

## Introduction

# La face cachée de la lune

Il ne se passe guère de jour, aux Cahiers du cinéma (mais c'est aussi le cas ailleurs), sans qu'on y reçoive la demande d'un jeune homme ou d'une jeune fille déclarant son envie de devenir critique. Qu'est-ce qui pousse tant de jeunes gens à vouloir s'y exercer ? D'abord, sans doute, le désir de transformer en activité régulière, et si possible professionnelle, cet élan commun à la plupart des spectateurs : le désir de s'exprimer à partir d'un film, de continuer par la parole le mouvement d'un film, et de partager ce mouvement. A la question si souvent posée : que faut-il faire pour devenir critique, je ne connais

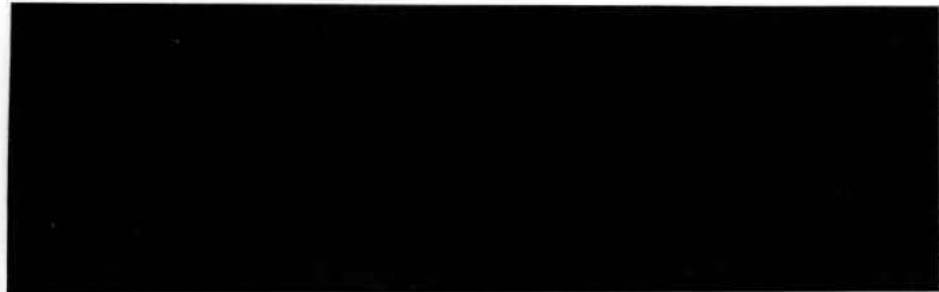


Jean-Pierre L aud manifeste pour la réintégration d'Henri Langlois à la Cinémathèque française en 1958 (cf. p.62).

que deux éléments de réponses : aimer voir des films, aimer écrire. Cela ne fait pas une filire professionnelle (il n'y en a pas), cela fait une énergie, parfois une passion. La critique de cinéma est une activité qui fascine. C'est aussi souvent, chez beaucoup de ceux qui ne la pratiquent pas, une activité qui agace. Engouement, fascination ou hostilité tiennent en grande partie aux confusions qui l'entourent. Aussi commencerons-nous par proposer un certain nombre de définitions, et de distinctions.

Ces distinctions n'ont pas pour but d'édicter les « justes » définitions de la critique, mais d'aider chacun à clarifier ses propres idées, à faire son propre usage de l'expression « critique de cinéma ». Elles visent à montrer qu'il existe différentes méthodes, différentes approches, différents statuts et différentes ambitions au sein de ce qu'on appelle la critique de cinéma. L'importance accordée à la description des films, à leur évaluation selon des critères de goût ou de sens (notamment de sens politique), à la possibilité d'un travail réflexif sur le cinéma et sur le monde à partir des films, déploie les acceptions de l'expression « la critique de cinéma ». Ces définitions et distinctions tendent ainsi à souligner ce que la critique de cinéma n'est pas ou, selon nous, ne devrait pas être : la critique n'est pas n'importe quelle parole inspirée par un film, elle n'est pas exactement du journalisme, pas de la publicité, pas du conseil au consommateur, pas de la recherche universitaire...

Dans les faits, l'expression « la critique de cinéma » désigne des pratiques variées. La deuxième partie de ce livre en décrit le déroulement effectif, dans les circonstances concrètes où elle s'exerce, et évalue ses effets. Il sera temps ensuite d'inscrire cette proposition de définition et cette description des pratiques dans une perspective historique, en indiquant les principaux repères qui ont jalonné l'histoire de la critique de cinéma en France.



L'artiste cerné par les plumitifs, idôlatres et cannibales : Marcello Mastroianni en grand cinéaste dans *Huit et demi* de Federico Fellini.

## Première partie

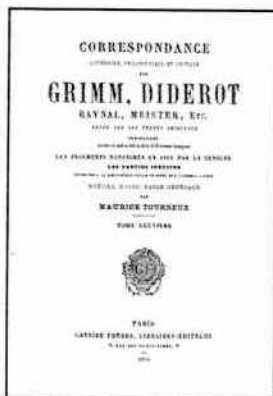
### Chapitre 1

# Définitions et distinctions

#### Brève histoire d'un mot

La critique de cinéma est une des formes de la critique d'art. Cette affirmation est loin de faire l'unanimité, c'est pourtant à partir d'elle que nous tenterons d'explicitier les usages réels, et divers, qui sont faits de la formule « critique de cinéma ».

