

Article

« L'écriture de la critique »

Michel Larouche et Serge Cardinal

Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies, vol. 6, n° 2-3, 1996, p. 127-139.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/1000976ar>

DOI: 10.7202/1000976ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : erudit@umontreal.ca

L'écriture de la critique

Michel Larouche et Serge Cardinal

RÉSUMÉ

Cet article traite du travail d'écriture de la critique cinématographique, en le distinguant de celui de la critique d'art en général et de celui de la critique littéraire. Il fait état, dans un premier temps, de la dimension institutionnelle qui caractérise l'écriture de la critique cinématographique, pour ensuite aborder le travail d'interprétation à l'œuvre, d'« adaptation », étant donné la nécessité du texte critique de transcrire un système signifiant dans un autre. Il traite ensuite de l'aspect « mimétique » de la critique, signe d'un fort degré de créativité, et de l'importance des figures d'altérité auxquelles se voit confronté tout discours critique.

ABSTRACT

This article discusses the work of writing film criticism, distinguishing it from art criticism in general and from literary criticism. It sets forth, first of all the "institutional" dimension of film criticism, and then proceeds to examine the role of interpretation, of "adaptation," which results from the necessity for the critical text to transcribe one signifying system into another. The author then considers the "mimetic" aspect of criticism, sign of a high degree of creativity, and the importance of the figures of alterity with which all critical discourse is confronted.

Toutes les formes de critique, qu'elles soient littéraires, cinématographiques ou d'art en général, ont au centre de leur problématique un travail d'écriture au sein duquel se font écho le statut de l'objet et la validité du discours, dans un contexte de légitimation et de réception.

Cette particularité fait de la critique un genre littéraire particulier. Elle ne trouve plus sa logique, à l'image d'autres genres littéraires, dans une structure provenant d'une fiction projetée devant elle avec sa cohérence et ses aventures. Elle s'inscrit dans la démarche considérée bien souvent ambiguë du roman moderne :

L'écriture ne peut ici que vouloir être une coïncidence, dans le présent, toujours renouée, avec ce qu'elle tente de capter, avec ce vers quoi elle se laisse guider, dans son mouvement, et doit retirer sa forme, sa tenue d'ensemble, d'une structure qui ne tient plus à la seule conduite d'une histoire (Neefs, p. 68).

Cette démarche est toutefois portée à l'extrême au sein de l'écriture critique, marquée par le vacillement, la tension. En cela, on peut l'apparenter à certaines formes littéraires hybrides comme l'énonciation quasi scénarique de Marguerite Duras ou la fiction du scénario chez Hubert Aquin (*Prochain Épisode*) et, davantage encore, au scénario lui-même considéré comme ayant un statut intermédiaire, identifié plutôt à un « texte transitoire » et un « outil de travail » et, pour cette raison, se voyant confronté à des réticences majeures lorsqu'on en parle comme d'un genre littéraire. C'est dans cette optique que Jacqueline Van Nypelseer conclut son article « La littérature de scénario » par le paragraphe suivant :

C'est sur cette réflexion que je vais clore : on peut scruter l'objet, comparer les procédés de narration, choisir son mode de lecture, mais on doit cesser de jouer avec des concepts semblables comme s'ils étaient différents. Le moment est venu de réunir dans un même corpus scénarios, textes hybrides, ciné-romans et romans-scénarios, textes vrais ou faux selon des déclarations d'intention hautement subjectives et de les étudier dans le contexte plus vaste de la littérature comparée (Van Nypelseer, p. 119).

À la perspective bifocale de la critique, aux prises entre des nécessités de liberté d'interprétation et de scientificité, entre la « vérité » d'un texte premier et la « fidélité » d'un discours second, s'ajoute, lorsqu'on aborde la critique d'art en général et

plus spécifiquement la critique cinématographique, une organisation de l'écriture bien particulière.

