsi, entre 1960 et 1965, seuls 8 films sur les 192 aidés par le régime sélectif de soutien financier à la production (avance sur recettes du CNC) sont réalisés par les cinéastes considérés comme les plus représentatifs de la Nouvelle vague⁴.

Nom	Titre	(1)	(2)	Année	Montant de l'aide (anciens francs)
Truffaut	<i>La peau douce</i>		X	1964	100 000
	<i>Jules et Jim</i>	X		1962	200 000
Chabrol	<i>Les bonnes femmes</i>		X	1960	150 000
Godard	<i>Pierrot le fou</i>		X	1965	250 000
Doniol-Valcroze	<i>Le cœur battant</i>	X		1961	250 000
	<i>La dénonciation</i>	X		1961	250 000

Fig. 1. Réalisateurs de la Nouvelle vague bénéficiaires de l'avance sur recettes entre 1960 à 1965.

3. GIMELLO-MESPLOMB F., « Le prix de la qualité. L'État et le cinéma français (1960-1965) », *Politix*, Vol. 16, n° 61, 2003, p. 97-115.

4. *Ibid.*

Dans la décennie suivante, le croisement de différentes variables environnementales (sélections cannoises, rétrospectives de la cinémathèque française, liste des avances sur recettes du CNC, productions INA, coproductions des TV hertziennes publiques) tend plutôt à montrer que les anciens cinéastes de la Nouvelle vague, furent soutenus au même titre que d'autres courants et tendances esthétiques qui émergent ultérieurement dans le cinéma français. Dans le cas des aides sélectives à la production de films de long-métrage, les rapports de visionnage des commissions du début des années soixante permettent, notamment, de vérifier une appétence des représentants professionnels pour des créateurs plus aguerris venant de l'ancienne « Qualité française » (Clair, Becker, Autant-Lara...). En définitive, dans les toutes premières années du fonctionnement de l'avance sur recettes, aide qualitative se substituant, dans sa philosophie, à l'ancien minimum garanti instauré par la loi d'aide d'août 1953, les critères de définition de la qualité cinématographique tels que perçus à travers les comptes-rendus de visionnage et les palmarès des films aidés marquent un net retour vers les critères ayant permis de qualifier les films comme appartenant au cinéma de la « Qualité française » de la décennie précédente. La mise en place de l'avance sur recettes s'inscrit donc dans le prolongement d'un mouvement qui la précède et l'anticipe de quelques années, sans qu'il y ait réellement « rupture » dans la philosophie du soutien sélectif comme le voudrait la vulgate sur l'histoire administrative du cinéma qui corrèle souvent ces trois éléments par trop symboliques de l'année 1959 : la création du ministère de la Culture avec le rattachement du CNC à celui-ci; la création de l'avance sur recettes; enfin l'éclosion du cinéma de la *Nouvelle vague* au festival de Cannes. Dans ses grandes lignes, le dispositif de l'avance sur recettes, entre 1960 et 1965, ne fait que reconduire, en l'améliorant, le principe du « minimum garanti », prédécesseur du système de soutien sélectif, instauré en 1953 pour le long métrage, y compris en y reconduisant les hommes placés à sa tête. Le premier président de la commission des avances sur recettes, Pierre-Henri Lichtenberger, conseiller à la Cour des comptes, était le président du Conseil d'administration du Fonds de développement de l'industrie cinématographique créé en 1953, et le cabinet d'expertise comptable de Pierre Cherret, à qui le Crédit national sous-traitait ses expertises financières sur la faisabilité des films, continuera à assurer un conseil technique pour l'Avance à ses débuts. Enfin et surtout, la pratique du visionnage sur films terminés, courante sous le jury des prix de qualité perdure sous l'Avance sur recettes jusqu'aux alentours de 1963, date à laquelle la commission s'attache à évaluer davantage de projets sur la base du scénario, ce qui explique la facture finalement assez classique des 192 films soutenus par le dispositif entre 1960 et 1965 dont seulement 6 appartiennent *stricto*

