

Laurence ALLARD (IRCAV-Université Paris III).

### **L'amateur : une figure de la modernité esthétique.**

En 1996, 47 % des français de plus de 15 ans ont pratiqué en amateur une activité artistique. L'ampleur prise par ce phénomène a commandé à la réalisation d'une vaste enquête par le Ministère de la culture centrée uniquement sur le public des amateurs<sup>1</sup>. C'est à l'histoire de la figure de l'amateur dans l'art que sera consacré notre propos. Mais, il est admis que toute réflexion sur une pratique sociale doit s'ouvrir par un exercice terminologique. Ainsi, les pratiques amateurs sont-elles définies dans une étude administrative consacrée aux pratiques culturelles des français de la façon suivante. Elles sont "pratiquées pour le plaisir, à des fins personnelles ou pour un cercle restreint à des proches en opposition à un exercice professionnel"<sup>2</sup>. C'est cette opposition entre pratique "amateur" et "professionnelle" qui constituera plus précisément le cœur de notre analyse. On se proposera en effet de montrer qu'une telle distinction entre des "amateurs" et des "professionnels" dans le domaine artistique est le produit d'un moment de l'histoire de la culture européenne, la Modernité. Suivant les analyses du sociologue Max Weber, il s'agit de ce moment où s'élabore la configuration, qui nous est encore contemporaine, d'une sphère artistique autonome, avec ses professionnels de la production et de la réception, son public, et ses institutions spécialisées. Il ne s'agit pas ici de réécrire l'histoire de la modernité esthétique mais de l'éclairer à partir d'un point de vue des amateurs. Car ils figurent des témoins précieux pour exhumer les phases successives de notre modernité esthétique : de l'autonomisation d'une sphère publique de l'art à l'industrialisation de la culture et le développement d'une culture de loisirs. Cette évolution conjointe du champ culturel et de la figure de l'amateur, du domaine pictural au champ cinématographique, nous la documenterons plus précisément à travers le jeu de langage des ouvrages et de la presse artistique et cinématographique, depuis leur apparition.

### **Formation de l'espace public esthétique et naissance de l'amateur au sens moderne.**

---

<sup>1</sup>O. Donnat, *Les amateurs. Enquête sur les activités artistiques des français*, Ministère de la Culture, DEP, 1996.

<sup>2</sup>O. Donnat, D. Cogneau, *Les pratiques culturelles des français, 1973-1989*, La Découverte/La Documentation Française, Paris, 1990, p.127.

Le sociologue allemand Max Weber a proposé une conceptualisation devenue canonique de l'avènement du moment moderne de notre histoire européenne d'après un processus de modernisation culturelle<sup>3</sup>. Cet avènement de la modernisation culturelle opère une rationalisation des images du monde mettant fin à toute représentation cosmogonique unitaire. Elle conduit ainsi à la différenciation de trois domaines d'action aux sphères de valeurs propres à partir des composantes cognitives, normatives et expressives de la culture : la science, la morale et l'art. Ainsi, au cours du XVIIIème siècle, les arts, la littérature et la musique s'institutionnalisent sous la forme d'un domaine d'action qui rompt avec la vie sacrée et la vie de la cour<sup>4</sup> : une sphère publique autonome. C'est à dire un ensemble d'institutions et d'acteurs spécifiquement consacrés aux pratiques artistiques (du côté de la production) et esthétiques (du côté de la réception). En étudiant distinctement ces deux dimensions d'autonomisation et de publicisation, nous allons assister au changement de statut affectant la figure de "l'amateur", qui est alors l'acteur d'un champ intellectuel en bouleversement.

### ***Vers une sphère esthétique autonome : spécialisation et intellectualisation.***

Deux traits caractérisent la Modernité marquée par la rationalisation culturelle : *l'intellectualisation* et la *spécialisation*<sup>5</sup>.

Si l'essor des sciences modernes en a constitué le paradigme, l'autonomisation d'une sphère publique de l'art va connaître un semblable mouvement, à l'instar de tout le champ intellectuel. Cette autonomisation s'exprime d'abord par une spécialisation du champ intellectuel qui renouvelle le cadre de la connaissance des XVIème et XVIIème siècles notamment en le dotant de professionnels attachés à tel ou tel domaine. Or cette spécialisation consiste dans le domaine esthétique en gestation en une intellectualisation de la pratique artistique, qui sera paradoxalement conduite par ceux qu'on nomme à l'époque, des "amateurs".

---

<sup>3</sup>Exposée dans M.Weber, "Parenthèse théorique. Le refus religieux du monde, ses orientations et ses degrés" in *Archives des sciences sociales des religions*, 1986, n°61/1, pp.7-34.

<sup>4</sup>Pour une étude, dont les conclusions vont à contre-courant de ce que nous affirmons, de la vie "d'artiste" dans les cours européennes de la Renaissance, cf Martin Warnke, *L'artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne*, MSH ed., 1989.

<sup>5</sup>M.Weber, *Le savant et le politique*, Plon, coll.10-18, 1983 [1919].

*La spécialisation du champ intellectuel ou la fin de la "culture de la curiosité".*

Parce que les nouveaux érudits du XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles étaient fondamentalement plus curieux que savants, l'historien K.Pomian a proposé de traiter cette période de l'histoire du savoir comme d'une "culture de la curiosité", qui aurait "gouverné par intérim entre le règne de la théologie et celui de la Science"<sup>6</sup>. Ces hommes, qu'on appelle encore indifféremment "connaisseurs", "amateurs" ou "curieux", sont des "savants omnivores mus par une érudition galopante", comme les a décrits Robert Mandrou<sup>7</sup>. Le symbole de leurs pratiques savantes tient dans un lieu, le "cabinet de curiosités"<sup>8</sup>, dont les propriétaires se recrutent depuis les grandes familles de la noblesse jusqu'aux apothicaires en plus des traditionnels clercs. Dans ces "abrégés de l'univers"<sup>9</sup> se côtoient, encore indissociées<sup>10</sup> l'Art et les Lettres (estampes, gravures, peintures, livres rares), l'Histoire (antiques, médailles) et l'histoire naturelle (fossiles, cornes de licorne, blocs d'ambre, tulipes). Ces domaines de vastes savoirs, qui allaient se différencier dans la triade Beaux-Arts, Lettres et Sciences, sont représentés par des objets uniques, en nombre et en valeur. Et a contrario des exigences de la Science moderne, ces encyclopédies d'objets gouvernées par la loi de la singularité constituent à l'époque de la curiosité les principaux instruments de travail de ces hommes. L'évolution des types de collections agencées dans les cabinets de curiosités, depuis leur accroissement dans la seconde moitié du

---

<sup>6</sup>K.Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI-XVIII<sup>ème</sup> siècle*, Gallimard, 1987, p.80.

<sup>7</sup>R.Mandrou, *Histoire de la pensée européenne, t.3. Des humanistes aux hommes de sciences. XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles*, Seuil (coll.Points),1973, p.155.

<sup>8</sup>Pour une étude historique du "cabinet de curiosités", cf J.Von Schlosser, *Le cabinet de curiosités à la fin de la Renaissance*, ed.Macula, 1993 [1908], l'un des premiers historiens d'art à s'être intéressé à ces antichambres de la science, mais aussi A Schnapper, *Le géant, la licorne et la tulipe. Collections françaises au XVIII<sup>ème</sup> siècle*, Flammarion, 1988, et aussi K.Pomian, op.cité.

<sup>9</sup>Comme les nommait Pierre Borel (1620-1671), médecin à Castres qui a dressé l'inventaire de son cabinet de curiosités dans un catalogue, "*Antiquitez, Raretez, Plantes, Minéraux et autres choses considérables de la ville et du comté de Castres*" (1649), qui est une des sources principales de connaissance sur les curieux et les amateurs de cette époque selon E..Bonnafé, *Dictionnaire des amateurs français au XVII<sup>ème</sup> siècle*, A.Quantin ed., 1884.

<sup>10</sup>La seule division opérante au sein des cabinets de curiosité était la division de Pline entre choses naturelles et choses artificielles, de fabrication humaine (tableaux mais aussi instruments scientifiques).