On s'accorde à dater l'origine de la critique d'art comme activité particulière des *Salons* que Diderot rédige pour la *Correspondance littéraire*, de 1759 à 1781. Ecrivain et encyclopédiste, c'est-à-dire à la fois artiste et savant, Diderot s'installe dans une posture originale pour commenter les œuvres d'une discipline artistique qui n'est pas la sienne, la peinture. Il s'exprime en écrivain, au sens où son propre talent d'écriture est supposé permettre à la fois une perception de l'œuvre par des lecteurs qui n'ont pas la possibilité de la voir, une meilleure compréhension de cette œuvre, et l'expression d'un avis, inspiré à Diderot par ses propres émotions au contact de l'œuvre, émotions qu'il cherche à faire partager, et qui l'engagent, lui, comme spectateur, mais spectateur singulier, doté d'une connaissance et d'une



Couverture d'un fascicule de la *Correspondance*, où Diderot invente la « position critique ».

d'autres enjeux que la seule survie matérielle et la reconnaissance de principes moraux<sup>1</sup>. Le jugement de goût appartient à chacun, il fait partie de ce qui définit l'être humain. Nous exprimons nos jugements de goût de multiples manières, par des mots, des gestes, le silence, le retrait, face à tout ce qui se présente à notre imagination par l'intermédiaire de nos perceptions. Toujours ce jugement comporte un rapport, de jouissance ou de répulsion, vis-à-vis des formes – et l'esthétique est la discipline qui s'intéresse aux formes.

Ce jugement de goût est bien ce que met en œuvre Diderot, avec des ressources particulières du fait à la fois de son érudition et de son talent d'écrivain. La deuxième grande figure tutélaire, un bon demi-siècle plus tard, est celle de Baudelaire, avec notamment ce qu'il

1. La construction des êtres humains comme individus au sein d'une collectivité trouve ses racines dans la philosophie d'Aristote, avec notamment la place qu'il accorde au théâtre dans la vie de la cité, et la notion de « catharsis » comme processus de construction des individus à partir des œuvres. Cf. Aristote, *Poétique*, et le commentaire particulièrement éclairant qu'en donne Marie-José Mondzain dans *Le Commerce des regards* (Seuil, 2003).

attention particulières en ce qui concerne les œuvres sur lesquelles il s'exprime. Le critique Diderot est donc dans une position ambivalente : il témoigne, il donne des informations en connaisseur capable d'éclairer la perception de l'œuvre, et il engage son propre jugement sur cette œuvre. Le moment où écrit Diderot est aussi, dans l'histoire des idées, celui où Kant met en évidence une démarche spécifique de l'esprit humain, qu'il appelle « le jugement de goût », dans sa *Critique de la faculté de juger* (1790). Il pose les bases de toute la réflexion moderne sur le rôle et les effets des choix personnels qui ont

intitulé lui aussi ses *Salons*, publiés en 1845, 1846 et 1859. Mais Flaubert, Sainte-Beuve, et Proust contre lui figureraient aussi à bon droit au panthéon des grands fondateurs de la critique d'art. Bien entendu, cette figure du critique d'art, dont on a dit la posture complexe, n'est pas stable, certains feront davantage de place au savoir esthétique, voire à une approche historique de celle-ci (l'histoire de l'art), certains à la théorie et notamment à la philosophie, certains à l'affirmation polémique. Il y aura des critiques prompts à conforter les goûts dominants et à servir de chambre d'homologation du « bon goût » d'un temps, d'autres qui ne se soucieront au contraire que de repérer ce qui advient de nouveau, ce qui transforme, et parfois bouleverse, un art à un moment donné. Au cours de toutes les grandes révolutions artistiques de la fin du 19<sup>e</sup> siècle et du 20<sup>e</sup>, on trouve aux côtés de Cézanne et de Courbet, de Monet et de Picasso, de Schoenberg et Webern, de Debussy et de Ravel, de Mallarmé et d'Apollinaire, de Joyce et de Faulkner, des critiques qui accompagnent ces changements essentiels dans la conception qu'on se faisait d'un art, et que transforment les artistes. Ces critiques ont des rôles multiples, ils légitiment ce qui paraît de prime abord si choquant que nul n'irait y voir, ils expliquent, ils défendent et combattent par voie de presse en faveur de certains artistes, de certaine idée de l'art, contre d'autres idées, contre d'autres artistes, contre les pouvoirs qui les soutiennent.

