

Laurence ALLARD(IRCAV-Paris III)..

***Espace public et sociabilité esthétique :***  
***Etude d'un caméra-club.***

Etre aujourd'hui un amateur dans le champ de l'art et de la culture, c'est, tant au niveau de la réception que de la production, investir son temps de loisir et son espace domestique pour une pratique artistique. Ainsi l'apparition d'une opposition entre pratiques professionnelles et amateur qui se cristallise corrélativement à l'émergence d'un espace public esthétique moderne, se double-t-elle d'une relégation de la figure de l'amateur au sein de la sphère privée. La naissance des "machines à communiquer" ou des médias audiovisuels de masse de la fin du XIXème siècle (phonographe, photographie, radio, cinéma...) est conjointe à la mise en forme d'une sphère domestique comme sphère de consommation des biens de l'industrie culturelle. Une telle évolution a été traduite comme "privatisation de la culture". Il est vrai que le développement de l'industrie du loisir culturel favorise un repli privatiste aux risques de désocialisation avérées<sup>1</sup>. Mais du côté des institutions de la sphère publique de l'art, il n'est pas sûr que son évolution "autoréflexive" en "culture pour experts" vienne répondre encore aux exigences normatives qui soutenaient l'instauration d'un espace public esthétique au siècle des Lumières. Or, en étudiant certaines pratiques audiovisuelles amateur, et notamment en analysant précisément le fonctionnement interne d'un caméra-club, comme nous allons le proposer dans ces pages, il apparaît que des pratiques de sociabilité amicale ainsi que la constitution d'un espace de présentation et de discussion publiques des films au sein d'une structure associative, viennent inscrire un mouvement de médiation entre institutions publiques et sphère privée dès plus intéressant. En même temps, leur prise en compte peut permettre de penser de façon heuristique l'appréhension d'une pluralité de formes publiques d'expression artistiques, quelles soient issues de professionnels ou d'amateurs et qu'elles s'attachent aux médias de masse ou aux Beaux-Arts traditionnels.

---

<sup>1</sup>Cf ici même l'article de Roger Odin au sujet du "passage à la vidéo" des pratiques audiovisuelles amateur.

## **Une réunion chez Mr R. Premier acte : description.**

Nous sommes en banlieue parisienne, un samedi de l'année 1992, invitée au domicile de l'un des membres du Ciné-Club 9.5 de France pour une séance de projection inédite.

### *Présentation du Ciné-club 9.5 de France.*

Pour commencer, quelques mots de présentation de ce caméra-club fondé en 1966 afin de rassembler les adeptes du format historique du cinéma amateur, le 9.5mm, menacé alors par l'apparition du Super-8 qui allait massivement envahir les foyers dans les années 60<sup>2</sup>. Les membres de ce club sont majoritairement des retraités (ingénieur, gardien de la paix, brocheur, projectionniste, commerçant...) qui ont appris à faire du cinéma amateur avec le 9.5mm et lui sont restés fidèles. Il compte 300 membres en France et à l'étranger. Ses principales activités sont l'organisation d'un festival-concours annuel et de projections officielles mensuelles. Le terme de "rencontres" convient mieux à l'esprit qui règne dans ce caméra-club, puisqu'il n'existe pas, comme pour la Fédération Française du Cinéma et de la Vidéo (ex Fédération Française du Cinéma Amateur) de multiples concours. Le Ciné-Club 9.5 de France organise annuellement une manifestation à l'étranger (Amsterdam, York..) où tous les membres peuvent se retrouver pendant trois ou quatre jours. Elle consiste bien sûr en un concours de films mais aussi en repas et visites touristiques. Ces visites sont autant de prétextes à filmer. Le public de ces festivals-rencontres, comprenant notamment des membres du club, est le seul jury qui décerne des coupes pour le Prix du Ciné-Club 9.5 de France, pour le Prix de la couleur, pour le Prix de l'humour et pour le Prix Ciseaux (sanctionnant les films trop longs). Mais, au cours de l'année, suivant les opportunités, des réunions mêlant projections (sans concours), repas gastronomiques et virées touristiques, sont organisées. Des projections officielles ont également lieu de façon mensuelle. Elles comportent deux parties : une partie caméra-club, présentant des films des Club 9.5 de la France entière et une partie ciné-club<sup>3</sup>, au cours de laquelle est projeté un film d'édition Pathé en 9.5. Après chaque film, les conversations en aparté, où l'on se confie jugements et remarques sur ce qui vient d'être projeté ("*Ca c'est pas bon*", "*Non, c'est pas bon*") fusent. Mais il n'y a pas de critiques émises "publiquement" à l'adresse du réalisateur. La courtoisie est de

---

<sup>2</sup>En 1993, on comptait 12 associations de cinéma amateur pratiquant le 9.5mm. Le monde du 9.5 peut être divisé en deux pôles : la région parisienne et Albi, la capitale des neuf-cinquites, puisque quelques albigeois continuent à fabriquer ce format et organisent un festival ambitieux dans les réalisations proposées (souvent des reconstitutions historiques).

<sup>3</sup>Le "Ciné-Club 9.5 de France" est affilié à la "Fédération Loisirs et Culture".

mise au Club 9.5 de France et l'on ne veut pas "*blessers les gens, car un film représente quand même du travail. Mais les défauts techniques sont cependant soulignés*"... mais toujours "*sans méchanceté*" nous dit son président. De plus, on peut remarquer l'ambiance amicale qui règne dans ces projections. Peut-être parce que la fréquentation de ces réunions reposent sur quelques piliers du Club, qui se connaissent très bien et ont tissé entre eux des liens d'amitié. Ces "piliers" participent à toutes les réunions, et notamment aux projections privées qui gravitent autour du club. En effet, il faut noter que parallèlement à ses activités officielles, les adhérents, basés sur la région parisienne, du Ciné-Club 9.5 de France, se rencontrent, ou plutôt s'invitent mutuellement à domicile, dans des séances privées, sortes de "sous-clubs", baptisés "Amicale Cinéma de Paris et sa région, 9.5, S/8 et 16" ou "Club CinéManivel".

*Réunion chez Mr R. : décors, acteurs, paroles.*

Et c'est donc plus précisément l'une de ces réunions plus informelles que nous avons enregistrée en vidéo, afin d'en étudier le plus précisément possible le déroulement. Cette séance a lieu chez Mr R., ancien projectionniste. Celui-ci a aménagé une salle de cinéma dans le sous-sol de son pavillon de banlieue, dans la région parisienne. Un panneau situé sur la porte et sur lequel est inscrit : "JER : Les fondus enchaînés présentent" nous en indique le chemin. Ces réunions ont lieu le samedi après-midi. Quelques rangs de fauteuils de cinéma et puis des chaises, des vitrines abritant la magnifique collection de Mr R., une cabine de projection regorgeant d'appareils de projection, d'amplificateurs, de fils..., un écran aux rideaux rouges, par terre, devant l'écran des appareils de cinéma trop volumineux pour les vitrines et devant la cabine de projection, un imposant appareil de projection en 35mm : tel est le décor où Mr R. reçoit ses "amis cinéastes". Ce samedi, douze personnes étaient présentes, toutes membres du Ciné-Club 9.5. Les invités de Mr R. arrivent peu à peu dans cette salle de cinéma domestique et se saluent petits groupes par petits groupes. Après cette "séquence de salutations", Mr R. suggère à ses invités de s'installer pour la projection et va lui-même se placer devant l'écran face à eux. Il commence la présentation de la séance, dans un brouhaha qui va peu à peu cesser. Le programme qu'annonce Mr R. est un "festival" des différents formats du cinéma amateur hormis la vidéo. Puis, Mr R. va rejoindre sa cabine de projection. La salle est bientôt plongée dans l'obscurité. Les conversants qui s'étaient tus pendant le discours d'introduction de Mr R. reprennent leurs conversations mais en chuchotant. Le premier film est lancé, un documentaire de Mr R. sur un bottier. Il est applaudi à la fin par la salle comme cela le sera pour les autres films. L'obscurité règne

toujours, le silence est rompu par la reprise de chuchotements. Le film suivant commence, il s'agit d'un film d'actualités de 1936. Il est commenté à haute voix par plusieurs spectateurs pendant sa projection qui se répondent. Il en sera de même pour le film suivant (un documentaire tourné à la libération de Paris par l'un des spectateurs présents dans la salle). Pendant que les lumières des vitrines se rallument, une conversation à haute voix s'entame dans la semi-obscurité entre le réalisateur du film et plusieurs spectateurs dans la salle. Mr R revient allumer complètement la salle. Les conversations en aparté provoquant un brouhaha général. C'est l'entracte, au cours duquel les invités pourront déguster des gâteaux préparés par certains invités, puis encore des esquimaux, des petits gâteaux secs, du cidre et du jus d'orange. Durant cette pause, les conversations par petits groupes sont nombreuses et traitent de thématiques variées, allant de la discussion technique (les problèmes de son durant la projection) à la conversation sur les mets proposés. Au cours de l'entracte, Mr R. qui a participé aux différentes conversations se met visiblement au devant de l'écran. Après avoir annoncé la prochaine diffusion d'une "émission de télévision intéressante pour les neuf-cinquistes", provoquant de nouvelles conversations entre les invités, il annonce la suite du programme dans un complet brouhaha, qui cesse dès que la salle se retrouve plongée dans l'obscurité. Les projections reprennent le film d'animation de l'un des invités. Après sa projection, Mr R. suggère au réalisateur de "venir expliquer devant l'écran son film, l'idée, la technique"... S'ensuit une longue discussion sur la spécificité du cinéma amateur qui se poursuivra après la projection du dernier film d'un dessin animé de *Tom et Jerry*. Les conversations en aparté reprendront par petits groupes. La séance s'achèvera de manière informelle, des invités restant à converser tandis que d'autres les quittent.

