À l'épreuve

N° 12 | 2026
Arts et industries

Entretien avec Chloé Delaporte, professeure en études cinématographiques et audiovisuelles à l'Université de Montpellier Paul-Valéry et chercheuse affiliée au RIRRA21

Jonas FONTAINE

Aliénor POITEVIN

Elena TSOURI

Édition électronique :
URL :
https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-12/2785-entretien-avec-chloe-delaporte-professeure-en-etudes-cinematographiques-et-audiovisuelles-a-l-universite-de-montpellier-paul-valery-et-chercheuse-affiliee-au-rirra21
DOI : numerev_2932
Date de publication : 16/01/2026

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : FONTAINE, J., POITEVIN, A., TSOURI, E. (2026) Entretien avec Chloé Delaporte, professeure en études cinématographiques et audiovisuelles à l'Université de Montpellier Paul-Valéry et chercheuse affiliée au RIRRA21. *À l'épreuve*, (12). https://doi.org/10.34745/numerev_2932

Mots-clés :
Culture populaire, Industries culturelles, Art et industrie

Chloé Delaporte, vous êtes professeure en études cinématographiques et audiovisuelles à l'Université de Montpellier Paul-Valéry et chercheuse affiliée au RIRRA21, que vous avez rejoint en 2014 en tant que maîtresse de conférences. Pour les jeunes chercheur·euses qui nous lisent, pouvez-vous nous raconter votre parcours ?

C.D. : J'ai fait mes études en médiation culturelle à la Sorbonne Nouvelle. Je ne savais pas ce que cela voulait dire et je ne suis pas sûre d'ailleurs qu'aucun·e de mes camarades à l'époque ne savait ce que voulait dire « médiation culturelle ». C'était une formation très pluridisciplinaire (que je défends beaucoup), avec des cours donnés par des spécialistes : des historien·nes de l'art, des esthéticien·nes de l'art, des sociologues de l'art, des juristes en droit de la propriété intellectuelle, des praticien·nes... Cette pluridisciplinarité permet d'être formé·e à toute la chaîne de valeur de la culture, de la production aux publics, d'avoir une bonne vision de la circulation des œuvres, sans être spécialiste d'un seul secteur. Cette formation influence beaucoup la manière dont je travaille aujourd'hui : je suis très attachée à ce côté pluridisciplinaire, voire *inter*disciplinaire. Par la suite, j'ai obtenu un DEUG, une Licence, une Maîtrise, un Master 2 « Recherche » (la réforme LMD est intervenue au cours de ma formation ; j'avais déjà milité contre à l'époque). Avec mon mémoire de maîtrise (sur le docteur maléfique au cinéma), j'ai découvert que j'adorais passer mon temps à farfouiller dans des papiers et à les analyser. D'ailleurs, j'ai pris le cinéma comme objet, mais c'était un choix « comme ça » : je n'étais pas vraiment cinéphile, j'aimais voir des films comme tout le monde mais ça n'existait pas plus dans mes pratiques culturelles que la danse ou le théâtre. C'est avec mon mémoire de Master 2, sur les Européens à Hollywood, que j'ai trouvé l'approche dans laquelle je me reconnaissais le plus : la sociologie. Je me suis approprié cette dimension sociologique de l'art et de la culture pour faire une thèse sur le sujet, à l'IRCAV (Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel), que j'ai soutenue en 2011. Après, j'ai été ATER en cinéma (à la Sorbonne Nouvelle), puis fait un post-doc au Labex ICCA (Industrie Culturelle et Création Artistique). J'ai été recrutée à Montpellier sur un poste en économie du cinéma et de l'audiovisuel.

Vous lancez le programme de recherche INDUS, affilié au laboratoire du RIRRA21, qui s'intéressera aux industries culturelles. Quels sont les objectifs

et les projets liés à ce programme de recherche ? Quels impacts sur l'engagement du laboratoire ?