Un tel rôle n'est évidemment pas celui que peuvent jouer chaque jour tous les critiques, certains n'ont pas le goût de la nouveauté, ils préfèrent retrouver ce qu'ils ont déjà aimé, et le défendre. En ce sens,



Déclarations enflammées, combats sans merci, émaillent l'histoire de la critique.



Le mauvais critique finira dévoré par les monstres auxquels il ne croit pas. (*La Jeune fille de l'eau*, de M. Night Shyamalan).

sans bouleversement majeur, soit courir le risque de vouloir inventer sans cesse un nouveau moment, une nouvelle époque, un nouveau langage. Mais ce risque n'est qu'apparent, à condition de rappeler que, quelle que soit l'ampleur des questions que la critique pose à l'art auquel elle s'intéresse, c'est toujours à partir d'une œuvre, de la rencontre d'une œuvre, qu'elle le fait.

Le mot « critique » vient du mot grec *krisis*, qui est aussi l'étymologie de « crise ». Est-ce à dire qu'une critique doit par nature « mettre en

on peut dire que tous les critiques (tous ceux qui se disent critiques et qu'on reconnaît comme tels) ne font pas de la critique, ou n'en font pas toujours, au sens qu'on vient de donner à ce mot. En outre, l'invention d'un langage nouveau n'est pas non plus toujours à l'ordre du jour dans tous les arts : chacun d'entre eux connaît des phases de transformation intense et d'autres moins inventives, la critique pourrait alors soit perdre de son enjeu dans les phases où l'art dont elle s'occupe traverse une période



Écrire c'est prendre des risques. (*L'homme qui tua Liberty Valance*, de John Ford).

crise », se fonder sur un affrontement, sur une position négative, comme le suggère aussi l'usage courant du nom et de l'adjectif « critique », lorsqu'on parle de commentaires critiques pour dire commentaire hostiles, ou lorsqu'on dit que quelqu'un a fait l'objet de vives critiques ? Il n'en est rien : l'origine du mot ne renvoie pas nécessairement à la rupture et à l'affrontement, même si l'une et l'autre sont évidemment possibles, mais à l'écart, à la construction d'une distance – c'est le véritable sens du mot grec *krisis* et du verbe dont il est issu, *krinein*.

Cette mise en écart, cette prise de recul est au principe d'un exercice décisif pour faire un être humain, et qu'on appelle précisément « l'esprit critique ». Chacun fait, ou devrait faire usage en permanence de son esprit critique, pour éviter de céder aux illusions et aux manipulations qui nous menacent constamment. La critique d'art est bien une des manifestations de l'esprit critique. Mais elle vise à exercer cet esprit critique à partir d'un objet très singulier, qu'on appelle justement une œuvre d'art. Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? Qu'est-ce qui la différencie des autres productions humaines ? A cette immense question répondons ici brièvement qu'elle se définit par le fait que, avec des moyens matériels très divers (des mots récités ou imprimés, des compositions sonores, des assemblages de couleurs, des images et des sons sur un écran, etc.), elle s'adresse à notre imaginaire par le biais de nos sens, pour susciter des réactions qu'elle ne contient pas tout entières elle-même. Une œuvre d'art est un objet troué, où il y



Dans un fanzine lycéen, les ébauches d'une approche critique. (*Bande à Part*, journal de élèves du lycée Claude Monet à Paris).

a du manque, un espace ouvert que chacun de ceux qui le recevront comblera à sa manière, en continuant à partir des émotions suscitées dans une direction singulière, avec des effets de compréhension qui peuvent être immensément variés. La définition même de l'œuvre d'art est de n'être pas finie, c'est son spectateur (son auditeur, son lecteur) qui la complète pour lui-même.

Le rôle du critique n'est bien entendu pas de combler ce « manque » : ce serait détruire son objet comme œuvre. Il est tout d'abord d'évaluer dans quelle mesure ce qui se propose comme œuvre recèle bien cette ouverture, ou au contraire, de montrer si, sous l'apparence d'ouvrir un espace, cette production ne travaille pas à enfermer les imaginaires, à décider à l'avance de la totalité des émotions que chacun devra éprouver et des idées que tout le monde devra en tirer. Auquel cas le travail du critique consiste à la fois à mettre à jour comment s'y prend cette fausse œuvre pour mener cette visée qui n'est rien d'autre qu'une prise de pouvoir sur les esprits, et à la dénoncer. En quoi le travail critique est bien un travail « politique », au sens où il prend en charge des questions de liberté et de perte de liberté.

