

Publictionnaire

Dictionnaire encyclopédique et critique des Publics

Cinéphilie

Frédéric Gimello

Référence électronique

Frédéric Gimello, Cinéphilie. *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 02 avril 2017. Accès : <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/cinephilie/>.

Le *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics* est un dictionnaire collaboratif en ligne sous la responsabilité du Centre de recherche sur les médiations (Crem, Université de Lorraine) ayant pour ambition de clarifier la terminologie et le profit heuristique des concepts relatifs à la notion de public et aux méthodes d'analyse des publics pour en proposer une cartographie critique et encyclopédique.

Accès : <http://publictionnaire.huma-num.fr/>

Cette notice est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'utilisation commerciale - Pas de modification 3.0 France.

Pour voir une copie de cette licence, visitez <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/fr/> ou écrivez à Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



Cinéphilie

Dans *Meaning in the Visual Arts*, Erwin Panofsky remarque une différence singulière entre le « connoisseur », spécialiste du goût, et l'historien de l'art : « Le connoisseur peut être défini comme un historien de l'art laconique et l'historien de l'art, comme un connoisseur loquace » (« *The connoisseur might be defined as a laconic art historian, and the art historian as a loquacious connoisseur* », Panofsky, 1955 : 20, nous traduisons). Au-delà de la boutade, cette proposition permet de mesurer l'enjeu du débat entre cinéphilie savante et « ordinaire » qui divise les spécialistes en études de réception depuis maintenant une vingtaine d'années.

Le terme *cinéphilie* (en anglais *cinophilia*), étymologiquement « l'amour du cinéma », se répand dans son usage actuel en France dans les années 1908-1910, avant d'être popularisé par l'entremise des revues savantes de cinéma et des salons de causeries cinématographiques des années 1920 (Gauthier, 1999). Aujourd'hui, ce dénominateur aux acceptions larges désigne communément, d'une part, un mouvement intellectuel de médiation du cinéma dont l'exercice de la critique savante (qualifiée aussi de « cinéphilie érudite » ou d'« exégèse cultivée ») portant, notamment, sur l'ontologie de l'art cinématographique, est l'une des caractéristiques (Baecque, Frémaux, 1995) ; et, d'autre part, un ensemble de pratiques et modes de consommation des images motivées par un attachement particulier à l'univers du loisir cinématographique et à ses principaux objets sociotechniques, les films. Par ses déclinaisons anthropologiques (collectionnisme, fétichisme, etc.), l'accumulation d'objets (CD de musique de film, DVD, affiches, figurines...) destinée à poursuivre la relation d'attachement entre le film et son spectateur – reprenant l'analyse phénoménologique de Peter L. Berger dans *Invitation à la sociologie*, Emmanuel Éthis (2007) parle de « rendez-vous » entre le spectateur et le film – participe de la pratique cinéphilique et constitue l'un des moyens les plus sûrs d'en rendre compte (Malinas, Spies, 2006). Mais, dès les années 1910, le terme *cinéphiles* a également désigné ces spectateurs dotés de la compétence (et animés du souhait) de traduire leur passion sur leur objet de prédilection en une forme d'érudition et de la transmettre par une médiation formelle (critique de cinéma, enseignement). Dès lors, cette acception didactique a contribué à valider toute pratique d'érudition médiée sur le cinéma comme une pratique intellectuelle, en situant les travaux qui s'y rattachent au courant de l'histoire culturelle. Ainsi, pour les premiers historiens français de la cinéphilie, cette dernière s'impose comme une pratique culturelle dont il est possible d'écrire l'histoire car elle possède ses propres codes distinctifs, ses objets de prédilection (les films), son mode d'organisation institutionnalisé (les ciné-clubs), ses discours, ses supports éditoriaux (les revues), ses « leaders », ses lieux de mémoire (les cinémathèques), la plupart de ces matériaux étant aujourd'hui aisément accessibles dans les archives publiques et privées. En France, les travaux d'Antoine de Baecque ont notamment permis de restituer la matérialité des réseaux de construction du savoir savant sur le cinéma par l'entremise de ses deux principaux espaces : les lieux de diffusion (ciné-clubs et salles spécialisées) et les supports de médiation (revues).