#### *Premières observations.*

Délaissions le niveau de la description pittoresque et résumons nos principales observations. Tout d'abord, l'existence d'une telle réunion est associée à une pratique audiovisuelle amateur du film 9.5, format historique du cinéma amateur en France puisque inventé en 1922-1923 et popularisé sous le nom de Pathe-Baby. Cette pratique est extrêmement minoritaire par rapport à l'usage aujourd'hui dominant du caméscope. Or si l'on songe au développement prochain du "multimedia familial", nous sommes en présence d'usages contemporains de technologies audiovisuelles anciennes, nouvelles ou à venir. De plus, la création d'une association spécifiquement consacrée à la défense de ce format (pour des raisons tout autant sentimentales - le format de sa jeunesse - qu'esthétiques - l'image est de belle qualité - selon les

témoignages des neuf-cinquistes) illustre une capacité de regroupement volontaire des consommateurs face aux impositions technologiques de l'industrie du loisir. Si l'espace domestique de Mr R. semble dévolu à une pratique audiovisuelle amateur, il est remarquable que cet espace soit conçu selon un modèle public : la salle de cinéma. A été ainsi inventée une salle de spectacle domestique où coexistent des usages appartenant aux salles commerciales (entracte, obscurité) avec des pratiques de convivialité (conversations en apartés...). Enfin, nous avons affaire à une séance de projection, qui semble constituer la principale activité de ce club de cinéastes amateurs comme de tous les clubs de cinéma amateur en général. A travers cette série d'observations, un constat s'impose. C'est bien une vitalité des usages sociaux des technologies audiovisuelles, des biens offerts par l'industrie du loisir et ce depuis la sphère domestique, qui est à l'oeuvre et qu'il nous faut traduire théoriquement. Ce faisant, nous nous posons a contrario des thèses développées au sujet de la culture de loisirs, identifiée comme culture privatiste, désocialisante et passivement consommée.

### **Privatisation des pratiques culturelles et états de l'espace public esthétique.**

Il est vrai que l'histoire des nouveaux médias nés dans le dernier quart du XIXème siècle nous enseigne que leur public, c'est à dire leurs premiers amateurs<sup>4</sup>, s'est constitué au sein de la sphère privée, sphère de la vie consacrée de la vie familiale moderne<sup>5</sup>. Il en est ainsi du phonographe et de la photographie qui à la fin des années 1880 trouvent leur lieu d'élection au sein de la sphère privée mais de la radio. Conçue d'abord comme "téléphonie sans fil" entre radio amateurs dès 1906<sup>6</sup>, elle sera par la suite réinvestie par l'industrie du loisir culturel prenant forme au début du XXème siècle et dont Hollywood est le fleuron. Aujourd'hui, la multiplication des postes de télévision et du magnétoscope dans les foyers introduit une consommation de plus en plus individualisée. Plus généralement, l'histoire de la culture de loisirs ou de masse développée corrélativement à l'extension du temps libre<sup>7</sup>, peut s'écrire suivant un mouvement croissant de "privatisation" des usages du temps accordé au loisir. Or, une telle hypertrophie de la sphère privée, devenue lieu

---

<sup>4</sup>Suivant le modèle de Pierre Sorlin d'une minorité d'amateurs éclairés promouvant l'élargissement à un public de masse, cf "Le mirage du public" in *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, Jan.Mars 1992

<sup>5</sup>Cette consécration d'une sphère privée comme lieu d'élection de la vie familiale est d'abord liée au développement de la "famille sentimentale moderne" au cours du XVIIIème siècle suivant les thèses de Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, 1973, Points Seuil.

<sup>6</sup>Pour une histoire des rapports entre sphère privée et "médias audiovisuels" ou "machines à communiquer", cf P.Flichy, *Histoire de la communication moderne. Espace public et vie privée*, La découverte, 1991.

<sup>7</sup>Parmi les récentes études, cf A.Corbin, *L'avènement des loisirs (1850-1960)*, Aubier, 1995.

principal de la consommation des biens de la culture de loisirs ou de la culture des médias de masse a suscité bien des interrogations quant au devenir même de la "culture". On s'est notamment interrogé sur la possibilité conceptuelle et concrète d'un espace public esthétique<sup>8</sup>, comme à la fois espace discursif et institutionnel de rencontre intersubjective et intercorporelle entre des individus rassemblés en un public autour d'une oeuvre. Le diagnostic d'une culture "privatiste" a été ainsi avancé par certains philosophes, sociologues et historiens,

Une des formulations classiques du diagnostic de la "culture privatiste" revient à R.Sennett<sup>9</sup>, qu'il s'applique à montrer à travers les transformations des relations sociales dans les institutions, notamment, de l'espace public esthétique. Partant de l'évolution historique des conduites publiques, R.Sennett établit le diagnostic d'une société intimiste qui vide l'espace public, conçu comme lieu géographique de mise en forme du lien social. L'irruption d'une "culture de la personnalité" dans le domaine public produit un dédoublement de l'identité de l'"homme public-acteur", en, d'une part, une minorité d'acteurs professionnels, qui acquièrent le statut de personnalité publique, et d'autre part, une majorité de spectateurs passifs et silencieux. Ce dédoublement est remarquable dans la transformation des lieux de spectacles et du mode de réception des oeuvres jouées. Comme nous le rappelle l'histoire des lieux de spectacle, telle qu'on peut la retracer à la lumière des thèses sennettiennes, la topologie des théâtres officiels ne figurait pas de séparation entre l'espace scénique et spectatoriel. Cependant, une écoute silencieuse et disciplinée, dans une salle de concert ou de théâtre obscurcie, va s'imposer peu à peu au cours de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Au moment où les représentations théâtrales sont devenues silencieuses, les projections cinématographiques offrent des images muettes aux commentaires des spectateurs et des bonimenteurs. L'apparition du cinéma parlant en 1930 transforme l'écoute parlante en écoute silencieuse. Lorsque le public populaire s'est mis à désertter les salles de cinéma après-guerre, il aurait reporté à la télévision de telles habitudes de réception. L'écoute familiale s'investit alors dans le médium télévisuel avant que la multiplication des postes de télévision et du magnétoscope dans les foyers n'introduise une consommation plus individualisée. En cela, le cinéma représente bien le "dernier spectacle collectif".

Quant à la philosophe Hannah Arendt, c'est l'apparition d'une culture de loisirs ancrée dans la sphère privée qui a pour conséquence de modifier la nature même de la culture. Dans son essai intitulé "La crise de la culture", Arendt définit la culture comme un "phénomène du monde", dont la qualité est d'avoir besoin de

---

<sup>8</sup>Dont nous avons restitué l'émergence dans un article de ce présent ouvrage.

<sup>9</sup>R.Sennett, *Les tyrannies de l'intimité*, 1979, Le Seuil.

quelque "espace public où apparaître et être vues. Elles ne parviennent à la plénitude de leur être propre, qui est d'apparaître, que dans un monde commun à tous"<sup>10</sup>. En effet, pour les oeuvres d'art, c'est bien le lieu où nous exposons aux regards de tous, qui est caractéristique de notre "culture". Cet "espace public", ce "monde commun d'apparence", nous pouvons l'appréhender comme "espace public esthétique". Selon H.Arendt, la culture de loisirs ou de masse est problématique dans sa nature même car les articles offerts par l'industrie des loisirs, sont bel et bien consommés par la société comme tous les autres objets de consommations. Or, selon la philosophie arendtienne, le loisir appartient au domaine des processus vitaux de la société. Alors que le loisir "concerne les gens et est un phénomène de la vie, la culture concerne les objets et est un phénomène du monde"<sup>11</sup>. Le critère de jugement authentique des oeuvres de la culture, à savoir sa permanence, son immortalité par-delà les siècles, se trouve mis en défaut dans la culture de loisirs ou de masse. C'est pourquoi, elle est étrangère à l'existence d'un espace public esthétique. Ancrées dans le monde de la vie, les pratiques culturelles dérivées de l'industrie du loisir, donc également les pratiques amateurs, ne pourraient être associées d'aucune façon à un quelconque "espace public esthétique".

Les conclusions de Sennett et d'Arendt convergent autour d'un diagnostic commun : la contradiction entre espace public esthétique et culture de masse consommée au sein de la sphère privée. Reprenons notre exemple de départ. Il va nous permettre d'apporter des nuances aux diagnostics portés plus haut au sujet de la culture de loisirs comme culture privatiste et à terme désocialisante. Mais si l'on veut bien retraduire théoriquement la question de l'espace public esthétique autour de la notion de "publicisation".

### **De l'espace public esthétique à la publicisation.**

Cette notion de "publicisation" vient introduire une dynamique là où l'on continue à penser l'espace public esthétique à travers des institutions et des acteurs figés (le musée, le génie artistique...) et dont la légitimité repose sur une idéologie de l'autonomie esthétique attachée au seul domaine des Beaux-Arts canoniques (musique, peinture, sculpture, littérature, théâtre...). Pour reprendre le parfait diagnostic de J.M Schaeffer<sup>12</sup>, cette doctrine esthétique héritée du

---

<sup>10</sup>H.Arendt, *La crise de la culture*, Gallimard (Collection Folio Essais), 1989, p.278-279.

<sup>11</sup>H.Arendt, op.cité, p. 266.

<sup>12</sup>Pour une critique conceptuelle de cet état de faits, cf J.M Schaeffer, *L'âge de l'art moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIème siècle à nos jours*, Gallimard, 1992.

Romantisme allemand, repose sur une confusion entre art comme objet phénoménal et art comme valeur. L'une des conséquences en est la canonisation et la sacralisation de certaines pratiques artistiques au détriment d'autres qui n'en seraient pas moins "artistiques" et esthétiquement valables dans un cadre théorique approprié. C'est pourquoi, nous avançons la nécessité d'une mise en mouvement participe plus largement d'une entreprise de "pluralisation" de l'espace public esthétique, qui permettrait de dépasser le pathos d'une déréliction de la culture engendrée par le développement du loisir culturel, en s'ouvrant à la fois conceptuellement et empiriquement aux formes plurielles de publicisation de propositions artistiques et des modes d'appropriations esthétiques diversifiés.

