

Critiques et cinéastes à l'épreuve des gens ordinaires sur internet

Pierre VERDRAGER, Paris

Résumé : L'auteur analyse dans cet article la controverse qui a eu lieu en 1999 au sujet de la fonction et de la place de la critique cinématographique. L'objet de l'enquête est la mise au jour des principes sur lesquels prennent appui les personnes pour forger leur jugement ; son terrain a été fourni par le Forum du site Internet du journal Libération où se sont exprimées bon nombres de personnes au sujet de cette controverse ; sa méthode est guidée par le respect du double principe de la neutralité axiologique et de la symétrie analytique.

Mots-clés : Arguments, controverse, critique, critique cinématographique, Internet.

Critics and movie-directors by ordinary people in the web

Summary: In this article, the author analyzes the controversy which took place in 1999 over the function and role of film criticism. The subject of the survey is the examination of the main factors people rely on in forming their judgement ; its source was provided by the Forum of the newspaper Liberation's internet site, where many people expressed their opinions regarding this controversy ; its method is guided by taking into consideration the double principle of axiologic neutrality and analytic symmetry.

Key words : Argument, controversy, criticism, film criticism, web.

Críticas y cineastas vistos por gente ordinaria en internet

Resumen : El autor analiza en este artículo la controversia que se produjo en 1999 sobre la función y el lugar de la crítica cinematográfica. El objeto de esta investigación consiste en una puesta al día de los principios sobre los cuales se apoyan las personas para forjar sus opiniones. El autor se sirve del foro de las páginas web del periódico Libération en el que un gran número de personas opinó sobre esta controversia. El método empleado se basa en el respeto del doble principio de la neutralidad axiológica y de la simetría analítica.

Palabras claves : argumento, controversia, crítica, crítica cinematográfica, Internet.

Critiques et cinéastes à l'épreuve des gens ordinaires sur Internet

La controverse sur la fonction et la valeur de la critique cinématographique qui a éclaté aux mois de novembre et décembre 1999 a été l'occasion, pour bon nombre de personnes, de prendre la parole. Innombrables, en effet, ont été les articles qui ont fait état de la querelle initiée par la lettre de Patrice Leconte dans laquelle il reprochait aux critiques de ne pas exercer correctement leur métier à l'égard des films populaires français¹. Des tables rondes ont été organisées²; professionnels, cinéastes et critiques ont été interrogés sur le bien-fondé de cette controverse³; des lettres de lecteurs des journaux ont été publiées⁴. Or pour qui s'intéresse aux prises de position des gens ordinaires, ces lettres publiées dans les journaux ne peuvent que difficilement faire l'objet d'une analyse. En effet, ces articles sont sélectionnés et orientés selon la ligne du support. Il est également possible de procéder à des interviews. Mais cette solution présente le désavantage majeur de ne pas tenir compte des différents degrés d'investissement des intervenants dans la polémique et de faire exister des prises de position « sur mesure » artificiellement créées pour les besoins de l'enquête sociologique. Le développement récent d'Internet a permis l'émergence de lieux de discussion inédits, rendant possibles des formes d'expression jusqu'ici inexistantes. Qu'il s'agisse des « Newsgroups », où les internautes sont invités à discuter et à contribuer publiquement à des sujets de discussions diversifiés, ou des forums, gérés par des sites institutionnels, les personnes peuvent

¹ Cf. P. Leconte, interview, « Leconte aux critiques : stop à la violence », *Libération*, 25 octobre 1999.

² Cf., par exemple, S. Kanganski, J.-P. Lavoignat, O. Séguret, Ch. Tesson, « La critique est-elle encore critiquable ? », *Libération*, 17 novembre 1999.

³ Parmi les gens auxquels on a donné la parole, on peut mentionner S. Goudet (« La critique au bûcher », *Libération*, 3 novembre 1999), la cinéaste C. Breillat et la productrice F. Guiglelmi (*Libération*, 6 et 7 novembre 1999).

⁴ Cf., par exemple, « Les cinéastes, les critiques et le public », *Libération*, 31 octobre 1999.

afficher au monde connecté une opinion, sans faire l'objet d'une censure particulière. Ces lieux fournissent au sociologue un matériau d'un intérêt exceptionnel⁵. Nous avons utilisé le forum de discussion du site web de *Libération*⁶, et nous avons pris en compte la totalité de interventions du 7 au 14 décembre 1999⁷, soit 67 interventions d'une longueur allant de quelques mots à 2 pages.

Certes, ce matériau a ses défauts. Il ne se prête pas à l'analyse statistique, les prises de position n'étant pas associées à des variables socio-démographiques (sexe, âge, lieu de résidence, etc.) ; elles ne sont, en outre, pas « représentatives » de la population française, puisque, d'une part, les personnes se sélectionnent elles-mêmes et, d'autre part, les catégories les plus dotées en capital économique et culturel y sont sur-représentées. Mais ce qui est perdu sur le plan de l'analyse quantitative est largement compensé par l'analyse qualitative qui peut être entreprise à partir de prises de position qui n'ont pas été construites pour satisfaire aux interrogations des sociologues. C'est ainsi qu'il est possible de faire référence au degré d'investissement dont font preuve les personnes dans leurs interventions qui sont nécessairement pertinentes, et ceci quel qu'en soit le contenu, puisque le fait d'avoir pris position et d'avoir jugé utile d'intervenir dans le débat est déjà, en soi, une garantie que le sujet dont il est question fait suffisamment sens pour justifier une intervention⁸. Si la population en présence n'est pas représentative de quoi que ce soit, au moins fournit-elle des indicateurs incomparables sur l'expérience vécue des gens qui se sont sentis concernés par une telle affaire.

Nous allons à présent examiner les arguments des uns et des autres en essayant de saisir les principes dont les personnes se servent pour construire leur point de vue et en observant quels dispositifs ils

⁵ C'est à J. Bru que nous devons une des premières enquêtes sur le fonctionnement des messages en réseau. Cf. « Messages éphémères », in D. Fabre (s.l.d.), *Écritures ordinaires*, Paris, POL/BPI, 1993, p. 315-343.

⁶ Cf. www.liberation.com. Il ne faut donc pas s'étonner si bon nombre de personnes font directement référence à cet organe de presse et à ses critiques dans leurs interventions.

⁷ Si toutes les interventions ont fait l'objet d'une analyse détaillée, toutes ne sont pas citées dans le corps de l'article afin d'éviter les redondances. Les erreurs orthographiques, la ponctuation ont été rectifiées ; la typographie des titres homogénéisée.

⁸ Pour une introduction à ces problématiques, cf. N. Heinrich, « L'art contemporain dans la pluralité des mondes : du hall de gare au livre d'or », *Loisirs et société*, vol. 17, n° 2, automne 1994, p. 399.

utilisent afin de faire valoir celui-ci. Nous verrons qu'une telle analyse où se distribuent défenseurs et contempteurs de la critique cinématographique n'est pas sans « reste ». Et c'est encore ce reste qu'il convient de prendre au sérieux, car une analyse des opinions n'est vraiment complète que lorsqu'elle a pris en compte, non pas les paroles de ceux qui n'ont pas une opinion⁹, mais de ceux qui en ont plusieurs.