Cependant, les apports de l'anthropologie de la connaissance – notamment les travaux d'Edgar Morin et surtout ceux de Jack Goody (1968) sur les signes de reconnaissance des intellectuels dans les sociétés sans écriture – ont permis de questionner cette notion générique de la cinéphilie. En effet, si le cinéphile est doté d'une compétence, il s'agit, dans tous les cas, d'un savoir « indigène » acquis par une familiarité et une proximité avec son objet. Cette compétence mobilise autant le corps et les dispositions affectives comme instruments de mesure que les dispositions intellectuelles du spectateur. En définitive, le mode d'acquisition empirique du savoir cinéphilique par le visionnage et le re-visionnage des films sur des supports divers, de la salle de cinéma à la téléphonie mobile (Allard, 2000) mais aussi sa socialisation, repose sur des caractéristiques identiques à celle d'une cinéphilie d'érudition. Ainsi, la qualité tout autant que la nature des objets filmiques sur lesquels se fonde passion cinéphile ne sauraient, à elles seules, permettre de distinguer une cinéphilie « savante » d'une autre qualifiée de « populaire ». Au tournant des années 2000, d'une part sous l'impulsion de travaux qui s'attachèrent à montrer cette absence de différence fondamentale entre les modes d'expressions cinéphiliques, tant aux États-Unis (Mulvey, 2009 ; Keathley, 2005, 2009 ; Thompson, Bordwell, 1993) qu'en France (Éthis, 2005, 2007, 2008 ; Pasquier, 2014), et, d'autre part, actant l'intérêt porté aux usages numérique dans la consommation domestique des images (Allard, 2000, 2003 ; Pasquier, Beaudouin, Legon, 2014), il est entendu que ces deux notions ne peuvent plus être systématiquement opposées. Le pluriel adossé au terme *cinéphilie(s)*, dont l'usage s'impose dans le même temps que celui de *public(s)*, témoigne aussi d'une évolution conceptuelle qui n'est pas étrangère à ce phénomène (Gimello-Mesplomb, Vilatte, 2015). Force est de constater que, longtemps négligée comme domaine d'étude dans le champ académique, la cinéphilie fut l'objet, depuis la fin des années 1990, de nombreux travaux tant en France (Gauthier, 1999 ; Jullier, Leveratto, 2010 ; Éthis, 2005) que dans les pays anglo-saxons (Doane, 2002 ; Rosenbaum, Martin, 2003 ; Keathley, 2005, 2009 ; Valck, Hagener, 2005) qui permirent de mettre en avant l'hétérogénéité des pratiques cinéphiliques, la fécondité conceptuelle des approches de la question, mais aussi de leur évolution.

En ce qui concerne la sociologie des publics, l'évolution est également perceptible durant les dernières décennies. Ainsi, si le cinéma fut un modèle beaucoup moins étudié que d'autres (en particulier que la musique et les musées) dans le champ de la sociologie de la culture, c'est aussi, très certainement, en raison de l'influence des travaux qui réfutèrent la proposition bourdieusienne (Bourdieu, 1980 : 207-215) de l'« homologie structurale » (notamment Grignon, Passeron, 1989, et Lahire, 2004). En effet, toute étude de la composition des publics d'une salle de cinéma butte généralement sur une non-corrélation entre films, genres cinématographiques et catégories socioprofessionnelles. Évoquant ainsi « l'énorme différence entre [ses] résultats et ceux de Pierre Bourdieu en France », Richard A. Peterson (1992), a joué, dans les années 1990, un rôle important dans l'explication de ce phénomène en mettant en évidence la non-exclusivité des pratiques culturelles des classes dominantes, qui se caractérisent par des goûts diversifiés, « éclectiques » ou « omnivores », puisant indistinctement dans différents registres de goût, ce qui permet, dès lors, de défendre l'idée d'une non-exclusivité en matière d'attachement des publics du cinéma à l'offre de films, contrairement à ce que l'on peut observer dans les domaines de la musique ou de la mode, par

exemple. Pour le dire autrement, les groupes de cinéphiles seraient constitués de spectateurs possédant un ensemble de déterminants sociaux beaucoup plus larges que dans d'autres formes d'expressions artistiques et que rien, ou presque, ne semblait initialement prédisposer à réunir. Dans l'espace francophone, la diffusion du concept d'*omnivorisme culturel*, forgé par Richard A. Peterson et relayé dans la décennie suivante par les chercheurs en sciences de l'information et de la communication (SIC) sensibles aux *cultural studies*, procède de cet élan, permettant de relier la cinéphilie à un ensemble de pratiques hétérogènes qualifiées de *médiacultures*, « points d'intersection des pratiques de construction du sens, pour décloisonner études des médias, de la culture et des représentations » (Maigret, Macé, 2005).

