



**HAL**  
open science

# Le Festival de Cannes et la montée du cinéma d'auteur à l'ère de la mondialisation

Olivier Thévenin

► **To cite this version:**

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*, 2021, 44 (1), pp.37-46. 10.1080/07053436.2021.1899395 . halshs-03951240

**HAL Id: halshs-03951240**

**<https://shs.hal.science/halshs-03951240v1>**

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

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

Le festival de Cannes et la montée du cinéma d'auteur  
à l'ère de la mondialisation

Olivier Thévenin (CERLIS) Sorbonne Nouvelle

Pour un certain nombre de chercheurs relevant des film festival studies (Dayan et Katz, 1994; De Valck, 2007; De Valck et al., 2016; Elsaesser, 2005; Iordanova, 2009; Ruoff, 2012; Papadimitriou et Ruoff, 2016; Stringer, 2001; Turan, 2002), l'organisation de grandes manifestations cinématographiques se caractérise par un système interconnecté de groupes d'acteurs coopérants et conflictuels qui forment un ensemble dense de réseaux de relations humaines, coexistant dans un but à la fois artistique, économique, médiatique, social et parfois politique. Dans ce registre, Cannes est l'un des principaux événements internationaux du cinéma – sinon le principal (Ethis, 2001; Farchy et al, 2019) – et constitue le reflet des différentes évolutions de la mondialisation des festivals de films (Euvrard et al, 2018). Il génère en particulier d'abondants échanges commerciaux<sup>1</sup> et produit des effets de visibilité médiatique planétaire grâce aux journalistes qui couvrent la manifestation. Le festival de Cannes joue cela va sans dire un rôle central au niveau du marché des films et de la création cinématographique (Carpentier et al., 2007 ; Lecler, 2015) dans le « face à face » entre cinéma Européen et Hollywoodien. En tant que tel, il donne par ailleurs l'occasion d'étudier différentes formes d'événements (Dayan, 1997), mais il permet aussi de questionner la genèse de la production des catégories mêmes qui nous intéressent ici, à savoir la genèse et la transformation de l'écosystème des festivals ainsi que l'économie des singularités cinématographiques. Cette contribution présente ainsi une réflexion sur le positionnement du festival de Cannes face à la multiplicité des enjeux liés aux grandes manifestations internationales, puis une analyse des configurations particulières permettant d'aborder les diverses facettes du festival dans ses dimensions économique, politique, événementielle, symbolique et esthétique.

**Une brève histoire du festival international du film de Cannes**

A sa création, le festival du film de Cannes a été - comme les autres festivals internationaux - associé à des logiques économiques, esthétiques, diplomatiques et touristiques. C'est notamment pour cette raison que le festival s'est tenu dans cette ville balnéaire convergeant déjà avec les intérêts des industries du tourisme et du luxe pour valoriser et animer la croisette en dehors de la période estivale. L'une de ses autres raisons d'être dans l'Europe de la Guerre froide se caractérise par l'importance des enjeux politiques dans le contexte spécifique des tensions diplomatiques mondiales. L'étude de l'histoire de la première vague

---

<sup>1</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 surpasse les deux autres principaux marchés concurrents puisqu'en 2018, il accueillait 12 000 participants tandis que l'American Film Market à Los Angeles et l'European Film Market à Berlin ont environ 8 000 participants chacun (Paillard et Laurichesse, 2018).

de naissances de ce type de festivals (Loubes, 2016) révèle que les modes de sélection des films ont aussi été dépendants d'un consensus diplomatique et d'un projet artistique universaliste et pacifiste.