I. COMMENT ÊTRE CRITIQUE DE LA CRITIQUE

Examinons dans un premier temps les arguments de ceux qui défendent les cinéastes et qui, le plus souvent, attaquent les critiques. La disqualification de la pertinence de la critique s'est, d'abord, faite par la référence à son incompétence qui interdirait de fournir au spectateur ce degré minimal de productivité de la relation critique que représente l'apport d'informations nouvelles permettant au lecteur d'en savoir un peu plus sur l'œuvre en présence (Nathalie : « Je regrette vraiment qu'il n'y ait pas de critiques qui apportent un point de vue vraiment didactique sur une œuvre, mais que les critiques français portent trop bien leurs titres, et s'engouffrent dans une critique systématique (bonne ou moins bonne), parfois méchante (c'est dommage, par respect pour les artistes, ce n'est pas vraiment nécessaire), et ne permettent ni une meilleure compréhension du film et n'ouvrent pas de perspectives » ; Frédéric : « On peut se poser [...] la question de savoir si le critique doit se contenter de donner une opinion ou bien si le spécialiste qu'il (elle) est ne peut pas apporter une analyse plus fine, plus dialectique : thèse (ce qui est bien), antithèse (ce qui n'est pas bien), synthèse (opinion). Je pense que tout film, quel qu'il soit a forcément des points positifs (même Astérix !). Messieurs et mesdames les critiques, aidez-nous à mieux comprendre le Cinéma » ; Jérôme : « En cela un passage de la « lettre des cinéastes¹⁰ » me paraît très bien vu : celui qui fustige le manque « de compétence, d'analyse » (et donc « d'enthousiasme » [...]). On a affaire le plus souvent, y compris dans

⁹ Cette réflexion sur les « sans opinion » a été initiée par P. Bourdieu, « L'opinion publique n'existe pas », *Questions de sociologie*, Éd. de Minuit, 1984, p. 222-235. Une enquête où les intervenants sont eux-mêmes à l'origine de leur prise de parole rend improbable l'absence d'opinion.

¹⁰ La lettre de P. Leconte a été publiée dans *Libération*, 25 octobre 1999.

des journaux spécialisés comme *Les Cahiers du Cinéma*, à de la critique littéraire : on blablate sur l'histoire¹¹. »). Mais la disqualification par défaut d'analyse, que nous venons de voir, peut se retourner en disqualification par excès (Myriam : « À bas le décorticage systématique. Un jour tel film me plaira une autre semaine je vais moins apprécier. C'est toujours la fête, le ciné, et les critiques cassent cette fête » ; François : « C'est sans doute la critique que l'on peut adresser aux critiques : arrêtez de ranger dans des cases pré-formatées votre casse-croûte. Cela ne vous crédibilise pas, cela vous éloigne sans doute aussi des amoureux de la toile, cela rend vos commentaires rances »). Cet excès de prolixité se traduirait immédiatement par une perte de simplicité (une amoureuse du cinéma : « Aiment-ils le film oui ou non ? Si oui qu'ils le disent franchement au lieu de distiller perversement un compliment immédiatement suivi de deux coups de bâton. On dirait que vos journalistes souffrent d'une incapacité à dire très simplement : c'est un bon film [...], leur style est] une diarrhée « branchée » sans âme, cyber-nombriliste pour m'exprimer dans leur registre »).

Mais parfois, ce n'est pas tant la quantification (par excès ou défaut) qui pose problème, que la catégorisation. Il arrive ainsi qu'on considère les critiques comme dépossédés de catégories autres qu'esthétiques. L'invitation au pluralisme évaluatif passe alors par une activation de l'épreuve téléologique par laquelle on évalue l'objet par rapport au projet¹². C'est ainsi qu'il devient possible de valoriser des œuvres qui ont la simple distraction, voire le profit, pour fonction. Les catégories esthétiques¹³, par lesquelles on fait référence aux incidences des films sur les sujets, comme les catégories économiques, par lesquelles on fait référence au niveau de circulation des films parmi ceux-ci, devraient parfois éclipser les catégories esthétiques, où

¹¹ Nous avons pour chaque intervention retenu le seul prénom des intervenants afin de maintenir l'anonymat des personnes.

¹² Sur l'opposition du « téléologique » et du « nomologique », cf. M. Baxandall, *Formes de l'intention*, Nîmes, 1991 (1985). Pour une réflexion sur l'épreuve téléologique dans sa relation avec le « régime de volition », cf. P. Verdrager, *La Réception de la littérature par la critique journalistique : le cas de N. Sarraute*, Thèse de Doctorat, sous la direction d'A. Viala, Université Paris III, 1999 ainsi que Pierre Verdrager, *Le Sens critique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques Sociales », 2001.

¹³ Ce mot a été introduit pour la première fois par N. Heinrich dans son analyse de registres de valeurs. Cf. N. Heinrich, *L'Art contemporain exposé aux rejets : études de cas*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998.

l'on privilégie les propriétés formelles des objets (Cyrille : « La critique sur l'aspect purement esthétique doit donc s'accompagner d'une critique du genre : le film remplit-il son cahier des charges ? C'est peut-être moins valorisant que de s'embarquer dans des digressions sur l'influence de Bresson sur Dumont, mais ça doit faire partie du boulot d'un critique de cinéma (ce qui, sur ce point, le rapproche plus des « critiques » de jeux vidéo que des critiques littéraires). Je ne pense pas remettre en cause par mes propos la défense de la « diversité culturelle » en sous-entendant que les films sont des produits comme les autres, mais simplement qu'ils ont aussi une dimension commerciale qu'on ne peut évacuer »). Faute d'avoir correctement fait usage des bonnes catégories, et donc d'avoir bien évalué, les critiques sont parfois conviés à entrer en mutité (Léonardo : « Merci, donc, à Leconte d'avoir osé leur dire de fermer leur gueule » ; Dominique « Je me souviens de François Nourissier qui disait ne jamais écrire de critiques négatives (sur les romans). Lorsqu'il n'aime pas il se contente de se taire. Le silence suffit en effet »). C'est essentiellement parce que la parole critique est enfermée dans la subjectivité, et donc dans l'arbitraire, qu'il convient d'en relativiser la portée en ayant recours à un pluralisme évaluatif. En effet, si l'exigence de justesse semble devoir appeler un collectif de subjectivités singulières, c'est essentiellement parce que seule l'objectivité qu'elle appelle de ses vœux permet d'éviter l'arbitraire. Et cette objectivité, semble-t-il, ne peut émerger qu'au « singulier pluriel » par la confrontation d'opinions divergentes (Michel : « Donnez-nous des critiques plurielles : le « pour » et le « contre » tout simplement. On peut rêver d'un contrepoint dissonant et constructif où nos chers critiques débattraient et polémiqueraient à fleurets mouchetés – ou pas – pour le plus grand plaisir des lecteurs. Ça serait probablement plus édifiant que les – certes colorés, mais somme toute prévisibles – anathèmes unanimes et coups de cœur » ; Florian : « Ne serait-ce pas mieux de proposer deux avis par film ? » ; François : « Pourquoi pas pour chaque film sorti, une critique de la critique ou au minimum deux avis opposés ? »). Lorsque la pertinence de la critique se mesure par sa capacité à faire le tri entre les œuvres ayant satisfait à « l'épreuve temporelle¹⁴ » et les autres, l'engagement excessif de la subjectivité peut représenter un danger car celle-ci est toujours susceptible d'éloigner du droit chemin

¹⁴ La notion d'« épreuve temporelle » a été mise en place dans P. Verdrager, *Le Sens critique*, op. cit.