sensu au cinéma dit de la Nouvelle vague et à sa proche périphérie⁵. Une analyse des palmarès de l'Avance durant les trois premières années de son fonctionnement montre d'ailleurs que la commission fut prudente dans ses choix, apportant un soutien à une esthétique et à des acteurs que l'on identifie déjà durant les deux premières années du jury des minimums garantis (1956 et 1957). *A contrario*, les deux dernières années de vie de ce jury (1958 et 1959) et, symptomatiquement, les trois premiers mois de l'année 1960, consacrés à sa liquidation administrative mais durant lesquels le jury formule encore des propositions de classement alors que l'avance sur recettes est déjà en place, sont une véritable exception, rarement rencontrée par la suite en matière de politique sélective, et relativement déconcertante en matière de droit⁶ si l'on en juge par l'audace artistique dont il fit preuve en contribuant au choix de nombreux films qui s'inscrivirent durablement dans l'histoire des formes artistiques. Il est par ailleurs remarquable de constater la teneur des réflexions que posa le jury de l'article 10 sur la question de la qualité au sein du soutien sélectif et sur la meilleure manière d'encourager la prise de risque artistique, très probablement, en raison de sa composition majoritairement faite d'artistes aguerris provenant d'horizons divers.

1985-95 : L'héritage de la Nouvelle vague, un processus de patrimonialisation sans cesse réaffirmé

Nous avons ensuite sélectionné un second moment pour sa richesse heuristique : la période précédant les cérémonies du centenaire du cinéma. Durant cette période, les discours produits par l'institution et les acteurs culturels sur le cinéma, corrélativement à la production éditoriale abondante concernant la Nouvelle vague et l'histoire de la cinéphilie d'obédience intellectuelle, contribuent à réaffirmer la valeur patrimoniale du cinéma de la Nouvelle vague. L'avance sur recettes, en ces années-là, bénéficie, non pas tant aux propres acteurs de la Nouvelle vague comme Godard, Rivette, ou Rohmer, qu'à une jeune génération de réalisateurs occupant dans le champ intellectuel une position singulière faite de centralité et de distinction. Très souvent critiqués ou

5. *Ibid.*, p. 97-115.

6. « La pratique de l'aide sélective apparaît donc tout aussi déconcertante que le libellé de l'article 58 du code de l'industrie cinématographique et n'aide guère à déterminer la finalité première de cette aide. S'il est clair qu'il s'agit d'une prime à la qualité, la définition très large par la loi des films susceptibles d'en bénéficier ainsi que l'extrême diversité des films effectivement bénéficiaires, qui incluent à la fois des œuvres incontournables de la « tradition de qualité » et celles des cinéastes les plus représentatifs d'une recherche formelle ambitieuse, rendent très imprécise l'exacte vocation de cette innovation juridique ». FOUASSIER C., *Le droit de la création cinématographique en France*, Paris, 2004, p. 252-253.

ex-critiques de la revue *Les cahiers du cinéma*, ces derniers sont marqués par l'apptence à se revendiquer dans la filiation intellectuelle du mouvement (des formules comme « fils de Truffaut » ou « enfant de la Nouvelle vague », font alors florès dans les interview des cinéastes bénéficiaires des aides qualitatives du CNC). En 2008, Joe Hardwick montrait que le « jeune cinéma français des années 90 », label alors courant pour désigner la génération des Arnaud Desplechin, Cédric Klapich Mathieu Kassovitz (*La Haine*, 1995), Erick Zonca (*La Vie rêvée des anges*, 1998), Bruno Dumont (*La Vie de Jésus*, 1997) ou Manuel Poirier (*Western*, 1997) était en partie construit sur une idéologie auteuriste puisant ses sources dans l'imaginaire renouvelé de la Nouvelle vague dans le champ intellectuel français⁷. Philippe Mary, dans sa socioanalyse de la Nouvelle vague⁸, formulait en 2006 des observations similaires. Enfin, les travaux d'Olivier Thévenin montrent qu'« il est toujours possible d'appréhender la référence à la notion de légitimité comme une manière de rendre compte globalement de l'évolution des modalités de reconnaissance des œuvres et des genres, à condition de ne pas réduire un phénomène comme celui de la Nouvelle vague et du cinéma d'auteur à des effets de « structures », ni à une combinaison de « forces » que la sociologie aurait pour but de découvrir⁹ ».