La volonté politique et artistique adoptée par les organisateurs du festival de Cannes à ses débuts se présente comme le résultat d'une programmation qui peut être considérée comme le produit de la fusion des différentes idées qui ont animé les efforts de paix de l'après-guerre alors menacés par les tensions croissantes liées à la guerre froide (Moine, 2012). La révélation au public français du néo-réalisme italien et des cinémas de l'Europe de l'est de la période du dégel poststalinien et des nouveaux mouvements cinématographiques par le festival constitua une nouvelle catégorie de films dit « humanistes » qui étaient à connotation politique, critique et esthétique. Dès les années 50-60 cependant la dimension économique du festival a été prédominante avec des logiques très intrusives des acteurs de l'industrie cinématographique française et des lobbies de producteurs, comme l'association des producteurs (la FIAPF)<sup>2</sup> qui a exercé de multiples pressions afin de contrôler les règlements des grands festivals internationaux et d'en limiter leur nombre. Caroline Moine précise par exemple que la durée, les règles de sélection des films ou l'organisation de la programmation font l'objet de directives précises à travers un règlement de la Fédération (Moine, 2013). Avec la création du Ministère des Affaires culturelles et du changement de tutelle du festival de Cannes (Vezyroglou, 2014)<sup>3</sup> lors de l'instauration de la Ve République, un volontarisme parfaitement assumé des instances politiques apporte un dynamisme qui explique en partie l'ascendant de Cannes sur La Mostra de Venise - son rival historique, fondé en 1932 (Taillibert, 2016) - mais aussi vis à vis de ses autres concurrents. André Malraux ne se prive pas en effet de s'immiscer dans le choix de la sélection des films français présentés à Cannes en ménageant une place plus importante aux jeunes générations de réalisateurs. Mais c'est également l'officialisation de la place du marché du film dans l'organisation de la manifestation en 1959 (Ostrowska, 2016, p. 28) qui la renforce prodigieusement sur le plan économique en favorisant la porosité entre la valeur commerciale des films et la notoriété artistique et médiatique conférée par le festival.

Avec la programmation de films à vocation « commerciale » - c'est-à-dire sans les contingences diplomatiques ou politiques de la compétition - le marché du film donne un accès à un panorama plus abondant de la production cinématographique mondiale en présentant des films non-européens. Cet élargissement substantiel de l'offre proposée dans un cadre moins protocolaire sera renforcé avec la création de « La semaine de la Critique » au début des années 60. Cette sélection organisée par un collectif de critiques avait pour objectif de montrer environ 8 films de cinéastes qui n'avaient pas encore été présentés dans de grands festivals internationaux. Le festival de Cannes institue une offre complémentaire consacrée, d'une part, à des films en première ou en deuxième partie de carrière de cinéastes, et d'autre part à promouvoir un nouveau type de films généralement à petit budget inspirés par le cinéma ethnographique ou direct nord-américain. Ces nouveaux mouvements cinématographiques entrent en résonance non seulement avec les mutations de la société (Bell, 1976), mais également avec la question coloniale ou avec d'autres

---

<sup>2</sup> Cf. <http://www.fiapf.org/intfilmfestivals.asp>.

<sup>3</sup> L'ouvrage collectif dirigé par Dimitri Vezyroglou restitue en particulier l'histoire des politiques publiques du cinéma et les débats interprofessionnels dans le cadre du Ministère de l'industrie. Il traite également des conséquences du rattachement en 1959 du Centre national de la cinématographie (CNC) au ministère des Affaires culturelles en documentant les débats entre pouvoirs publics et professionnels.

guerres que la Seconde guerre mondiale. En France, les critiques acerbes contre le cinéma de « qualité » portées par des futurs réalisateurs issus principalement des revues « Arts » ou « Cahiers du Cinéma », (De Baecque, 1998) contribuent à promouvoir une nouvelle génération de réalisateurs. Ce changement d'ordre esthétique au début des années 1960 correspond aussi à l'émergence de films contenant une expressivité du réalisateur plus manifeste et des formes de distanciation qui sont pour certains critiques caractéristiques du « cinéma moderne » (Jacob, 1964).