Une « écriture institutionnelle »

Une importante proportion de l'écriture de la critique est occupée à obéir à des règles. Pour la critique littéraire des XVII^e et XVIII^e siècles, ces règles consistaient à juger les œuvres en suivant un système de valeurs — hérité en partie de *La Poétique* d'Aristote et de sa relecture par les esthéticiens de l'époque — qui reposait sur la reprise des canons classiques : unité, pureté, ordre, clarté, transparence, etc. Pour la critique cinématographique d'aujourd'hui, elles consistent dans l'intégration des œuvres à un système institutionnel. À un jugement de valeur fondé sur un culte du Beau s'est substitué un système de validation reposant sur une « jurisprudence » : chaque évaluation critique se valide à partir d'un corpus d'évaluations antérieures et non d'une conception fondatrice du rôle et de la fonction de l'art. Ainsi, chaque critique cinématographique aboutit-elle au classement d'un film dans un courant, une école, une nationalité, etc., plutôt qu'à une évaluation esthétique. Louis Séguin affirme, dans *Une critique dispersée* : « La critique de cinéma s'insère d'abord dans la hiérarchie d'un marché. Elle distribue, sous le regard attentif des auteurs, des financiers et des exploitants, toute une organisation de l'écriture » (p. 7). Cette dimension de la critique prend une importance qui varie selon les époques et les lieux. Elle peut même, de nos jours, invalider le discours critique : c'est le cas lorsqu'il y a reprise intégrale du dossier de presse d'un film par de nombreuses critiques.

Cette « organisation de l'écriture » dont parle Louis Séguin repose sur des données provenant d'un système médiatique particulier mais filtrées par les aléas de la mise en marché. C'est pourquoi le besoin de « critères de base » mieux balisés se fait sentir fréquemment. Réal La Rochelle, afin d'en arriver à une « authentique critique cinématographique », fait état des paramètres suivants :

1. Étude des scénarios. Cette étude est rarement faite.
2. Étude des esquisses des décorateurs et des costumiers et, incidemment, des partitions musicales.

3. Étude des problèmes *professionnels* des acteurs.
4. Étude des problèmes de production.
5. Étude des travaux des monteurs professionnels.
6. Finalement, étude des problèmes professionnels et artistiques des réalisateurs (p. 7).

La dimension de l'écriture de la critique cinématographique relative au système institutionnel ne répond pas, en fait, aux véritables paramètres de l'institution. Ou plutôt, ces derniers sont polarisés (surtout à une époque où l'on assiste à une crue informationnelle et que les informations sont de plus en plus assimilées à des marchandises) selon une donnée incontournable : le point de vue d'un certain présent. Cet aspect marque autant la critique universitaire que la critique journalistique. Bien que leurs contextes de légitimation et de réception diffèrent, les questions éthiques et méthodologiques qu'elles se posent sont communes. Les critiques voyagent en effet d'une institution à l'autre, examinant les différents objets successivement ou simultanément, sous les regards des deux procédures et processus de connaissance. Nous pouvons ainsi voir, d'une part, la critique journalistique emprunter les outils « scientifiques » à la critique explicative et, d'autre part, la critique savante « flirter » avec la liberté d'écriture de la critique mondaine. Aller retour de l'écrivain d'une institution à l'autre, mais aussi concurrence des deux procédures et processus de connaissance à l'intérieur d'un texte analytique ou journalistique. La frontière entre une institution et une autre devient un pli du texte critique.

Étant donné ce flottement relatif à l'ampleur des informations requises pour des « critères de base » solides et cette organisation de l'information autour des nécessités de la mise en marché, c'est-à-dire à cette fluidité du contexte s'oppose donc l'objet-film comme le pendant solide. Ce dernier modèle l'écriture, qui devient alors souvent « imitation » de l'histoire racontée : « Most often the climax of the critic's argument coincides with a discussion of the climax of the film, and the critic achieves conceptual and rhetorical closure by ending with an interpretation of the film's final sequence » (Bordwell, 1989, p. 214).