XVII<sup>ème</sup> siècle jusqu'à leur rapide disparition autour de 1750, permet de dégager des amorces de spécialisation de l'activité intellectuelle, et ensuite des mouvements de professionnalisation<sup>11</sup>. En ce qui concerne les arts, rares sont, avant la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle, les collections consacrées spécifiquement aux tableaux. Les tableaux, placés dans les cabinets de curiosités, ne jouissaient d'aucun intérêt spécifique par rapport aux autres curiosités. La peinture prit une plus grande importance dans les collections dans le milieu du XVII<sup>ème</sup> siècle, et surtout dans les milieux de la noblesse et de la finance. Cette curiosité croissante envers les arts du dessin dans les collections peut être reliée à l'institution d'une Académie Royale de Peinture et Sculpture. Cette institution créée en 1648 dote la sphère des "Beaux-arts", qui ne sera appelée ainsi qu'à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle, d'une organisation spécifique, tout comme l'Académie Royale des Sciences créée en 1666 pour le champ scientifique. Cette Académie de Peinture participe à l'autonomisation de la sphère esthétique en tant que domaine d'activité spécifique, animée en premier lieu par des peintres. Comme l'explique Nathalie Heinich, "la collection comme pratique de civilisation aristocratique et de distinction roturière contribua à asseoir le prestige de la peinture, favorisant cette sortie du peintre hors de l'artisanat, que réalisait en même temps la professionnalisation académique"<sup>12</sup>. Et paradoxalement au sein de cette Académie, la "formation professionnelle" est assurée par des "amateurs honoraires" ou "conseillers-amateurs" de cette noble assemblée.

*L'intellectualisation : le rôle des amateurs-honoraires dans la formation professionnelle des peintres-académiciens.*

"Lieu où s'assemblent des gens de lettres ou d'autres personnes qui font profession de quelques uns des arts libéraux comme la peinture, la sculpture...)", telle est la définition d'"Académie" dans la première édition du dictionnaire de l'Académie française de 1649<sup>13</sup>. Dans cette définition, ce n'est pas tant la notion de "profession" qui indique la dimension novatrice de l'Académie de

---

<sup>11</sup>C'est le cas des cabinets d'histoire naturelle, qui connaissent un engouement croissant au cours du XVIII<sup>ème</sup> siècle au détriment des médailles, et d'où naîtra la profession de naturaliste, souvent issue du clergé. La curiosité d'histoire naturelle du XVIII<sup>ème</sup> siècle, tout en s'éloignant des vieilles croyances attachées aux objets les plus hétéroclites décrits plus haut, va entrer dans l'âge de la science par l'intermédiaire des curieux et notamment par la finalisation, corrélativement au mouvement encyclopédiste, de leurs cabinets d'histoire naturelle vers des intérêts publics.

<sup>12</sup>N.Heinich, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Minit, 1993, p.57.

<sup>13</sup>Créée elle-même en 1635.

Peinture que celle d'"arts libéraux" au sujet de la peinture et de la sculpture, rangées dans la hiérarchie médiévale des activités encore dominante au XVIIème siècle, du côté des "arts mécaniques". La professionnalisation académique, à la française, est donc dès son origine indissociable d'une promotion du peintre en homme de savoir. Le peintre académicien est un homme au savoir autant technique que livresque, comme en témoigne la hiérarchie sociale interne à l'Académie corrélativement aux genres pratiqués. Les peintres-académiciens "première classe" sont les peintres d'histoire, ce genre de "l'art total" où le peintre manifeste à la fois des compétences picturales, dans les architectures, dans le nu, les drapés par exemple en même temps qu'une solide connaissance des textes mythologiques et leur intelligence dans une interprétation personnelle<sup>14</sup>. La "deuxième classe" accueille les peintres qui n'excellent que dans "quelque partie de leur art, comme à faire des portraits, des paysages. On reçoit aussi dans cette classe les filles et les femmes qui se distinguent dans la pratique de quelques uns de ces arts. La troisième classe est composée de quelques particuliers qui sans être peintres, sculpteurs ni graveurs, ont néanmoins du goût pour les beaux-arts et on les nomme conseillers-amateurs"<sup>15</sup>. Cette association d'érudits à la fondation de l'Académie traduit le contexte original de "dé-corporation" dans lequel s'est créée l'Académie de Peinture. Il s'agit d'une professionnalisation qui passe en premier lieu par une intellectualisation de l'activité artistique institutionnalisée sous la forme de ce statut "d'amateurs-honoraires" ou de "conseillers". Parmi les plus illustres d'entre ces hommes chargés de fournir un cadre théorique aux travaux de l'Académie, Félibien, mettra en place, dans une série de conférences<sup>16</sup>, la célèbre hiérarchie des genres où la suprématie de la peinture d'histoire marque une subordination de la peinture aux humanités en général. Au cours de ces travaux des amateurs-honoraires naît la doctrine académique, abstraite et littéraire, qui concrétise l'idéal de codification et d'articulation intellectuelle qui sous tend le projet académique pour la peinture, la sculpture et la gravure. Pour solliciter une

---

<sup>14</sup>Ainsi Diderot, un des premiers critiques d'art, comme nous allons le voir, écrit-il : "Pourquoi un peintre d'histoire est-il communément un mauvais portraitiste ? (...) C'est qu'il est savant (...) C'est qu'avant de se livrer à un genre de peinture quel qu'il soit, il faudrait avoir lu, réfléchi, pensé" (D.Diderot, "Salon de 1767" in *Oeuvres esthétiques*, 1968, Garnier, p.630 et p.507.

<sup>15</sup>Piganiol de la Force, *Description historique de la ville de Paris*, 1765, cité in N.Heinich, op.cité, p.83.

<sup>16</sup>Lors de ces conférences se tiennent aussi les fameux débats sur le coloris initiés par Roger de Piles en 1673, opposant les partisans de Poussin et du dessin et ceux de Rubens et du coloris, l'on voit poindre une opposition entre la "littérialisation" de la pratique picturale et une "autonomisation" proprement dite se basant sur des valeurs plastiques proprement dites.

place d'amateur honoraire, il faut arguer de son "amour pour la peinture" et quoi de plus probant, fait remarquer J.Chatelus, qu'une riche collection d'oeuvres accueillant des artistes français vivants<sup>17</sup>. Une entrée à l'Académie comme amateur honoraire ou associé va être ainsi de plus en plus recherchée, dans les hauts milieux.

***Vers une sphère publique de l'art : publicisation et professionnalisation de la réception esthétique.***

Le second trait caractéristique de l'émergence d'une sphère esthétique autonome est de se constituer comme espace public. Cette sphère esthétique autonome peut être aussi inscrite conceptuellement dans ce que Jürgen Habermas a nommé la "sphère publique littéraire" dans son ouvrage classique, *L'espace public*<sup>18</sup>. La sphère publique littéraire est la première expression de la "sphère publique bourgeoise" ou encore "espace public", ce lieu abstrait d'exercice de la souveraineté populaire. En effet, à travers certaines institutions naissantes comme le Salon de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, et même les ventes publiques du marché de l'art en expansion dans la moitié du XVIIIème siècle, des oeuvres d'art sont soumises aux regards d'une foule qui se constitue en Public à travers l'exercice d'un jugement raisonné. Au sein des institutions de la sphère publique de l'art apparaissent de nouveaux professionnels du domaine artistique, les critiques et les marchands, qui vont détrôner peu à peu les riches amateurs dans leur monopole interprétatif. Les changements d'usage du terme "amateur" dans la littérature et la presse artistique attestent de ces transformations qui vont définir l'amateur au sens moderne, tel que nous le connaissons encore aujourd'hui.

*Comment furent attaqués les amateurs par les philosophes des Lumières. Premières distinctions lexicales : du curieux au connaisseur.*

Les philosophes des Lumières ont entamé une lutte décidée contre les amateurs de l'époque, riches et inffluents. En témoigne ce mot de Diderot : "Ah, mon ami, la maudite race que celle des amateurs [...] Elle commence à s'éteindre

---

<sup>17</sup>J.Chatelus, *Peindre à Paris au XVIIIème siècle*, G.Chambon ed., 1991, p.312.

<sup>18</sup>Payot, 1978, nouvelle édition 1993 avec une préface inédite de l'auteur.

ici, où elle n'a que trop duré et trop fait de mal"<sup>19</sup>. Cette lutte s'amorce avec Voltaire puis s'affiche dans *L'Encyclopédie* et les *Salons* de Diderot. Cette attaque des amateurs par les penseurs des Lumières françaises se focalise sur l'institution sociale reconnue qu'est la collection. Diderot condamne l'amateur, qui lui semble vouloir atteindre une position sociale établissant un rapport de dépendance entre lui et l'artiste, exerçant une influence déterminante sur les arts, plutôt que de posséder des objets dont il serait curieux<sup>20</sup>.