A partir de l'annuaire des rédacteurs des *Cahiers du cinéma* et les notices biographiques d'un outil comme le *Dictionnaire de la critique de cinéma en France*¹⁰, nous avons procédé au relevé des trajectoires sociales des rédacteurs de la revue, des années soixante à la fin des années quatre-vingt-dix. La délimitation des trajectoires professionnelles tout aussi bien qu'éditoriales était notamment rendue possible en permettant l'identification de différents foyers intellectuels. Ces notices permettent, non seulement de rendre compte des revues savantes les plus attractives pour la frange la plus diplômée de la critique, mais également de connaître les universités où les rédacteurs dispensent des enseignements, ce qui nous a permis d'identifier, dans un second temps, des foyers intellectuels au sein des facultés proposant un enseignement du cinéma, principalement dans les filières dites d'« études cinématographiques » (arts du spectacle) relevant de la 18^e section CNU. Intégrer de plein droit la figure de l'universitaire dans le cadre de cette étude sur les cadres sociaux du processus de

7. HARDWICK J., «The vague nouvelle and the Nouvelle Vague: The Critical Construction of le jeune cinéma français.» *Modern & Contemporary France* 16 (1), February 2008, p. 51-65.

8. MARY P., *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Édition du Seuil, collection « Liber », 2006.

9. THÉVENIN O., « Sociologie des arts, des institutions et des publics de la culture », mémoire d'Habilitation à Diriger des Recherches, Université Paris Descartes, 2009, p. 77.

10. CIMENT M. ET ZIMMER J., *La Critique de cinéma en France*, Paris, Ramsay, 1997.

patrimonialisation de la Nouvelle vague participait d'un souhait de rendre compte, selon les principes de chercheurs en histoire sociale de l'art comme Francis Haskell, des catégories d'acteurs, ordinaires comme savants, contribuant à la fabrication d'un goût pour une certaine forme de culture cinématographique. Dans l'un de ces derniers écrits, Yann Darré évoquait la population des enseignant-chercheurs en cinéma en France comme celle d'un groupe possédant de nombreuses caractéristiques avec la population des critiques de cinéma, mais qui peine à trouver sa place et une véritable légitimité entre ces deux mondes (un positionnement évoqué déjà Fabrice Montebello dans son *Histoire du cinéma en France* parue un an auparavant) :

Les enseignants-chercheurs en cinéma et audiovisuel, d'abord venus de la partie la plus diplômée de la critique, vont s'installer à des postes plus stables et dans des départements plus spécifiques (arts du spectacle, audiovisuel, communication, mais aussi littérature ou langue). Issus eux-mêmes de différentes disciplines, défendant des approches qui ont peu en commun, ces enseignants peinent à se faire une place dans l'université (et plus encore au CNRS) et à se faire reconnaître académiquement, mais aussi, du fait de leur dispersion disciplinaire, à se doter des institutions *ad hoc*, et notamment de revues savantes. Leur quête de légitimité est perceptible dans les nombreux ouvrages qui font le bilan des études cinématographiques ou de l'histoire du cinéma, mais aussi dans des glissements disciplinaires qu'on peut lier à des personnalités reconnues¹¹.

Enfin, un troisième corpus était constitué, après dépouillement du Journal Officiel, des arrêtés de nomination des membres de quatre commissions sélectives du cinéma (Avance sur recettes, Commission des Prix de qualité pour le court-métrage, Commission de sélection des films français pour les festivals internationaux, et Commission de l'aide sélective à la distribution), en repérant les membres exerçant l'activité de critique et en d'établissant un tableau chronologique permettant d'estimer la dynamique de croissance de cette population au sein des commissions d'aides qualitatives. Les données ont ensuite été croisées et modélisées par une analyse factorielle des correspondances.

11. DARRÉ Y., « Critiques, enseignants-chercheurs et programmateurs : les acteurs de la légitimation » in « Esquisse d'une sociologie du cinéma », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2006/1-2, p. 161-162.