C.D. : La création de ce programme répondait à plusieurs objectifs. Le premier est d'avoir un espace – qui, en réalité, existe déjà au RIRRA21 de manière informelle – pour travailler sur les « contextes », plus que sur les « œuvres » elles-mêmes. Beaucoup de chercheur·euses travaillaient déjà sur ces questions : le laboratoire a longtemps été dirigé par Marie-Ève Thérenty, dont les travaux sont marqués par cette volonté d'inscrire les œuvres (littéraires) et les productions journalistiques dans leur contexte d'écriture, de circulation, de diffusion, etc. L'idée, avec ce programme, est donc surtout d'avoir un espace identifié – pas tant au sein du RIRRA21 qu'au sein de l'Université –, au moyen de codes visibles : un « programme » avec un « nom » (et un logo !) pour mettre en avant les travaux menés sur l'industrialisation des champs de production culturelle au sein du laboratoire, et les enjeux (économiques, géopolitiques, sociaux) que celle-ci pose. Par cette institutionnalisation, le RIRRA21 se positionne, plus que comme un centre de recherche compétent (il l'était déjà !), mais comme un interlocuteur nécessaire pour travailler sur les ICC et répondre à des appels à projets. L'autre objectif est politico-scientifique : en coordonnant des recherches variées sous une ligne éditoriale cohérente (la dimension pragmatique – la valeur est construite – et la dimension critique), le programme donne de la visibilité à des choses qui sont déjà travaillées par plusieurs collègues dans différents programmes, fédère les énergies pragmatiques et critiques (notamment sur l'écologisation des filières ou le « soft power ») et envoie au monde universitaire un message clair sur les approches à développer autour de la valeur des œuvres.

Pour le thème de ce douzième numéro, nous avons fait le choix de traiter du couple de notions des arts et des industries. C'est un thème très opérant pour l'ensemble des disciplines étudiées au RIRRA21 (littérature, cinéma, théâtre, danse, musique, arts plastiques, jeux vidéo…). Pour vous, est-ce qu'il implique forcément une contradiction, une opposition ? Ou bien est-ce que ce rapprochement, au fond, irait de soi ?

C.D. : Toutes les disciplines qui travaillent sur les champs de production culturelle utilisent ce couple art / industrie. C'est à la fois bateau, presque un marronnier de la recherche académique, et en même temps ça reste très opérant – si on ne le prend pas au premier degré. Le prendre au premier degré, ce serait le prendre dans une perspective immanentiste, réifiante, c'est-à-dire comme si on concevait effectivement les champs de production culturelle comme à la fois de « l'art » et de « l'industrie ». En revanche, si on dit que mobiliser le couple « art et industrie », c'est en fait mettre en saillance le fait que *dans les discours*, dans les appréhensions des biens symboliques, il existe une dichotomie polarisante entre ce qui relèverait de l'art et ce qui relèverait de l'industrie, là, ça devient beaucoup plus intéressant. Maintenir ce couple art/industrie a donc un intérêt pour ce qu'il dit des discours qui construisent les champs de production culturelle, dans une perspective critique. Pourquoi ? Car ce couple réunit deux notions en forme d'opposition, dont la relation n'est ni partenariale, ni collaborative, mais qui apparaît plutôt comme une zone de tension. Celle-ci se polariserait entre un art connoté

positivement (associé à la créativité, la singularité, l'aura, à ce qui est sauvable et possiblement légitime) et une industrie connotée négativement (impliquant la culture de masse, un gros volume de production, la reproductibilité et derrière elle l'idée de standard, de dilution de l'aura, etc.). En fait, ce couple traduit non pas deux perspectives antagonistes de la culture (une vision artistique versus une vision industrielle), mais une seule et même perspective de la culture, qui la considère comme traversée par un champ de force entre une polarité légitime, savante, et une polarité illégitime, populaire. Utiliser le couple « art et industrie » ne renvoie pas à deux façons différentes de penser la culture, mais au contraire à une façon très précise de penser l'art et la culture (on pourrait d'ailleurs prendre le temps de définir ce que l'on entend par « art » et par « culture » !), révélatrice au fond d'un mépris de classe.