### **La montée des films d'auteurs à Cannes et leur mondialisation**

L'influence du marché du film et du rôle diffus de la critique amorce une étape importante dans la redéfinition des objectifs du festival qui sera amplifiée par les événements de Mai 68 et l'interruption de la compétition officielle. Les réalisateurs - essentiellement issus de la Nouvelle Vague - se défont en bloc de l'emprise du rituel cannois, sa vocation commerciale, ainsi que l'omniprésence des grands producteurs - les membres des studios américains, très présents dans les instances internationales - dans l'organisation de la manifestation. Pour autant, même si le mouvement des cinéastes a été bâti sur l'idée d'une opposition au comité du festival de Cannes sous couvert des directives étatiques, les cinéastes visaient foncièrement la manifestation cannoise pour faire évoluer leur art sur lequel pesait une lourde censure. Les propositions de réforme avaient ainsi pour but, comme le déclaraient leurs auteurs, de « démocratiser » le festival pour qu'il devienne plus indépendant des pouvoirs publics. Le mouvement de mai révéla ainsi l'ascension des valeurs portées par les cinéastes pour qui la défense du cinéma « d'auteur » devait se placer en tête des préoccupations des instances du festival de Cannes et de l'Etat (Latil, 2008).

Le comité du festival accepta bon gré mal gré que les contestataires organisent leur propre manifestation - même contraire à l'esprit du festival d'avant 1968, plutôt qu'ils s'immiscent dans la compétition officielle - en dialoguant avec l'organe de représentation des auteurs français (la SRF) : c'est la naissance de « Cinéma en liberté » en 1969 qui deviendra la « Quinzaine des Réalisateurs ». Malgré sa dimension protestataire, ce contre-festival s'inscrit dans la continuité des changements que la Semaine de la critique avait introduits, toutefois il apporte irrémédiablement des changements radicaux : d'une part, en ouvrant sa programmation au grand public<sup>4</sup>, et d'autre part en donnant un rôle central au directeur artistique de festival. Pierre-Henri Deleau, le délégué général de la Quinzaine des Réalisateurs, incarne cette figure visionnaire et charismatique du sélectionneur (Thévenin, 2008) en introduisant une nouvelle approche du rapport au film nourrie par un attrait pour des œuvres expérimentales ou provenant de territoires méconnus des festivals internationaux<sup>5</sup>. Son aversion contre les choix conventionnels, la diplomatie culturelle et la commercialisation à outrance permet d'affirmer une intermédiation artistique (Hennion, 1983 ; Lizé et al., 2011) caractérisée par une propension à prendre des risques dans ses choix de sélection de films axés sur la découverte de cinéastes originaux du monde entier ou marginalisés des pays dépendants de régimes autoritaires en Europe de l'Est, en Amérique du Sud, en Asie ou en Afrique.

---

<sup>4</sup> Le Festival officiel et la Semaine de la Critique ne sont accessibles que sur accréditation pour les professionnels de l'industrie du cinéma et les médias. La Quinzaine des Réalisateurs est également ouverte aux professionnels accrédités, mais aussi au grand public (gratuitement à son lancement, puis par un système de billetterie payante pour les cinéphiles).

<sup>5</sup> Le mode de sélection change également, avec des voyages pour faire de la prospection dans des pays encore peu représentés dans les festivals européens.

Le soutien devenu manifeste à des cinémas émergents à Cannes donna à un certain type de réalisateurs du monde entier<sup>6</sup> une plus grande opportunité de participer à une manifestation qui correspondait à l'esprit libertaire de cette époque et qui était, de surcroît, en phase avec l'idée de réaliser des films pour des publics segmentés, en particulier avec le cinéma de la contre-culture et, plus tard, avec les cinémas de genre, du monde, documentaire, d'animation, LGBT, militant, etc. Avec cette dimension inclusive qui élargit la sélection à des cinéastes considérés comme périphériques ou subversifs, Cannes devient l'épicentre du cinéma d'auteur en proposant un regard plus aigu et plus radical sur l'état du monde, et en révélant le potentiel créatif des films dans leur propre pays leur permettant d'accéder à une nouvelle forme de notoriété (Thévenin 2008). Les films d'auteur qui étaient considérés sans potentiel commercial deviennent des œuvres qui s'intègrent progressivement dans un marché du cinéma mondial lui-même changeant.