Les résultats de cette recherche exploratoire¹² mettent en évidence trois tendances : d'une part l'augmentation historiquement située (depuis la fin des années soixante-dix), des critiques de cinéma assurant la fonction d'expert auprès des quatre commissions d'aides sélectives à la production de films de long-métrage constituant le corpus étudié ; ensuite, parmi les critiques nommés à ces commissions, la part statistiquement plus importante occupée par ceux exerçant et ayant exercé dans la revue *Les Cahiers du cinéma* ; enfin la part statistiquement plus importante de films réalisés par d'anciens critiques des *Cahiers du cinéma* passés à la réalisation à bénéficier d'une aide sélective dès lors qu'un rédacteur de la revue siège dans l'une ou l'autre des commissions où le film est en lice.

La dernière observation faite concerne un phénomène de récurrence, qui put être mis en évidence en réalisant un histogramme des allocations de ressources de l'avance sur recettes au delà de cinq films, entre la mise en place du dispositif (1960) et 1990. Quinze cinéastes constituent le sous-corpus des bénéficiaires de six avances et plus, ensemble générationnel dominé par les figures de Rivette, Rohmer et Bresson. L'année 1985 est une année-charnière à partir de laquelle le phénomène de récurrence, jusqu'ici marginal, s'amplifie, rendant compte d'un phénomène de patrimonialisation dont le cinéma est alors l'objet, et dont on peut situer le point d'orgue en 1995, année de la célébration du Centenaire du cinéma. Or, si l'on compare le bilan quantitatif de l'avance sur recettes avec le corpus des films français sélectionnés pour la compétition officielle au festival de Cannes, on observe, durant cette même décennie (1985-1994), une amplitude assez similaire dans le phénomène de récurrence¹³ : 17 films tournés par des cinéastes déjà sélectionnés au moins une fois à Cannes sont à nouveau sélectionnés pour la compétition officielle entre 1985 et 1994, soit plus du triple de la décennie précédente (5) et du double de la décennie suivante (8).

12. GIMELLO-MESPLOMB F., CHAPITRE IV : « *Les Cahiers du cinéma* et la politique des auteurs : de la critique à l'université : un héritage commun, un processus de légitimation (1985-1999) », thèse de doctorat « Enjeux et stratégies de la politique de soutien du cinéma français. Un exemple : la Nouvelle Vague. Economie politique et symboles », 2000, p. 144-178.

13. GIMELLO-MESPLOMB F. ET LATIL L., « Une politique du cinéma : la sélection française pour Cannes », *Protée, Revue internationale de théories et pratiques sémiotiques*, Vol. 31, n°2, 2003, p. 17-28.

Conclusion

Les résultats de cette recherche¹⁴ mettent en évidence trois tendances : d'une part l'augmentation historiquement située (depuis la fin des années soixante-dix), des critiques de cinéma assurant la fonction d'expert auprès des quatre commissions d'aides sélectives à la production de films de long-métrage constituant le corpus étudié; ensuite, parmi les critiques nommés à ces commissions, la part statistiquement plus importante occupée par ceux exerçant et ayant exercé dans la revue *Les Cahiers du cinéma* ; enfin la part statistiquement plus importante de films portés par d'anciens critiques des *Cahiers du cinéma* passés à la réalisation à bénéficier d'une aide sélective dès lors qu'un rédacteur de la revue siège dans une commission où le film est en lice. Une dernière observation concerne un phénomène de récurrence qui put être mis en évidence en réalisant un histogramme des allocations de ressources de l'avance sur recettes au delà de cinq films, entre la mise en place du dispositif (1960) et 1990. Quinze cinéastes constituent le sous-corpus des bénéficiaires de six avances et plus, ensemble générationnel dominé par les figures de Rivette, Rohmer et Bresson. L'année 1985 est une année-charnière à partir de laquelle le phénomène de récurrence, jusqu'ici marginal, s'amplifie, rendant compte d'un phénomène de patrimonialisation dont le cinéma est alors l'objet, et dont on peut situer le point d'orgue en 1995, année de la célébration du Centenaire du cinéma. Or, si l'on compare le bilan quantitatif de l'avance sur recettes avec le corpus des films français sélectionnés pour la compétition officielle au festival de Cannes, on observe, durant cette même décennie (1985-1994), une amplitude assez similaire dans le phénomène de récurrence¹⁵: 17 films tournés par des cinéastes déjà sélectionnés au moins une fois à Cannes sont à nouveau sélectionnés pour la compétition officielle entre 1985 et 1994, soit plus du triple de la décennie précédente (5) et du double de la décennie suivante (8). Cela veut-il dire que la patrimonialisation du cinéma passe par un phénomène de consécration des figures emblématiques des écoles artistiques ainsi que des artistes qui se revendiquent dans leur filiation, en d'autre terme, les normes de rupture et de continuité déjà éprouvées par l'histoire de l'art conditionnent-elles les modalités de l'appréciation lorsqu'il s'agit de formuler un jugement de goût?