En revanche, lorsque le critique éprouve qu'une œuvre en est bien une, avec cette ouverture mise à disposition du spectateur, il aura recours à toutes les ressources dont il dispose (sa sensibilité, son savoir, ses qualités d'écriture) pour déployer cette partie ouverte, afin de partager avec ses lecteurs davantage d'accès à l'œuvre, et de mettre en évidence les possibilités singulières de chaque œuvre telle qu'elle s'offre à la subjectivité de chacun.

Pour trouver matière à effectuer pleinement son travail de critique, il n'est plus besoin dès lors d'être au cœur d'une bataille esthétique décisive pour l'avènement d'un nouvel âge au sein de la discipline artistique : chaque œuvre repose le défi de sa propre ouverture, des ressources de ses incomplétudes pour ceux qui sont conviés à y entrer. C'est pourquoi, tant qu'il y aura des œuvres, le travail critique aura à s'effectuer.

## L'art, le cinéma, la critique

Entendu en ce sens, il est clair que la critique ne s'applique qu'aux œuvres d'art. Il n'y a pas de sens à vouloir faire la critique d'un objet dont l'existence ne revendique que sa seule utilité : une voiture, une loi, un diagnostic médical, un jeu, une information sont « bien faits » ou « mal faits », ils remplissent ou non la fonction à laquelle on les destine. Il est possible d'en faire une étude pour évaluer leurs qualités et leurs défauts, il faut alors faire usage de son esprit critique pour ne pas se laisser abuser par des illusions, et on peut parvenir à un résultat objectif selon des critères d'évaluations définis à l'avance. L'œuvre d'art échappe à ce processus, du fait même de son caractère inachevé, du fait qu'on ne peut lui assigner un usage précis, qui serait le même pour tous. L'œuvre d'art relève d'un certain nombre d'activités qui ont été dénommées, au cours de l'histoire des pratiques artistiques. L'époque où s'établit cette classification est aussi, non sans raison, celle qui voit la naissance de la critique d'art : le 18<sup>e</sup> siècle. Ce n'est pas le lieu de débattre ici si à la littérature, la peinture, la musique, le théâtre, la danse, il aurait fallu adjoindre la gastronomie ou la mode par exemple, ces nomenclatures sont inévitablement contestables, les frontières n'en seront jamais fermement définies, quand bien même il est possible de s'accorder sur le fait qu'il y a en principe de l'art dans certaines activités humaines et pas dans beaucoup d'autres. Ou pour le dire autrement, que le « projet d'art » est au principe de certaines activités et pas de beaucoup d'autres – ce qui n'empêche évidemment en rien d'admirer



La reconnaissance du cinéma comme art, longue route jalonnée de hauts faits.



Réunissant critiques et textes théoriques, le livre de Bazin deviendra la pierre angulaire d'une grande part de la pensée critique.

très tôt<sup>3</sup>, mais elle a mis longtemps à s'imposer en France, elle reste toujours largement contestée ou minimisée ailleurs, et notamment à Hollywood, où domine l'idée que les films sont des produits de loisir (*entertainment*) et non des œuvres. La différence de conception renvoie, simultanément, à la définition de l'œuvre d'art et à celle de la critique. Produit de loisir, un film est susceptible d'une évalua-

2. Cette expression, qui a connu une vaste postérité, est due au grand critique André Bazin qui, dans son recueil *Qu'est-ce que le cinéma?* (Cerf, 1994), lui donnait un sens très spécifique avant qu'elle ne prenne une valeur d'affirmation beaucoup plus générale.

3. Le critique d'origine italienne Ricciotto Canudo jouera un rôle important en publiant en 1911 son *Naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe*. En 1922, ayant précisé son décompte des arts existants, il fait paraître un *Manifeste des sept arts*, qui entérine la désignation du cinéma comme « septième art ».

tion en terme d'efficacité à remplir son rôle, la « critique » qui s'appuie sur cette conception peut en effet se contenter de fonctionner comme un guide à la consommation. Œuvre d'art, un film est au contraire un défi à chacun, une énigme ouverte et qui a vocation à le rester, dont le critique accompagne et déploie les possibilités. Et art, le cinéma est effectivement promesse de cette ouverture-là, de cette liberté-là, la critique étant alors l'évaluation de sa mise en œuvre effective par chaque film en particulier, et le jugement porté sur les manières dont il engendre de l'ouverture, ou au contraire vise à enfermer ses spectateurs. Il se trouve que c'est en France que cette seconde acception a été reconnue de la manière la plus massive et la plus durable.