A travers les articles de *L'Encyclopédie* des nuances lexicales entre les termes "amateur", "curieux" et "connaisseur" sont introduites qui tendent à discréditer toute prétention au savoir sur l'art dont se targuent les amateurs-honoraires. Car ces trois termes, "amateurs", "connaisseurs" et "curieux", désignaient encore le même type de collectionneur encyclopédique de l'ère de la "culture de la curiosité". Ainsi, "le connaisseur, avertit *L'Encyclopédie*, n'est pas la même chose qu'un "amateur", celui-ci a peut-être un "goût décidé pour les arts" mais pas "le discernement certain pour en juger". Plus loin est énoncée cette citation célèbre : "L'on n'est jamais parfaitement *connaisseur* en Peinture, sans être peintre"<sup>21</sup>. L'attaque de *L'Encyclopédie* contre la curiosité prend aussi un ton virulent dans l'article "Curieux" : "Un *curieux*, en Peinture, est un homme qui amasse des dessins, des tableaux, des estampes, des marbres, des bronzes, des médailles, des vases, etc. Ce goût s'appelle *Curiosité*. Tous ceux qui s'en occupent ne sont pas connaisseurs ; et c'est ce qui les rend souvent ridicules, comme le seront toujours ceux qui parlent de ce qu'ils n'entendent pas. Cependant la curiosité, cette envie de posséder n'a presque jamais de bornes, dérange presque toujours la fortune, et c'est en cela qu'elle est dangereuse"<sup>22</sup>.

Ces querelles personnelles entre les amateurs et les philosophes des Lumières, que trahissent ces nuances lexicales, renvoient plus fondamentalement à une opposition entre deux conceptions esthétiques. L'une

---

<sup>19</sup>D.Diderot, *Salon de 1767*, op.cité.

<sup>20</sup>Parmi ces amateurs influents, le principal ennemi de Diderot fût le comte de Caylus, antiquaire mais aussi réinventeur de la peinture à l'encaustique et peintre amateur. Il fut un acteur très présent dans le monde des arts au XVIIIème siècle. Le peintre Cochin dans ses *Mémoires* lui consacre quelques pages, dans lesquelles tout en lui reconnaissant un amour indéniable des arts, une connaissance certaine et un soutien actif, évoque la terreur que faisait régner Caylus dans la vie artistique tout en élargissant son évocation à tout le milieu des amateurs : "Il est utile que l'on connaisse les petites tyrannies que souvent les amateurs exercent sur les artistes, afin que ceux qui leur succèdent apprennent que la dureté et l'injustice de leurs procédés tôt ou tard seront connues" (Cochin, cité in J.Chatelus, op.cité, p. 299-310).

<sup>21</sup> D.Diderot et J.Le Rond d'Alembert sous la direc., *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751-1772, Paris, t.III, p.898

<sup>22</sup>D.Diderot et J.Le Rond d'Alembert, op.cité, t.IV,p.577.

prend place dans ces lieux privés que sont les cabinets de curiosités, l'autre dans les lieux publics en formation. La conception esthétique des amateurs-honoraires est une conception littéraire et historicisante, qui se traduit dans le mouvement de retour à l'Antique, au "grand goût" qu'impose l'Académie depuis 1740. Dans l'esthétique de Diderot, pour laquelle "la peinture est l'art d'aller à l'âme par l'entremise des yeux", les amateurs ne disposent d'aucun rôle. Et seuls les philosophes ont la compétence, déniée aux amateurs, d'apprendre aux artistes leur juste valeur, en portant sur leurs oeuvres un jugement interne aux oeuvres elles-mêmes, reposant sur des critères esthétiques plutôt que sur des références à l'Histoire, sur lesquelles se portent toujours le goût des amateurs, dans un esprit hérité des Humanistes. Diderot a forgé cette théorie de l'art dans la fréquentation assidue de l'exposition publique des oeuvres au Salon de l'Académie de Peinture et de Sculpture. Dans ce "spectacle sans pareil", écrit-il à Sophie Volland en novembre 1765, les artistes confrontés aux jugements du public, aux critiques et à leurs confrères, font appel au meilleur d'eux-mêmes, et la contemplation des oeuvres incite à l'attitude critique à l'égard des qualités esthétiques et éthiques"<sup>23</sup>. Ces propos de Diderot attirent l'attention sur le rôle du Salon de l'Académie Royale de Peinture dans le changement de rôle des "amateurs" au sein d'une sphère de l'art autonome qui dessine ainsi un espace public.

*Des instances de publicisation des oeuvres animées par des professionnels de la réception.*

L'avènement d'une sphère publique de l'art se concrétise notamment dans le Salon de l'Académie Royale de Peinture. Organisé bi-annuellement depuis 1737, après une laborieuse mise en place, il représente la première manifestation publique et étatique de présentation d'oeuvres d'art dans le Palais du Louvre<sup>24</sup>. L'art devient chose publique et le Salon est un lieu de mise aux regards et aux jugements des hommes dans une attitude "désintéressée" théorisée par Kant dans sa *Critique de la Faculté de Juger*. A l'inverse du cabinet de curiosité où étaient confinées les oeuvres d'art au bénéfice d'un petit nombre d'amateurs bien

---

<sup>23</sup>D.Diderot, cité dans *Salon de 1765*, Hermann, 1984, p.11, introduction.

<sup>24</sup>Le Musée du Louvre, oeuvre de la Révolution Française, décrété ouvert en 1793, radicalisera la nécessité d'une exposition publique des collections royales. Pour une histoire du Salon de l'Académie Royale de Peinture et ses enjeux, s'attachant par certains aspects à la problématique de la sphère publique, cf Thomas .E Crow, *Painters and Public Life in XVIIIth century Paris*, Yale University, 1985.



nés, le Salon les offre aux lumières<sup>25</sup> d'une foule anonyme nommée "public". Ce public se constitue de la discussion des oeuvres, discussion qui repose sur la faculté de juger et la capacité critique des hommes. C'est pourquoi dans l'esprit des Lumières, cette accessibilité pour tous des oeuvres se double d'une pédagogie des arts dont les amateurs sont écartés, coupables de réticences de toutes sortes. C'est le critique d'art, dont Diderot est un des premiers du nom<sup>26</sup>, qui se chargera de cette mission d'entremettre oeuvres et public. La critique d'art selon Diderot, telle qu'elle se lit dans ses *Salons*, repose sur sa théorie esthétique. Elle est une critique interne des oeuvres dont les termes empruntent au vocabulaire des peintres, une critique argumentée et conçue comme communication à distance<sup>27</sup> avec un public capable lui aussi d'esprit critique et de jugement étayé. Ce discours de la critique esthétique repose donc sur des prétentions à la validité définissant un type de "rationalité esthétique" qui devient spécifique à l'espace public esthétique<sup>28</sup>.

Mais un autre lieu de publicisation prend dans ces années de l'importance, il s'agit des ventes publiques, qui se multipliant au milieu du XVIIIème siècle, permettent de redistribuer les oeuvres hors d'un cercle restreint de connaisseurs

---

<sup>25</sup>Kant écrit ainsi en 1784 que "Faire un usage public de sa raison" est une des manifestations du "penser par soi-même" qu'un peuple éclairé met en oeuvre, (I.Kant, *Qu'est-ce que les Lumières*, 1985, Folio Gallimard, p.498-499).

<sup>26</sup>Après que La Font de Saint Yenne eût clamé en 1747, la nécessité d'une parole publique sur les oeuvres exposées au Salon émanant d'hommes sans liens avec les peintres, de simples spectateurs. La Font de Saint Yenne est considéré l'auteur du premier ouvrage de critique de tableaux, "Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'Aoust 1746", dans lequel il réclame la nécessité des expositions publiques et déclare qu'elles sont de vains spectacles si le spectateur n'a pas le droit de parler" (...) "car c'est seulement dans la bouche d'hommes justes et fermes qui composent le public, qui n'ont aucun lien avec les artistes, que nous pouvons trouver le langage de la vérité" (cité in T.E Crow, op.cité, p.6).

<sup>27</sup>Les *Salons* de Diderot étaient en effet publiés dans la *Correspondance Littéraire* de Grimm, Diderot décrivant et critiquant les oeuvres du Salon pour ces lecteurs. Dans la première lettre du Salon de 1765, il explicite sa démarche et sa méthode : il veut se distinguer de la foule des oisifs qui distribue superficiellement de "bonnes et mauvaises notes" à telles ou telles oeuvres. Diderot veut lui "rechercher les motifs de son "engouement" ou de son "dédain". Motifs qu'ils élucident à travers l'examen critique grâce aux "armes" que les peintres ont eux-mêmes "aiguillés"(D.Diderot,op.cité, p.21-22).