La reconnaissance du cinéma d'avant-garde américain dans les grandes manifestations internationales est révélatrice, rétrospectivement, de l'institutionnalisation du film d'auteur indépendant. La sélection en compétition officielle d'*Easy Rider* de Denis Hopper et son prix de la première œuvre en 1969, ou la sélection d'*Apothéosis* de John Lennon et de Yoko Ono à l'édition 1971 de la Quinzaine sont des exemples qui marquent un changement provoqué par l'avènement d'une nouvelle forme de célébrité de la culture subversive en tant qu'extension de la culture légitime. Des films expérimentaux ou de genre aux formats jusqu'alors ignorés par le festival officiel créent ainsi des épiphénomènes remarquables comme celui occasionné par Dennis Hopper ou la présence de John Lennon et de Yoko Ono (Icher, 2018, p. 134) qui s'affranchissent du conformisme tout en créant de nouveaux rituels mondains.

### **Les films de Cannes et la diversité**

En 1971, dans la continuité d'*Easy Rider*, la sélection de *THX 1138* de Georges Lucas confirme le renouveau du cinéma américain avec des réalisateurs du cinéma expérimental ou des auteurs et producteurs en marge des studios formés dans les écoles de cinéma (UCLA USC, plus tard NYU). L'anecdote relatée par Bruno Icher à propos du rôle d'embrayeur pour le premier film de George Lucas fournit un éclairage sur la contribution du lancement de carrière d'un réalisateur américain - l'un des plus éminents représentants du Nouveau Hollywood - qui bénéficia symboliquement avec la Quinzaine des réalisateurs de réseaux comme celui de la Cinémathèque Française (Icher, 2018, p. 143) ou de salles de cinéma Art & essai (Delporte, 2003), alors que le film était considéré comme un échec commercial cuisant<sup>7</sup>. C'est en se fondant sur le désir et la volonté de défendre des films novateurs et les expérimentations des auteurs que les nouvelles générations de sélectionneurs de films développent des aptitudes à valoriser cette catégorie de films, entraînant ainsi de profonds changements à Cannes puis dans d'autres festivals internationaux. Ceux-ci vont globalement s'inspirer de ce nouvel état de la création cinématographique pour modifier progressivement leur mode opératoire de sélection et pour élargir considérablement leur programmation à des films relevant d'un universel de la diversité culturelle (Lecler, 2015). Cette attractivité perdurera un temps dans les années 80 avec la génération suivante de

---

<sup>6</sup> Cette ouverture concerne des films « périphériques » ou subversifs, le cinéma populaire non occidental n'y étant en général pas sélectionné.

<sup>7</sup> Gary Leva, (2004), *Artifact from the Future : the making off THX 1138*, documentaire, 31mn.

cinéastes tout juste sortis de New York University (NYU) comme Jim Jarmusch ou Spike Lee<sup>8</sup> qui reconnaîtront explicitement l'effet d'entraînement des festivals indépendants comme ceux des grandes manifestations internationales dans le démarrage de leur carrière.

Dans la continuité de l'effervescence de sa création, la Quinzaine des Réalistes a par ailleurs pu maintenir un engouement exceptionnel en accédant entre 1983 et 1988 à la grande salle historique du Palais de la Croisette, celle-ci ayant été rendue disponible du fait du déménagement du festival officiel. L'émulation de la sélection parallèle rivale s'est donc renforcée, bien sûr en raison de la qualité de ses sélections, mais également du fait de son audience décuplée grâce aux capacités d'accueil et au prestige symbolique de ce lieu mythique (Thévenin, 2008, pp. 130-132). Ce changement de taille critique lié à une ouverture croissante à un public de cinéphiles modifie subrepticement le festival. Cette propension à accorder un rôle essentiel aux « contre-festivals » (dans le sillage de la Quinzaine qui influencera de nouveaux types de manifestations que celles des grands festivals de films internationaux adhérant à la FIAPF) provoqua, avec la reconnaissance du cinéma « indépendant » (Alexandre et al., 2018) une extension du domaine du cinéma dominant (Esquerre, 2012) à partir du moment où des films originaux, à petit budget et sans vedettes, pouvaient s'avérer un créneau porteur tant artistiquement qu'économiquement.