Est-ce que vous pensez que, sur le terrain, certains acteurs de l'art et de la culture échappent à cette vision polarisante entre art et industrie ?

C.D. : Pas vraiment, mais cette observation est surtout produite par les conditions de l'enquête, qui ne donne pas accès à la « réalité » de ce que pensent les gens, mais seulement à la « réalité » de ce qu'ils et elles expriment dans un contexte d'enquête. Quand on fait du terrain, on est dans une position d'enquêteur·ice (sociologue, économiste, info-commiste, que sais-je), dans un rapport d'enquête avec des professionnel·les du champ culturel. Cette situation d'enquête mène à ce que Goffman appelle la présentation de soi, ici la nécessité de montrer « patte blanche », ne serait-ce que pour s'auto-légitimer comme professionnel·le. Aussi, effectivement, dans la situation d'enquête, il y a des démonstrations régulières, rappelées, exemplifiées, appuyées, revendiquées, de maintien de ces hiérarchies culturelles. Cela ne veut pas dire que celleux qui les expriment sont tous d'abominables réactionnaires qui traduisent ce mépris de classe, mais plutôt que la situation d'enquête favorise cette expression revendiquée d'une adhésion aux valeurs dominantes qui traversent et structurent les champs de production culturelle.

Est-ce que ce discours n'engagerait pas aussi une notion de sincérité dans la démarche artistique, qui serait mise à mal par la commercialisation du produit culturel ?

C.D. : Je ne suis pas une grande adepte de la notion de sincérité parce que je ne vois pas ce que je peux en faire sociologiquement. Quel est le moyen d'accéder à la vérification empirique de cette sincérité ? Aucun. Je peux travailler sur le mythe de la sincérité, je peux travailler sur la revendication de sincérité ou sur la place que ça occupe dans les discours des acteurs qui portent un regard sur leurs propres pratiques, ce qui va être très lié à la question de « l'authenticité », mais fondamentalement, la notion n'est pas interrogeable scientifiquement. Et d'ailleurs, pour prolonger mon propos, cette déclaration de sincérité est tout à fait compatible avec une économie de marché dans des secteurs industrialisés. La pénétration de l'économie marchande n'implique pas nécessairement une démarche moins sincère (on peut « sincèrement » déclarer vouloir manger ou payer ses factures en étant artiste ou professionnel·le de la culture). Ce mythe de la Bohème, cette idée qu'il faudrait être dans le dépouillement, la

« sincérité », l' « authenticité » pour créer, je n'y crois pas du tout. C'est comme le mythe de l'autodidaxie : le nombre d'artistes (du moins dans le champ du cinéma) qui se définissent comme formé·es « sur le tas » ne reflètent pas les études réalisées sur les formations artistiques par les sociologues de l'art, ne serait-ce qu'en raison de l'appartenance de classe de nombre d'artistes et donc leur socialisation familiale aux mondes de l'art.

On parle beaucoup aujourd'hui des ICC (industries culturelles et créatives), qui rapprochent des disciplines et des techniques très variées pour former une nouvelle catégorie propre à recevoir des financements et du soutien des pouvoirs publics. Que pensez-vous de cette agrégation ? Quelle est sa place au sein des travaux scientifiques et universitaires sur les industries culturelles ?

C.D. : Si vous voulez, il existe une espèce de sédimentation conceptuelle. Il y a d'abord eu l'industrie culturelle au singulier, théorisée par l'École de Francfort, qui visait à attirer l'attention sur l'industrialisation de la culture avec une dimension dénonciatrice, péjorative. Walter Benjamin posait ainsi l'idée d'une reproductibilité des œuvres liée à une dilution de l'auteur, de « l'aura », à une perte de singularité. Ceci s'inscrit dans une approche plutôt marxiste (ou marxienne) de la production culturelle : Adorno exprime la contamination d'un espace « de plus » par des logiques de division du travail, d'exploitation, une forme de taylorisation du travail artistique. Il s'agit indirectement de critiquer une « culture de masse » : ce n'est pas tant du mépris de classe qu'une volonté politique d'attirer l'attention sur les risques que présente l'industrie culturelle pour les individus, en concevant « l'industrie culturelle » en tant que bras armé du capital. Hollywood apparaît par exemple comme le grand méchant qui vise à saper toute ambition révolutionnaire chez les publics en proposant des récits hyper normés, des *happy end* où les classes prolétaires acceptent leur condition et restent à leur place dans la hiérarchie sociale.