le spectateur du « Tribunal de l'Histoire¹⁵ » (Codordog : « Le vrai critique doit réfléchir au long terme et à ce qu'il restera d'un film dans dix, quinze ou vingt ans. C'est extrêmement facile de descendre un film alors qu'il est vraiment difficile de se justifier lorsque l'on trouve un film bon, pour moi, Gérard Lefort et la critique de *Libé* en général sont l'exemple type de la démission intellectuelle » ; Florian : « Il m'est inconcevable que quelqu'un puisse aimer ID4, et pourtant j'en ai rencontré ! Et même si ça me fait mal, ils ont le droit de vivre. Ce film a le droit d'exister (là, ça devient vraiment dur à dire). J'ai le droit de dire que je ne l'aime pas, pas que c'est de la merde »). Si l'univocité entraîne un déficit de productivité de la critique, ce n'est pas seulement parce qu'elle est imputable à la cécité mais, également, à la cruauté. On passe alors de l'accusation de faute passive par omission à la faute active par oppression (Ariane : « Est-ce qu'il n'est pas plus facile de massacrer, de quelques adjectifs vengeurs, un film, que de le « critiquer » : c'est-à-dire de l'analyser, de le disséquer, d'y trouver de la matière ? » ; Charlotte : « Dans le genre critique imbécile et sans intérêt, entreprise de démolition, pure négativité et sentences assénées, jugements à l'emporte pièce, bravo à M. Skorecki, probablement ce qui se fait de mieux dans ce mauvais genre »). La disqualification de la pertinence de la critique s'est également faite par la mention d'impuretés traitées comme externes dont la référence permet de faire comprendre et d'épuiser toute prise de position critique qui se retrouve ainsi vidée de sa légitimité, tant il est vrai qu'une prise de position ne peut être reconnue comme acceptable que dans la mesure où elle est la conséquence stricte d'une relation entretenue entre un sujet (critique) et un objet (artistique). La technique critique d'« extériorisation » permet la prise en compte, par réduction au social, de données dont la présence permettrait de faire comprendre le déroulement des faits, et dont l'absence ne pourrait être que préjudiciable à l'interprétation correcte des événements. Cette référence à l'extérieur peut prendre des formes diverses : la dénonciation de l'élitisme, où l'on se force à détester ce qui est apprécié (Ariane : « Combien de fois ai-je pu constater la règle du 1-2-3 au *Canard Enchaîné*, à *Libé* ou aux *Inrocks* ? À savoir : 1.1^{er} film : « On a découvert Machin, le nouveau petit génie du cinéma français » ; 2. 2^e [film :] « On vous l'avait dit, Machin est génial. Il confirme avec son 2^e film » ; 3^e [film :] « Le 3^e

¹⁵ Florian évoque dans son intervention le « procès » de la critique cinématographique.

film de Machin est une merde, quelle déception. » Comme par hasard, c'est à ce moment-là que Machin rencontre son premier succès grand public » ; Francis : « Vraiment la critique française que vous symbolisez est méprisante à l'égard du goût du public. Vous faites partie de ces Charensols qui gerbaient sur les westerns et la comédie musicale (aujourd'hui des « classiques ») parce que spectacle populaire... » ; du snobisme, où l'on se force à apprécier ce qui est détesté (Frédéric : « Lorsqu'elle assassine un film et que je décèle une bonne dose de snobisme dans ladite critique, cela me pousse à aller le voir le film ») ; du parisianisme, où l'on s'efforce d'adopter ce que la province rejette (Fbotta : « Votre problème [vous les critiques], c'est que vous adorez le cinéma mais que vous manquez tellement de talent que le seul boulot que vous ayez pu faire c'est critique. Alors, aigris, au lieu d'aller voir un psy, au lieu de faire un peu de sport pour vous défouler, au lieu d'aller voir ce qui se passe ailleurs que dans le Paris branché, sectaire et puant, vous faites courir la plume pour détruire comme par jalousie l'œuvre d'une ou plusieurs personnes ») ; ou des franc-maçonneries homosexuelles, qui ne louent en secret que ceux qui en sont (Codordog : « De toute façon, ce débat n'aurait pas lieu si des pauvres types comme Gérard Lefort, par exemple, uniquement soucieux de coller au maximum aux dernières tendances d'un pseudo milieu parisien gay et branché (??) et de trouver la formule qui fera le plus mal et le plus rire son cercle ésotérique d'amis hystériques, étaient tout simplement non autorisés à être publiés dans les pages « culture » de *Libé*. La critique ne doit pas se résumer à un concours de jeux de mots et de « private jokes » entre amis. La critique ciné de *Libération* est de plus en plus consternante et incompréhensible pour les non-initiés » ; Isabelle : « Dans ce débat, les citations d'articles les plus à charge, les plus accablantes, sont systématiquement celles de *Libération*, et précisément celles qui font apparaître, pour tout débat sur le cinéma, la bêtise misogyne de ses critiques, toujours pro-gay mais toujours anti-beaucoup de femmes (les insultes faites [à] Élodie Bouchez, Ornella Muti, Solveig Dommartin »).

De telles révélations de principes cachés offrent ainsi la possibilité de désactiver la pertinence des critiques en faisant référence à des éléments étrangers qui feraient irruption dans la logique de l'expression de la prise de position. Le pouvoir de cette extériorisation dépend aussi de l'effet particularisateur qu'elle est susceptible

d'engendrer. L'adoption d'une technique particularisatrice implique une référence valorisée à la généralité. En effet, plus la prise de position semble localiste et régionaliste, et plus elle perd en généralité, et donc, en validité : qui dit coterie, dit scorie. Car celui qui rend raison des films en les mettant à l'épreuve de sa subjectivité, doit aussi pouvoir en rendre compte en se mettant à l'épreuve de ce qui est traité comme une objectivité, à savoir le verdict collectif de l'histoire qui définit la postérité¹⁶. Or pour avoir quelques chances de survie dans le temps, il convient de défendre non les intérêts locaux du temps présent – la mode –, mais l'intérêt général de ce qui est intemporel – donc indémodable. Cette temporalité du long terme s'est incarnée dans les paroles de P. Leconte qui a été considéré par certains comme l'authentique défenseur de l'intérêt supérieur de l'art cinématographique (Hubert : « Je soutiendrai Patrice Leconte tant qu'il n'aura pas trouvé d'interlocuteur à sa mesure : (presque) désintéressé, honnête dans les questions qu'il pose et surtout les réponses qu'il donne et, avant tout, amoureux du cinéma et pas curé de chapelle »).

Disqualifiée par défaut de généralité, la critique l'est également par défaut d'humilité. Le système de la relation critique considéré comme pertinent assigne à chacun une place déterminée dans une structure hiérarchique précise, à savoir une place inférieure pour le critique, qui doit rester « à sa place », et une place supérieure pour le cinéaste qui, lui, doit rester « en bonne place » (Florian : « J'ai été scandalisé par l'article sur l'œuvre de Kubrick dans *Libération*. Je pense que le journaliste a voulu se sentir supérieur en pensant que lui avait trouvé la faille dans l'œuvre du MAÎTRE, et qu'il s'octroyait le droit de pisser sur sa tombe »). La modification de la distribution des places de ce système hiérarchique viole l'exigence d'asymétrie qui doit caractériser une relation critique jugée équitable. La transformation de cet équilibre se modalise sous la forme de critiques éthiques par lesquelles on stigmatise l'absence d'humilité, traitée comme tentative de diminution de l'amplitude du « différentiel des grandeurs¹⁷ » entre critiques et cinéastes (Dominique : « Les criticaillons nous emmerdent. Luc Besson a démontré depuis bien longtemps qu'ils

¹⁶ Cette exigence renvoie à celle formulée par E. Kant dans la *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1989, p. 79 : « Le jugement de goût prétend obtenir l'adhésion de tous. » C'est ainsi que X. parle de la critique comme d'une manière « subjectivement objective » de juger.

¹⁷ Notion introduite dans P. Verdrager, *Le Sens critique*, op. cit.