<sup>28</sup>Suivant Habermas, si l'on peut justifier en raison nos interprétations évaluatives d'une oeuvre, comme c'est le cas dans la critique d'art, on table sur quelque chose comme une "rationalité esthétique", cf J.Habermas , *Théorie de l'Agir Communicationnel*, 1987, 2 t., Fayard et sur la rationalité esthétique, cf "Question-Contre questions" in *Critique* n°493-494, 1988, pp.473-486.

et d'amateurs, tout en les exposant au public des ventes<sup>29</sup>. En constituant une forme moins désintéressée que le Salon de mise aux regards, la salle des ventes est l'autre lieu où la modification du statut des amateurs s'opère. En effet, dès les années 1740, l'appréciation esthétique perd la primauté au bénéfice du jugement d'attribution des tableaux à leurs auteurs. Il s'agit alors d'un autre type de connaissance, que celui des anciens "vrais connaisseurs" mais aussi des "nouveaux critiques". Comme l'écrit Pomian, le savoir sur la peinture semble désormais s'être dédoublé, après 1750, entre d'un côté la "main" et de l'autre "l'esprit". Pour le collectionneur importe désormais la question de l'attribution. Ce sont les marchands, qui deviennent "les vrais connaisseurs" et qui en tant que professionnels savent attribuer les tableaux. Souvent anciens peintres mineurs, ou graveurs eux-mêmes, peut-être héritiers d'une tradition familiale (Le Brun, Joullan,...), grands arpenteurs des capitales artistiques (Amsterdam...) et des collections privées, les marchands dans leur pratique du marché sont mieux préparés aux problèmes d'attribution. Autrefois dépendants de la connaissance et du langage des amateurs, lorsqu'il s'agissait de juger d'un tableau sur ses qualités littéraires, les marchands acquièrent un statut d'expert, qui les met en position de dominer les questions d'attribution et d'obtenir la confiance de la majorité des collectionneurs.

Dans la sphère publique de l'art, intervient donc, d'un côté, un spécialiste de l'esthétique, le critique d'art et de l'autre, un professionnel, expert es-attribution, le marchand. La spécialisation autour d'un champ de connaissance nommé Esthétique, qui se charge d'explorer cette faculté humaine qu'est le goût, succède donc à la phase d'intellectualisation du savoir sur l'art promue par les amateurs de la culture de la curiosité. La sphère esthétique a gagné au cours du XVIIIème siècle une autonomisation à la fois conceptuelle - un champ de savoir spécialisé nommé Esthétique - et institutionnelle - Académie, Salon, salles des ventes - et s'est dotée de professionnels de la production, les académiciens, et de la réception, critiques et marchands.

Le savoir humain dans sa totalité, la culture dans sa généralité, demeure un héritage de l'humanisme érudit. Mais libérée du monopole interprétatif de quelques groupes restreints de connaisseurs, la culture devient alors un sujet de discussion profane entre personnes privées faisant un usage public de leur raison au sein des institutions de l'espace public esthétique. A cette époque, émerge

---

<sup>29</sup>J.Chatelus cite cet extrait de presse à propos d'une vente publique, dans la moitié du XVIIIème, de la collection de Monsieur Randon de Boisset : "le public, dit-on, y verra du moins ses tableaux qu'ils tenaient enfermés" (cité J.Chatelus, op.cité, p.291).

également le passage d'une pratique savante érudite, limitée à quelques individus de génie ou dilettante bien nés, à sa spécialisation ou sa professionnalisation au cours du moment académique. Au terme de l'exposé de ce double mouvement d'élargissement du public et de restriction à des spécialistes, il est temps de redessiner les traits modernes de la figure de l'amateur.

### ***La double figure de l'amateur au sens moderne.***

Dans la nouvelle phase de l'histoire de la culture qui s'ouvre, succédant à la "culture de curiosité", la figure de l'amateur se dédouble. La catégorie "amateur" en vient à désigner deux rapports spécifiques à l'art et à la culture.

#### *Du côté de la réception : un spectateur passionné.*

Celui qui autrefois savait, savait tout, mais n'en faisait pas profession. Puis la diversification du champ du savoir et de la culture, a mis en place des hommes aux intérêts plus spécialisés, comme la spécialisation des collections nous l'a enseigné. Aux curieux de tout succèdent les amateurs au sens de "connaisseurs", comme les "amateurs-honoraires", la plupart riches collectionneurs issus de l'aristocratie et des couches ascendantes de la bourgeoisie<sup>30</sup>. Puis à mesure qu'apparaissent les professionnels comme les experts-marchands, l'amateur, autrefois connaisseur érudit, se contente d'aimer sans beaucoup savoir. En même temps, en tant que membre du public, car il n'est professionnel ni de la production ni de la réception, il participe désormais à la formation d'une audience plus large des arts. L'amateur est ainsi passé de la fonction d'acteur de la pratique savante à celui de spectateur, dont il constitue la frange la plus éclairée ou plus encline à l'être. Ainsi les amateurs peuvent s'instruire grâce à une littérature artistique, qui se développe fortement au cours du XVIIIème siècle, notamment dans des ouvrages de vulgarisation destinés à forger le bon goût. L'auteur d'un *Essai sur la peinture, la sculpture et l'architecture*

---

<sup>30</sup> A titre indicatif, suivant le *Dictionnaire des amateurs français au XVIIème siècle* d'E.Bonafé, op.cité, on compte : 21% d'aristocrates, 29% de négociants et artisans, 20% de robins, 9% de professions libérales, 7% de financiers et 14% de membres du clergé.

annonce ainsi dans le *Journal de Verdun* en 1751, qu'il veut former "des connaisseurs, tout à la fois amateurs éclairés et bons citoyens". Et pour développer les germes de connaissance présents en tous, "il suffira de se promener et de converser avec un ami qui raisonne sainement et qui ne hasarde pas de porter son jugement sur des chefs d'oeuvre comme font tant d'ignorants"<sup>31</sup>. Bref, pour devenir un "amateur", le profane discutera avec un "connaisseur". Le célèbre *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure* (1757) de dom Pernetty se veut un ouvrage utile aux artistes, aux élèves et aux amateurs, qui apprend le langage technique des Beaux-Arts, pour converser avec les artistes et raisonner avec eux sur leur art. Mais le *Dictionnaire* de Pernetty est aussi un traité pratique des différentes manières de peindre. Il existe donc un autre type d'ouvrage de vulgarisation s'adressant à des amateurs, non plus en tant que spectateurs profanes mais comme praticiens dilettantes.

*Du côté de la production : un praticien dilettante.*

Si la pratique dilettante des "amateurs"-humanistes ou des princes de la Renaissance<sup>32</sup> de la peinture est attestée, l'enseignement de la peinture et du dessin semble, dans le cours du XVIIIème siècle, devoir faire partie de l'éducation des jeunes gens bien nés. Peindre pour soi, en dilettante, devient une activité naturelle dans les milieux de la Noblesse, suivant l'exemple du Régent lui-même et de la haute bourgeoisie. La peinture (aquarelle), la tapisserie, la broderie et la musique constituent ainsi les arts d'agrément de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie, surtout parmi les jeunes filles. La peinture semblant être devenue le divertissement de l'homme du monde, les peintres amateurs se multiplient au XVIIIème siècle. Les ouvrages sur l'éducation permettent de mesurer cette autre face de la figure de l'amateur à laquelle s'adresse dès 1759, *Le peintre amateur* de Menseart, souhaitant parer "à l'empressement actuel en ce qui concerne les Beaux-Arts". Si ces leçons de dessins sont une occupation agréable, formant des "amateurs, qui par leurs connaissances, par leur politesse et leur goût" sont faits pour la société, elles ne doivent pas néanmoins conduire à un "état"<sup>33</sup>. Une distinction entre le métier de peintre et le passe-temps pictural s'érige nettement et assigne des limites à l'amateur de peinture : aimer les arts, savoir juger, parler et peindre mais un peu seulement. Car il existe d'autre part des professionnels qui

---

<sup>31</sup>Cité in J.Chatelus, op.cité, p.285.

<sup>32</sup>Le premier traité d'amateurisme pictural est celui d'Allesandro Allori en 1565.

<sup>33</sup>Jèze cité in J.Chatelus, op.cité, p.109.

voient parfois dans ces pratiques picturales amateur une concurrence<sup>34</sup>. Se créent même des académies particulières de dessin, en plus des maîtres à dessin déjà existants, fréquentées assidûment par les jeunes filles. Il est intéressant ainsi d'observer comment la pratique en "amateur", c'est à dire en dilettante, de la peinture se développe en pendant de l'académisation des arts du dessin.