Ce discours de l'École de Francfort, des théoricien·nes vont s'en emparer : faisant passer l'industrie culturelle au pluriel, ils et elles développent une approche qui s'inscrit dans une économie politique de la communication et s'affranchit partiellement du mépris pour la culture de masse et les cultures populaires, en conservant la réflexion politique des études marxiennes. Leur objectif est de réfléchir à quoi sert cette industrialisation des champs de production culturelle : à qui profite le crime ? Les théories des industries culturelles présentent ceci d'intéressant qu'elles vont étudier les relations de pouvoir, les logiques d'industrialisation dans une perspective macroéconomique beaucoup plus large et beaucoup plus idéologique, en lien avec le capitalisme et le libéralisme économique.

Mais le tournant néolibéral des années 1990 fait évoluer encore cette réflexion : un certain nombre d'États et de pouvoirs publics voient le besoin de justifier le soutien financier public à des acteurs socio-économiques qui ne relèvent pas complètement du champ culturel. L'invention de la notion d'industrie créative, britannique à l'origine, permet alors de justifier l'investissement des pouvoirs publics et le soutien à des

acteurs socio-économiques décalés, autres que strictement culturels. Cette nouvelle notion fait éclater les barrières de ce qui était « culture » en faisant rentrer des gens et des activités économiques qui n'étaient pas incluses jusque là – non pas par souci d'inclusivité, mais pour soutenir économiquement l'industrie du design ou de la mode en se positionnant comme soutien à la culture. Les acteurs culturels dominés n'en sortent pas gagnants, au profit d'industries puissantes.

La notion d'industrie culturelle et créative est devenue une espèce d'axiome, d'expression, utilisée dans le champ académique sans jamais être questionnée. Elle apporte des financements, est porteuse pour les financeurs : mais elle doit être comprise dans une perspective critique, ce qui est loin d'être la norme. À titre personnel, je trouve qu'elle perpétue une appréhension néolibérale de la culture : continuer de l'utiliser, c'est engrainer un système. Mais je ne jette pas la pierre aux collègues qui l'utilisent pour aller chercher l'argent là où il est : chez ceux qui valorisent la notion d'ICC.

L'intégration d'un objet culturel comme les séries télévisées, par exemple, repose souvent sur une logique de légitimation qui vient reproduire un classement hiérarchique. La recherche universitaire participe-t-elle, malgré elle (ou non) à la construction de ce système de valeurs ?

C.D. : Partons du cas des séries qui est un très bon exemple. La légitimation des séries (encore timide) s'est faite en effet au moyen d'outils analytiques anoblis par l'espace académique. C'est-à-dire qu'on n'a pas fait des séries des objets légitimes en études cinématographiques au moyen de disciplines ou de méthodes non nobles, par exemple la sociologie des publics, mais par des analyses internalistes, qui mobilisent des outils canoniques de l'analyse filmique, avec une perspective auteuriste. On a, en plus, trié le bon grain de l'ivraie dans les séries, en distinguant du reste les séries produites par David Lynch, ou, dans une moindre mesure, par HBO. Personne, en études cinématographiques et audiovisuelles à l'université, ne travaille sur les jeux télévisés ou sur la météo : on travaille sur les programmes « de stock », pas « de flux », c'est-à-dire ceux qui ont une valeur patrimoniale. Ces sujets sont laissés à l'info-com, une discipline universitaire, disons-le, moins noble que les études cinématographiques, qui, héritées des approches littéraires, se plaisent à se penser comme plus légitimes que la « marchande » communication. La seule production télévisuelle qui a été admise comme légitime est ce qui était le plus proche de la forme canonique cinématographique, à savoir la série. Ce mépris est un discours très commun : lors de la dernière cérémonie des César, le discours de Carine Tardieu (lauréate du César du meilleur film pour *L'Attachement*) distinguait ainsi les petits écrans aux contenus avilissants des grands écrans du cinéma, qui formeraient à eux-seuls un rempart à l'abrutissement général. Dans la recherche, le seul moyen d'éviter cet écueil est d'interroger nos objets. Ma thèse sur Europe-Hollywood, par exemple, ne comportait qu'une seule femme réalisatrice (Alice Guy) dans un corpus de 77 réalisateurs. Et surtout, elle portait sur la profession la plus noble du champ cinématographique, les réalisateurs, alors que le transfert culturel Europe-Hollywood concerne nombre de professions, notamment techniques, qu'il aurait, rétrospectivement, été beaucoup plus

