

WHAT IS BEING FOUGHT FOR BY TODAY'S CINEPHILIA(S)?

Framework : At the end of *La Cinéphilie* (2003), Antoine de Baecque wrote that classical cinephilia died in 1968, following the failure of cinema to film the political events of that year. Since that time, still according to deBaecque, the terrain of cinephilia changed radically as television and publicity/advertising "invaded the domain of images." The proliferation of images has only accelerated with technological change ever since, hurtling through the internet and telecommunications.

Whatever the current status of cinephilia, certainly there are new cinephiles, even if they no longer hone their passion primarily in film theaters. But what is being fought for in this new generation of cinephilia? What causes animate cinephilia today and how are these new modes different from the "classical cinephilia?"

If, in particular, the *Cahiers du Cinema* critics won their battles for auteurism, now part of most critics' lingua franca, are there new critical paradigms of emergent polemics to complement, replace, or contest the earlier cinephilia? Has the institutionalization of film studies as a discipline depleted cinephilia of its social or aesthetic urgency?

1. Il y a d'abord un problème avec le mot français de « cinéphilie », qui comme l'ont montré Geneviève Sellier¹ et Noël Burch², est une forme moderniste, formaliste et masculine d'attachement au cinéma – et pas du tout, donc, l'équivalent de l'amour du cinéma. La « cinéphilie » de De Baecque (dont le livre est un « essai » et non l'étude ethnographique rigoureuse d'un comportement), est une déclinaison parisienne de cette cinéphilie-là. Elle n'a pas varié depuis l'époque des *Cahiers* : il y a encore un culte des Grands Hommes (les « Auteurs »), de l'ésotérisme, de l'esthétisme, du sexisme, et surtout un « dégoût du goût des autres », comme dit Pierre Bourdieu. On le voit bien quand on interroge un critique parisien³ : il se conforme encore au modèle baudelairien de *celui qui sait* (goûter la Modernité), au-dessus du *goût vulgaire* du public. Il est amusant, à cet égard, de lire la pétition que Jean Douchet a écrite à l'occasion de la mauvaise passe financière des *Cahiers*, intitulée « Pour l'avenir des *Cahiers du cinéma* », et qui a été publiée dans divers journaux en avril 2008 : « Le cinéma

¹ « *Gender Studies* et études filmiques », collectif *Les mots sont importants*, <http://lmsi.net/>, septembre 2005.

² « Cinéphilie et politique/Cinéphilie et masculinité », *De la beauté des latrines*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 65-88.

³ Voir notamment mes entretiens avec des critiques des *Inrockuptibles*, le « news culturel français » :

- avec Serge Kaganski (mai 2003) : <http://www.canal-u.education.fr/> ; entrer le nom de l'émission (*Profession : critique*) ;

- avec Jean-Baptiste Morain (décembre 2007) : L. Jullier, *Interdit aux moins de 18 ans*, Paris, Armand-Colin, p. 132-141.

[écrit Douchet], nous concerne désormais tous au premier chef : artistes, philosophes, écrivains, cinéastes, critiques, acteurs, directeurs de festivals... ». Il n'y manque qu'une catégorie de gens : ceux qui ne font pas partie de ce « petit monde », c'est-à-dire le commun des mortels !

2. Ensuite, il y a l'amour du cinéma, qui est hélas appelé en France « cinéphilie populaire » (alors que c'est la cinéphilie à la *De Baeque* qu'il faudrait appeler « cinéphilie élitiste », pour laisser le terme de « cinéphilie » désigner le seul amour du cinéma). Cet amour-là existe depuis très longtemps, et il s'est toujours organisé en culte personnel ou collectif, que ce soit par le « courrier des lecteurs » des magazines de cinéma dès les années 30, ou les ciné-clubs des années 40⁴. De nos jours, en France, il passe toujours par les magazines (*Première*, *Studio*, et toutes les revues spécialisés, comme *Mad Movies*, pour le gore, qui tire chaque mois à autant d'exemplaires que les *Cahiers du cinéma*, ou *HK Magazine*, pour les films de Hong-Kong). Mais s'y ajoutent de nouvelles pratiques : les sites et les forums de discussion sur internet, qui rendent plus ou moins public le débat des fans autour de leurs films favoris, et le visionnement (plus ou moins collectif lui aussi) des DVD, leur prêt et leur échange. Cependant, ces nouvelles technologies ne changent pas fondamentalement l'*esprit de culte*, qui reste le même que dans d'autres sphères de l'art⁵. Le passage de la salle de cinéma à l'écran de TV n'est, à cet égard, qu'un détail, doté surtout d'une importance sociologique (on n'a plus besoin d'habiter le centre d'une grande ville pour voir des films rares).