### *Nécessité de la pluralisation esthétique.*

L'actualité d'une entreprise de "pluralisation de l'espace public esthétique" prend tout son sens quand au sujet même des pratiques culturelles canoniques et notamment au sujet de l'art dit contemporain un diagnostic critique se trouve également énoncé. Cependant, le refrain de "fin de la culture" n'est pas toujours claironné par les détracteurs des biens de l'industrie culturelle et de la culture de masse. Il concerne encore l'institution artistique contemporaine, comme on peut le lire, dans des registres conceptuels différents, outre J.M Schaeffer<sup>13</sup>, chez Rainer Rochlitz<sup>14</sup>, Yves Michaud<sup>15</sup> ou Thierry de Duve<sup>16</sup>. Ces observateurs de l'institution artistique posent le constant d'une évolution auto-réflexive de la sphère publique de l'art autonome. Après avoir connu les phases de spécialisation et de professionnalisation, à travers ses institutions originaires, détrônées peu à peu par le système "marchand critique" au XIXème siècle<sup>17</sup>, la sphère publique de l'art institutionnelle ne semble développer aujourd'hui, selon les termes de l'éminent théoricien du concept d'Espace Public, Jürgen Habermas, qu'une "culture pour experts" régie par une logique historiciste interne pour et par des spécialistes en Art Moderne<sup>18</sup>. Il est aujourd'hui clair, pour le philosophe allemand, que "cette culture développée par la réflexion et le traitement spécialisé n'enrichit pas spontanément la pratique quotidienne, et qu'au contraire la rationalisation culturelle fait naître un

---

<sup>13</sup>J.M Schaeffer, op.cité.

<sup>14</sup>R.Rochlitz, *Subversion et Subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Gallimard, 1994.

<sup>15</sup>Y.Michaud, *L'artiste et les commissaires*, ed.J.Chambon, 1991.

<sup>16</sup>T.de Duve, *Au nom de l'art*, Minuit, 1989.

<sup>17</sup>H. et C White ont montré, comment à partir du Salon des refusés de 1863, suite au scandale de L'olympia de Manet et avec les impressionnistes, les institutions fondatrices de l'espace public esthétique se sont trouvées concurrencées par les lieux créés par l'association née sous le signe d'un marché de l'art non encore triomphant d'un artiste indépendant de l'Académie, d'un marchand-galeriste, organisateur d'expositions publiques alternatives et d'un critique-littérateur, ami des arts et notamment de celui de ses amis. Cf C.et H. White, *La carrière des peintres au XIXème siècle*, [1965] 1991, Flammarion

<sup>18</sup>J.Habermas, "La modernité : un projet inachevé" in *Critique n°413*, pp.950-969, 1981.



danger d'appauvrissement du monde vécu"<sup>19</sup>. Mais, poursuit-il, il est possible de concevoir une appropriation de la culture des experts dans la perspective du monde vécu, notamment à travers l'espoir que la société civile soit capable d'élaborer des institutions propres, dites espaces publics "autonomes", "partiels", "pluriels"<sup>20</sup>.

Une telle entreprise de pluralisation de l'espace public esthétique hors de ses formes institutionnelles reconnues implique d'une part de prendre en compte des formes plurielles d'espaces publics, institutionnalisés ou informels, liés à des pratiques culturelles les plus diverses. Un tel espace public esthétique pluralisé comprend tout à la fois le monde de l'art contemporain et des associations artistiques et culturelles de toutes sortes. D'autre part, la prise en compte des pratiques, appartenant à la culture de loisirs et de masse, marque, quant à l'accueil conceptuel du phénomène esthétique, une ouverture. Au niveau de la situation de l'espace public esthétique, elle va nous conduire à penser les conditions d'une plus grande perméabilité entre art élevé et art de masse et entre publics d'élites et publics de masse. Une entreprise de pluralisation de l'espace public esthétique vise donc à rendre plus perméables les frontières entre les oeuvres et les pratiques de la culture de masse et celles des arts canoniques. Ainsi, c'est tout à la fois une mise en continuité et un décloisonnement de cette culture pour experts, qui envahit l'espace public esthétique qui se trouvent ainsi engagés.

Dans le cadre d'un tel projet intellectuel, il semble que l'étude de pratiques de cinéastes amateur, parce que relevant de la culture de masse et de loisirs, parce qu'ancrées dans la sphère privée, parce que constituant un "phénomène de la vie", soit des plus intéressantes à étudier. Mais que signifie encore la notion de "publicisation", que l'on veut substituer à celle "d'espace public esthétique" ?

*D'un espace public esthétique pluralisé à la publicisation esthétique.*

---

<sup>19</sup>J.Habermas, op.cité, p.957.

<sup>20</sup>Ces termes d'espaces publics "partiels" et/ou "autonomes" ont été définis ainsi par J.Habermas dans *Droit et démocratie. Entre faits et normes*, chapitre "Le rôle de la société civile et de l'espace public politique", p.401 et allié L'espace public, écrit l'auteur, est "un tissu d'une grande complexité, ramifié en une multiplicité d'arènes qui se chevauchent, différencié" (...) il se différencie en niveaux de fonction de la densité de communication, de la complexité de l'organisation et de l'ampleur du rayon d'action, allant de l'espace épisodique du bistrot, des cafés et des rues, jusqu'à l'espace public abstrait créé par les mass media et composé de lecteurs, d'auditeurs et de spectateurs isolés et globalement dispersés, en passant par l'espace public organisé, en présence des participants, qui est celui des représentations théâtrales, des conseils de parents d'élèves, des concerts rock, des réunions de partis ou des conférences ecclésiastiques. En dépit de ces multiples différenciations, tous ces espaces publics partiels (...)" cf aussi, J.Habermas, *Le discours philosophique de la modernité*, Gallimard, 1988, p.425 et J.Habermas, "La souveraineté populaire comme procédure. Un concept normatif d'espace public" in *Lignes n°7*, 1989, p.50.

Cette notion de "publicisation" a été systématisée par le sociologue Louis Quéré<sup>21</sup>. En mettant l'accent sur la publicisation, Louis Quéré vient suggérer que la notion d'espace public n'est pas réductible à une entité empirique, préexistante dans le monde, tels que le sont par exemple les espaces publics urbains, de même, qu'elle permet de se détacher de sa conceptualisation politiste, comme espace abstrait de la souveraineté populaire. La notion de "publicisation" se situe, elle, aux confluents de plusieurs traditions sociologiques et philosophiques. Parmi ces dernières, on compte l'ontologie publiciste d'Hannah Arendt<sup>22</sup>, retraduisant l'espace public comme scène nécessaire pour l'humanité où apparaître et advenir à l'existence. Dans la tradition sociologique, l'approche "dramaturgique" de l'agir social chez le sociologue Erwin Goffman, considérant la vie sociale comme vie publique, ainsi que le programme de l'Ethnométhodologie (Harold Garfinkel), mettant en avant le caractère visible d'accomplissement de l'ordre social, développent également une semblable notion. C'est pourquoi, Louis Quéré a proposé de placer la question de l'espace public, au centre d'une méta-théorie sociologique postulant le fondement public de l'ordre social (acteurs, actions, événements, identités...). Comme l'exprime le sociologue français, on doit penser le "cadre, toujours donné et néanmoins à recomposer à nouveaux frais dans chaque situation, dans lequel les actions, les paroles, les événements et les personnes, les situations et les relations, acquièrent, en tant que réalités phénoménales, leur individualité et leur socialité, leur intelligibilité et leur objectivité"<sup>23</sup>. Et cette composition d'un cadre, d'un espace public suppose quelque chose comme une "publicisation" des actions, des relations, des paroles..., c'est à dire à la fois leur inscription dans un espace commun d'apparence, de mise en visibilité ainsi qu'un usage de médiations publiques affilant une occurrence sociale à un arrière-plan d'usages, de systèmes et de formes symboliques, transcendant les perspectives singulières des individus. La "publicisation" peut donc être définie tout à la fois comme un processus de mise en partage, de mise en commun, de mise en visibilité et de mise en scène du sens des entités sociales (acteurs, actions...).

Cette approche est doublement précieuse. Le concept d'espace public se trouve placé au centre de la théorie sociale mais est envisagé sous son aspect processuel. On peut alors s'attacher à documenter empiriquement des institutions différenciés d'un tel espace public, hors des formes historiques ou institutionnelles de concrétisations reconnues (espace public esthétique, politico-médiatique ou urbain). Dans le domaine qui nous intéresse, celui des pratiques audiovisuelles, la nécessité théorique d'une appréhension plurielle des pratiques imaginée plus haut peut être

---

<sup>21</sup>Cf L.Quéré, "De la théorie politique à la métathéorie sociologique" in *Quaderni n°18. Les espaces publics*, Automne 1992, pp.75-92.

<sup>22</sup>cf H.Arendt, *La vie de l'esprit. La pensée*, t.1, PUF, 1983 et H.Arendt, *Juger. Sur la philosophie politique de Kant*, Le Seuil, 1991.

<sup>23</sup>L.Quéré, art.cité, p.87.

actualisée si l'on s'attache à documenter empiriquement une pluralité "d'espaces publics esthétiques" hors de l'unique référence à l'institution artistique contemporaine. Pour ce faire, retrouvons les participants d'une séance de projection.

### **Réunion chez Mr R., second acte : publicisation et sociabilité esthétique.**

Quittons le niveau de la description de ces pratiques pour leur analyse dans le cadre du programme de pluralisation de l'espace public esthétique.

#### *Quelles méthodes ?*

Mais tout travail d'enquête sérieux se doit de répondre à cette question préalable : quelles méthodologies d'investigations sont adaptées à telle perspective théorique et à tel objet ? On doit ainsi d'abord se garder de deux travers malheureusement répandus dans le domaine de la sociologie de la culture lorsque se penche sur des pratiques culturelles échappant au territoire des Beaux-Arts. Le misérabilisme et le populisme sont deux maux que C.Grignon et J.C Passeron<sup>24</sup> ont su si pertinemment pointer. Dans le premier cas, l'on réifie la réalité d'une "culture légitime" et l'on s'empêche de faire cas de toutes les autres pratiques culturelles autrement que comme illégitime. C'est la critique grossière, certes, que l'on peut adresser à la sociologie de la culture de Pierre Bourdieu. Dans l'autre, fuyant l'aveuglement de ce "légitimisme", l'on y substitue un second en surestimant la valeur esthétique, politique etc... de ces mêmes pratiques. Une troisième voie, la plus sage mais la moins simple, existe, se préoccupant de penser la "culture au pluriel"<sup>25</sup>. En souhaitant documenter une telle "multilocation de la culture"<sup>26</sup> ou la "pluralisation de l'espace public esthétique", nous faisons nôtre cette troisième voie.