étaient inutiles. Ce sont des parasites qui devraient utiliser leurs propres articles en guise de torche-cul. J'admire quant à moi les créateurs » ; X : « Mais pour qui se prennent-ils pour juger et démolir le boulot d'une personne ? »). Temporalisée, la critique du différentiel entre critiques et cinéastes peut prendre la forme du déclin de la bonne critique (Jérôme : « Cela fait longtemps que j'en ai assez de ces critiques qui consistent à raconter le scénario, pour finir sur quelques lignes d'appréciation (j'achète chaque semaine *Télérama*). Quel gouffre par rapport aux critiques signées Daney, sans parler de Truffaut ou Godard ! »). L'exigence de symétrie dans la relation critique peut être sollicitée à condition toutefois qu'elle se métamorphose en une relation d'équivalence où les protagonistes sont tous peu ou prou des artistes¹⁸ – donc les critiques plus tout à fait des critiques. Dans tous les autres cas, le critique qui souhaiterait se hisser à hauteur d'auteur n'est pas à la hauteur de la relation qui lui assigne un place inférieure (Thomas : « Le problème commence quand le critique veut être plus important que l'œuvre, plus original que le réalisateur et plus vedette que les stars » ; Manu : « Certains critiques [sont] surpris en flagrant défaut de prétention »). L'exigence de ce différentiel peut être motivée par la construction négative de l'activité critique, traitée comme une privation de véritable talent créateur (Pl. : « J'envie souvent ces messieurs-qui-savent-tout de pouvoir tellement baver sur ce qui les fait bouffer sans avoir à produire quoi que ce soit »). Et si le cinéaste est la mesure de toute chose, il devient proprement impossible de trouver un critique qui soit, précisément, à sa mesure (Hubert : « Je soutiendrai Patrice Leconte tant qu'il n'aura pas trouvé d'interlocuteur à sa mesure ») Les critiques, trop petits pour être honnêtes, doivent occuper la modeste place qui leur revient, sauf à s'exposer aux rappels à l'ordre par lesquels il est possible de les « remettre à leur place » (François : « Un peu d'humilité s'il vous plaît »).

Disqualifiable sous le double rapport locutoire du défaut de généralité et d'humilité, la critique peut aussi faire l'objet d'une disqualification, cette fois, sous le rapport illocutoire de l'excès d'effet. Les critiques, en effet, ne sont pas seulement condamnables pour ce qu'ils disent, mais également pour ce qu'ils font ou, plus précisément, défont, en l'occurrence la réputation des films qu'ils attaquent. On fait

¹⁸ La référence à la critique comme genre littéraire est ancienne, cf. A. Thibaudet, *Physiologie de la critique*, Paris, Nizet, 1971.

intervenir moins la pertinence descriptive que le sens des convenances, moins l'effet esthétique produit sur le spectateur que l'effet pragmatique produit tant au niveau le plus particulier du cinéaste (Thierry regrette ironiquement l'absence de « sens de la responsabilité [des critiques] : « Ce ne sont que des mots », « Le critique est devant un film et n'a à se préoccuper que de ça... Point final ». Bref, j'ai le droit d'insulter qui je veux, quand je veux, si ça blesse quelqu'un, c'est son problème, pas le mien ! »), qu'au niveau le plus général de la nation française (A. : « Il n'y a aucune violence dans les propos de Patrice Leconte, juste un ras-le-bol et une prise de conscience. Moi même je l'avoue, et pas seulement vis-à-vis des critiques de cinéma, mais aussi de bien des journalistes français et de bien des Français tout simplement, je suis de plus en plus las. La force des Américains est d'être unifiés. Quand deux Américains se retrouvent à l'étranger ils sont contents de se voir et ils s'aideront autant qu'ils le peuvent. Les Français passent leur temps à cracher dans la soupe, à se critiquer les uns les autres et à descendre leurs propres alliés. Quelle belle imbécillité. »)

Dosant mal les quantités (trop ou trop peu d'analyses), mettant en valeur les mauvaises qualités (erreurs de catégories), privilégiant l'épreuve injuste de la subjectivité (entraînant l'arbitraire) et non l'épreuve juste de l'objectivité (par la collectivité), conditionnés par l'extériorité (impuretés) et non par l'intériorité et l'humilité, les critiques sont condamnés à la méchanceté : tels sont les principes sur lesquels se fonde le rejet de la critique cinématographique.

II. LA CRITIQUE EN SITUATION CRITIQUE

Les récits itératifs des ouvrages de fiction qu'on rencontre dans certains romans ou films, où l'on raconte plusieurs fois ce qui s'est passé une seule fois, peuvent nous donner l'idée de ce qu'il faut faire en sociologie, dès lors qu'il s'agit de rendre raison des différentes manières par lesquelles les personnes valorisent ou dévalorisent une même activité, en l'occurrence, l'activité critique¹⁹. De même que

¹⁹ Cf., par exemple, N. Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1996. Pour la notion de « récit itératif », cf. G. Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972.

l'usage du récit itératif pouvait prendre appui sur une justification visibilisatrice – faire voir diachroniquement en plusieurs sites observationnels ce qui s'est passé en un instant synchronique –, le retour sur l'activité critique auquel nous allons procéder maintenant ressortit au même objectif, à savoir faire comprendre de l'intérieur comment plusieurs personnes peuvent interpréter différemment un même phénomène.

Les défenseurs de la critique ont très souvent fait reposer leur défense sur un argument pragmatique. C'est dans l'exacte mesure où la critique n'est génératrice d'aucun effet pragmatique qu'il est possible de lui laisser toute liberté (Laurent : « Les critiques influencent-elles mes choix cinématographiques ? Pas franchement. Par contre le texte des « cinéastes » et l'entretien avec Bertrand Tavernier m'ont vraiment fait rigoler. Dans la série bienvenue à la censure, maintenant les réalisateurs vont relire les copies des critiques et leur signer un « bon pour accord » pour leur autoriser leur publication ? »). Dans la relation qui lie le cinéaste au critique, ce dernier occupe une position dominée qui l'invite non à se taire, mais à s'exprimer librement. Le déséquilibre de la structure de la distribution des pouvoirs opposant le cinéaste (sur-exposé) au critique (sous-exposé) autorise ce dernier à effectuer une envolée en sincérité (Florent 1 : « Ne pas publier de critique avant le dimanche... Foutaises... C'est donner au critique plus de pouvoir qu'il n'en possède effectivement. Si la critique avait le droit de vie ou de mort sur la carrière commerciale d'un film que lui prêtent Leconte et les siens, *Le Grand Bleu*, *Léon*, *Astérix*, *Le Cinquième Élément* auraient été des gouffres financiers, ce qui est évidemment loin d'être le cas »). Chez beaucoup de personnes, la question de la liberté éclipse celle de la pertinence : toute entrave à la libre expression ne peut qu'être rabattue sur une censure injustifiable dénonçable sur le mode politique (Ziggy : « Il y a un parfum de pétainisme dans les textes de Leconte et Tavernier, un non-dit assez gratiné qui fait penser aux textes de « Je suis partout » dénonçant l'influence délétère des juifs sur le cinéma français »). Les excès de la liberté sont largement compensés par les profits en sincérité et en authenticité par laquelle intériorité (de l'opinion) et extériorité (de la prise de position) communiquent sans bruit. La sévérité de la prise de position la prémunit contre le soupçon de publicité et, partant, lui garantit sa crédibilité (Éric : « Oser demander de ne pas faire de mauvaises critiques la