14. GIMELLO-MESPLOMB F., CHAPITRE IV : « *Les Cahiers du cinéma* et la politique des auteurs : de la critique à l'université : un héritage commun, un processus de légitimation (1985-1999) », thèse de doctorat « Enjeux et stratégies de la politique de soutien du cinéma français. Un exemple : la Nouvelle Vague. Economie politique et symboles », 2000, p. 144-178.

15. GIMELLO-MESPLOMB F., LATIL L., « Une politique du cinéma : la sélection française pour Cannes ». *Protée, Revue internationale de théories et pratiques sémiotiques*, Vol. 31, n°2, 2003, p. 17-28.

Ces phénomènes d'agrégation et de récurrence sur un type de film ou une catégorie de cinéastes peut sans doute s'expliquer. Hormis la qualité du scénario (élément qui reste déterminant pour l'obtention d'une aide sélective avant réalisation), le régime d'échange et de coordination de toute scène d'expertise où s'opère un consensus sur la qualité d'un film fait de *l'auteur* l'instrument de mesure principal de cette qualité. Ainsi, les signes de reconnaissance d'un auteur aux commandes d'un film contribuent nettement à réduire le phénomène d'incertitude inhérent au moment du choix de tout film dans un festival ou dispositif d'aide sélectif à la production national comme régional. Lorsque le cinéaste est inconnu (ce qui est, *a priori*, le cas des premiers films), plusieurs facteurs exogènes au scénario sont mobilisés afin de sonder la qualité d'*auteur* du postulant. La réputation du producteur, la reconnaissance de la critique, les prix obtenus dans les festivals pour ses films courts, ou son réseau relationnel (sphère de connaissances, réseau social, zone géographique d'influence...) sont autant de critères déterminants dans le processus d'expertise, ce qui conduit, par conséquent, à une homogénéisation des lauréats des aides sélectives, lesquels appartiennent à un milieu intellectuel finalement assez normé. Lorsque Philippe Mary et Julien Duval brosent un « champ du cinéma français » à partir de leur enquête sur le cinéma français du début des années deux mille, ces derniers, prenant l'exemple d'une instance de consécration comme la manifestation professionnelle des Césars, relèvent cette homogénéité qui recoupe le phénomène de récurrence que nous avons observé sur le festival de Cannes et l'Avance sur recettes :

[La manifestation des Césars] récompense la quasi-totalité des cinéastes les plus connus (sans les distinguer tous avec la même régularité) : généralement peu portée, par son esprit et son organisation, à récompenser des formes de cinéma d'apparence trop ou trop peu commerciale» tout en notant l'importance jouée, au cinéma, par la notoriété, jugée « très difficile à des *inconnus* dépourvus, par définition, de cette ressource très puissante dans l'espace qu'est la notoriété externe¹⁶.

Si l'auteur est un instrument de mesure qualitatif permettant de faciliter le processus d'attribution des aides sélectives au cinéma et à la télévision, il l'est aussi pour la justification de la pérennité du système sélectif de soutien au cinéma français et sa promotion à l'étranger. Cette fonction utilitaire se double d'une fonction *réparatrice* : la figure de l'auteur de film est mobilisée, depuis le milieu des années quatre-vingt, comme emblème de l'efficacité du système de soutien sélectif du cinéma français dans la faculté qu'il a de créer de l'innovation. Si l'idéaltype de la qualité cinématographique

16. DUVAL J., « L'art du réalisme. Le champ du cinéma français au début des années 2000 », *Actes de la recherche en sciences sociales* 1/2006 (n° 161-162), p. 96-115.

fonctionne comme un régime de justification, il s'inscrit aussi, finalement, comme un modèle historiographique des politiques du cinéma dont la connaissance nous rend compte d'une multiplicité de régimes d'accord autour des critères de goût. Faire l'histoire de l'idée de qualité cinématographique, c'est, en définitive, faire une histoire du goût par le prisme de l'institution et de ses dispositifs d'expertise institutionnels comme ordinaires.