intéressant d'étudier. À l'époque, je n'ai pas eu ce réflexe d'une réflexion politique sur mon objet. On reproduit des hiérarchies parce qu'on nous les transmet, parce qu'elles sont ancrées durablement en nous.

Ce mécanisme d'anoblissement peut s'étendre à d'autres disciplines. Des genres journalistiques comme le reportage, par exemple, ont été légitimés en lien avec leur valeur littéraire. Est-ce que ce processus est systématique dans la recherche universitaire ?

C.D. : Il y a en fait un travail de reproduction dans le milieu universitaire, qui va au-delà de l'université. Marx ou Bourdieu (et d'autres !) ont montré que l'élite, la classe dominante, a pour but premier sa propre reproduction. Le milieu universitaire exerce cette sélection : il y a peu d'enfants d'ouvrier·es parmi les chercheur·euses en poste, qui forment un ensemble relativement homogène, une classe sociale dominante, très majoritairement blanche d'ailleurs. Dans ce système, en réalité, les objets étudiés sont secondaires : prime sur l'objet la position sociale de l'impétrant·e, et sa maîtrise des codes (donc : son choix d'objet d'étude). La plupart des objets financés sont ceux qui permettent la reproduction de la classe dominante, mais on peut éventuellement laisser passer des objets un peu *fun*, aussi parce que ça joue un rôle de caution. Il ne faudrait pas pour autant que la méthode le soit, sauf si l'objet est extrêmement légitime. Des chercheur·euses qui se présentent avec des objets / des méthodes / des hypothèses qui ne servent pas ce système de reproduction ne rentrent pas à l'université ! La reproduction de la classe dominante est l'enjeu de préservation des institutions, dont l'université.

Comment tenter de mettre à distance cette perpétuation des hiérarchies dans nos travaux – *a fortiori* quand on manque d'expérience dans la recherche ?

C.D. : Ma position, en tant que directrice de recherche, n'est pas de m'ériger en juge de la pensée critique. En essayant d'être un peu didactique, pédagogique, c'est-à-dire si vraiment il s'agit de donner un conseil pratique, je pense qu'il est nécessaire d'identifier les présupposés et les postulats. Pourquoi ce sujet ? Pourquoi m'intéresser à cet objet ? Identifier les choses qui font que telle question est possible ou pertinente permet de faire gagner à la recherche en finesse, en pertinence scientifique, en apportant une profondeur au questionnement. C'est aussi un moyen de débusquer les assertions hiérarchiques sur nos outils, nos méthodes, notre façon de comprendre l'objet. Attention cependant : un·e jeune chercheur·euse ne fait pas sa recherche dans un monde pur, hors-sol, mais dans un contexte particulier, à la fois personnel et professionnel, avec une équipe, un laboratoire, pour réaliser certains objectifs. Il faut prendre en compte la faisabilité de cette recherche critique et réflexive, de même que les effets concrets des choix scientifiques opérés : dans les débuts de carrière, ou dans des positions précaires, ce n'est pas toujours possible. La thèse, de toute façon, ce n'est que le début (des embûches) … et c'est tout ce que je vous souhaite !

Entretien réalisé par Jonas Fontaine, Aliénor Poitevin et Elena Tsouri, le 3 mars 2026