Ce programme a été mise en oeuvre par M.de Certeau, en France mais également dans la sociologie des mondes de l'art pluriels proposé par H.S Becker<sup>27</sup>. A l'opposé des "entrepreneurs d'esthétique" cherchant à démontrer ce qui est réellement de l'art et ce qui ne l'est pas, le sociologue interactionniste a proposé d'analyser le domaine artistique comme un ensemble d'activités nécessitant la

---

<sup>24</sup>C Grignon et J.C Passeron, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Gallimard-Le Seuil, 1989.

<sup>25</sup>M.de Certeau, *La culture au pluriel*, Bourgois, 1980. cf aussi autour d'une conception pluralisée de la réception de la culture comme pratiques de "braconnage", M.de Certeau, *L'invention du quotidien : 1. Arts de faire*, Gallimard (Folio), 1990.

<sup>26</sup>M.de Certeau, op.cité, p.119.

<sup>27</sup>cf H.Becker, *Les mondes de l'art*, Flammarion, 1988. La sociologie de l'art de H.Becker peut être interprétée, en effet, dans une telle perspective de pluralisation de l'appréhension des pratiques culturelles.

coopération de multiples personnes, tant au niveau de la réalisation des oeuvres que de leur distribution et de leur réception. Un "monde de l'art" se compose donc de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production que ce monde là (et d'autres aussi) définit comme de l'art. De la production à la réception, c'est une coordination routinière, basée sur des schémas conventionnels, des critères et des normes internes, qui permet d'engendrer une oeuvre dans un monde de l'art particulier. Les travaux de Becker peuvent être considérés comme pionniers pour notre programme théorique car ils permettent de penser un décloisonnement du domaine artistique en le fractionnant en de multiples mondes de l'art, allant du monde de l'art institutionnel aux mondes de l'art populaire, artisanal ou amateur. Parmi les activités coopératives qui sous-tendent un monde de l'art comme celui des amateurs, en suivant l'inspiration beckerienne, nous nous sommes plus particulièrement intéressés aux interactions verbales et non-verbales dans lesquelles les oeuvres sont jugées et discutées. En plus des conversations informelles que nous avons eu avec les membres du Ciné-Club 9.5 de France ou la lecture de la presse associative (*Officiel 9.5* et programmes des séances de projection avec le résumé-critique des films) Nous avons ainsi procédé à l'examen d'interactions produites lors de cette réunion informelle du Ciné-club 9.5 de France, et ce dans une perspective héritée de l'analyse de conversation<sup>28</sup>. Cette option méthodologique répond à l'approche théorique en termes de publicisation des pratiques culturelles comprise dans le projet de pluralisation de l'espace public esthétique. En effet, l'analyse de conversation a été développée dans le sillage de la sociologie interactionniste dite ethnométhodologique. Or suivant la perspective ethnométhodologique, les propriétés d'ordre et d'intelligibilité du monde social sont à rapporter à des accomplissements et non à des contraintes externes. Ces accomplissements de plus sont *accountables* pour tous, c'est à dire qu'ils sont réflexivement dicibles, descriptibles... Cette *accountability* des actions sociales implique donc leur visibilité, leur observabilité, leur accessibilité publique. La notion de "publicisation" se trouve donc au principe même de la démarche sociologique de l'ethnométhodologie. Un travail de "publicisation" est à l'oeuvre dans les interactions les plus courantes, telle

---

<sup>28</sup>Les deux principaux ercheurs qui ont décrit les structures formelles de la conversation ordinaires se nomment H.Sacks et E.Schegloff. Ils ont notamment mis en évidence le système des tours de parole comme principal élément de structuration formelle des conversations ordinaires. Une conversation se présente suivant un système de tours de parole séquentialisés. L'unité de base est la "paire adjacente", se présentant sous sa forme minimale comme deux tours de parole prononcés par des participants différents placés de manières adjacentes, l'un après l'autre, et que l'on peut reconnaître comme étant le premier ou le second tour, H.Sacks, E. Schegloff et G?Jefferson, "A simplest systematic for the organization of turn-taking in conversation" in *Language* n°50, pp.696-735, 1974, et H.Sacks, E.Schegloff, "Openings and Closing" in *Sémiotica* n°7, pp.289-327, 1973. Prenons l'exemple suivant d'une salutation, les tours A et B forment deux parties d'un même type de paire : A : Bonjour, ça va ?

B : Ca va bien.

Dans les analyses à suivre, nous ne procéderons pas toujours à la transcription systématique des conversations pour des raisons de longueur éditoriales.

une conversation ordinaire. Comme l'exprime L.Quéré, "pour pouvoir agir ensemble, les interlocuteurs ont à configurer ensemble l'espace où peut apparaître le caractère commun de leurs perspectives, de leurs identités, de leurs actions, de leur compréhension et de leur situation"<sup>29</sup>.

En nous appuyant sur les acquis de l'analyse de conversation<sup>30</sup>, il sera possible d'appréhender, du point de vue de l'attitude naturelle des acteurs, de l'accomplissement pratique d'une telle réunion. Seront écartés les pièges du "constructivisme", qui conduit à porter des jugements d'experts issus de la fréquentation de la sphère des Beaux-arts traditionnels ou à substituer mécaniquement l'appartenance sociale et l'esthétique sous-jacente aux pratiques de cinéma amateur. Ainsi, nous irons a contrario des rares études consacrées au sujet des caméra-club, qui ont en commun de mettre en oeuvre des thèses dérivées de la sociologie de la culture de Pierre Bourdieu et une méthodologie d'observation ethnologique<sup>31</sup> plutôt par exemple que l'enquête par questionnaire, cédant suivant les thèses de Passeron et Grignon à un coupable "misérabilisme".

#### *La configuration d'une sphère publique esthétique domestique.*

Si nous voulons nous attacher ici à rendre compte des opérations d'instauration d'une micro-sphère publique esthétique dans un espace domestique, qui interviennent lors de cette séance de projection conviviale, c'est d'abord tout simplement parce que la principale activité en jeu ici est de regarder des films et d'en parler ensemble, comme c'est aussi le cas dans de l'institution cinématographique publique. L'examen des procédures conversationnelles et extra-conversationnelles de mise en forme d'une scène publique à domicile, la formalisation d'un jeu spectatorial confirmera l'appartenance de cette séance conviviale au registre de la séance de ciné-club. Cependant, deux aspects de cette réunion, la mise en commun des jugements et un type de sociabilité hybride, contribuent à modaliser sous un registre informel la séance habituelle de projection cinématographique.

#### La projection : une forme de ratification publique du film amateur.

---

<sup>29</sup>L.Quéré, "Le tournant descriptif" in *Current Sociology*, Spring 1992, p.159.

<sup>30</sup>

<sup>31</sup>Cf C.Sluys, "Cinéastes du dimanche. La pratique populaire du cinéma" in *Ethnologie française*, Juill.Sept. 1983, tome 13, n°3, pp.291-302.

Il nous faut d'abord saisir le rôle essentiel des séances de projections pour le film amateur. La vie des clubs amateur s'organisent autour des séances de projection. Et dans le cas du club 9.5 de France, aux projections officielles s'ajoutent donc des réunions conviviales où sont encore projetés des films. Ainsi lorsque nous avons demandé aux membres du club 9.5 de France fréquentant les séances de Mr R., pourquoi ils appréciaient se rendre aux réunions, les réponses évoquent d'abord les "projections des films" puis les "contacts amicaux" et les informations et enfin les "trucs techniques".

La projection représente la première forme de ratification publique du film amateur. En effet, le cinéma amateur est, le plus souvent, d'abord projeté en famille. Les projections en famille sont pratiquées par tous les membres du club, plus ou moins régulièrement. Elles concernent en priorité les films de famille récents mais aussi dans une proportion un peu moindre les films plus anciens. Les membres du club apprécient ces projections familiales qui sont comparables à des cérémonies intimes du souvenir<sup>32</sup>. Mais, ces projections familiales peuvent être orientées vers l'appréciation du films en tant qu'objet esthétique et non plus support à remémoration commune. La famille peut être parfois considérée comme un premier public proprement dit des films produits exclusivement dans le cas du Ciné-Club 9.5 de France, par des pères ou des grand-pères. Cependant ce premier public est parfois jugés trop familier pour remplir son rôle de juge désintéressé ou trop amoureux pour jouer au critique impartial. C'est pourquoi, certains ne conçoivent la projection de leurs films que lors des séances de présentation des clubs. Par là, le métrage de pellicule achève d'acquiescer son statut de film, qui accédant à l'existence dans les regards et les paroles d'un public de spectateurs plus ou moins connus doués de capacité critique. La projection de son film pour un cinéaste amateur est donc bien ce moment unique où son film advient à un public, qui n'est pas la famille et transmue pour ainsi dire son petit métrage en "film de cinéma".

C'est aussi pour affirmer la dimension publique du film amateur hors du confinement familialiste, que tous les genres, forcément singuliers, du cinéma amateur, ne sont pas projetés lors des séances de club amateur. Selon le Président en exercice du Club 9.5 de France en 1993, lors des réunions - formelles et informelles - du club, *"on y projette d'autres films que ceux concernant les souvenirs familiaux. Des films de genre, des films de voyage, des animations et parfois des scénarios. Les films familiaux ne présentent pas le moindre intérêt pour les autres. Ils sont trop personnels"*.