Bibliographie

- Abèlès M., « Pour une anthropologie des institutions », *L'Homme*, Vol. 35, n°135, 1995, p. 65-85.
- Akrich M., « Les formes de la médiation technique », *Réseaux*, n°60, 1993, p. 87-98.
- Austin J. L., *Quand dire c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, 1962.
- Becker H. S., *Les mondes de l'art (Art Worlds)*, Paris, Flammarion, 1986.
- Bessy C., Chateauraynaud F., *Experts et faussaires : pour une sociologie de la perception*, Paris, Métailié, 1995.
- Boltanski L., Thévenot L., *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, collection "NRF essais," 1991.
- Creton L., « Produire des films en France sous l'Occupation: Retour sur les origines du système d'aide au cinéma », *Studies in French Cinema*, Vol. 12, n°1, 2012, p. 21-34.
- Ethis E., *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 1995.
- Fabiani J.-L., « Disputes, controverses et polémiques dans les mondes intellectuels. Vers une sociologie historique des formes de débat agonistique », *Mil neuf cent*, Vol. 25, 2007, p. 45-60.
- Foucault M., *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- Gimello-Mesplomb F., Latil L., « Une politique du cinéma : la sélection française pour Cannes », *Protée, revue internationale de théories et pratiques sémiotiques*, Vol. 31, n°2, 2003, p. 17-28.
- Gimello-Mesplomb F., "The economy of 1950s popular French cinema : public intervention and audience enjoyment ", *Studies in French Cinema*, Vol. 6, n°2, 2006, p. 141-150.
- ___, « Le prix de la qualité. L'État et le cinéma français (1960-1965) », *Politix*, Vol. 16, n°61, 2003, p. 95-122.
- ___, « La question du soutien à la qualité dans le cinéma et l'audiovisuel en France. Socio-histoire d'un cadre d'action publique et de ses dispositifs (1946-2000) », mémoire d'habilitation à diriger des recherches, 2012.
- Jullier L., *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, Paris, La Dispute, 2002.

Léglise P., *Histoire de la politique du cinéma français. Sous les IV^e et V^e Républiques ou les 35 premières années du Centre national de la cinématographie (1946-1981)*, [s.l.], tapuscrit, 1982.

Leveratto J.-M., *La mesure de l'art : Sociologie de la qualité artistique*, Paris, La Dispute, 2000.

Montebello F., « Des films muets aux films parlants. Naissance de la qualité cinématographique », *Politix*, Vol. 16, n°61, 2003, p. 51-80.

Polo J.-F., « La politique cinématographique de Jack Lang. De la réhabilitation des industries culturelles à la proclamation de l'exception culturelle », *Politix*, Vol. 16, n°61, 2003, p. 123-149.

Thevenin O., « Qu'est ce qui concourt à la légitimation des objets artistiques visuels ? Jacques Siclier et le phénomène « nouvelle vague » », *20 ans de Sociologie de l'art : bilan et perspectives (tome II)*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 107-114.

_____, *Sociologie d'une institution cinématographique - La S.R.F. et la Quinzaine des réalisateurs*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques Sociales », 2009.

Trepos J.-Y., *Sociologie de l'expertise*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.

Vernier J.-M., « L'État français à la recherche d'une politique culturelle du cinéma : de son invention à sa dissolution gestionnaire », *Quaderni*, Vol. 54, 2004, p. 95-108.

Weil-Lorac R. *Histoire de la Confédération nationale du cinéma français. Les fruits d'une tentative*, Bois D'arcy, Service des Archives du Film, 1983.