semaine de la sortie d'un film !!! C'est une censure commerciale, c'est vouloir que les pages ciné des journaux se transforment en pages promos comme à la télé où les seuls films que l'on ose critiquer sont ceux dont on est sûr qu'ils feront peu d'entrées. Oui, Lefort et les autres critiques de *Libé* ne font pas dans le consensus mou, oui ils cassent les merdes dont on nous bassine à longueur de promos à la télé, ils tiennent donc leur rôle » ; Florence : « Cessons de taper sur la critique, les gens préférant écouter la promotion en masse [...] et se ruant sur les merdes plutôt [que], par les conseils de *Libé* ou des *Cahiers*, de voir Rosetta. C'est à ceux-là qu'il faut dire : « Aider les films français et TOUS les (« petits ») films, et cessez votre monopole dans la promotion ! » » ; Évelyne : « La critique ne serait qu'un outil promotionnel destiné à aseptiser les daubes que nous fourguent certains réalisateurs [?] » ; Noémi : « On doit pouvoir critiquer un film, avec ferveur, avec violence s'il le faut. Sinon, distribuons des dossiers de presse et regardons la promo à télévision, et il ne restera plus que le bouche-à-oreille (très utile au demeurant) pour se faire une idée un peu vivante d'un film ». Si les personnes en appellent à la distinction entre promotion (publicitaire) et opinion (critique), c'est essentiellement parce que cette dernière est prédisposée à donner des informations artistiques sur des objets – pour lesquels des auteurs ont payé de leur personne – et non des informations économiques sur des sujets – lesquels ont payé pour qu'on parle de leur personne. La publicité n'est pas reconnue comme fiable essentiellement parce qu'elle est la conséquence d'une transaction marchande et non d'une évaluation critique, l'argent étant l'acteur illégitime venant déstabiliser l'équilibre de la relation critique qui ne peut accueillir plus de deux acteurs fondamentaux : une œuvre et un témoin. Le spectateur de cette relation est précisément celui qui veut savoir sans voir ou, à tout le moins, savoir avant de voir – prévoir. Et pour bien savoir avant de voir, ou de ne pas voir, il convient de s'assurer que celui qui parle le fait au nom de ce qui l'a touché et non au nom de ce qu'il a touché. En effet, celui qui parle en son nom propre est lié à ce qu'il dit par la dette – il doit répondre de ses paroles et a des comptes à rendre –, tandis que celui qui parle parce qu'il a reçu de l'argent n'est lié qu'au payeur, délivré de toute dette²⁰. C'est le bénéfice de cette prévision qui est clairement

²⁰ Cf. J. Godbout, « Recevoir, c'est donner », *Communications*, n° 65, 1997, p. 46. Isabelle, dénonciatrice de la critique en général, et de G. Lefort en particulier, fait allusion aux dettes contractées par l'activité critique : « [...] après tant d'années passées à se

en mesure de compenser les coûts psychologiques engendrés par l'agressivité d'un rejet (Maylène : « Il est tout à fait compréhensible qu'un réalisateur soit profondément atteint par des critiques négatives sur son film, avant même sa sortie. Personne n'aime voir son travail bafoué, surtout quand il est le fruit d'autant d'efforts. Ce que je souhaite simplement, c'est dire à ces magiciens de l'image que pour moi, spectatrice, l'essentiel est que l'on parle des films. Et que très souvent, plus la critique est haineuse et plus j'ai besoin de voir le film ! »). La référence à l'autonomie du spectateur permet de justifier l'exigence de liberté critique. En effet, celle-ci autorise toute forme de discursivité puisque ce dernier n'est pas simplement quelqu'un qui réfléchit ce qu'il voit – au sens du reflet –, mais bien qui réfléchit à ce qu'il voit – au sens de l'intellection –, la maturité du spectateur permettant la liberté du critique (Martine : « [Les critiques] ne sont plus autant écoutés qu'avant et ne font plus et ne défont plus les films. Et dans cette histoire vous oubliez le lecteur. Pensez-vous vraiment qu'un lecteur du *Monde*, de *Libé*, des *Inrocks* et de *Télérama* ait besoin de l'avis d'un critique pour aller voir un film ? Un lecteur peut faire ses choix en fonction de l'histoire ou d'un sujet. [Messieurs] et Mesdames les cinéastes, de grâce, j'espère que vous savez réfléchir, laissez les critiques dans leurs royaumes et ne les laissez pas croire qu'ils ont du pouvoir »). Son intelligence, de même, lui permet de lire entre les lignes (Christophe : « Le public n'est pas si con que ça. Personnellement, je ne lis pas certaines critiques des *Inrocks* car, comme les réalisateurs, je sais ce qu'elles vont dire, et au pire si je les lis, je relativise leur importance » ; Franck : « Qui sait l'effet produit par un film jugé mauvais mais vu après lecture d'une bonne critique, sur la lecture de la critique suivante et l'influence de celle-ci sur le choix du film suivant ? » ; Laurent : « Est-ce que les critiques (bonnes ou mauvaises) ont vraiment un pouvoir d'influence sur le public ? Est-ce que l'avis du journaliste Dupond va me convaincre d'aller voir tel film plutôt qu'un autre ? Personnellement je ne le pense pas »). Mais si la revendication de la liberté s'adosse à la mobilisation de l'autonomie du spectateur, il convient d'apporter des preuves de l'existence de celle-ci. C'est généralement en évoquant l'inversion par laquelle on est poussé à aller voir un film stigmatisé ou, au contraire, à négliger

mettre en vedette sur le dos des films, et des actrices, Gérard Lefort partirait simplement ailleurs, nous laissant tout juste son indigent "Ciné parlant" ? Non, on ne peut tourner les talons *sans avoir payé l'addition.* »

un film admiré par la critique, que les acteurs peuvent éprouver, précisément, cette autonomie (Christophe : « Les éloges sont souvent la pire publicité »). Il est aussi possible de défendre toute entrave à la liberté critique en faisant référence à la seule épreuve jugée capable de faire le tri entre le bon grain et l'ivraie : l'épreuve temporelle. La validation de l'épreuve temporelle permet de relativiser l'importance de l'épreuve critique. C'est sur cette relativisation que prend appui l'exigence d'une totale liberté critique (Florent 1 : « Le vrai créateur méprise les réactions à chaud négatives ou injustifiées : il sait très bien que la postérité les ridiculisera plus aisément qu'un manifeste »). Le dispositif de libération de toute entrave à la critique peut également passer par une relativisation de la critique, non plus par un changement d'épreuve, mais par réduction au subjectif : le critique peut bien dire ce qu'il veut puisque ce qu'il dit n'engage que celui qui parle, et non ce à propos de quoi il parle. La réduction au subjectif a pour double conséquence de réduire la dignité à laquelle les observations subjectives peuvent prétendre, et d'augmenter le niveau de liberté que cette innocuité autorise (Brigitte, ancienne critique dans un journal de province : « Cet avis n'engage que nous mais il permet de donner l'envie ou la curiosité de voir et peut être un peu d'encouragement aux créateurs qui nous donnent tant de plaisir »). Cette relativisation de l'importance de la critique – par laquelle se justifie l'impératif de liberté – a pu aussi passer par une réflexion sur la signification des dispositifs de mesure des œuvres jugés pertinents. L'efficacité pragmatique de la critique n'a pas d'importance puisque l'épreuve du succès n'est pas l'épreuve pertinente dans l'évaluation des mérites d'une œuvre cinématographique (Franck : « [Le critique] influence son entourage et ce, d'autant plus qu'il est habile, partial, etc. Stop. Pourquoi faire comme si le succès d'un film était en rapport direct avec sa qualité ? Pourquoi oublier que quantité et qualité sont, en matière de cinéma, très difficilement compatibles ? Pourquoi ne pas affirmer que le succès populaire est avec certitude une victoire économique (pour le portefeuille du cinéaste) mais plus probablement (sauf exceptions) un drame artistique ? »).