Les différentes innovations portées par les sélections parallèles ont été en grande partie déniées dans l'histoire officielle du festival de Cannes, mais il n'en demeure pas moins que celles-ci ont à la fois renouvelé l'Officiel et transformé le paysage des festivals en imposant Cannes comme la référence prédominante du cinéma d'auteur. Gilles Jacob en tant que Délégué général du festival (puis Président) de 1977 à 2014, a su s'approprier en particulier cette propension - à l'instar de la Quinzaine - à placer l'avant-garde, la marge vers le centre, en donnant une autre dimension à la reconnaissance du cinéma d'auteur (Icher, 2018, p. 160). La Quinzaine des Réalistes a ainsi stimulé le fonctionnement du Festival de Cannes en apportant une imbrication encore plus féconde entre le marché et l'exigence artistique et en donnant à la sélection officielle une plus grande capacité à redéfinir des frontières de la création cinématographique avec des territoires qui étaient encore jusque-là négligés sur la carte du cinéma mondial. Parallèlement, le phénomène « festivals » s'intensifie dans des territoires où l'enracinement local et où l'engagement militant sont propices à produire des événements qui peuvent intéresser des publics curieux pour des films peu ou pas distribués en salle. La Quinzaine s'est ainsi adaptée - malgré elle - en passant du statut de contre-festival à une sélection parallèle comme une autre jusqu'à être considérée comme partie intégrante d'un réseau qui favorise les sorties en salle des films indépendants sur le marché mondial.

L'Officiel a réussi à adapter son organisation face aux transformations du cinéma en composant avec les producteurs, les cinéastes, les groupes audiovisuels et les vendeurs internationaux qui sont devenus omniprésents au fil des ans. En revendiquant aussi cette cinéphilie pointue, les innovations de la nouvelle direction du festival de Cannes ont permis de renouveler l'organisation des sélections et de disposer des moyens pour mieux composer avec les pressions économiques et idéologiques afin de promouvoir un cinéma d'auteur qui conjugue le divertissement et l'ambition artistique. Cannes a su s'adapter également à cette nouvelle économie symbolique en osant avec l'esprit (ambient) du « capitalisme » ambient des années 70 (Boltanski et Chiapello, 1999) caractérisé par le développement

---

<sup>8</sup> Olivier Jahan, (2008), *40 x 15* : ce documentaire réalisé à l'occasion des 40 ans retrace l'histoire de la Quinzaine des Réalistes.

d'une nouvelle organisation en réseau et d'une fragmentation de l'unité sociale en une série de sphères sociales indépendantes<sup>9</sup>. Il réussit ainsi à réunir les conditions d'une intermédiation active entre art et marché qui favorise la reconnaissance du cinéma d'auteur et le développement d'un marché d'Art & essai porteur. Les films de festival qui s'intègrent à l'industrie de l'audiovisuel - qui n'est pas déterminée exclusivement par des préoccupations marchandes - se trouvent ainsi dotés d'une valeur tout autant symbolique qu'économique (Bourdieu, 1981 ; Duval, 2012). Grâce à sa capacité à assurer l'organisation du principal marché mondial de transactions et de droits cinématographiques, Cannes réussit à concentrer annuellement les principaux acteurs de la filière pour s'ériger comme le défenseur de la diversité du cinéma au niveau européen et international et comme la place principale pour faire coexister les différentes « planètes du cinéma » : le type hollywoodien, le *mainstream* local, et le reste de la production (Frodon, 2013).

### **L'économie des singularités et la sociologie des festivals**

Ce retour sur la genèse du festival de Cannes nous a permis de décrire comment cette institution emblématique est devenue, au travers de ses métamorphoses successives, l'un des principaux festivals internationaux de films au monde. L'évolution structurelle de son organisation - avec le rôle particulièrement marquant de la Quinzaine des Réalistes - montre par ailleurs comment des relations diversifiées et asymétriques entre sélection compétitive, marché du film, sélections officielles, parallèles ou dispositifs connexes (la cinéfondation par exemple), contribuent à amplifier une dynamique de différenciation qui a jusqu'à présent renforcé la persistance de l'influence du festival de Cannes. En nous inscrivant dans le prolongement tracé dans cette perspective diachronique, nous envisageons également pour clôturer ce tour d'horizon de considérer le festival de Cannes tant comme un analyseur de tendances complexes sur les plans artistique, culturel, médiatique et économique, que comme un objet d'étude intéressant pour les sciences sociales.