Cependant, si les modes de consommation des images ont changé et les canaux de distribution se sont déplacés ou multipliés, l'essence même de la cinéphilie, c'est-à-dire un attachement singulier à un objet de loisir et à ses médiations intellectuelles, a également évolué dans la perception que s'en font les chercheurs. Il est intéressant d'observer l'évolution des regards sur l'ontologie de la pratique cinéphilique parallèlement à la place conférée aux cinéphilies dans la sphère académique. Quelques paradigmes récents méritent notamment l'attention :

- Dans les années 2010, outre l'apport de Richard A. Peterson, la notion de cinéphilie(s) « ordinaire(s) » tend à supplanter celle de cinéphile populaire, notamment sous l'impulsion des travaux en SIC et en sociologie portant sur la question de l'expertise des « amateurs » (Flichy, 2014 ; Leveratto, 2010) mais, surtout, grâce à la large diffusion dans l'espace académique francophone des écrits fondateurs du courant des *cultural studies* (traduits et diffusés par l'entremise d'Éric Maigret et Éric Macé, 2005), auxquels il convient d'adosser ceux de Henry Jenkins (2006) sur la culture de la « convergence » dans la mesure où ils contribuent à distinguer nettement la question de la composition sociologique des publics de celle des dynamiques d'attachement. Ainsi, le modèle des amateurs-médiateurs (et nouveaux prescripteurs) a montré que les études de réception en Europe s'étaient nourries avec profit des *cognitive cultural studies* (Jullier, Leveratto, 2012), des *fan studies*, et de ceux qui voient dans le processus de genrification des esthétiques cinématographiques et télévisuelles (DiMaggio, 1987 ; Glevarec, 2013), autant d'opportunités de cultiver son goût dans une économie désormais conditionnée par l'offre, signe des temps où la cinéphilie « de niche » retrouve tous ses attraits.
- Aux États-Unis, en 2005, Christian Keathley brosse le portrait du cinéphile en identifiant deux étapes de réception : le moment cinéphilique (« *cinephiliac moment* ») et la réception panoramique (« *panoramic perception* »). Sur le premier de ces deux moments, il précise qu'il s'agit d'une expérience de réception « *which resists, which escapes existing networks of critical discourse and theoretical frameworks* » (*ibid.* : 34). D'autres théoriciens américains venus tardivement aux études cinématographiques en passant par la sémio-linguistique formuleront des propositions parfois opposées en revisitant les modèles du « contrat narratif » entre le spectateur et le film, pour lui préférer des approches souvent qualifiées de *postmodernes* (*Reader-response criticism*) inspirées des travaux pionniers de Hans R. Jauss (1978), comme celle des « communautés d'interprétation » (Fish, 1980). Dans ses travaux, Janet Staiger (2000) rappelle le pouvoir du spectateur dans le processus d'interprétation du message médiatique, tandis que Laura Mulvey (Mulvey, Wollen, 2008), en Grande-Bretagne, reconnaît qu'une grande partie des constructions théoriques qui a forgé le champ des *film studies* (études cinématographiques en France) entre 1970 et 1990

correspondait à la nature essentialiste et *kantienne* de la critique de cinéma, négligeant en cela l'apport de la phénoménologie de la réception.