Mais il est possible de retenir non plus l'inefficacité pragmatique de la critique (éprouvée par l'absence d'influence qu'elle exerce sur le spectateur) mais, *a contrario*, la nécessité pragmatique de la

critique par la mise en ordre qu'elle opère²¹. Celle-ci permet potentiellement de « sauver » des films de l'indifférence (Florent 1 : « Sans l'obstination de certains critiques de cinéma, un Kollek, un Kiarostami, ou un Hou [Hsiao Hsien] auraient-ils pu prouver que l'on peut concilier succès, surprise et haute exigence ? »). La justification de la critique ne repose donc plus sur un argument relativiste qui, par réduction au subjectif, autorise toutes les libertés, mais sur un argument qui refuse, par réduction à l'objectif, le relativisme, au nom d'une exigence de hiérarchie (Matthieu : « Juste ces lignes pour vous dire qu'un tel spectateur se soucie des critiques publiées le temps de la lecture, les apprécie dès lors qu'elles mettent en lumière quelques mercenaires de la pellicule, dénoncent cette volonté de « tout se vaut » et « un film demande du travail » (il n'y a que dans le cinéma que le fruit de son travail est piétiné chaque jour ?). Toutes les idées ne se valent pas : oui, il existe une échelle de valeur dans les films ! »). À cela s'ajoute la justification pédagogique par laquelle la pertinence de la critique se mesure aux progrès qu'elle est susceptible d'engendrer chez ceux qui en font l'objet. Dans cette logique, on fait confiance au dispositif de la relation critique dans sa capacité à opérer une distance objectivante entre création et créateur susceptible d'ouvrir une perspective inédite potentiellement riche pour l'auteur (Aymeric : « Je trouve que la critique est formatrice, d'où le fait qu'une critique bonne ou mauvaise pour un film, ne peut être que bonne pour le réalisateur qui cherchera à s'améliorer, mais c'est peut-être là chose impossible pour ces réalisateurs qui se trouvent mal-aimés »). La critique peut donc être pertinente en ce qu'elle donne des informations prédisposées à faire l'objet d'un usage par les cinéastes eux-mêmes, le discours (critique) sur l'objet (artistique) pouvant être réapproprié par les sujets qui en sont les auteurs (Aymeric : « Je fais un DEUG d'art du spectacle option cinéma, et trouve que si ces réalisateurs se plaignent de la critique, ils n'ont qu'à faire des films un peu mieux »). Dans un tel contexte, le rejet des cinéastes devient proportionnel à l'ingratitude de ceux qui ne savent pas s'acquitter de leurs dettes en rendant correctement hommage à ceux qui ont pourtant si généreusement rendu compte des films (Christophe : « *Libé, Le Monde, Les Inrocks* et *Télérama* prennent tout en pleine gueule, alors qu'ils défendent au mieux le cinéma français »). Tant et si bien que la qualification de la

²¹ On retrouve ici la fonction classificatoire que F. Brunetière assignait à la critique. Cf. A. Thibaudet, *Physiologie de la critique*, op. cit.

critique instrumentalise, le plus souvent, la disqualification du cinéma, l'existence même de la controverse fournissant la mesure de celui-ci (Éric : « Mais c'est quoi ces pauvres petits cinéastes médiocres qui ne supportent pas la critique ? »). C'est ici qu'intervient l'argument particularisateur consistant à dénoncer soit les intérêts privés d'un métier par l'accusation de corporatisme (Ziggy : « Un exemple simple : les réactions des acteurs "professionnels" aux prix d'interprétation du dernier festival de Cannes. Tout le monde sait que les meilleurs acteurs de cinéma viennent presque toujours de la rue et non du Conservatoire. Mais il suffit que le jury présidé par Cronenberg distingue les deux héros du film de Dumont, pour que les « pros » lancent des cris de truies qu'on égorge. Il va sans dire que ce qu'ils défendent, c'est leur bifteck, un point c'est tout ! »), soit les intérêts cachés d'un État par l'accusation de nationalisme, là où les contempteurs de la critique dénonçaient les intérêts ésotériques d'une critique par l'accusation de parisianisme (Ziggy : « Si je comprends bien, il y aurait une solidarité organique entre producteurs, distributeurs, réalisateurs, acteurs et critiques, tous unis dans la belle corporation du cinéma français. Cette interdépendance créerait des obligations et donnerait lieu à une espèce de solidarité « nationale » » ; Éric : « Klapisch, son dernier film est une horreur complète qui n'arrive pas à la botte de la moindre série Z américaine, et alors il faudrait le cacher parce qu'il est français ??? » ; Christophe : « La France continue ses histoires de coucheries, de déprimés, de chroniques qui n'intéressent plus personne car elles ont été faites mille fois » ; Julian : « Le cinéma français n'est franchement pas terrible. Que les cinéastes arrêtent de pleurer et qu'ils se concentrent sur leurs films » ; etc.). Les cinéastes sont soupçonnés d'instrumentaliser la critique au nom de leur propre intérêt particulier, et non de l'intérêt général des spectateurs qui n'auraient que faire de films, précisément, sans intérêt (Franck résumant la position de P. Leconte : « Je suis un cinéaste gentil qui a besoin de la critique quand elle est gentille mais pas quand elle est méchante, pour mieux comprendre ce que je fais, na ! »).

Dénonçables au pôle de la particularité, les cinéastes controversés le sont également, de manière symétrique et inverse, au pôle de la généralité. Prennent place ici toutes les critiques qui visent à dénoncer l'immixtion de l'argent public de la subvention dans la sphère privée de la création. Cette référence à la subvention permet de

condamner dans le même mouvement soit le relâchement de l'arrière-garde, soit le détachement d'une avant-garde, toutes deux émancipées de la sanction publique (Ziggy : « Le message de ceux qui disposent déjà des plus gros budgets du cinéma français, des aides du CNC, des SOFICA, du soutien des chaînes, j'en passe, se limite en fait à « Laissez-nous vivre (et profiter de notre pognon) ! » Il faudrait que désormais, tous les films des réalisateurs signataires de l'appel de Leconte aient droit, du mercredi au dimanche, à la simple mention « Encore un chef-d'œuvre de XXX ». Tout cela est grotesque et répugnant » ; Alexis : « Subventions par ici, aides par là, tout cela contribue à faire émerger des cinéastes issus d'une caste dominante qui fait sa loi. Souvent aux avant-postes libertaires, cette même caste agit en même temps d'une manière sectaire et dictatoriale. Le plus paradoxal – mais le moins étonnant quand on étudie les dictatures – est que les films les plus avant-gardistes et très souvent les plus chiants sont ceux dont le financement dépend à 90% de l'État ou de collectivités publiques »). La qualification de la critique peut s'effectuer de manière négative – la critique permet d'éviter les mauvais films – et également s'effectuer de manière positive – la critique permet de se rapprocher des bons films. C'est cette qualification positive de la critique, laquelle permet de mettre en contact des spectateurs et des bons films, qui génère des déclarations d'amour envers elle (Éric : « Gérard Lefort, je t'aime et t'aimerai pour toujours à condition que tu ne te mettes pas à respecter ces paquets d'images molles et que tu continues à défendre tous ces super films que *Libé*, *Les Inrocks*, et d'autres esprits libres aident à ne pas se noyer dans la masse »). C'est donc ici au nom de la proximité et de l'affinité quasi domestique²² liant un critique et son lecteur qu'est défendue l'activité critique (Pascale : « J'ai besoin des critiques pour me faire une opinion sur un film et il est bien rare que je ne sois pas d'accord avec les critiques de *Libération* »). Et lorsqu'elle est fortement investie d'une dimension artistique, alors la relation critique peut presque se substituer à la relation cinématographique (Florent 2 : « La presse française et le cinéma ont besoin de leur art de manier la plume : on préférera toujours un article d'un grand nom descendant un chef d'œuvre à celui d'un tâcheron l'encensant. »)

²² Pour reprendre la terminologie de L. Boltanski et L. Thévenot, *De la Justification : les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991.