Une telle « imitation », bien que s'éloignant en apparence des paramètres de l'institution parce qu'elle est orientée vers la fic-

tion, n'en reconduit pas moins le « modèle » institutionnel. En effet, elle préserve du film l'histoire et, ce faisant, en préserve le genre. Un point central dans les pratiques de l'industrie du film est en effet la construction d'une « image narrative » pour chacun des films. Le genre étant considéré comme un élément clé dans n'importe quelle image narrative du film, l'indication de traits particuliers renvoyant à un genre précis est une des fonctions les plus importantes que remplissent avec ostentation les publicités, les photographies, les affiches, offrant généralement sous forme imagée ou écrite une présentation emphatique de l'œuvre (par exemple : « Le plus grand film de guerre jamais réalisé »). L'institution agit dès lors comme un « relais régulateur » entre le spectateur et le film, préservant la délimitation par genres, réduisant les écarts provenant de l'évolution des codes cinématographiques et orientant la lecture de l'œuvre. Lorsque l'écart est trop accentué, le spectateur est amené à ne percevoir que le nombre restreint de traits qui donnent unité au genre. Une telle écriture permet donc difficilement l'accès à des films dont l'inscription à l'intérieur d'un genre s'opère avec difficulté, de même qu'à ceux dont le jeu de la fiction n'est pas proposé frontalement¹.

Un processus d'« adaptation »

L'écriture de la critique est profondément marquée par un processus d'adaptation. C'est l'importance de cette volonté d'interprétation considérée comme « zone de création » (La Rochelle, p. 22) qui caractérise si profondément la critique cinématographique par rapport à la critique littéraire et qui lui permet de dépasser les limites de l'imitation. Car il s'agit ici d'une dynamique de transcodage non seulement sur le plan de la transcriture mais de la transmédiation. L'écriture scripturale articulée doit désormais traduire le propre d'une narration cinématographique qui associe images et sons et procède par ellipses, sous-entendus, associations d'idées.

La justesse de l'interprétation se mesure ici à sa capacité à relancer chez le lecteur le travail d'appropriation d'une œuvre et de production du sens. Si tout texte critique peut revendiquer un statut d'intermédiaire, à partir d'une expérience première de lecture qui transporte avec elle les traces d'un objet qui font

signe à un lecteur second, la critique cinématographique procède par le biais d'une écriture qui, à l'image du scénario, s'adresse à un lecteur/spectateur². Le texte critique cinématographique est « [...] une forme littéraire qui s'est greffée au cinéma, logée quelque part entre les films et le public » (Rousseau, p. 36), il a à transcrire un système signifiant dans un autre.

Le texte critique se voit confronté à un « handicap » majeur : « Le principal handicap de la critique de cinéma sur la critique littéraire est qu'elle ne peut jamais *citer* son objet. Citer, c'est reproduire tel(le) quel(le) — c'est-à-dire dans un système de signes identiques ou similaires — une partie d'un tout ou ce tout lui-même » (Noguez, p. 29). Si tout discours critique est « toujours réellement ou virtuellement citationnel » (Charles, p. 24), le discours critique cinématographique ne peut être que virtuellement citationnel.

L'absence radicale de l'objet — qui résiste à toute citation — ouvre alors la porte toute grande à une activité fébrile de comblement, de remplacement. C'est que les deux opérations menant à la critique — voir le film et écrire à son propos — sont disjointes et ne trouvent plus à se rejoindre ultérieurement dans la capacité du texte second à contenir son objet par la citation. La critique cinématographique est en quelque sorte l'écriture déclenchée par une absence : « On notera que ce motif mythique d'une cécité originelle de la critique d'art ne se relie pas à une quelconque pauvreté du commentaire, mais bien, au contraire, à une sorte d'*excès* dans la description de ce que le langage doit représenter [...] » (Criqui, p. 80). Il en est de même pour le scénario, à cette différence que si la critique travaille sur un « ça-a-été » (événement), le scénario prévoit un avènement. Et puis, comme toute activité fondée sur un travail du négatif, l'activité critique se trouve structurée par le croisement d'une perception et d'une projection (Bellemare, p. 45-53). Un croisement qui redouble partiellement celui de l'objectivité et de la subjectivité, du réel et de l'imaginaire, et qui instaure un espace intermédiaire : espace de rencontre ; espace de circulation du savoir ; mais aussi espace intermédiaire comme on dit état intermédiaire, mixte, hybride : un espace construit à partir de l'entrelacement de l'activité imaginaire et de l'activité de perception.