Ces deux traits de l'amateur comme profane et dilettante qui émergent ici ne vont cesser de s'accentuer au cours de l'évolution de l'espace public esthétique. Ces deux usages sont ainsi confirmés par l'analyse des revues d'art<sup>35</sup>, qui contiennent dans leur titre ou sous-titre la catégorie "amateur"<sup>36</sup>. A partir de ce corpus qui n'a cessé de croître au XIXème siècle, nous pouvons remarquer qu'en ce siècle, l'occurrence de la catégorie "amateur" désignant la partie éclairée et avertie du public des arts, collectionneur à ses heures est la plus fréquente. Et plus rarement, "amateur" vient désigner les praticiens dilettantes mais aussi profanes d'un art, le dessin le plus souvent, que ces revues vont aider à pratiquer en livrant des modèles déjà faits. Ces deux occurrences n'étant bien évidemment non logiquement exclusives l'une et l'autre : on peut aimer les arts sans en pratiquer aucun, et inversement, bien que cela semble curieux. Par contre, la différence de fréquence entre ces deux occurrences est à rapporter aux dates mêmes des périodiques, du milieu du XIXème au début du XXème siècles, dates auxquelles la pratique artistique en dilettante voire profane était encore réservée à une élite disposant de loisirs, cette "classe de loisirs" selon T.Veblen<sup>37</sup>.

## **Le ciné-amateur et l'industrie de la culture.**

---

<sup>34</sup>Ainsi le cas d'un certain Chevalier de Lorge exposa un tableau aux Tuileries sous le titre *Tableau d'un amateur*, que "les artistes, suivant le collectionneur Bauchamont, critiquent et dont ils ne sont pas contents" (cité in J.Chatelus, op.cité, p.303).

<sup>35</sup>D'après les titres répertoriés dans la "Bibliographie des revues d'art en France parues en France de 1746 à 1914" établie par Gustave Lebel in *Gazette des Beaux-Arts*, XXVIII, t.1, pp.5-64.

<sup>36</sup>Cette approche discursive de la figure sociale qu'est l'amateur à partir de la notion de "catégorie" s'inscrit non pas dans une problématique de "représentation" ou de classification mais plutôt de "catégorisation", c'est à dire de construction d'une identité sociale par la visée pragmatique du titre à un champ potentiel de lecteur. Sur cette approche, cf L.Quéré, "Présentation" in *Raisons pratiques n°5. L'enquête sur les catégories*, 1994.

<sup>37</sup> T.Veblen, [1879], *Théorie de la classe de loisirs*, Gallimard, 1970.

Les conditions conceptuelles et institutionnelles de la modernité esthétique ainsi posées, la sphère publique de l'art se développera selon la logique propre de la rationalité esthétique vers une autonomie autoréflexive que le mouvement de l'art pour l'art du milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle vient théoriser. C'est dans ce cadre que va intervenir l'entrée de l'oeuvre d'art dans "l'ère de la reproductibilité technique", pointée par Walter Benjamin, avec l'invention de la photographie puis du Cinématographe. Le cinéma a été souvent décrit à juste titre comme l'art emblématique de la mutation culturelle, qui intervient au XX<sup>ème</sup> siècle. Spectacle populaire produit par des "industriels de l'imaginaire"<sup>38</sup>, il est, en effet, partie prenante de cette "culture de loisirs", qui marque une nouvelle phase de l'histoire de l'art et de la culture. Or, l'amateur devient un acteur principal de cette "culture de loisirs" ou encore culture de masse, notamment dans le cas du cinéma. Cependant une telle évolution de l'espace public esthétique et notamment sa rencontre avec la technique et l'industrie vient ajouter aux traits constitutifs fondateurs de spécialisation et de professionnalisation une logique de technicisation et de division du travail exacerbée, que viendra traduire un nouveau glissement sémantique de la catégorie amateur.

*Histoire technologique du cinéma : la naissance quasi simultanée du cinéma et du cinéaste amateur.*

En s'attachant d'abord à l'histoire des formats et des appareils cinématographiques, il apparaît clairement qu'une pratique cinématographique amateur a été promue par les industriels du cinéma, premiers "professionnels de la profession"<sup>39</sup>. Ces usages simultanés et parallèles du cinéma dans l'ombre des loisirs de la sphère privée et la lumière des salles de spectacles publiques et commerciales constituent une situation nouvelle dans la modernité esthétique. Le cinéma, en effet, n'a pas toujours été un art du spectacle confié à des professionnels<sup>40</sup>. Même si son espace d'apparition ressortait de lieux publics, des

<sup>38</sup>Terme dérivé de P.Flichy, *Les industries de l'imaginaire. Pour une analyse économique des médias*, PUG, 1980.

<sup>39</sup>P.R.Zimmermann a consacré un ouvrage à cette question, cf *Reel Families. A social History of Amateur Film*, Indiana University Press, 1995.

<sup>40</sup>Si, est-il besoin de l'écrire, les premiers réalisateurs de cinéma n'étaient pas des professionnels du cinéma, la France et les U.S.A ont pour caractéristique commune une rapide industrialisation de la production cinématographique. A l'inverse, le cinéma des premiers temps, en Grande-Bretagne, qui n'est pas le moins inventif, bien au contraire, est bien le fait de réalisateurs qui s'exercent aux films en amateurs et curieux. Williamson, connu pour être l'un des pionniers du montage alterné avec *Attack on a China Mission*, dans sa version de 1903, comme le précise N.Burch (N.Burch, *La lucarne de l'infini*,

machines à sous aux foires et salles spécifiques, certains historiens du cinéma vont jusqu'à avancer que le Cinématographe Lumière a peut-être été conçu pour un usage familial dans la continuité de la photographie amateur et des jeux d'optiques. En tant qu'expérience d'observation du réel, l'invention des Lumière se situe dans le sillage des instruments scientifiques d'analyse et de représentation du mouvement, qui jalonnent l'archéologie du cinéma et qui ont été vulgarisés sous la forme de jouets optiques éducatifs. Ainsi, le Phénakistiscope, avec lequel Joseph Plateau réalise ses travaux décisifs sur la synthèse du mouvement, décrit par Baudelaire dans ses *Curiosités esthétiques* comme un "jouet scientifique", deviendra un "joujou" à la mode. On peut aussi citer le Thaumatrope, le Zootrope et le Praxinoscope appartenant au versant ludico-éducatif du pré-cinéma.

Cet ancrage dans la sphère privée n'est cependant que l'un des aspects de cette face privée de la naissance du Cinématographe. En effet, rappelons que *Le déjeuner de bébé* (1895) des Lumière est aussi le premier film de famille de l'histoire du cinéma. Relisons encore les deux comptes-rendus parus ce 30 décembre 1895 dans la presse<sup>41</sup>. Il est intéressant de noter que, en ce qui concerne l'usage de l'invention technique que fût le cinématographe, la référence était une pratique déjà existante : la photographie amateur<sup>42</sup>. La photographie de famille est, en 1888, développée avec succès depuis l'apparition de l'appareil Kodak. Si l'existence de cette pratique sociale de fabrique privée d'icônes familiales a révolutionné la tradition du portrait de famille, l'usage domestique et profane du cinéma semble aller de soi. Ainsi, en plus du développement public du cinéma, les fabricants d'appareils cherchent dès le début de l'invention du Cinématographe à attirer une clientèle en proposant avec plus au moins de succès des films de format réduit et ininflammables et des appareils plus simples

---

Nathan, 1990, note 24), était un pharmacien de Brighton qui s'intéressait à la lanterne magique. On peut donc dire, sans trop jouer sur les mots, que Williamson est d'abord cinéaste amateur.

<sup>41</sup>On peut lire dans *La poste* : "Lorsque ces appareils seront livrés au public, lorsque tous pourront photographier les êtres qui leur sont chers, non plus dans leur forme immobile, mais dans leur mouvement, dans leurs actions, dans leurs gestes familiers avec la parole au bout des lèvres, la mort cessera d'être absolue. Et l'histoire quotidienne, nos moeurs, nos allures, le mouvement de nos foules passeront à la postérité, non plus figée mais avec l'exactitude de la vie". On peut lire dans *Le radical* : "Quelle que soit la scène ainsi prise et si grand soit le nombre de personnages ainsi surpris dans les actes de leur vie, vous les revoyez en grandeur naturelle, avec les couleurs (sic), la perspective, les ciels lointains, les maisons avec toute l'illusion de la vie réelle [...] On recueillait déjà et l'on reproduisait la parole, on recueille maintenant et l'on reproduit la vie. On pourra, par exemple, revoir agir les siens longtemps après qu'on les aura perdus".

<sup>42</sup>Notons également que les Lumière sont parmi les créateurs de la photographie amateur en Europe par l'exploitation des plaques à étiquette bleue, et que Louis est lui-même photographe amateur averti.

d'utilisation<sup>43</sup>. C'est en 1922, dans les usines Pathé, que voient le jour, le projecteur puis en 1924, la caméra Pathé-Baby qui régneront en France jusqu'en 1960, date à laquelle cessera la fabrication. Outre qu'ils réunissent les conditions de praticabilité, de non dangerosité et de coût réduit, recherchées pour le marché des amateurs, le projecteur et la caméra sont aussi présentés comme des jouets, dans la lignée du pré-cinéma ludique. Le Pathé-Baby sera définitivement supplanté par le Super-8 lancé en 1965 par Kodak, qui rendra le cinéma amateur plus populaire et démocratique que ne l'avait été le 9.5mm et le 16mm, réservé à des pères de famille médecins, industriels, gros commerçants ou employés et qui demandait, dans ses premiers temps, un savoir-faire technique, notamment lorsqu'il fallait développer soi-même les films.