---

<sup>32</sup> Ainsi parmi les réponses données au pourquoi des projections en famille. On peut lire : *"Ma femme et moi avons toujours grand plaisir à revivre nos souvenirs avec les nôtres"* (Mr Te., 67ns, ingénieur retraité). *"Pour les souvenirs que cela rappelle, revoir vivre ceux et celle qui ne sont plus"* (Mr R., 68 ans, projectionniste retraité).

Les raisons données à la nécessité de la projection devant un public non familial sont de diverses ordre : *"dans l'espoir également que le film fasse plaisir aux personnes qui regardent le film"* (Mr Be.), *"pour subir le jugement du public et savoir si l'on a réussi ou non. Pour avoir des critiques constructives et pouvoir m'améliorer"* (Mr Tr) ; *"(..) connaître la réaction de mes collègues. On tire toujours quelque fierté d'un petit succès auprès de ceux-ci. Tout artiste est un peu cabotin. Mais je trouve les observations et les critiques enrichissantes. Et puis tout peintre n'aime t-il pas montrer ses oeuvres ?"* (Mr Te). Dans ce dernier témoignage, la comparaison faite avec l'artiste-peintre est intéressante, car elle marque la position "d'auteur" qu'adopte le cinéaste amateur. Mais il est un auteur solitaire, à la différence du cinéma professionnel, fait en équipe. Un film pour cet amateur semble plus proche d'un tableau amateur, fait seul, chez soi que d'un film professionnel<sup>33</sup> réalisé en équipe. Dans les compte-rendus de la revue du ciné-club, *Officiel 9.5*, les films sont d'ailleurs toujours associés au nom de leur réalisateur. Son nom est souvent suivi d'un "notre ami X", comme pour réinscrire celui-ci dans la chaîne relationnelle, qui assure la mise au public de son film. C'est une manière de "remettre" à sa place l'auteur, car on semble se méfier des amateurs se prenant trop au sérieux. Dernier attrait représenté par la projection, ces cinéastes amateurs semblent beaucoup s'intéresser aux films de leurs "collègues" du point de vue de leur propre technique : *"dans ces réunions, j'aime voir la façon dont les autres amateurs tirent parti de l'image : technique, qualité, idées originales. Mais, je suis parfois déçu"*, (Mr Te). *"Pour comparer, juger, se mesurer, s'améliorer"* (Mr Sv). *"Pour l'attrait artistique que procure un film bien mené"*. Ainsi une bonne part de formation personnelle est également assignée à ces projections au sein des clubs. <sup>34</sup>. Les critiques explicites étant rares, les trucs, conseils, recettes glanés s'effectuent ainsi en regardant les films et en écoutant les présentations des réalisateurs présents.

Ce rôle essentiel de la projection peut trouver une explication d'ordre pragmatique. En effet, au niveau de l'Arche cinématographique, telle que la définit R.Odin comme "série d'images produites par un dispositif photographique enregistrant des images animées puis projetées sur un écran par un projecteur qui restitue ces images en mouvement"<sup>35</sup>, le film amateur projeté ne se distingue pas du film professionnel. C'est pourquoi, la projection constitue un moment où le cinéma

<sup>33</sup>Il est vrai que cette production solitaire peut être une particularité de ce caméra-club. Dans certains clubs, et notamment la vaste et multi-formats "Fédération Française Cinéma et Vidéo", les tournages se font en équipe comme chez les pros. Notons d'ailleurs au sujet de cette question du réalisateur que la "FFCV" dote ses adhérents d'une carte interne qui les identifie comme "opérateur-cinéaste".

<sup>34</sup>A la différence des projections de clubs de la vaste "FFCV", les réunions du "Ciné-Club 9.5 de France", ne comportent pas de séances critiques, où "les membres du club sont invités à relever les défauts techniques et à fournir des conseils, des recettes et tours de main pour y remédier" écrit l'ethnologue C.Sluys, "Cinéastes du dimanche. La pratique populaire du cinéma" in *Ethnologie Française*, Juill.Sept, tome 13, n°3, p.297, 1983.

<sup>35</sup> R.Odin, "Le spectateur de cinéma : approche sémio-pragmatique" in *Communications* (Quebec), vol.13, Automne 1992, p.41.

d'amateur partage avec le cinéma professionnel la même condition pragmatique de présentation, s'intègre dans un dispositif similaire. Par la projection, le film amateur possède, en commun avec le film professionnel, un devenir public. Et c'est pourquoi, le passage de nombreux amateurs à la vidéo signe la disparition de la dimension de spectacle public que constitue le cinéma amateur. Les projections sont si importantes pour le cinéma amateur - qui devient par là du Cinéma - que dans les compte-rendus de festivals, sont toujours notifiés les qualités ou les défauts de la projection.

A travers ces différents témoignages, les projections semblent porteuses d'une vertu critique. Ainsi, il est exemplaire qu'au public des clubs soit associé ce rôle de critique des films, dont nous avons vu, au niveau historique et conceptuel, la connexion. La dimension de publicité qui préside à ces projections se double d'une fonction critique issue des jugements des spectateurs. Le fait de projeter son film pour le public du club lui fait acquérir une existence en tant qu'objet esthétique dans la mesure où il se donne aux jugements critiques d'un public. Les réunions du Club 9.5 de France, consistant essentiellement en projections et conversations amicales, qu'elles soient officielles ou privées, atteignent bien par là à la dimension d'une sphère de publicisation des oeuvres.

Il nous reste maintenant à décrire de l'intérieur le travail d'une telle publicisation des oeuvres et des jugements.

### L'instauration d'une scène publique.

A l'examen de l'enregistrement vidéo de la séance de projection chez Mr R., il apparaît nettement que c'est à travers le placement des spectateurs et des animateurs que se configure un espace scénique commun, une arène publique de présentation et discussion des oeuvres au sein de l'espace domestique. A la suite des remarques d'Habermas sur la reconduction des frontières entre sphère privée et sphère publique à l'intérieur même de la maisonnée par l'instauration du salon comme pièce "publique"<sup>36</sup>, la salle consacrée à la collection d'appareils de Mr R. et aux projections ponctuelles qu'ils y organisent, peut-être considérée comme un lieu public à l'intérieur du pavillon familial. L'accès à cette salle est indépendant de l'entrée principale. Sont ainsi reconstituées à une échelle domestique des conditions de réception issues de l'institution cinématographique.

---

<sup>36</sup>Cette disposition de la maison correspond pour Habermas à l'émergence de la sphère publique littéraire comme domaine privé corrélatif d'un public, partageant le domaine privé entre une sphère publique et une sphère de la vie familiale. Ce partage se retrouve dans l'habitat avec d'un côté, le salon comme pièce publique et de l'autre, les chambres comme pièces privées, cf J.Habermas, *L'espace public*, Payot, 1978, p.56. cf aussi P.Aries, op.cité.



Mr R. a donc invité des membres du club 9.5 de France à une séance de projection conviviale. Il est donc à la fois invitant et animateur de cette séance de ciné-club domestique. L'examen du début de la séance est assez instructif à cet égard. Il propose aux invités à prendre place dans les travées, "les petits devants, les grands derrières" et annonce le programme dans un brouhaha complet. Cinq tours de paroles sont nécessaires à l'instauration d'un silence dans la salle<sup>37</sup>. Ce type de séquence conversationnelle est typique d'une réunion formelle avec des multiples participants et un animateur, selon J.M Atkinson<sup>38</sup>. Des pratiques conversationnelles typiques des réunions formelles, comme peut l'être une séance de ciné-club, peuvent être dégagées. Elles peuvent être décrites du point de vue d'un problème interactionnel à résoudre. Notamment dans la perspective de l'animateur, dont l'un des problèmes pratiques consiste à soutenir l'attention des parties co-présentes, en plus évidemment d'être identifié comme animateur par les co-participants. La définition de la position<sup>39</sup> d'"animateur" de Mr.R. est exhibée de différentes façons. Elle est remarquable au niveau des arrangements non-conversationnels, étant donné qu'il se place debout et au-devant des participants, comme il est habituellement fait dans les réunions publiques formelles (meeting, spectacles...). Elle est aussi signalée par la présence dans ses tours de parole d'éléments récurrents propres à un meneur de débats, en contraste avec le déroulement d'une conversation ordinaire, tels la fréquence et la longueur des pauses, l'absence d'hésitation d'accrochage, d'auto-correction et de

---

<sup>37</sup>01 Mr R. : Je suis ravi de ...

Brouhaha dans la salle

02 Mr Te : Chut! Chut!

(Mr R fait signe à Mme R. de se taire)

03 Mr R. : Bon euh (...) On ne va pas faire de long discours, hein ...

Brouhaha

04 Mr Sv : Chut! Chut!

Brouhaha qui cesse peu à peu

05 Mr R. : On va démarrer (...). On va essayer de faire un petit programme varié comme d'habitude. Il y aura beaucoup de 9.5 aujourd'hui ...

06 Mr Tr. : Ah bravo!

07 Mr R. : IL y a aura des actualités de 1936 en 8mm, en pellicule jaue kodakscope, très important. C'est une chose qui a existé, il faut pas l'oublier hein et des films d'amateur. Il y a en aura que j'ai commis, un film de Mr P. (désigné dans la salle) en Super 8, un film de Mr Tr en 9.5, un film de Bl en 9.5 sur la Libération de Paris. C'est pas courant chez les amateurs et puis ma foi (...) on verra ce qui se passera par la suite.

08 Mr Tr : Parfait, merci beaucoup. Ici il y a du 9.5. Il y a en a de moins en moins.

09 Mr Sv : Il en faut, il faut un peu de tout.

(Mr R. va fermer la lumière au fond de la salle. Le projection commence).

Conventions de transcription : (...) marque une pause courte et ... signifie une éllision d'un mot rn cours de phrase.

<sup>38</sup>J.M Atkinson, "Understanding formality : the categorization and production of Formal Interaction in *The British Journal of Sociology*, vol.22, 1, Mars 1982.