On peut accorder du crédit aux critiques en faisant référence non à un argument pragmatique de mise en ordre, non à un argument civique de liberté d'expression, non à un argument domestique d'affinité, mais à un argument technique visant à mettre en évidence compétence et qualité dont la valeur (plus ou moins grande) et la chaleur (plus ou moins agressive) peuvent se laisser déduire de la quantité des films visités (Ziggy : « Aujourd'hui, en France, entre les mêmes comédies grasses à la française, les films de banlieue et la masse des téléfilms mal fichus, le critique un peu exigeant et cultivé a vraiment du mal à tempérer son impatience. C'est qu'il voit, bon an mal an, 500 films par an. De quoi être découragé ! »). De telle sorte que le différentiel en présence ne se manifeste plus sous la forme de la dénonciation du petit critique attaquant le grand auteur, mais sous la forme, cette fois, de l'admiration du grand critique éreintant le petit auteur (Ziggy : « La plupart du temps, dans le paysage débilisant du cinéma français, les petits papiers qui démolissent les vaches sacrées de la nouvelle qualité française représentent le seul intérêt du film »). La critique est, ici, génératrice de justice car elle rétablit le bon ordre des grandeurs, en rapetissant ceux qui sont abusivement considérés comme grands²³.

On peut, par ailleurs, distinguer deux types de défenseurs de la critique : d'abord les spectateurs simples qui sont des consommateurs de cinéma, ensuite les spectateurs qui sont aussi des producteurs de cinéma. Ces derniers ont un rapport particulier à la controverse en ce qu'ils se positionnent comme étant potentiellement vulnérables à l'investigation critique. Ce point de vue observationnel spécifique se réfléchit dans la prise de position dans laquelle s'opère une transformation des oppositions pertinentes actives dans la polémique. Quant spectateur et auteur s'incarnent dans une même personne, l'opposition entre la présence ou l'absence de critique se substitue à l'opposition entre critique positive et critique négative. Le basculement de la seconde opposition à la première réfléchit la transformation de la posture observationnelle de ceux qui occupent non plus seulement la place du spectateur mais, aussi, celle du producteur (Hervé : « Les prises de position de Patrice Leconte contre « La critique » me

²³ Pour une introduction à l'analyse des grandeurs et aux différentes techniques touchant à la modification de celles-ci, cf. L. Boltanski, *L'Amour et la justice comme compétences : trois essais de sociologie de l'action*, Paris, Métailié, 1990.

paraissent dérisoires. Elles sont celles d'un nanti, complètement déconnecté des réalités de ceux qui vivent de leur création d'une manière plus précaire. Étant moi-même chanteur sur un label indépendant, peu exposé médiatiquement, je pense qu'il faut avant tout expliquer au public qu'il ne suffit pas de faire un film (ou un disque) pour être critiqué. La critique est une faveur voire un privilège consenti par les journalistes aux attachés de presse qui doivent pour arriver à leurs fins (c'est-à-dire faire chroniquer « l'œuvre » dont ils font la promotion) se montrer très persuasifs. Le premier cap est de faire voir le film ou de faire écouter le disque. Ce n'est pas forcément une mince affaire. Ensuite le coup de cœur désintéressé de la critique est toujours possible. [...] La couleur de la critique en fait importe peu. Le plus important, c'est que l'on en parle ». En ces matières, tout vaut mieux que le silence, à commencer par la critique négative, dont un des effets les plus positifs est de rendre possible une controverse²⁴.

Les défenseurs de la critique adoptent donc, comme nous venons de le voir, deux stratégies argumentatives distinctes : soit la critique est défendue à cause de son inefficacité pragmatique au nom de la liberté d'expression ; soit elle est défendue, tout au contraire, en vertu de son efficacité pragmatique tant sur le plan de la mise au point de distributions hiérarchiquement justes que sur celui de la dénonciation des intérêts cachés. Mais la limite qui clive détracteurs et contempteurs de la critique en deux camps adverses se situe non seulement dans l'extériorité de l'espace social, mais aussi dans l'intériorité psychologique des consciences partagées.

III. UN INTÉRIEUR CLIVÉ

Bien des prises de position échappent, en effet, à cette distribution entre des « pour » et des « contre ». En effet, nombreux sont ceux qui privilégient une approche où l'on tente d'apporter des nuances en

²⁴ Ceci a été montré dans P. Verdrager, *Le Sens critique, op. cit.* M. Béra (*Recherches sur la légitimité et les fondements de la critique d'art dans la presse*, Thèse de Doctorat de sociologie, Université de Paris VII, 1997) a montré combien la critique d'art négative était rare. Ceci ne pourrait sans doute pas se vérifier dans l'univers cinématographique car, du fait de leur relative rareté, les films sont beaucoup plus vulnérables à la critique que les œuvres d'art. La critique négative en art prend bien plus volontiers la forme du silence.

refusant de trancher la controverse. Ces personnes adoptent parfois une posture réflexive de détachement qui les conduit à prendre position non dans la controverse mais à propos de celle-ci. Ces prises de position tentent de délivrer un message complexe qui soit susceptible de résister, précisément, au positionnement. Ces positionnements sans position fixe oscillent entre différents principes de justice concurrents. D'un côté on défend la critique au nom de l'exigence d'authenticité (Stéphane : « Le rôle de la presse n'est pas de valoriser coûte que coûte le cinéma français pour défendre sa part de marché sur le territoire national ») ; de l'autre on l'attaque, au nom de l'exigence de compétence (... « À en juger par le nombre de textes qui se composent d'un simple résumé du film et d'un jugement à l'emporte-pièce ou stéréotypé, certains préfèrent adopter la pose – dénoncée par Serge Daney – du « guide éclairé du consommateur » »). Cette oscillation abandonne le terrain de l'affrontement entre « critiques » et « cinéastes » pour privilégier une opposition transversale dans laquelle ce sont les mauvais et les bons critiques qui s'opposent respectivement aux mauvais et aux bons cinéastes. L'indécision a, indécidablement, pour cause et pour conséquence, d'opérer des déplacements entre des logiques différentes qui participent de la production d'une opinion non tranchée. D'autres oscillations se retrouvent, telles celles où l'on privilégie l'exigence démocratique de liberté de parole et où l'on refuse, en même temps, la diffamation et l'insulte qui peuvent en être les corollaires (Arbodo : « [...] un point de vue publié dans un journal devrait être soumis aux mêmes règles que les autres « papiers » publiés dans ses colonnes. L'attaque personnelle, gratuite, les remarques volontairement assassines sur le physique, sont autant de procédés anti-démocratiques, où le critique abuse de sa position d'autorité. [...] Parler du gros cul d'une actrice aussi. [...] Je suis pour la liberté de la critique, et contre le texte de l'ARP qui est une ineptie digne de gamins de 5 ans qui ne savent pas contre quoi ils doivent se rebeller. La critique doit rester libre, mais elle doit aussi rester une critique de film, pas un instrument de règlement de compte ou le moyen pour son auteur de faire des bons mots gratuits à bon compte »). En effet, certains considèrent comme particulièrement élevé le prix à payer pour obtenir la liberté. C'est la raison pour laquelle on préconise parfois d'aménager un dispositif qui puisse à la fois rendre justice à l'exigence de liberté publique et à l'exigence de justesse privée (Aurélié : « Régir la critique serait tant pour les artistes soumis à

leurs doutes mais destructeur pour l'art en général. Je comprends le malaise que certaines lignes peuvent provoquer et je suis loin d'être adepte des papiers pourfendeurs, ce qu'il faut combattre n'est pas la critique mais la critique établie ». De même, la recherche de l'accord entre des exigences parfois antinomiques de l'épreuve (subjective) du goût et de l'épreuve (objective) du temps engendre une position non tranchée qui tente de faire tenir ces deux exigences ensemble (Margo : « Je crois qu'essayer d'être vraiment objectif dans l'analyse donne une subjectivité intelligente et par conséquent constructive »).