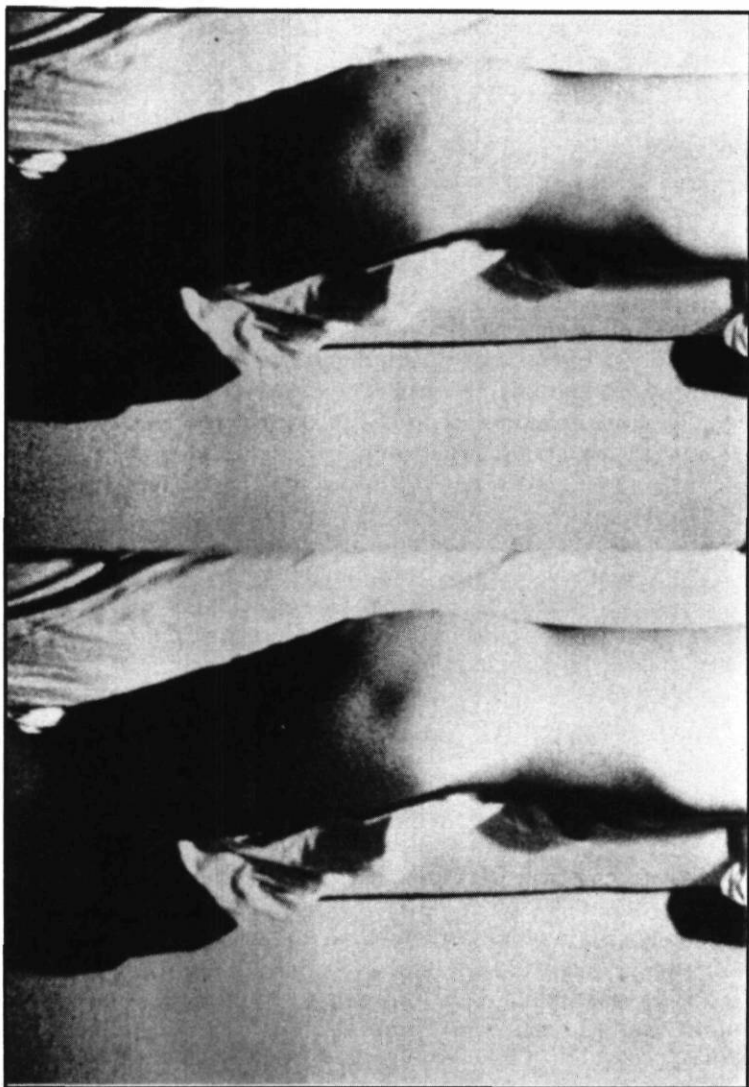
Aussi, le discours critique apparaît-il troué, interactif non seulement au sens phatique des termes, mais au sens aussi où il constitue un réseau d'échange des savoirs et des compétences. Critique d'art et critique cinématographique se rejoignent ici :

Véritable signe-transit d'interprétations, cette critique d'art se comprendrait donc de premier abord comme une parole, une optique cohérente ou un dialogue étendu de plusieurs lectures, de plusieurs écritures. Dires multiples qui communiquent librement, qui diffusent, qui (re)lisent les propriétés, les contextes comme les valeurs des objets visuels interprétés, mais ne statuent pas une fois pour toutes (Carani, p. 12).

Si l'organisation institutionnelle de la critique cinématographique est rattachée à une mise en place de la fiction selon le modèle traditionnel du « film-roman », une dimension plus profonde de l'activité critique entraîne donc une démarche « performative ». Bien que l'énergie communicationnelle qui accompagne le processus d'écriture de la critique cinématographique prime souvent la dynamique du processus, comme si ce dernier allait de soi, la volonté de transmettre l'ébranlement provoqué par un « événement » entraîne la création d'une rhétorique bien particulière, où excès de description et béances trouvent leur équilibre dans un système analogique, « [...] riche de métaphores, comparaisons et autres figures d'analogie par lesquelles, pour peu qu'on y prête attention, la description de la langue ou du texte se déploie en une fiction somptueusement ornée » (Charles, p. 31). Le critique, en métamorphosant ses impressions imaginaires en expressions symboliques, crée ainsi une forme d'écriture « [...] maîtrisable à défaut d'être d'emblée maîtrisée » (Bellemin-Noël, p. 78-79).