<sup>39</sup>La notion de position a été avancée par E.Goffmann, afin de respécifier les notions de locuteur et d'auditeur. Elle désigne "l'attitude que nous prenons envers nous-mêmes et les autres personnes présentes, telle qu'elle s'exprime dans la manière dont nous traitons la production et la réception d'une énonciation (E.Goffman, *Façons de parler*, Minuit, 1987, p.137). Au niveau de la production langagière, la position correspond au "format de production" et au niveau de la réception, "le cadre de participation".

réparation<sup>40</sup>. D'autre fois, Mr.R délaisse sa casquette "d'animateur" et de façon informelle se mêle aux différents groupes de spectateurs conversants, notamment au moment de l'entracte. Ces différents traits attestant de l'accomplissement d'une réunion de type formelle sont également présents lors d'une longue séquence conversationnelle, ayant lieu après la projection d'un film d'animation. Le réalisateur du film, Mr Tr; est invité à venir parler de son film devant les spectateurs par l'organisateur de la séance, Mr R.. L'invitation précise de Mr R. à Mr Tr est : "*Venez ici nous expliquer votre film de A à Z*". Le "ici" désigne cet espace qui s'étend au devant des invités et devant l'écran, qui correspond à la place de l'animateur de la séance. Mr Tr. s'y dirige un peu intimidé, les mains dans le dos, comme un écolier va sur une estrade. Placé au devant des spectateurs, il entame son discours. Ses tours de parole sont assez longs, peu interrompus par le public ou alors ponctués par des termes dits continueurs ("ah oui"). Enfin, son discours se clôt par des applaudissements. Sa position d'orateur se trouve ratifiée par la constitution des invités en auditoire attentif. En effet, pour qu'il y ait un orateur, il faut un public, composé par les invités de Mr R. qui passent ainsi encore une fois d'un cadre de participation "conversants" à celui d'auditoire. Ainsi, des questions sont posées concernant les dessins, le rythme, la musique...

C'est alors que ce lieu domestique transformé en salle de spectacle se transforme du point de vue scénique en tribune publique. Une tribune publique où les cinéastes amateurs peuvent venir s'exprimer et échanger des expériences, des trucs et des conseils au-devant de tous, recevoir félicitations et encouragements. Considérée dans cette dimension scénographique, cette projection semble constituer pour des amateurs un espace public d'expression sur leur pratique.

### Jouer aux réalisateurs et aux spectateurs.

Si la projection confère la dimension publique du cinéma amateur, ce cinéma privé, cette scène publique constitue également un espace de mise en scène des relations sociales entre les participants. S'y configure une formalisation du lien entre membres du club, qui écarte définitivement cette réunion d'une projection familiale. Même si au premier abord, elle présente un dispositif scénique de visibilité mutuelle et de co-présence entre réalisateurs et spectateurs comparable. Cette dimension de formalisation est partie prenante du processus de publicisation inhérent aux accomplissements sociaux. Elle renvoie à la mise en scène du lien social, dépersonnalisant les actions au profit d'un jeu formel s'inscrivant dans un espace

---

<sup>40</sup>J.M Atkinson, op.cité, p.92).

commun<sup>41</sup>. Dans le cas présent, il s'agit pour les participants de cette séance de projection conviviale d'endosser les rôles propres au spectacle cinématographique, de "jouer aux spectateurs et aux réalisateurs" dans un maillon.

Le cadre de participation des invités de Mr. R. en tant que public est saisissable au niveau du volume sonore des conversations, qui baissent dès que la salle est plongée dans l'obscurité, à l'instar de ce qui peut s'entendre dans les salles de cinéma commerciales. Des "*silence!*", "*chut*" viennent ainsi ponctuer un silence s'établissant progressivement. Cette réunion propose bien un spectacle cinématographique avec ces rituels habituels : une salle obscure et des spectateurs plus ou moins silencieux. Les invités de Mr R. mobilisent les modes de production de sens et d'affects spécifiques à l'institution spectatorielle, parmi lesquels on compte ces rituels<sup>42</sup>.

Mais certains de ces invités sont les réalisateurs des films. Il est ainsi remarquable d'observer comment Mr Tr adopte le rôle interactionnel de "réalisateur". Ce positionnement est ratifié conjointement par les participants qui l'écoutent et le questionnent en tant que réalisateur. Cette prise de rôle interactionnel "réalisateur" était déjà notifiée dans le laïus d'introduction de Mr R. lorsqu'il précisait le programme : "Y'aura un film de Mr Bl, un film de Mr Tr". Ainsi, si Mr Tr ne peut être considéré, au niveau institutionnel, comme réalisateur de film, ne possédant pas de carte professionnelle par exemple, on peut parler d'une "assignation interactive" du rôle de réalisateur dans le cadre de cette projection conviviale<sup>43</sup>.

Cependant, différents indices dans la séquence conversationnelle au cours de laquelle Mr Tr raconte son film nous indiquent le caractère hybride du cadre formel d'interaction qui est ainsi accompli au cours de cette réunion. Ainsi, au cours de son discours, Mr Tr. est familièrement interpellé par deux fois : Mr Ba. se lève pour prendre la parole et demander à la cantonnade si l'auditoire connaît "*le premier film de Mr Tr*" et le raconte. Cet échange de souvenirs entre membres est brutalement

---

<sup>41</sup>L. Quéré, notes du séminaire "Espace public et ordre social", EHESS, 1991-1992.

<sup>42</sup>R. Odin, "Le spectateur de cinéma : approche sémio-pragmatique" in *Communications*, vol.13, n°2, Automne 1992, Québec.

<sup>43</sup>Ce point nous montre combien les places et les rôles de participation ne sont pas assignés unilatéralement mais négociés conjointement. Cette remarque au sujet de l'émergence d'un rôle au niveau des échanges intersubjectifs n'est pas sans rappeler ces "jeux sur l'identité" que mentionne Paul Ricoeur dans son étude sur le Soi. Ainsi, nous pourrions ajouter que l'identité de Mr Tr émerge à travers une figuration de soi comme "réalisateur" de film. L'identité des agents des actions sociales doit elle-même être comprise comme corrélatrice de la publicisation, comme émergence dans un espace public de co-présence.

Ce point nous montre combien les places et les rôles de participation ne sont pas assignés unilatéralement mais négociés conjointement. Cette remarque au sujet de l'émergence d'un rôle au niveau des échanges intersubjectifs n'est pas sans rappeler ces "jeux sur l'identité" que mentionne Paul Ricoeur dans son étude sur le Soi. Ainsi, nous pourrions ajouter que l'identité de Mr Tr émerge à travers une figuration de soi comme "réalisateur" de film. L'identité des agents des actions sociales doit elle-même être comprise comme corrélatrice de la publicisation, comme émergence dans un espace public de co-présence, cf P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Le Seuil, 1990.

interrompu plus loin dans l'échange par une question posée par Mr Te. au sujet du titre du film. La conversation se trouve ainsi réorientée vers une structure plus formelle, à travers le format question des spectateurs/réponse du réalisateur propre aux séances de ciné-club. Ces deux incursions sur le terrain interpersonnel, sont marquées par l'emploi du pronom personnel "tu". Ces interpellations familières gênent manifestement Mr Tr. qui répond assez brièvement et clôt brutalement les apartés. Lorsque Mr Tr. reprend discours, il emploie des pronoms personnels "Vous" et "On", renvoyant au public constitué par la réunion considéré en tant qu'entité générale.

Si l'on peut ainsi pointer la constitution d'un jeu formel entre les interactants se positionnement en spectateurs et réalisateur, le tutoiement et les échanges de souvenirs familiers aux membres du club 9.5, nous indiquent que la formalisation du lien social concerne une habitude relationnelle, une relation d'interconnaissance préalable. Et c'est parce ce petit public forme aussi une communauté des amis que cette réunion ne peut tout à fait se décrire exclusivement comme une banale séance de ciné-club. La spécificité de cette micro-sphère publique au sein d'un espace privé émerge notamment à travers cette dimension de sociabilité. Mais avant de l'étudier à part entière, poursuivons l'examen de notre vidéo. Il va permettre de dégager une première spécificité : la médiation d'une communauté d'interprétation restreinte.

#### Un espace esthétique commun : une communauté d'interprétation restreinte.

L'enregistrement vidéo de cette réunion recèle deux moments intrigants. Le positionnement des invités de Mr R. en participants d'une séance de ciné-club avec son animateur, ses spectateurs et des réalisateur s'accomplit méthodiquement. Mais, tout d'abord, l'on peut noter combien les projections sont ponctuées de commentaires au début et pendant les films sans provoquer de "silence" furibonds de la part des autres spectateurs, comme chacun d'entre nous en a fait l'expérience dans les salles de cinéma. Cette absence de réplique nous conduit à nous interroger sur le statut de ces commentaires au regard d'une certaine conception de l'expérience d'un film. Selon un point de vue herméneutique<sup>44</sup>, les conversations, qui ont lieu pendant la projection peuvent être considérées comme des manifestations publiques de la compréhension et de l'interprétation des spectateurs. Chaque spectateur comprend et interprète le film à la lumière de la compréhension et de

---

<sup>44</sup>La conception herméneutique de l'expérience esthétique en général suppose de la saisir du côté de la réception, en tant qu'acte de compréhension réussie, se manifestant et s'articulant dans le commentaire. Nous pensons notamment à Albrecht Wellmer, "Vérité-Sauvetage-Réconciliation. Adorno et le sauvetage esthétique de la modernité" in R. Rochlitz ed., *Théories esthétiques après Adorno*, Actes Sud, 1990, Martin Seel, *L'art de diviser. Le concept de rationalité esthétique*, Armand Colin, 1993, ou Rainer Rochlitz, *Subvention et subversion. Art contemporain et argumentation esthétique*, Gallimard, 1994. Pour une présentation de ces thèses cf L. Allard, *Dire la réception. Culture de masse, expérience esthétique et communication* in Réseaux n°68, CNET, 1994.