Bien des personnes échappent à la possibilité du rabattement sur les catégories des « pour » ou « contre » précisément parce que l'opinion qu'ils ont fait l'objet d'un développement dans lequel plusieurs facettes d'un même problème sont examinées. S'il n'a souvent pas été possible de prendre en considération la difficulté qu'ont les personnes à se faire une et une seule opinion, c'est bien souvent parce que l'exigence de celui qui questionne ne laisse aucune place au phénomène pendant lequel se construit une opinion. En effet, ce sont bien plutôt les « positions » (« pour » ou « contre ») qu'on privilégie plutôt que les « prises de position » (par lesquelles on arrive à une position, pour autant, bien sûr, qu'on y arrive), car ces dernières sont bien plus facilement vulnérables au traitement sociologique. C'est à ces balancements qu'il faut donc s'attacher puisqu'ils constituent la réalité que l'observateur doit prendre en charge dans sa description. Ainsi, il est possible de privilégier successivement la cruauté de la lapidation critique au nom des effets de connivence qu'ils engendrent entre spectateur et critique (Pauline : « Pour être honnête, j'ai plus d'une fois éprouvé un malin plaisir à lire ou entendre un discours qui éreintait tel ou tel film à coups de formules lapidaires et de sarcasmes. Plaisir fondé sur le sentiment malsain — et fallacieux — qu'on partage un « certain état d'esprit », une « certaine culture » avec le journaliste, qu'on fait partie des happy few accessibles à son intelligence, à son humour, à ses sous-entendus. C'est tellement gratifiant, n'est-ce pas, de se sentir de connivence avec l'élite pensante et écrivante au détriment des autres qui n'ont rien compris, ces veaux... »), pour aussitôt révoquer cette logique au nom d'une exigence d'humilité qui privilégie moins la sévérité de l'opinion que l'humilité de la sensation (« ... Mais c'est tellement « beurk » aussi comme sentiment (et bourgeois : surtout restons entre nous, n'allons pas voir comment ça pense

ailleurs) ». De même on peut refuser la critique au nom de l'exigence éthique de respect des cinéastes (Sandrine : « [Les critiques] devraient quelquefois rester un peu plus neutres et ne pas démolir un film... »), et l'accepter au nom de l'exigence civique de liberté d'expression (« ... on ne peut pas blâmer [les critiques] parce qu'ils font leur travail. ») Comme l'on peut aussi bien stigmatiser le faible coût de la critique (Marie : « Un conseil aux critiques : faites un film... et on verra ensuite ! ... »), et stigmatiser en même temps l'inadaptation de l'art cinématographique au temps présent (« ... Un conseil aux cinéastes : la voie est bonne mais le langage a évolué. »)

S'il est, sur le plan sociologique, effectivement souhaitable d'avoir affaire à des données tranchées dès lors qu'on doit disposer de variables immédiatement opérationnelles, cela ne l'est plus dès lors qu'on investit les modalités selon lesquelles s'effectue l'exercice du jugement. L'exposition de l'argumentation fait voir que la production d'une opinion est le résultat d'un processus pendant lequel se distribuent des énoncés reposant sur des logiques parfois contradictoires qui ne se stabilisent pas nécessairement dans un avis univoque et définitif²⁵. Le prolongement épistémologique d'une telle analyse réside en la prise en compte systématique des attermoissements dans lesquels sont plongées les personnes dans leurs activités évaluatives²⁶. Ces attermoissements se laissent saisir à chaque fois qu'une personne fait usage d'un opérateur introduisant un déplacement perspectif : « d'un autre côté », « en revanche », ou utilise des structures de phrases de la forme : « certes », « même si », « il n'en reste pas moins que », etc. Ces oscillations doivent être considérées comme des objets pertinents de la sociologie de l'évaluation. C'est en donnant leur chance descriptive aux mouvements dans l'exercice du jugement qu'on pourra se rendre compte du poids fonctionnel des nuances contradictoires. Il est un dernier cas de positionnement multiple consistant non plus dans une hésitation entre l'une ou l'autre position, mais bien dans le rejet de toutes les positions : tous sont à mettre dans le même sac, tant cinéastes (Julien : « 60% des cinéastes français ne tournent plus que

²⁵ Les contradictions sont ici le point d'ancrage fondamental qui permet d'accéder à la construction.

²⁶ Pour une approche sociologique dans laquelle on rend justice à l'incertitude qui caractérise l'évaluation de certains objets, cf. F. Chateauraynaud, C. Bessy, *Experts et faussaires*, Paris, Métailié, 1995.

pour le fric (*Astérix*, *Les Visiteurs 2*, *Jeanne d'Arc* et autres Bessonneries, et autres reconstitutions historiques grand public pour professeur de bas étage), 20 % tournent de mauvais films malgré leur bonne volonté toujours sur les mêmes thèmes (comédies trop intellos ou pire films dramatiques sur des maladies ou des jeunes psychologiquement atteints qui surtout se prennent très au sérieux) ») que critiques (« À part Serge Kaganski, je ne vois pas de critique cinéma vivant dans tout ce fatras de plumes de trous du cul »), au nom d'une montée généralisée de la bêtise du monde cinématographique. Ce constat peut être formulé d'après une expérience déçue vécue dans ce monde (Julien signe : « Un amateur de cinéma qui s'est essayé à la critique pendant un an avant de la quitter par dégoût pour cet univers et par refus de perdre du temps à parler de navets toutes origines confondues » ; Jean : « Cette querelle me fait marrer, elle est tellement française. On devrait d'ailleurs en faire un film. Je verrais très bien Fébrile Zuchini, euh pardon, Fabrice Luchini dans le rôle de Patrice Leconte et une ou deux gonzesses chiantes pour représenter les critiques. Ça parlerait d'états d'âme, du méchant cinéma américain, de cinéastes au nom imprononçable »).

CONCLUSION

L'attention que nous avons portée aux différents arguments des uns et des autres montre l'extrême complexité des arguments en présence. Très nombreuses sont, en effet, les manières d'intervenir dans la controverse, car nombreux sont les principes de justice au nom desquels on s'exprime. Ainsi, par exemple, les défenseurs des cinéastes mettront en avant une justice éthique privilégiant les rapports « subjectifs » entre personnes et visant le respect de l'auteur au nom de l'exigence domestique de convenance due aux gens proches, quand les défenseurs de la critique privilégieront une justice esthétique où l'on met en avant les rapports « objectifs » entre personnes et œuvres, au nom du respect de l'authenticité de la parole et de l'exigence civique de liberté d'expression. Mais les controversistes ne se séparent pas seulement sur la gamme de critères qu'ils adoptent pour fonder leur point de vue. En effet, les épreuves d'objectivation qu'ils sollicitent afin de construire du tangible sont elles aussi plurielles. En contexte d'évaluation, les uns construisent la grandeur en faisant subir aux

Sociologie de l'Art

objets l'épreuve téléologique par l'examen des intentionnalités de l'auteur, les autres construisent la grandeur en faisant subir à ceux-ci l'épreuve temporelle, par l'examen de la longévité de l'œuvre. L'enquête a permis de dresser une typologie des gestes de réduction, par lesquels les acteurs tentent de dénoncer la véritable réalité des êtres en présence en montrant par quoi le cours ordinaire des choses est sous-tendu. Ce qui a pour conséquence d'obliger le sociologue à une forte plasticité observationnelle, en considérant à la fois le relativisme comme un instrument d'objectivation dont il fait usage dans ses descriptions, et un objet dont l'objectivation doit pouvoir, aussi, rendre raison.