- Les jugements profanes éphémères sur le cinéma, qu'ils soient postés en ligne sur des sites dédiés comme Allociné en France ou Rottentomatoes aux États-Unis, ou sur des réseaux sociaux comme Twitter, sont devenus pour les chercheurs les passant au crible des sciences sociales, les traces précieuses des pratiques émergentes permettant de vérifier l'entrecroisement et parfois la concomitance de la consommation du cinéma, de la TV et d'internet. Ils permettent surtout de relever les modalités d'obtention de gratifications matérielles ou symboliques : « Le sentiment (et le désir) de faire partie d'une élite reconnue et labellisée est un moteur à l'engagement dans la critique de films » (Pasquier, 2014 : 9). Ces terrains ont permis de (re)questionner le sens de la participation, fût-elle domestique, et son caractère « populaire ». Ainsi, on doit au programme subventionné par l'Agence nationale de la recherche « Cinémas et cinéphilies populaires en France 1945-1958 (CINEPOP, ANR-11-BSH3-0009, 2012-2014) d'avoir déplacé le curseur sur l'adjectif *populaire* qui n'avait, jusqu'alors, guère été plus questionné que le pluriel adossé au sujet.
- Enfin, parmi les autres paradigmes ayant contribué à revivifier la cinéphilie comme un terrain de recherche, il nous faut également souligner l'importance prise, ces dernières années, par le concept de « carrière » dans l'étude des pratiques de consommation culturelle. D'inspiration américaine (au sens où l'École de Chicago l'entendait à travers les travaux des précurseurs de la sociologie de la déviance), ce modèle dynamique fut d'abord diffusé dans le champ francophone par l'entremise de la sociologie des pratiques culturelles avant d'être largement repris pour observer et commenter les dynamiques des publics du cinéma (Leveratto, 2010 ; Thévenin, 2015 ; Éthis, 2007). Cependant, de mon point de vue (Gimello-Mesplomb, 2015), la construction du goût cinématographique relève d'un double processus : c'est à la fois un apprentissage endogène (jugement interne), conduisant le sujet à faire l'*expérience* esthétique de son propre goût (une « carrière »), et un apprentissage intellectuel menant vers la consolidation d'une *connaissance* socialement distribuée sur le film (jugement externe), permettant au spectateur d'interagir avec autrui, comme il en est de tout processus de socialisation fondé sur un savoir. La dualité conflictuelle entre jugement interne et externe, connaissance et expérience, n'est jamais totalement stabilisée, ce qu'illustrent, dans un autre domaine, les travaux de sociologie de la connaissance produits dans le champ de la *sociology of scientific knowledge* (en particulier l'approche phénoménologique de Nancy Cartwright (1983) et Michel Callon, Yann Barthe et Pierre Lascoumes (2001). Enfin, les travaux sur les communautés de goût et « communautés de pratiques » (Wenger, 2005), parfaitement transférables à la cinéphilie dès lors que cette dernière est considérée comme une pratique sociale générant l'agrégation de d'individus organisés en communautés d'action, ont permis de réaffirmer le rôle communicationnel du savoir cinématographique et des (nouvelles) sociabilités qu'il génère.

En définitive, si la pratique cinéphilique a peu évolué avec le numérique, quand bien même les supports de visionnage dans lesquels elle s'inscrit ont été modifiés avec la consommation multi-écrans, le regard des chercheurs sur cette dernière a connu des évolutions sensibles. Bien que la « salle obscure » et plus encore le ciné-club ont été longtemps considérés comme les lieux d'exclusivité de l'appropriation du savoir sur les films et du développement du goût, la cinéphilie comme pratique sociale, solitaire ou accompagnée, que ce soit par le biais de tiers de l'entourage ou de dispositifs d'éducation à l'image proposés dans le cadre de l'EAC (éducation artistique et culturelle), participe aux dispositions culturelles des individus (Boutin,

2010). Il faudra, par exemple, attendre l'année 2009 pour que l'enquête du Département des études, de la prospective et des statistiques (Deps – Olivier Donnat) sur *Les Pratiques culturelles des Français (à l'ère du numérique)* introduise pour la première fois des variables d'ajustement concernant les modes d'appropriation de la culture cinématographique l'associant à l'internet, après avoir admis quelques années auparavant la télévision et les espaces de consommation domestique des images (*home cinéma*) comme offrant de possibles médiations de cette culture (Guy, 2000). Il n'en reste pas moins vrai que, même si la compréhension des phénomènes d'appropriation et de transmission du cinéma ont incontestablement évolué au cours des dernières décennies, l'historiographie de la cinéphilie reste encore largement imprégnée du souhait de retracer les phénomènes d'enchâssement du savoir savant sur les objets (celui de la critique savante de cinéma) relevant davantage d'une démarche d'histoire de l'art (Decherney, 2005 ; Darré, 2006) que sur l'histoire de la consommation ostentatoire d'un loisir de masse, probablement parce que, comme le présument Antoine de Baecque et Thierry Fremaux (1995 : 25), « l'essence fondamentale de la cinéphilie » est organisée autour d'une pratique culturelle distinguée. En définitive, faire l'histoire de la cinéphilie, c'est faire l'histoire d'une pratique culturelle (« *a way of watching films* ») mais aussi d'un moyen particulier de parler des films et de diffuser un discours sur ces derniers (*ibid.*).