3. Le paradigme central *des* cinéphilies est toujours le même. Dans la « cinéphilie élitiste », c'est toujours l'esthétique kantienne, basée sur l'intuition, l'ineffable, le sentiment immédiat d'avoir affaire à un Artiste ou une Œuvre⁶. Dans la « cinéphilie populaire », c'est toujours l'*expertise*. Un expert c'est quelqu'un qui a de l'expérience : il a vu beaucoup de films et discute surtout des qualités de l'un par rapport aux qualités de l'autre. Par exemple, et pour faire une remarque sociologique à la Becker⁷, on ne peut apprendre à aimer les films de kung-fu qu'en ayant vu des centaines de films de kung-fu, de manière à pouvoir percevoir les petites différences qui font la valeur de tel film et la médiocrité de tel autre. Sinon, on reste un béotien, pas un cinéphile. Or les

⁴ Voir *Le cinéma en France*, Fabrice Montebello, Armand-Colin, Paris 2006.

⁵ Voir *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Jean-Marc Leveratto, Paris, La dispute, 2006. On y apprend que l'actuelle habitude téléphile de donner à l'enfant qui naît un prénom de héros ou d'héroïne, par exemple, vient du monde du théâtre du début du XIX^e siècle.

⁶ Voir « La critique de cinéma entre raison et je-ne-sais-quoi », L. Jullier, *Esprit* n°319, novembre 2005.

⁷ Howard S. Becker, *Outsiders. Etude de sociologie de la déviance*, Métailé, Paris 1985 (trad. fr. de *Outsiders*, 1963).

changements technologiques de ces 25 dernières années favorisent grandement ce paradigme de l'expertise : il est en effet devenu facile (soit légalement, soit illégalement) de voir des filmographies intégrales. On peut commander ou pirater sur internet des milliers de films jadis introuvables, et se constituer une culture énorme en quelques mois. Quant au caractère « impur » de la « nouvelle cinéphilie », dont les membres aiment à égalité films, séries TV et vidéoclips, il n'est pas nouveau non plus : les « jeunes Turcs » de la Nouvelle Vague étaient obsédés par la littérature, presque plus que par le cinéma.

4. Cela change quelque chose pour l'histoire des styles. Grâce à la multiplication des chaînes câblées, le téléspectateur peut acquérir plus de compétence encyclopédique que les auteurs des histoires « officielles » du cinéma, qui écrivaient à une époque où il était difficile de tout voir. Tout le monde peut s'apercevoir aujourd'hui que « l'Histoire du cinéma » (avec un H majuscule), telle qu'elle est enseignée en France au lycée mais aussi dans une bonne partie du monde⁸ (et telle qu'elle a servi par exemple à Gilles Deleuze pour écrire ses livres), est plus une construction artificielle basée sur les goûts subjectifs des *Cahiers du cinéma* qu'une analyse scientifique de toute la production. Je me souviens du jour où, fraîchement abonné à la télévision câblée j'ai découvert sur *Turner Classic Movies* le film que Fred Zinneman tourna pour la MGM en 1948, *The Search*. J'avais sous les yeux des canons esthétiques censés appartenir à un tout autre courant que celui du classicisme hollywoodien des années 40, et j'ai compris que l'histoire des styles telle qu'on me l'avait enseignée était un « Grand Récit » au sens postmoderne.

5. L'esthétique du cinéma institutionnelle, en France, n'a guère pris en compte ces changements. Elle a radicalisé ses coupures, avec d'un côté une orientation historiographique (en direction de l'histoire de l'art), et de l'autre une orientation critique (ce sont souvent d'anciens critiques professionnels qui se sont reconvertis dans l'enseignement et restent persuadés que l'université est un lieu de formation du goût des étudiants plus qu'un lieu de réflexion rationnelle). Le résultat est que la question de la cinéphilie, et surtout de celle qui porte sur des objets qui n'appartiennent pas au *High Art*⁹, a été abandonnée par l'esthétique à deux autres champs des sciences humaines : la sociologie (avec les gens que j'ai cités, comme J.-M. Leveratto et F. Montebello, mais aussi Emmanuel Ethis¹⁰), et les « sciences de l'information-communication ». Quant aux *Gender & Cultural*

⁸ Voir comment les choix français se sont transmis aux USA dans *On the History of Film Style*, David Bordwell, Cambridge, Harvard University Press, 1997.

⁹ Voir par exemple sur James Bond, Fabien Bouilly (dir.), *James Bond (2)007, Histoire culturelle et enjeux esthétiques d'une saga populaire*, Paris, Belin, 2007 ; ou sur *Star Wars* mon propre essai, *Star Wars anatomie d'une saga*, Paris, Armand Colin, 2010).

¹⁰ Sociologie du cinéma et de ses publics, Paris, Armand Colin, 2007.

Studies, qui comptent parmi les bons outils pour étudier la cinéphilie (du moins si l'on reste dans l'esprit ethnographique de la *School of Birmingham* dont elles sont originaires) la France les boudent (comme le déplorent régulièrement leur deux représentants les plus connus en France et déjà cités, G. Sellier et N. Burch).

Pour citer cet article : Laurent Jullier, « What is being fought for by today's cinephilia(s)? » [version française], *Framework* 50, Nos. 1 & 2, Spring & Fall 2009, Wayne State University Press, Detroit, Michigan, pp. 202–5.