l'interprétation des autres. Cette orientation vers la coopération est remarquable dans une autre partie de la réunion. Après le discours de Mr Tr. sur son film d'animation, est projeté un film de *Tom et Jerry*. S'ensuit une conversation entre Mr R. et quelques uns des ses invités au sujet du cinéma amateur, s'étendant pendant environ une demi-heure. Elle est initiée par Mr Tr. qui va poursuivre, mais cette fois depuis sa place de spectateur, le récit de son expérience de cinéaste d'animation, en comparaison du dessin animé professionnel venant d'être projeté ("*Moi je fais du dessin animé au rabais*"). Cette séquence conversationnelle diffère des interventions précédentes de Mr R. ou de Mr Tr., qui reposaient sur un schéma interactionnel "orateur/auditoire". En effet, cet échange se structure de façon originale, puisqu'il peut être caractérisé comme "public" dans la mesure où Mr R. est placé dos à l'écran et devant ses interlocuteurs, exhibant scéniquement sa "casquette" d'animateur. Mais ceux-ci restent assis et silencieux, intervenant chacun leur tour ou parfois en même temps. Les conversations en apartés par petits groupes qui formaient un brouhaha inaudible au début de la séance puis au moment de l'entracte, ont cessé. Ce cadre de participation est inédit. Car, les invités de Mr R. pourraient lui poser des questions, si l'on se réfère aux cas des séances de ciné-club. Mais, ce n'est pas le cas. Mr R., malgré ce que peut laisser penser son emplacement dans l'espace scénique de la salle de projection domestique, ne se positionne pas, à ce moment de la réunion, en tant qu'animateur. De même, les invités de Mr R. ne sont pas de simples auditeurs d'un discours ou questionneurs d'un orateur. Chacun des invités peut participer à cet échange, apporter sa contribution, rapporter son expérience, sans qu'il n'y ait de médiateur répartissant les tours de parole, rôle que pourrait, à défaut d'être animateur, jouer Mr R. durant cette séquence conversationnelle précise. Le thème général de cet échange public s'aiguille sur la définition du cinéma amateur, quand Mr Tr. rapporte son expérience : "*Ah moi je fais toujours de films très courts et je suis un petit peu agacé par les films d'amateur trop longs*". Cette thématique de la définition du cinéma amateur s'élabore séquentiellement, au gré des tours où chacun exprime sa vision de la chose. Semble être co-construite ensemble l'argumentation par la reprise d'une idée, son exemplification. Du point de vue de l'appareillage formel de la conversation, plusieurs procédures sont accomplies. Parfois, chaque interlocuteur avance dans son tour de parole une idée. Mais le plus fréquemment, les tours s'entrelacent et se répondent, élaborant séquentiellement une idée commune dans un mouvement d'empressement à contribuer à l'argumentation, à l'avancement d'un thème conversationnel, qui tient à coeur les participants, comme nous l'indique la transcription<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup>Voici la transcription de deux extraits de cette longue conversation, initiée par Mr Tr sur le thème de "qu'est-ce que le cinéma amateur". Mme R. initie un sous-thème à propos du film de famille, base du cinéma d'amateur : ses aventures de grand-mère filmées par son mari. Ce dernier l'interrompt en énonçant doctement :

Une mise en commun des opinions, des jugements et des expériences, est ainsi rendue sensible au niveau de l'enchaînement séquentiel des tours de parole. A travers ces échanges tissant un espace conversationnel se déploie une définition commune du cinéma amateur. Se produit une "montée en généralité", une généralisation des points de vue de chacun, qui conduit à un élargissement du jugement particulier dans cet espace commun de discussion, d'expression et de jugements<sup>46</sup>. Cette mise en commun des points de vue singuliers dans la définition d'une conception générale du cinéma d'amateur peut être considérée comme une modalité communautaire de la publicisation esthétique. En effet, pour reprendre les références qui ont inspiré L.Quéré dans sa conceptualisation de la publicisation, cet accès à un point de vue général a été défini par H.Arendt comme l'exercice d'une "mentalité élargie". Ce mode d'élargissement de la pensée suppose que tous les points de vue soient ouverts à l'examen et que par la force de la faculté de l'imagination propre au juger il se déploie dans un espace public potentiel ouvert à tous les points de vue<sup>47</sup>. En cela, la définition commune d'une opinion participe d'un processus de publicisation. D'autre part, elle suppose une communauté d'hommes à qui s'adresser et avec qui éprouver la pluralité des jugements pour accéder à un point

---

AM1 :

01 Mr R : La différence entre le cinéma professionnel et le cinéma d'amateurs, c'est que le cinéma professionnel crée l'événement et le cinéma d'amateurs attend l'événement.

02 Mr Tr : [Ah oui, oui.

03 Mr Ba : [Ah oui, oui.

04 Mr Tr : Et je trouve cela très juste.

05 Mr R : Vous ne créez pas l'événement en tant qu'amateur.

06 Mr BA : Il peut le prévoir.

07 Mr Tr : Non, non le professionnel, il s'amène devant un paysage enneigé.....

Cet extrait vient juste après l'exemplification avec le paysage enneigé par Mr Tr de la différence d'attitude entre les professionnels et les amateurs, qui se conclut ainsi "encore une fois on est à l'opposé".

AM2 :

01 Mr Tr : Ca n'a rien à voir, ce n'est pas le même domaine. Souvent à chaque fois qu'un amateur a essayé de singer les professionnels, il s'est aplati.

02 Mr R : Bah, il s'est aplati.

03 Mr Tr : [Bah ca ne supporte pas la comparaison

04 Mr R : [Il s'est aplati surtout dans le domaine de l'acteur

05 Mr Tr : Bah bien sur

06 Mr R. : Dans le domaine de l'acteur, le ton est faux la plupart du temps.

07 Mr Sv : C'est vrai, on voit les films à Albi, [les scénarios...

08 Mr Tr : [Il faut pas essayer de singer les pros

09 Mr R : [Il y en a un de temps en temps. [C'est pas évident.

10 Mr Tr [C'est pas la peine.

La conversation se poursuit avec des échanges de souvenirs de divers films d'amateurs venant exemplifier les idées émises ici.

Conventions de transcription : [ indique un chevauchement des énoncés, rendant compte du fait que deux interlocuteurs parlent en même temps.

<sup>46</sup>L'opinion possède bien le caractère d'une activité accomplie dans un espace public, sa formation et sa formulation impliquent un processus de généralisation, selon les analyses de L.Quéré, "L'opinion : l'économie du vraisemblable" in *Réseaux n°43*, pp.35-58.

<sup>47</sup>H.Arendt, *Juger. Sur la philosophie politique de Kant*, Le Seuil, 1991, p.71.

de vue impartial<sup>48</sup>. Or, par la communicabilité d'une opinion, d'une interprétation, le juger devient cette "importante activité, sinon la plus importante, en laquelle ce partager-le-monde-avec autrui se produit". Ainsi, par le partage intersubjectif d'un goût commun, on se choisit une "compagnie". En communiquant ses sentiments, ses plaisirs et ses satisfactions désintéressées, on révèle ses choix et on élit sa compagnie : "Je préfère avoir tort avec Platon que raison avec les pythagoriciens" écrit encore H.Arendt<sup>49</sup>. On peut interpréter en ces termes les activités du caméra-club que nous avons tenté d'analyser : elles engendrent une "communauté de goût", rassemblant régulièrement des hommes, et les reliant à travers l'expression d'appréciations au sujet de pratiques appartenant au monde de l'art des amateurs validées intersubjectivement dans cet espace public, à la fois scénique et discursif. Cette communauté de goût parce qu'elle met en jeu des interprétations communes à ce petit groupe d'amateur peut être également nommée "communauté d'interprétation" au sens de S.Fish. Une communauté d'interprétation ne renvoie pas nécessairement à des groupes formels constitués ou des communautés instituées, mais elle définit contextuellement des agents qui emploient tels ou tels répertoires dans la compréhension d'une oeuvre<sup>50</sup>.

L'analyse séquentielle des commentaires nous informe donc d'une caractéristique essentielle de cette projection privée : les participants y sont présents pour voir des films, certes, comme leur positionnement en spectateur nous l'indique, mais aussi pour les voir et les juger ensemble. Ainsi ce petit groupe peut être décrit comme communauté d'interprétation restreinte ou communauté de goût est d'autre part D'autre part, une telle pratique de réunion participe d'une sociabilité d'un type particulier à dégager.

### La sociabilité esthétique : une forme de continuité entre pratiques artistiques et quotidiennes.

Toute relation de sociabilité est peut être décrite comme à la fois un état préexistant aux interactions, servant à les formater et le résultat d'un travail interactionnel de configuration d'une association, donc un accomplissement<sup>51</sup>. A travers l'étude des conversations tenues lors de cette réunion privée, des caractéristiques formelles et informelles de ce type de rencontres pour décrire comment une sociabilité est entretenue par une convivialité ritualisée, empruntant aux

---

<sup>48</sup>H.Arendt, op.cité, p.68.

<sup>49</sup>H.Arendt, op.cité, p.113.

<sup>50</sup>S.Fish, *Is there a text in this class ? The authority of interpretive communities*, Harvard University Press, 1980.

<sup>51</sup>L.Quéré, "Construction de la relation et coordination de l'action dans la conversation" in B.Conein, M.de Fornel, L.Quéré eds., *Les formes de la conversation*, vol.2, CNET, 1991, p.254.

rituels de la projection de cinéma et de la séance de ciné-club tout en s'inscrivant dans une familiarité certaine.

Ainsi l'étude séquentielle des salutations des invités Les salutations constituent, comme l'a exprimé E.Goffman<sup>52</sup>, des séquences de ratification mutuelle des participants à une conversation. Celles-ci se jouent à la fois dans le registre verbal de la familiarité mais aussi d'identification plus formelle entre les participants à la réunion<sup>53</sup>. Celle-ci se fait soit à l'aide de prénoms, soit à l'aide des noms, marquant le degré de familiarité des uns et des autres<sup>54</sup>. Nous avons donc là toute une gamme d'états de la relation qui émerge de la structuration endogène de ces séquences d'ouvertures, marquant l'importance de la dimension de reconnaissance mutuelle dans ces actes langagiers de salutations.