On peut s'étonner, pour ne pas dire regretter, que la fécondité des débats conceptuels sur les cinéphilies ne soit finalement que très peu entrée en résonance avec les recherches conduites sur la réception de la télévision, statistiquement premier vecteur d'apprentissage de la culture cinématographique et du rapport des publics les plus jeunes au cinéma, selon l'enquête sur les pratiques culturelles des Français (Donnat, 2009). De fait, « on choisit d'être mélomane ou cinéophile, d'aimer la peinture, le football ou la pêche à la ligne, mais jamais d'être téléphile. On est seulement téléspectateur » (Benassi, 2000 : 13). De toute évidence, ce point aveugle constitue une invitation à investir dans les années à venir des approches hybrides tirant profit des enseignements des études de réception, des études cinématographiques, de la sociologie et de l'économie des réseaux sociaux numériques en s'affranchissant des frontières conceptuelles ou disciplinaires les opposant bien souvent artificiellement comme l'ont fait les chercheurs ayant fréquenté avec profit l'ensemble de ces terrains (Dayan, 2000 ; Staiger, 2000 ; Allard, 2000 ; Spies, 2015) avec une amplitude programmatique et heuristique jamais démentie.

Bibliographie

Allard L., 2000, « Cinéphilie, à vos claviers ! Réception, public et cinéma », *Réseaux*, 18, 99, pp. 131-168.

Allard L., 2003, « Resocialiser les études cinématographiques ! Études de cas : la cinéphilie en ligne », *Les Cahiers du Circav*, 15, pp. 221-238.

Baecque A. de, Frémaux T., 1995, « La cinéphilie ou l'invention d'une culture », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 46, 1, pp. 133-142. Accès : http://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1995_num_46_1_3161.