La construction de cadres théoriques susceptibles de rendre compte de la dynamique des festivals est à ce jour manifestement inspirée par les approches séminales de Daniel Dayan - dont l'un des articles précurseurs sur le festival Sundance est publié dans ce volume et auquel nous renvoyons pour saisir l'originalité de son approche anthropologique (Dayan, 2000) - et de Thomas Elsaesser. Ce dernier mobilise tout à la fois les apports de la sociologie de Pierre Bourdieu (sociologie de la domination), de Niklas Luhmann (systèmes sociaux), de Manuel Castells (société de l'information), ou de Madeleine Alkrich, Michel Callon et Bruno Latour (« l'acteur-réseau ») pour appréhender les transformations des festivals en Europe dans le contexte de la mondialisation. Les résultats de ces recherches sont à ce titre très utiles pour comprendre l'auto-renforcement des festivals de films européens et en particulier la dimension réursive, performative et autoréférentielle<sup>10</sup> de Cannes pour aborder la relation entre le cinéma d'Hollywood et le positionnement alternatif et complémentaire des festivals européens (Elsaesser, 2005).

---

<sup>9</sup> Martuccelli D. « Niklas Luhmann, la contingence par la différenciation » in *Sociologie de la modernité*, Paris Gallimard, 1999.

<sup>10</sup> Thomas Elsaesser fait un usage relativement allusif aux travaux de Niklas Luhmann. Il est donc plus probant de se référer directement aux textes de ce spécialiste allemand de la théorie des systèmes sociaux (Luhmann, 2012) ou à un article de Matthew Rampley consacré aux approches de Luhmann dans le domaine de l'art (Rampley, 2005, p. 172).

En complément de ces travaux fondateurs, une autre approche de la sociologie économique et politique peut être mobilisée en nous appuyant sur la théorie de l'économie des singularités de Lucien Karpik. Relativement méconnu des sociologues de la culture, cet auteur ouvre pourtant des perspectives qui pourraient grandement contribuer à un renouvellement des études sur les films-événements et la sociologie des festivals. L'un des intérêts majeurs de la contribution de Karpik consiste à montrer que le fonctionnement des marchés des singularités se caractérise par une pluralité de qualités multidimensionnelles notamment symboliques, plutôt que par le potentiel exclusivement commercial des marchés des biens<sup>11</sup>. Pour en rendre compte, Lucien Karpik envisage une modélisation qui renvoie à des dispositifs de jugement et de confiance ainsi qu'à des régimes de coordination économique visant à faire émerger les principes d'intelligibilité du marché des singularités. Celui-ci en effet s'ajoute plus qu'il ne s'oppose au marché grâce à des dispositifs de jugement qui servent d'aide à la décision et procurent aux publics une connaissance suffisante pour qu'ils puissent faire des choix.

Nous ne pouvons ici que suggérer le bénéfice qu'une sociologie des festivals peut tirer de cette construction théorique dynamique en indiquant l'intérêt de la prise en considération, à la fois, des interventions humaines (les délégués artistiques, les journalistes, les personnes assurant des intermédiations organisationnelles) et non humaines (les catalogues, les contenus médiatiques) (Hennion, 2011), ainsi que de l'importance des médiations qui agissent entre la production et la réception des films de festival. L'approche théorique de Lucien Karpik nous semble ainsi particulièrement bien adaptée pour comprendre des dispositifs de connaissance, des réseaux ou des quasi-marchés comme les festivals « qui se situent au sein des organisations ou dans les relations inter-firmes, ainsi que les relations d'échange qui ne sont pas marchandes » (Karpik, 2007, p. 340) afin d'appréhender la construction de la valeur symbolique des films. Il s'agit donc bien de prolonger cette approche appliquée aux festivals de films et d'ouvrir le chantier de l'étude des dynamiques sociales de l'économie des singularités.