Mais, quel que soit le format utilisé, les cinéastes amateur se distinguaient nettement d'autres amateurs de cinéma.

### *"Amateur" vs "Cinéphile" dans les titres de la presse cinéma.*

En se référant à l'enquête menée dans ce même ouvrage<sup>44</sup>, en étudiant les titres de la presse du cinéma amateur comportant la catégorie "amateur", une observation s'impose. Les titres et sous-titres affirment plus explicitement que pour les revues consacrées aux Beaux-arts, une visée vulgarisatrice destinée à rendre plus accessible encore la pratique du cinéma au profane qui désire filmer sa petite famille. Dans la presse des débuts, ce constat s'explique, le cinématographe est encore une invention scientifique. Et dans la

---

<sup>43</sup>Citons l'appareil de prises de vue utilisant du film de 17.5mm de large à perforation centrale de l'anglais Birth Acres, le Mirographe de L.Reulos, à la fois projecteur et caméra, utilisait une pellicule de 21mm, présenté en 1900 comme le premier appareil français pour un cinéma amateur. Le Chrono de poche premier appareil avec un moteur à ressort, utilisant une pellicule de 15mm de large à perforations centrales est lancé en 1900 par Louis Gaumont. Edison s'intéresse aussi au marché des amateurs en lançant le Home Kinétoscope en 1912, utilisant du film de 22mm. Cette même année 1912, Pathé met sur le marché le Pathé KOK, "cinématographe de salon" pour reprendre les annonces. Il utilise un film de 28mm ininflammable. La forme curieuse de cet appareil s'explique par le fait que lui est adjoint une magnéto, de sorte que le projecteur produise le courant nécessaire à la lampe de projection. Le KOK s'exporte aux USA en 1913, sous le nom de Pathéscope. L'on pourrait continuer l'énumération : le marché du cinéma amateur est manifestement en effervescence.

<sup>44</sup>cf l'article de Gabriel Ménager.



continuité de la presse photographique, qu'il soit praticien dilettante ou non, l'amateur de cinéma est toujours considéré comme un profane du point de vue technique. Mais rapidement la presse cinéma va se partager deux types d'amateur : le spectateur passionné et averti et le praticien profane et dilettante. Dans la presse spécialisée du cinéma amateur promue par le Pathé-Baby<sup>45</sup>, dans les années 20, le terme "amateur" ne semble plus désigner qu'une pratique profane, ignorante de toutes les règles techniques qu'elle doit lui faire connaître, bien plus qu'une pratique dilettante. Comme en témoigne la quasi synonymie des expressions "cinéma amateur" et "cinéma d'amateurs".

Quant au spectateur averti et passionné, s'imposera la catégorie "cinéphile" proposée à l'origine, en 1912, pour désigner le premier cercle d'intellectuels rassemblé autour du futuriste Canudo pour célébrer le "pouvoir poétique incomparable et la dignité artistique du cinéma"<sup>46</sup>. Canudo était le grand rival de Louis Delluc, premier critique de cinéma sur le modèle de la critique d'art<sup>47</sup>, qui militait lui aussi pour une reconnaissance artistique du cinéma. Tous deux participèrent au mouvement des ciné-clubs des années 20. A travers des "soirées-causeries" rassemblant ces "cinéphiles" autour d'un film, ils désiraient encourager "le regroupement institutionnel de "professionnels et d'amateurs de la cinématographie (...) de manière à leur permettre de se réunir pour s'occuper de différentes questions artistiques, morales, civiques, techniques se rapportant à la cinématographie"<sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup>Nous avons noté dans notre corpus, comment l'argument avancé est celui de la supériorité technique du cinéma sur la photographie de famille. Nul doute que le goût de l'innovation technique, démultipliée en ce début de XXème siècle ingénieux, peut expliquer le report, non exclusif, de la tradition du portrait de famille à celui du film de famille. Ainsi, une réclame nous explique que "grâce à ce merveilleux petit appareil, il est aussi facile de filmer une scène animée quelconque, un portrait réellement vivant, un paysage, que de prendre une photographie ordinaire avec l'appareil le plus simple" comme le dit une publicité pour le Pathé-Baby paru dans Science et vie, mai 1925.

<sup>46</sup>Sur les origines - peu étudiées du terme "cinéphile", cf Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, et A.De Baecque, "Delluc invente le terme de "cinéaste" in *Cahiers du cinéma. n° spécial. Cent journées qui ont fait le cinéma*, p.28.

<sup>47</sup>Il est d'ailleurs remarquable que la première critique d'un film de cinéma soit elle du critique dramatique Adolphe Brisson dans *Le Temps* consacrée, en 1908, à *L'Assassinat du Duc de Guise* de Le Bargy, produit par la célèbre société de production Le Film d'Art. Il n'est de critique de cinéma que lorsque celui-ci est reconnu comme un mode d'expression à part entière, car ne relevant ni de la pantomime ni du théâtre, selon l'argumentation de Brisson.

<sup>48</sup>Extrait du statut de l'association "Ciné-club" paru dans le premier numéro du *Journal du ciné-club*, 1920.

Ainsi, dans les années 20, deux types de presse s'adressent distinctement aux deux faces de l'amateur : des périodiques spécialisés dans le loisir cinématographique pour le cinéaste amateur (par exemple *Ciné Pratique*, 1919...) et la presse cinématographique critique et artistique (par exemple *Cinéa*, 1921...) à destination des cinéphiles.

L'introduction de cette catégorie "cinéphile" au côté de la catégorie "amateur" pour désigner des attitudes différentes du public de cinéma : spectateur passionné et connaisseur et praticien profane mérite une explication car ces différentes catégorisations signalent un rapport inédit du point de l'histoire de la modernité esthétique entre professionnels et amateurs dans le champ du cinéma<sup>49</sup>. Il est amusant de remarquer pour rendre compte de la complexité des relations entre amateurs praticiens, amateurs cinéphiles et professionnels du cinéma que les premiers films de critiques cinéphiles ou "cinémanes", du nom du Ciné-club de François Truffaut, de la Nouvelle vague furent taxés d'amateurisme par le milieu professionnel de l'époque, notamment parce qu'ils utilisaient le format 16mm, qui originellement fût la réponse américaine au 9.5mm en 1923-1924!

*"Cinéaste amateur" : une catégorisation asymétrique.*

D.Noguez fait remarquer que l'"amateur" dans le milieu cinématographique est une catégorie à connotation péjorative puisque dans sa version "ardente" désignant le spectateur passionné, elle se trouve concurrencée par la catégorie "cinéphile"<sup>50</sup>. Nous avons eu la confirmation qu'un type de rapport spécifique, linguistiquement parlant, entre amateurs et professionnels intervenait dans le champ du cinéma après avoir remarqué <sup>51</sup> que les cinéastes amateurs se décrivent eux-mêmes et leurs pratiques en utilisant toute une échelle de catégories alternatives à la catégorisation "amateur", soigneusement évitée<sup>52</sup>,

---

<sup>49</sup>Il est amusant de remarquer pour rendre compte de la complexité des relations entre amateurs praticiens, amateurs cinéphiles et professionnels du cinéma que les premiers films de critiques cinéphiles ou "cinémanes", du nom du Ciné-club de François Truffaut, de la Nouvelle vague furent taxés d'amateurisme par le milieu professionnel de l'époque, notamment parce qu'ils utilisaient le format 16mm, qui originellement fût la réponse américaine au 9.5mm en 1923-1924!

<sup>50</sup>D.Noguez, "Cocteau, Warhol et Cie. Eloge de l'amateur" in *Conférences du Collège d'art cinématographique n°6. Professionnels et amateurs. La maîtrise*, 1993.

<sup>51</sup>cf L.Allard, "Des cinéastes amateurs se parlent. Analyse de discours" in *Médiascope n°6*, décembre 1993. Il s'agissait d'une étude des propos de cinéastes amateurs échangés dans un magazine sonore, source unique de témoignages informels et impudiques, de discours de "coulisses" sur la pratique du cinéma en amateur.