La thématique des conversations tenues pendant la projection et surtout au cours de l'entracte indiquent encore le caractère mixte de cette réunion, oscillant entre séance de projection formelle de type ciné-club et rencontre amicale informelle. Au cours de l'entracte, on peut observer la présence de conversations concurrentes par petits groupes comme c'est cas lors des réunions informelles rassemblant de nombreux participants. Une conversation en aparté entre Mr R., Mr Bl, Mr et Mme Be, Mr et Mme So est particulièrement intéressante du point de vue de sa cohérence thématique, en apparence désordonnée. Deux topic s'y superposent : le topic du "problème du son" et le topic de "la nourriture proposée au cours de l'entracte". La superposition<sup>55</sup> thématique au sein d'une même conversation menée par un petit groupe est typique du caractère mixte de cette réunion. Le fait même que la conversation ne se dirige pas vers un thème donné au préalable, comme c'est le cas dans les réunions formelles du type meetings, assemblées, est propre aux conversations ordinaires. Cependant, l'animateur-invitant qu'est Mr R. introduit une

---

<sup>52</sup> E.Goffman, "Les échanges confirmatifs" in *Les mises en scène de la vie quotidienne*, t.II, Minuit, 1973

<sup>53</sup> Les séquences conversationnelles d'ouverture se composent à la fois de séquences de salutations proprement dites et de reconnaissance mutuelle des personnes, cf E.Schegloff, "The routine of achievement" in *Human Studies*, vol.9, 1986, p.111-152.

<sup>54</sup> Les salutations s'effectuent au début de cette séance petits groupes par petits groupes chacun allant de l'un à l'autre. Voici un exemple illustrant la gamme des états de familiarité reliant les différents participants de cette séance :

01 Mr Tr : Tiens l'ami Jean. A(:) mon brave ami (serrant la main à Mr Sv).

02 Mr Tr : Bonjour Mme P (lui serrant la main).

03 Mr Bl : Bonjour monsieur. Ca va vien ? (serrant la main à Mr Tr).

04 Mme P : Comment ca va ?

05 Mr Tr : Bah ca va.

Convention de transcription : (:): signale un allongement vocalique.

<sup>55</sup> Voici le début de cette conversation : 01 Mme B à Mr Be : Ah, le monsieur a fait son cake (...). Je lui ai dis à Boulogne "vous allez faire votre cake et il a fait son cake".

02 Mr R à Mr Bl (réalisateur du film qui vient d'être projeté) : Très bien Monsieur, très bien.

03 Mme Bl : Je vais faire comme à Boulogne, si vous ne faites pas votre cake, je ne viens pas. C'est pour ça (rires).

04 Mr Bl : Pourquoi le son ne passe pas ?



discussion se rapportant au film projeté avant l'entracte mais bientôt le topic badin "nourriture" s'entrelace à ce thème plus formel.

Ce caractère mixte entre formel et informel émergeant localement des interactions verbales entretenues lors de cette réunion a lui-même des conséquences sur le type de relations sociales entre ses participants. Les relations de sociabilité produites dans ce caméra-club 9.5 tiennent d'abord d'une sociabilité civile. De telles relations de sociabilité sont historiquement liées à l'institution du club, du cercle ou de l'association. Les relations d'association ont eu rôle essentiel dans l'instauration continue d'une sphère publique politique mais aussi esthétique, l'espace public esthétique étant la première expression du principe d'Espace Public<sup>56</sup>. Maurice Agulhon dans son étude sur les cercles bourgeois au XIXème siècle a analysé les lieux et des types de relations sociales qui se déploient dans ces associations volontaires. Le cercle bourgeois représente pour l'historien, un type d'association volontaire plus ou moins formalisée qui inaugure les formes modernes d'une sociabilité civile, rassemblant des hommes à un échelon intermédiaire situé entre l'Etat et la Famille, entre l'Etat et l'Individu (M.Agulhon, 1977). Aujourd'hui, ces regroupements volontaires, hors de la sphère de l'Etat, qui vont des églises, des associations sportives et culturelles, en passant par les médias indépendants, les associations sportives et de loisirs, les clubs de débat, les forums et les initiatives civiques, jusqu'aux organisations professionnelles, partis politiques, syndicats et institutions alternatives, contribuent à former le noyau institutionnel de la société civile<sup>57</sup>. Les clubs de cinéma amateur, à leur mesure, s'inscrivent dans cette généalogie d'une forme de vie dans laquelle des individus se regroupent volontairement autour d'un objet commun. Cette forme de lien social que représente cette sociabilité se distingue par là des relations de parenté, de voisinage. Il est étonnant aujourd'hui de retrouver la mention explicite de cet attachement à "un esprit club", en continuité des clubs bourgeois du XIXème siècle, dans ce récit de la dernière assemblée générale du club 9.5 de France en octobre 1992 : "(...) *Monsieur et Madame P. s'étaient déplacés depuis leur Lorraine pour assister à la séance. Bel exemple d'esprit club et belle démonstration d'esprit civique et de sens des responsabilités*" (Dr D, Spot 72).

Ainsi si le type de lien social qui intervient dans les associations peut être qualifié génériquement de sociabilité civile, les membres d'un caméra-club entretiennent entre eux des rapports qui ont encore quelque chose à voir avec cette sociabilité cultivée de cette époque de pré-professionnalisation de l'espace public esthétique. Cependant, cet objet de rencontres se trouve être une pratique

---

<sup>56</sup>Cf J.Habermas, *L'espace public. Archéologie du principe de Publicité bourgeoise*, 1978, Payot.

<sup>57</sup>J.Habermas, "Préface à la nouvelle édition de 1990", in *Quaderni n°18. Les espaces publics*, 1990, p.185.

appartenant à la sphère artistique. C'est pourquoi, on peut également décrire la forme de relation sociale qui intervient dans ces clubs de cinéastes amateur comme une sociabilité de type esthétique. Si ce petit groupe de cinéastes amateur peut être décrit comme une communauté de goput ou d'interprétation restreinte, c'est bien, à la suite des interprétations d'H.Arendt développées ci-avant, parce qu'il est possible de concevoir comment un goût particulier et une forme de sociabilité se trouvent reliés. La sociabilité engendrée par un goût commun, la sociabilité de type esthétique, peut être encore envisagée comme une sociabilité civile orientée vers une fin hautement humaine : la culture.

D'autre part, ces pratiques de sociabilité attachées à des manifestations esthétiques ("voir un film") prennent pour cadre un lieu domestique. Cet entrelacement entre une pratique esthétique institutionnalisée qui est de "voir un film" et une réunion amicale chez soi, peut constituer un exemple remarquable d'une continuité entre vie quotidienne et art. Ainsi, on peut réellement parler de continuité d'abord du point de vue du lieu domestique dans lequel prend place cette réunion, puisqu'il s'agit d'une salle de spectacle recrée à domicile, non pas dans le salon mais dans une cave de pavillon. Les invités de Mr R. à se positionnent en spectateurs de cinéma et plus spécifiquement de séance de ciné-club, écoutant l'animateur, se taisant lorsque le noir se fait dans la salle, commentant plus au moins le film. De plus, on l'a vu à plusieurs reprises, les participants de cette réunion quittent le cadre de participation "spectateurs de cinéma" pour celui d'"amis" discutant entre eux de choses et d'autres sans programme thématique fixe. Ces positionnements successifs des participants, alternant entre ceux de spectateurs de cinéma et d'invités dans la même réunion nous semblent également prendre part à une telle continuité. En effet, si le spectacle privé que constituent ces séances est bien reçu comme spectacle cinématographique, malgré son ancrage domestique, celles-ci sont également des réunions amicales. Là encore nous avons un exemple de continuité entre ce qui touche au moment du spectacle, même privé en l'occurrence, et ce qui concerne les actes de la vie ordinaire, tel que bavarder de choses et d'autres.

Par tous ces points, nous pouvons dire que sommes ici en présence d'un exemple de réelle pratique esthétique à échelle domestique. En plus d'une mise en forme d'une sociabilité de type esthétique, ces réunions engagent un phénomène de publicisation, nécessaire étape vers la constitution d'un espace public à échelle communautaire comme cela est le cas ici. Par là l'existence de ces spectacles domestiques n'illustre pas un simple repli de l'amateurisme dans la sphère du chez soi. De cette sphère privée hypertrophiée, principal lieu du loisir, de la consommation et de connaissance, peut ainsi émerger un espace public d'une nature particulière, puisqu'ancré dans un espace commun, ne sortant pas de la maisonnée.

Au terme de cette étude, des conclusions heuristiques s'imposent. A travers ces deux dimensions de la sociabilité et de la publicisation mises en oeuvre, on peut rendre compte de la constitution d'un "espace public" de pratiques audiovisuelles amateur prenant place au sein de la sphère privé. S'opère ici un processus de médiation entre sphère privée et espace public esthétique qui nous semble socialement producteur. Notamment parce que cette médiation revitalise par sa dimension associative, la société civile. Elle répond également au rôle prêté par J.Habermas<sup>58</sup> et d'autres auteurs aux associations dans la création sociale d'une gamme pluralisée et non hiérarchisée, plus ou moins formalisée d'espaces publics autonomes ou partiels. Ainsi le sociologue français A. Caillé propose-t-il de reconnaître à sa juste mesure le fait associatif, car à travers la mise en forme "d'espaces publics primaires", se développent les ressources communes (conventions, répertoires interprétatifs, normes...) et les relations sociales à l'interface des liens de primarité ou de secondarité qui contribuent sans cesse à l'invention d'une société démocratique<sup>59</sup>. Et parmi eux, et notamment à travers par la mise en commun de ressources interprétatives, on peut compter de telles sphères publiques esthétiques domestiques, appartenant au régime associatif, ancrées dans monde de la vie des amateurs et entretenues par des pratiques de sociabilité inédite, que nous venons d'étudier.

---

<sup>58</sup>J.Habermas, *Droit et démocratie. Entre faits et normes*, Gallimard, 1997.

<sup>59</sup>A.Caillé, "Don, association et solidarité" in *Produire les solidarités. La part des associations*, actes du Séminaire de la Mire, 6-8 mars 1997, p.9 et alli.