Au-delà des pistes théoriques esquissées, nous avons taché de nous situer dans le registre d'une sociologie historique et empirique en tissant des liens entre des approches sur les festivals et des traditions existantes en sociologie en misant sur leur relative complémentarité. C'est dire pour conclure que l'entreprise qui consiste à dégager quelques pistes de recherche a pour vocation de constituer une ressource parmi d'autres pour mieux travailler à la structuration de ce nouveau champ d'étude en plein développement.

Olivier THÉVENIN, Professeur de sociologie à l'Université Sorbonne Nouvelle, chercheur au laboratoire CERLIS et membre du LabEx "Industries culturelles et création artistique".

---

<sup>11</sup> L'approche théorique de Lucien Karpik mobilise une classification apte à expliquer les différences, les complémentarités et les articulations entre les produits marchands (c'est-à-dire les marchés des biens « homogènes » et « différenciés ») et les marchés des biens « singuliers » qu'il définit par la combinaison de trois notions : la multidimensionnalité, l'incommensurabilité et l'incertitude pour cerner le marché des biens singuliers. Nous renvoyons à l'ouvrage ainsi qu'à un article d'Anthony Glinoeur démontrant l'intérêt heuristique du modèle de Lucien Karpik pour établir des ponts entre l'économie des singularités et la sociologie de la culture (Glinoeur, 2010).

## Bibliographie

- Alexander, J. C. et Smith, P. (1998). « Sociologie culturelle ou sociologie de la culture ? Un programme fort pour donner à la sociologie son second souffle », *Sociologie et sociétés*, 30 (1), 107–116.
- Bourdieu, P. (1981). « La représentation politique : éléments pour une théorie du champ politique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 36-37, 7-9.
- Carpentier, X. Charléty, T. et V. (2007). « Le festival de cinéma. Industrie mondiale, activité locale de communication politique ? », in Jean-Michel Tobelem (dir.), *L'Arme de la culture. Les stratégies de la diplomatie culturelle non gouvernementale*, Paris : L'Harmattan, 217-239.
- Boltanski, L., Chiapello, E. (1999). *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard.
- Buckland, W. (2020). "In memory of Thomas Elsaesser (1943-2019)", *NewReview of Film and Television Studies*, 18:1, 123-125,
- Dayan, D. et Katz, E. (1994). *Media events*, Cambridge: Harvard University Press.
- Dayan, D. (2000). "The social construction of a film festival", in Ib Bondebjerg, *Moving Images. Culture and the Mind*, London, Luton Press, pp.43-55.
- De Valck, M. (2007). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- De Valck, M., Kredell, B. et Loist, S. (2016). *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, London, New York: Routledge.
- De Baecque, A. (1998). *La Nouvelle Vague : portrait d'une jeunesse*, Paris : Flammarion.
- Delporte, F. (2003). *Une vie d'art et d'essais, Roger Diamantis et le Saint-André-des-Arts*, Paris : La Dispute.
- Duval, J. (2012). « Critique d'une analyse économique du cinéma », *Revue française de socio-économie*, 10, p. 137-153.
- Elsaesser, T. (2005). "Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe", In *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam : University Press, 82-107.
- Esquerre, A. (2012). « Jusqu'où le cinéma peut-il être critique ? À propos du festival de Cannes », *Mouvements*, 71, p. 162- 179.
- Ethis, E. (2001). *Aux marches du palais. Le Festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*, Paris, La Documentation française.
- Euvrard T., Kitsopanidou, K., Thévenin, O. (2018). « Plateformes de coproduction et mondialisation de l'audiovisuel : espaces stratégiques de médiation au carrefour d'enjeux industriels et créatifs », *Entrelacs* [Online], 14.
- Frodon, J.-M. (2013). « The cinema planet », in *The film festival reader*, Iordanova, St Andrews: St Andrews Film studies, 205-217.
- Gimello-Mesplomb, F. (2013). *Objectif 49, Cocteau et la nouvelle avant-garde*, Paris, Séguier.
- Glinoe, A. (2010). « Vers une sociologie économique des singularités littéraires », *CONTEXTES*.
- Hennion, A. (2011). « Prologue », in *Humains, non-humains*, Sophie Houdart et al., La Découverte, pp. 255 – 262.
- Grossetti, M. (2004). *Sociologie de l'imprévisible*, Presses Universitaires de France.