- Benassi S., 2000, *Séries et feuilletons TV. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, Éd. du Céfal.
- Bourdieu P., 1980, *Questions de sociologie*, Paris, Éd. de Minuit.
- Boutin, P., 2010, « Le 7^e art aux regards de l'enfance : les médiations dans les dispositifs d'éducation à l'image cinématographique », Thèse de doctorat, Université d'Avignon et des pays de Vaucluse.
- Callon M, Barthe Y., Lascoumes P., 2001, *Agir dans un monde incertain. Essai sur la démocratie technique*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Cartwright N., 1983, *How the laws of physics lie*, Oxford, Clarendon Press.
- Darré Y., 2006, « Esquisse d'une sociologie du cinéma », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 161, 1, pp. 122-136. Accès : <https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2006-1-page-122.htm>.
- Dayan D., 2000, « Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival », pp. 43-52, in: Bondebjerg I., ed., *Moving Images, Culture and the Mind*, Luton, University of Luton Press.
- Decherney P., 2005, *Hollywood and the culture elite: How the movies became American*, New York, Columbia University Press.
- DiMaggio P., 1987, « Classification in art » *American sociological review*, 52, 4, pp. 440-455.
- Doane M.-A., 2002, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, Harvard University Press.
- Donnat O., 2009, *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique*, Paris, Éd. La Découverte.
- Éthis E., 2005, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, A. Colin, 2014.
- Éthis E., 2007, « Le cinéma, cet art subtil du rendez-vous », *Communication et langages*, 154, 1, pp. 11-21. Accès : http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2007_num_154_1_4686.
- Éthis E., 2008, « Des ressemblances galvanisées. Du "je suis comme elle" au "elle est comme moi"... Une sociologie de nos "identifications" aux stars du cinéma », *Sociologie de l'Art*, 13, 3, pp. 91-107.
- Fish S., 1980, *Quand lire, c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives*, trad. de l'anglais par É. Dobenesque, Paris, Éd. Les Prairies ordinaires, 2007.
- Flichy P., 2014, *Le Sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Gauthier C., 1999, *La Passion du cinéma : cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, Éd. de l'École nationale des Chartes.
- Gimello-Mesplomb F., 2015, « Télécharger, envers et malgré tout. Une pratique cinéphile ? », *Cahiers de Champs visuels*, 12-13, pp. 183-212.
- Gimello-Mesplomb F., Vilatte J.-C., 2015, « Les recherches sur les publics en Sciences de l'Information et de la Communication », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 7. Accès : <http://rfsic.revues.org/1466>.
- Glevarec H., 2013, *La Culture à l'ère de la diversité. Essai critique, trente ans après La Distinction*, Paris, Éd. de l'Aube.
- Goody J., 1968, *Literacy in Traditional Societies*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Grignon C., Passeron J.-C., 1989, *Le Savant et le Populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Points.
- Guy J.-M., 2000, *La Culture cinématographique des Français*, Paris, La Documentation française.
- Jauss H. R., 1978, *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par C. Maillard, Paris, Gallimard.
- Jenkins H., 2006, *Convergence Culture. Where Old and New Media collide*, New York, New York University Press.
- Jullier L., Leveratto J.-M., 2010, *Cinéphiles et cinéphilies. Une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, A. Colin.
- Jullier L., Leveratto J.-M., 2012, « Cinephilia in the Digital Age », pp. 143-154, in: Christie I., ed., *Audiences*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Keathley C., 2005, *Cinephilia and History, or the Wind in the Trees*, Bloomington, Indiana University Press.
- Keathley C., 2009, « The Twenty-First Century Cinephile », in: Balcerzak S., Sperb J., eds, *Cinephilia in the Age of Digital Reproduction*, Londres, Wallflower.
- Lahire B., 2004, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, Éd. La Découverte.
- Leveratto J.-M., 2010, *Cinéma, spaghettis, classe ouvrière et immigration*, Paris, Éd. La Dispute.
- Maigret É., Macé É., 2005, *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles représentations du monde*, Paris, A. Colin/Ina.
- Malinas D., Spies V., 2006, « Mes jours et mes nuits avec Brad Pitt : l'affiche de cinéma, une identité énoncée de la chambre d'étudiant à la télévision », *Culture & musées*, 7, 1, pp. 39-63.
- Mulvey L., 2009, « Some Reflections on the Cinephilia Question », *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 50, 1-2, pp. 190-193.
- Mulvey L., Wollen P., 2008, « From Cinephilia to Film Studies », pp. 217-232, in: Grieveson L., Wasson H., eds, *Inventing Film Studies*, Durham, Duke University Press.
- Panofsky E., 1955, *Meaning in the Visual Arts*, Chicago, Chicago University Press.
- Pasquier D., 2014, « Les jugements profanes en ligne sous le regard des sciences sociales », *Réseaux*, 183, 1, pp. 9-25.
- Pasquier D., Beaudouin V., Legon T., 2014, « *Moi, je lui donne 5/5* ». *Paradoxes de la critique amateur en ligne*, Paris, Presses de l'École des mines.
- Peterson R. A., 1992, « Understanding Audience Segmentation: From Elite and Mass to Omnivore and Univore », *Poetics*, 21, pp. 243-258.
- Rosenbaum J., Martin A., eds., 2003, *Movie mutations. The changing face of world cinephilia*, London, BFI Publishing.
- Spies V., 2015, « Le web, fossoyeur ou avenir de la télévision ? », *Inaglobal*. Accès : <http://www.inaglobal.fr/numerique/article/le-web-fossoyeur-ou-avenir-de-la-television-8377>.
- Staiger, J., 2000, *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*, New York, New York University Press.

Thévenin O., 2015, « Publics, médias de masse et participation culturelle. Trois concepts interdépendants », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 7. Accès : <http://rfsic.revues.org/1541>.

Thompson K., Bordwell D., 1993, *Film History. An introduction*, New York, McGraw-Hill.

Valck M. de, Hagener M., eds, 2005, *Cinephilia. Movies, Love and Memory*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

Wenger E., 2005, *La Théorie des communautés de pratique*, trad. de F. Gervais, Québec, Presses de l'Université Laval.