Une « écriture mimétique »

Un tel « degré de créativité », cherchant à combler le vide laissé par l'objet, peut ultimement prendre sa place, faire en sorte que le travail du texte, par sa force argumentative, narrative et poétique, devienne à son tour l'objet d'une lecture (et d'une critique du lecteur), au risque de mettre en doute



***Sleep* d'Andy Warhol (1963)**

l'existence de l'objet premier. La critique devient alors un « [...] examen du pouvoir comparé des mots et de l'image » (Virolle, p. 152). Il s'agit de trouver « [...] un rythme verbal équivalent de l'harmonie des formes et des couleurs » (Virolle, p. 154), un ordre moins hiérarchique de description, une nomination structurée par le trajet délibéré d'un point de vue.

Le plus beau film et le film le plus important de 1985 au Québec, pour moi c'est *Celui qui voit les heures* de Pierre Goupil. [...] Ce reportage/essai d'une poésie rimbaldienne qui fait « corps » avec l'« environnement » dans lequel *se faire être*, il me faudra le revoir plusieurs fois et j'en reparlerai... À quelques prêtres faisant autorité en « communications » et quelques « universitaires » et consommateurs qu'ennuie *Celui qui voit les heures* de Pierre Goupil, je dis seulement que leurs « lectures », qui ne me surprennent aucunement mais me réjouissent, m'assurent de la *qualité* de l'œuvre et que déjà en 1962 l'auteur de *Bande à part*, JEAN-LUC GODARD, disait : « ... nous cherchons : ceux qui ne cherchent pas ne font jamais très longtemps illusion, les choses finissent toujours par s'éclaircir. » (Gilles Deleuze et Michel Serres ne sont pas loin, ni Kafka ni Kundera.)

Merci, Pierre Goupil, et « *blues clair* » (salut Django Reinhardt)...

Dans ce même esprit, Serge Daney, en France, a souvent repris à son compte le plaisir de l'écriture, taillant des formules langagières cristallines pour dire son expérience des films. L'écriture mimétique suppose que le discours de la critique ne se présente plus à un niveau secondaire, mais fonctionne au premier degré. Elle prend appui sur les idées modernes d'unité de l'écriture, d'autoréflexivité, d'autoreprésentation et d'autoréférence de l'œuvre qui rendent floues les frontières entre critique et littérature et rapprochent création et critique littéraire.

Cette écriture témoigne des multiples croisements et entrelacements qui caractérisent la transformation des genres du passé par le développement de l'audiovisuel. Son hybridité devient un lieu riche pour l'étude des modèles imaginaires qui deviennent désormais explicites.

Figures d'altérité

[...] fraternité de la langue qui nous unit³.

Sentimentalement, pour nous, le Québec est proche, mais tous nos ancêtres communs n'étaient pas forcément gaulois⁴.

Car la langue reste la nôtre mais les gestes, les accents, sont amplifiés, détournés ailleurs, à l'échelle américaine⁵.

[...] le Québec, ce fragment bizarre d'Amérique où l'on parle notre langue avec d'autres anglicismes que les nôtres⁶.

Ces extraits de critiques cinématographiques françaises sur le cinéma québécois, relatifs à la langue, témoignent de la dynamique d'altérité à laquelle se voit confronté tout discours critique. Ils illustrent bien l'importance des schémas imaginaires comme forces en action qui modèlent les plis et replis de l'écriture. Ils démontrent cette tentative d'intérioriser une altérité irréductible conformément aux normes de l'imaginaire collectif. Ce point de vue d'un critique français à propos de *Jésus de Montréal* (1989) laisse, à cet égard, songeur :

On verra au passage un sarcasme bienvenu dans le fait que Marie-Christine Barrault et Judith Magre, artistes bien de chez nous, soient utilisées pour doubler dans l'idiome de Molière, comme on dit à la Sorbonne, un abominable film de cul en anglais dans le texte. Il faut prendre ça comme un avertissement d'ami, de cousin si l'on veut. Arcand nous rappelle à bon escient que nous sommes en passe de devenir les Québécois de l'Europe. Où l'on retrouverait la question des quotas⁷.

Ces exemples sont certes éloquentes à cause de l'aspect interculturel qui les caractérise. Mais les figures d'altérité abondent au sein de toute écriture de la critique en général et particulièrement de la critique cinématographique, le processus d'« adaptation » y étant particulièrement présent et ce dernier constituant une tentative de représentation de l'altérité.