- Icher, B. (2018). *La Quinzaine des réalisateurs, Les jeunes années 1967-1975*, Paris : Riveneuve.
- Iordanova, D. (2009). 'The Film Festival Circuit', in Iordanova, Dina and Ragan Rhyne (eds) (2009) *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St Andrews: St Andrews Film Studies with College Gate Press, 23-39.
- Jacob, G. (1964). *Le cinéma moderne* Paris : Éditions Serdoc.
- Karpik, L. (2007). *L'économie des singularités*, Paris, Gallimard.
- Kitsopanidou, K., (2020). « Les Festivals de séries et l'économie de l'attention », in M. BONI, *Formes et plateformes de la télévision à l'heure du numérique*, PUR, Rennes, , 312-330.
- Latil, L. (2005). *Le festival de Cannes sur la scène internationale*, Paris, Nouveau Monde éditions.
- Latour, B. (2006). *Changer la société. Refaire de la sociologie*, Paris, Éditions La Découverte
- Lecler, R. (2015). « 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, 14-33.
- Lizé, W., Naudier, D. et Roueff, O. (2011). *Intermédiaires du travail artistique*, Paris, La Documentation française.
- Loubes, O. (2016). *Cannes 1939, le festival qui n'a pas eu lieu*, Paris : Armand Colin.
- Luhmann, N. (2010). *Systèmes sociaux. Esquisse d'une théorie générale*, trad. fr. Presses de l'Université de Laval.
- Luhmann, N. (2012). *La réalité des médias de masse*, Diaphanes.
- Martuccelli, D. (2011). *La Société singularise*, Paris, Colin.
- Moine, C. (2011). « De Cannes à Karlovy Vary, de Berlin-Ouest à Venise : les festivals internationaux de cinéma dans les tourmentes de 1968 », dans C. Delporte, D. Maréchal, C. Moine et I. Veyrat-Masson (dir.), *Images et sons de Mai 68*, Paris, Nouveau Monde éditions, 235-249.
- Ostrowska, D. (2016). "Making film history at Cannes" *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, in De Valck, M. et al. London, New York: Routledge, 19–33.
- Paillard, J. et Laurichesse H. (2018), « Le marché du film du Festival de Cannes », *Revue Entrelacs* [En ligne], 14.
- Papadimitriou, L. & Ruoff, J. (2016). *Film festivals: origins and trajectories*, *New Review of Film and Television Studies*, 14:1.
- Rampley, M. (2005). "De l'art considéré comme système social. Observations sur la sociologie de Niklas Luhmann, in *Revue Sociologie de l'art*, n°7, pp. 159-185.
- Ruoff, J. (2012). *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*. St Andrews: St Andrews Film Studies.
- Stringer, J. (2001). 'Global Cities and the International Film Festival Economy.' In *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, edited by Mark Shiel and Tony Fitzmaurice, 134–144. Oxford: Blackwell Publishers.

Taillibert, C. (2018). "New Perspectives for Online Film Festivals", in Jenkins, Tricia (dir.), *International Film Festivals. Contemporary Cultures and History Beyond Venice and Cannes*. London / New York, I.B. Tauris & Co. Éditions, 32-48.

Thévenin, O. (2008). *La SRF et la Quinzaine des Réalisateurs, 1968-2008*, Montreuil : Aux lieux d'être.

Turan, K. (2002). *Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the World They Made*, Berkeley: University of California Press. (2002)

Vezyroglou, D. (2014). *Le cinéma : une affaire d'État. 1945-1970*, Paris, La Documentation française.

White, H.C. (2002). *Markets from networks socioeconomic Models of production*, Princeton : Princeton University Press.