<sup>52</sup>Dans un typologie indigène à cette revue sonore du cinéaste amateur, on distinguerait les "filmeurs de bébé sur le pot" et les "besogneux du dimanche", des "virtuoses de la caméra"

comme si cette catégorisation sociale était moralement dépréciative. Il est vrai qu'identifier un cinéaste comme étant un cinéaste "amateur" présuppose qu'il existe, d'autre part, des cinéastes "professionnels". Or suivant les analyses du linguiste H.Sacks, nous avons affaire là à une catégorie appartenant à ces collections de catégorisation du type "professionnel/profane"<sup>53</sup>. Dans cette paire de catégorisations, la catégorie "amateur" est reliée asymétriquement à la catégorie "professionnel" en regard d'une certaine compétence<sup>54</sup>. L'ethnométhodologue Léna Jayusi reformule ainsi les thèses de Sacks : "Les catégorisations de membres asymétriques mettent en jeu deux éléments de catégorie, chacun constituant une partie de l'ensemble et l'asymétrie renvoie à la relation entre les deux éléments de la paire et décrit une organisation constrative de droits et de devoirs et/ou de compétences/connaissances entre eux". Elle cite ainsi en exemple la paire "patient"/"médecin". De plus, l'activité de catégorisation, selon Sacks, en plus de décrire une identité sociale sélectionnée parmi d'autres, sert aussi à faire des inférences et à porter des jugements, nous pouvons comprendre qu'une dimension axiologique est impliquée par ce mécanisme linguistique d'asymétrie. Catégoriser un cinéaste comme amateur, c'est aussi le décrire comme n'étant pas un professionnel, c'est à dire impliciter que certaines compétences ne lui sont pas reconnues. Et que l'on songe au jugement porté sur certains films comme relevant de l'amateurisme, c'est la plupart du temps du point de vue technique qu'ils sont censés faire défaut. L'on comprend mieux pourquoi la presse du cinéma amateur est autant empreinte de visée vulgarisatrice et si soucieuse de la dimension technique du cinéma amateur, au détriment de problématiques esthétiques. Ces problématiques sont, en revanche, présentes dans la presse pour "cinéphiles", de *Cinéa* dans les années 1920 aux *Cahiers du cinéma* et *Positif* dans les années 1950 par exemple). Cette presse, composée d'écrits critiques au sujet des films, s'inscrit résolument dans la logique d'une rationalité esthétique constitutive de la sphère publique esthétique. Ainsi les praticiens profanes semblent amateurs de technique cinématographique tandis que les amateurs-cinéphiles ne jurent que par l'esthétique du film et le nom de l'auteur.

---

et "les bêtes à concours", ainsi que des "non professionnels", les "indépendants" et les "indépendants non professionnels", cf L.Allard, art.cité.

<sup>53</sup>H.Sacks, "An initial Investigation of the Usability of Conversational Data for Doing Sociology" in Sudnow ed., *Studies in Social Interaction*, New York, The Free Press, 1972.

<sup>54</sup>L.Jayusi, *Catégorisation and the Moral Order*, Routledge et Keagan Paul, Londres, 1984, p.122).

Une telle situation vient peut-être nuancer la proposition heuristique de l'historien du cinéma, Pierre Sorlin<sup>55</sup>. Cet auteur a évoqué la formation du public des différents loisirs de masse du XXème siècle, selon un modèle du "two-step flow" avec des amateurs éclairés, passionnés par la dimension de bricolage technique, qui forment leur propre public et servent ensuite de relais pour une diffusion à des spectateurs profanes. Ce modèle passionnant semble plus discutable pour le cas du cinéma, puisque le cinéaste amateur passionné de technique semble être bien plus le cinéaste amateur, pratiquant au sein de la sphère domestique des bandes à usage privée, tandis que les premiers amateurs de cinéma, les cinéphiles, notamment Delluc, pensaient le cinéma sur le modèle de la littérature et des Beaux-Arts.

C'est cette bipartition dans la catégorie "amateur" pour le champ cinématographique entre "cinéaste amateur" et "cinéphile" et de l'autre. En effet, pour résumer, comme dans la sphère publique de l'art dans son ensemble, les acteurs du champ cinématographiques se divisent entre d'un côté des professionnels, des industriels, des ingénieurs et des scientifiques puis des forains, saltimbanques, lanternistes..., et de l'autre côté des amateurs. Mais parmi ces derniers, il faut encore distinguer, en simplifiant, des pères famille aisés qui durant leurs loisirs filment avec plus ou moins de bonheur leur vie domestique et d'autre part, des poètes, des écrivains qui esthétisent le cinéma, spectacle forain.

#### *Le ciné-amateur et la rationalité technique dans la culture de loisirs.*

Alors que la sphère publique des Beaux-Arts avait posé les critères de sa propre autonomisation, développant une rationalité "esthétique", le champ cinématographique se trouve investi par une rationalité à la fois économique et techno-scientifique. En effet, le cinéma - et exemplairement le cinéma hollywoodien, comme l'ont démontrés Adorno et Horkheimer, appartient à "l'industrie de la culture"<sup>56</sup>. Cette industrie qui produit en masse des biens culturels (films, disques...) selon des principes de rationalisation du travail issus de l'industrie des biens d'équipement (sérialisation-division du travail-standardisation en genres...). Les industries culturelles travaillent à la mise en forme d'une culture de masse, qui est partie prenante de cette "culture du loisirs" se déployant principalement dans la sphère privée. Patrice Flichy a rappelé comment dès 1890, avec l'apparition du phonographe domestique, la sphère privée devient pour la

<sup>55</sup> Dans son article, "Le mirage du public" in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Jan.Mars 1992.

<sup>56</sup>T.W Adorno et M.Horkheimer, [1944], *La dialectique de la raison*, Gallimard (TEL), 1983.

première fois le lieu privilégié de consommation de loisirs issus d'une fabrication industrielle<sup>57</sup>. Nous avons ainsi vu comment l'industrie du cinéma cherche à développer relativement tôt des appareils dérivés pour le marché des cinéastes amateurs dont l'industrie photographique a déjà préparé le goût pour la prise de vue familiale. Enfin, Don Slater et Patricia Zimmermann<sup>58</sup>, historiens de la photographie et du cinéma amateur, ont émis l'hypothèse, à travers l'étude du discours publicitaire, que les firmes de matériels ciné-photographiques participent à la redéfinition de la sphère familiale comme sphère de consommation des produits de l'industrie du loisirs<sup>59</sup>.

Dans l'esprit des théoriciens de l'Ecole de Francfort, la rationalité économique qui pénètre le domaine de l'oeuvre d'art n'est que le corrélaire de la domination de la "rationalité techno-scientifique". En effet, l'industrie culturelle n'est pas seulement régie par les lois du marché. Elle doit être aussi comprise comme une technologie, qui comme l'affirme Adorno et Horkheimer, a abouti à "la standardisation et la production en série, sacrifiant tout ce qui faisait la différence entre la logique de l'oeuvre et celle du système social"<sup>60</sup>. Ces deux formes de rationalité conjointes dans le phénomène des industries culturelles - rationalités économique et techno-scientifique - constituent les deux faces d'un même processus, l'intrusion d'une rationalité de type instrumentale dans le monde de la culture.

Dans le champ cinématographique, une telle intrusion se manifeste notamment par une "idéologie du professionnalisme", qui émerge, suivant Adorno, dès lors que "les activités qui prennent pour objet les choses de l'esprit sont entre-temps devenues elles-mêmes des activités "pratiques", où il règne une stricte division du travail, avec ses différents secteurs et un numerus clausus" qui

---

<sup>57</sup>cf P.Flichy, *Histoire de la communication moderne. Espace public, espace privé*, La découverte, 1991.

<sup>58</sup>Respectivement Don Slater, "Marketing Mass photography" in *Language, Image, Media*, Howard Davis and Paul Walton ed., London, 1983, p.245-264 et "Consuming Kodak" in *Family snaps. The meaning of domestic photography*, Jo Spence and Patricia Holland ed., London, 1991, p.49-60 et Patricia Zimmerman, *Reel Families : a Social History of the Discourse on Amateur Film*, Indiana University Press, 1995. Pour une rapide introduction en langue française de ces thèses, cf S.Aasman, "Le film de famille comme document historique" in *Le film de famille : usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, 1994, pp.97-111.

<sup>59</sup>. Ainsi dans une annonce de Science et vie de mai 1925, peut-on lire : "Le Pathé-Baby est maintenant trop connu pour qu'il soit utile d'en faire une description détaillée. Rappelons qu'il permet sans apprentissage et sans frais appréciables de projeter en famille toutes les scènes enregistrées par la caméra ainsi qu'une immense quantité de films édités par la maison Pathé, réduction des scènes à succès dans les grandes salles cinéma".