L'écriture de la critique devient alors une entreprise de surexposition qui, en réfractant l'espace scriptural, homogène et abstrait, dans lequel « [...] la fiction est écriture, mais l'écriture est la découverte de la fiction, dans l'aventure de la langue » (Neefs, p. 68) pour élaborer un discours à partir d'une mimesis analogique, développe une énergie « désespérée » à pousser l'écriture jusqu'aux confins de sa capacité à « maîtriser » l'image et, ce faisant, déploie toute la complexité du récit littéraire, exhibe la

problématique de sa représentation. Par sa désorientation même, son caractère énigmatique, complexe, prolixe, elle appelle l'aventure ambiguë, par excellence, qu'est la lecture. Nous reconnaissons alors la description que donne Umberto Eco dans *Lector in Fabula*, du texte littéraire : « [...] un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir [...] [qui] veut laisser au lecteur l'initiative interprétative [...]. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner » (p. 67).

Université de Montréal

NOTES

1 Pour plus d'informations à ce sujet, voir Michel Larouche, « La loi du genre », *CinémAction*, n° 68 (1993) p. 204-209.

2 Voir à ce sujet Isabelle Raynauld, « Le lecteur/spectateur du scénario », *Cinémas*, vol. 2, n° 1 (1991) p. 27-41.

3 À propos du film *Les Plouffe* de Gilles Carle (1981). Texte de Jean Rochereau, « Il était une fois une famille. Un grand succès de la littérature populaire québécoise », *La Croix*, 11 mars 1981.

4 Texte dont l'auteur n'est pas identifié : « Il était une fois des gens heureux : *Les Plouffe* de Gilles Carle. Un Québec mélancolique », *L'Humanité*, 5 mars 1982.

5 M., L. « Quinzaine des réalisateurs. *Les Années de rêve* de Jean-Claude Labrecque (Québec). Le parfum d'une époque enfouie », *Le Monde*, 22 mai 1984.

6 À propos de *Jésus de Montréal* de Denys Arcand (1989). Texte de Jean-Pierre Léonardini, « Pas d'œil sec au Québec », *L'Humanité*, 16 mai 1989.

7 *Idem*.

OUVRAGES CITÉS

Bellemare, Denis. « La perception projetée ». *Protée*, vol. 23 n° 1 (1995) p. 45-53.

Bellemin-Noël, Jean. « Entre les lignes ». *Corps écrit*, n° 23 (1987) p. 71-82.

Bordwell, David. *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

Carani, Marie. « De la critique d'art, aujourd'hui ». *ETC Montréal*, n° 29 (1995) p. 11-12.

Charles, Michel. *L'Arbre et la Source*. Paris: Seuil, 1985.

Criqui, Jean-Pierre. « De visu (le regard du critique) ». *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 37 (1991) p. 79-95.

Eco, Umberto. *Lector in Fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris: Grasset, 1985.

La Rochelle, Réal. *Cinéma en rouge et noir. 30 ans de critique de cinéma au Québec*. Montréal: Triptyque, 1994.

Neefs, Jacques. « La projection du scénario ». *Études françaises*, n° 28 (1992) p. 67-82.

- Noguez, Dominique. *Le Cinéma, autrement*. Paris : Union générale d'éditions, 1977.
- Rousseau, Yves. « Situation : critique ». *Liberté*, n° 184 (1989) p. 36-41.
- Séguin, Louis. *Une critique dispersée*. Paris : Union générale d'éditions, 1976.
- Straram, Patrick. « Blues clair/Bande à part, Québec », dans Michel Larouche (direction), « Cinéma québécois. Nouveaux courants, nouvelles critiques ». *Dérives*, n° 52 (1986) p. 67-83.
- Van Nypelseer, Jacqueline. « La littérature de scénario ». *Cinéma*, vol. 2, n° 1 (1991) p. 93-119.
- Virolle, Roland. « Diderot : la critique d'art comme création romanesque dans les salons de 1765 et 1767 ». *La critique artistique. Un genre littéraire*. Paris : PUF, 1983, p. 151-168.