<sup>60</sup>Ibid, p.130.

pénalise le dilettante comme non-professionnel<sup>61</sup>. C'est donc cette domination d'une rationalité technique qui permet de comprendre, dans le champ cinématographique, les positionnements respectifs du professionnel et de l'amateur. Car si le premier est défini dans une idéologie du professionnalisme par la maîtrise de la technique cinématographique<sup>62</sup>, le second a été défini par l'industrie du loisir cinématographique, dans la mythification du professionnalisme. Pensons aux pages de la presse amateur consacrées aux aspects techniques plus nombreuses que celles introduisant à une culture cinématographique, observons comment les amateurs lorsqu'ils se regroupent en structures associatives singent souvent l'industrie cinématographique professionnalisée dans son mode de fonctionnement économique - division du travail- et esthétique<sup>63</sup>. Or en cherchant dans le cinéma professionnel son propre miroir, l'amateur dont la pratique est dominée par une "esthétique du bricolage, de la perfection technique, de la trouvaille formelle et du cinéma comme jeu"<sup>64</sup> s'expose non pas avec ses forces mais avec ses faiblesses. D'où un effort constant de la part des professionnels de donner au terme amateur une connotation péjorative.

*L'amateur à l'heure des nouvelles technologies : un cas paradoxal.*

---

<sup>61</sup> T.W Adorno, "A Marcel Proust" in *Minima Moralia*, 1980, Payot : 17. T.W Adorno et M.Horkheimer décrivent ainsi, à propos de la radio, la position "excentrique" dans laquelle les "amateurs" se sont retrouvés après avoir été à la fois les premiers producteurs et auditeurs de la "téléphonie sans fil", op.cité, p.131. En effet, comme le rappelle P.Flichy, le "milieu social des amateurs a fourni à la fois les premiers auditeurs et les premiers professionnels", cf P.Flichy, *Histoire de la communication moderne. Espace public et vie privée*, La découverte, 1991, p.155.

<sup>62</sup>Jacques Aumont dans son introduction aux conférences du Collège d'art cinématographique, "Professionnels et amateurs : la maîtrise", Cinémathèque française, n°6, Hiver 1994, expliquent comment l'horizon de la "maîtrise" de l'oeuvre sur le plan technique et esthétique lui semble être un critère de distinction non tributaire de situation institutionnalisée. Il écrit ainsi : "Considéré tantôt comme un simple rouage de la grande mécanique à faire du divertissement filmé, tantôt comme un artisan, comme un artiste, comme un technicien hautement qualifié, comme un poète, le cinéaste n'est pas un personnage univoque, et il est clair entre autres que les possibles rapports des cinéastes à la professionnalité sont multiples et variés".

<sup>63</sup>cf les observations de Colette Sluys, "Cinéastes du dimanche. La pratique populaire du cinéma" in *Ethnologie française*, XIII, Juillet-Septembre, pp.291-302, 1983. Il ressort également, dans le corpus sonore étudié de la revue *Spot*, ainsi que dans notre étude d'un caméra-club 9.5mm, cf article dans ce même ouvrage, que l'expression "singer les pros" est souvent avancée pour décrire une attitude répandue chez les amateurs et semble-t-il regrettée par certains. Il est évident que les cinéastes amateur structurés en clubs débattent à l'infini pour définir leur pratique et leur rapport aux professionnels de la profession.

<sup>64</sup>R.Odin, "Norman Mac Laren. Une esthétique amateur" in *Professionnels et amateurs : la maîtrise*, op. cité, p.165.

Mais si l'on veut bien imaginer, pour conclure, ce que pourrait être une culture amateur libérée de l'idéologie du professionnalisme, il faudrait se tourner vers la mutation culturelle qui se joue à travers les écrans des ordinateurs domestiques. Alors que paradoxalement l'introduction des nouvelles technologies numériques dans la champ culturel contemporain marquent l'exarcébatation des tendances décrites par Adorno et Horkheimer (technicisation, industrialisation de la culture), il est étrange d'observer, à travers le réseau Internet en particulier, l'émergence d'une "cyber-culture" hautement privatiste, dans ses thèmes, ses modes de production et de réception, et mise en oeuvre par de simples amateurs<sup>65</sup>. La "cyber-culture", comme certains la nomment déjà pompeusement est, en effet, pour une grande part, une forme culturelle amateur, c'est à dire émanant de spectateurs, lecteurs se passionnant pour ces technologies numériques, s'y formant et bricolant leur propre site... La distinction entre professionnels et amateurs demeure inopérante et les connotations péjoratives rencontrées dans le champ cinématographique inexistantes. L'internaute se définit forcément comme un amateur : un passionné et un praticien plus tout à fait profane. Dans ce moment précis de la modernité culturelle, si la rationalité instrumentale au sens francfortien se déploie radicalement dans le monde du multimédia, une "professionnalisation" des amateurs semble caractériser, pour l'instant, cette sphère de la "cyber-culture" balbutiante.

Pour rendre compte, malgré leur foncière ambivalence<sup>66</sup>, de ces pratiques amateur se développant à travers les nouvelles technologies multimédia offertes par les milliardaires de l'informatique, il faut peut-être se tourner vers les thèses d'un autre auteur de l'Ecole de Francfort, Walter Benjamin. En analysant le bouleversement introduit par l'avènement de la reproductibilité technique des oeuvres, il a su montrer comment l'on pouvait y voir, sous une version optimiste opposée à celle de son ami Adorno, une sécularisation de l'art par la technique, qui renouvelait de fait la conception de l'oeuvre d'art autonome. Et selon lui, le cinéma était exemplaire d'un équilibre dans le rapport de l'homme à la technique,

---

<sup>65</sup>Parmi les enquêtes sur cette question, cf notamment *Réseaux n°77*. Les usages d'Internet, mai-juin 1996 et "Portraits d'internautes remarquables" dans les numéros du *Monde-Télévision-Radio-Multimédia* durant le mois d'Août 1997.

<sup>66</sup>On peut citer notamment le risque d'hybridation généralisée des formes culturelles existantes à travers le développement d'une culture issus de "spectateurs", d'amateurs justement, le repli privatiste, l'hypermédiatisation écranique des relations interpersonnelles.... Sur ces questions, cf notre article, L.Allard : *Télévision et nouveaux médias : vers la fin programée du spectateur*, in *Esprit*. Août-Septembre 1997.

en offrant une puissance, politique, de réversibilité<sup>67</sup>. Le spectateur, dans la vision du cinéaste benjaminien, peut devenir à tout moment, acteur. Aux exemples cités par de Benjamin (la pratique du typage chez S.Eisenstein, ou l'occasion d'être filmé par une caméra d'actualité), l'on peut ajouter, celui encore du cinéaste amateur, qui met en scène et en fiction les événements de sa vie ordinaire ou encore celui de l'internaute créant sa "home page". Par ce geste, l'amateur ajoute quelque chose au monde, le retouche, rejoignant la posture inaugurale des artistes de condition.

L'avènement d'une telle forme d'expression émanant d'amateurs des nouvelles technologies numériques est peut être le résultat des politiques culturelles menées en France depuis les initiatives d'A.Malraux. Les données chiffrées de l'enquête sur les amateurs et les activités artistiques des français, mentionnées au début de notre étude, montre bien que les politiques d'accessibilité aux arts canoniques et aux formes culturelles plurielles se sont développées selon un parti pris activiste, portant aujourd'hui des fruits peut être inattendus. Une des actions centrales de ces politiques de démocratisation culturelle a constitué en une incitation à la pratique artistique au sens large (du théâtre au rap). L'introduction de l'enquête sur les "activités artistiques des français" mentionne, comme fait explicatif de l'accroissement du nombre d'amateurs en France, le succès de l'action de ces nouveaux temples de l'art, que sont devenus les écoles de musique, les MJC, les associations culturelles, les ateliers d'écriture, même si nombre des pratiques amateurs ont lieu hors des institutions culturelles<sup>68</sup>. Cependant, lorsqu'il s'agit d'évaluer la fréquentation de ces praticiens profanes et dilettantes à des spectacles de danse, de musique, de théâtre, l'on voit poindre une corrélation moins significative : "la majorité des amateurs en activité n'ont pas vu de spectacles de professionnels au cours de l'année dans leur domaine d'activité"<sup>69</sup>. Les politiques culturelles activistes semblent donc former plutôt des praticiens profanes que des spectateurs passionnés.

On peut alors se demander si la mise en forme de l'espace public esthétique contemporain ne sera pas le fait d'acteurs de la culture, figures hybride entre des professionnels se fusionnant aux amateurs, comme c'est le cas dans de

---

<sup>67</sup>W.Benjamin, "L'oeuvre d'art et sa reproduction mécanisée" in *Ecrits français*, Galimard, 1991, pp 157 et 162.

<sup>68</sup>O.Donnat, op. cité, introduction par Marc Nicolas, p.11.

<sup>69</sup>O.Donnat, op.cité, p.74.



nombreuses manifestations du type spectacles de rues, et des amateurs devant les premiers "professionnels" d'expression à venir, tels les internautes. La culture de demain sera manifestement une culture d'acteurs.