Le cinéma, on le sait, est un art particulier, différent de ceux reconnus par la tradition classique et incarné par les six muses. *Un art impur*<sup>2</sup>. D'où vient cette impureté ? De ce que la technique et l'argent occupent une place décisive dans sa fabrication, de ce qu'il faut la contribution de nombreuses corporations autour de l'auteur pour que celui-ci puisse donner naissance à son œuvre, de ce que des processus industriels et commerciaux sont aussi nécessaires à sa diffusion. La nature artistique du cinéma a été affirmée

tion en terme d'efficacité à remplir son rôle, la « critique » qui s'appuie sur cette conception peut en effet se contenter de fonctionner comme un guide à la consommation. Œuvre d'art, un film est au contraire un défi à chacun, une énigme ouverte et qui a vocation à le rester, dont le critique accompagne et déploie les possibilités. Et art, le cinéma est effectivement promesse de cette ouverture-là, de cette liberté-là, la critique étant alors l'évaluation de sa mise en œuvre effective par chaque film en particulier, et le jugement porté sur les manières dont il engendre de l'ouverture, ou au contraire vise à enfermer ses spectateurs. Il se trouve que c'est en France que cette seconde acception a été reconnue de la manière la plus massive et la plus durable.

Dans les faits, ceux qui exercent le métier de critique adoptent des attitudes variées, qui tiennent à eux-mêmes comme au cadre dans lequel ils travaillent. Mais, dans son principe, l'activité critique n'a de véritable sens qu'au nom de la promesse d'art du cinéma, qu'accomplit ou non chaque film.

Cet accomplissement n'est jamais « objectif », personne ne peut définir les critères factuels selon lesquels un film tient la promesse de l'art ou non. De même, ce ne sont pas non plus les décisions de l'auteur, ni la conception qu'il se fait de son travail, qui attestent de la nature artistique d'un film : dès les années 20, les écrivains



Deux films majeurs pour Bazin : *Le Jour se lève*, de Marcel Carné et *Rome ville ouverte*, de Roberto Rossellini.

surréalistes reconnaissaient dans les films des séries les plus industrielles la présence *de facto* d'un art qu'ils déniaient à des réalisations qui au contraire se proposaient explicitement comme œuvres. Et au cours des années 50, un des principaux apports des jeunes critiques des *Cahiers du cinéma* qu'on appela les Jeunes Turcs (Truffaut, Godard, Rohmer, Rivette, Chabrol...) fut de mettre en évidence la puissance artistique d'un cinéma conçu pourtant à de seules fins de distraction, en élevant au rang d'artistes majeurs des réalisateurs de westerns, de comédies et de films policiers comme John Ford, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, tandis qu'ils disqualifiaient une prétention à la « qualité » d'un cinéma français formaté par l'académisme de ses relations aux histoires, au scénario et au dialogue, aux acteurs, au décor, etc. D'où cette relation en miroir entre art et critique : il faut qu'il y ait possibilité d'une œuvre d'art pour que s'exerce le travail du critique, et c'est lui qui, de manière subjective et toujours contestable, reconnaît la présence effective d'une dimension artistique dans chaque objet particulier auquel il se confronte.

### La critique de cinéma est liée à l'écriture, et s'exprime dans les médias

Le cinéma jouit d'un double privilège : il attire un public très vaste et très diversifié, et il incite à parler. Des gens de tous âges, de toutes cultures et de toutes conditions sociales regardent des films. Et, ils ont envie d'en parler, dans l'instant, ou dès qu'ils se retrouveront en compagnie, que ce soit chez eux, à leur travail, etc. Ces paroles innombrables sont une des richesses du cinéma, elles sont légitimes. Elles sont aussi presque toujours très sûres d'elles : le cinéma n'est pas un spectacle intimidant, tout le monde se considère sinon spécialiste, du moins détenteur d'une opinion fondée à propos du film qu'il vient de voir. Cette assurance est d'abord appuyée sur les émotions ressenties, émotions dont nous ne pouvons ni ne voulons douter, qui viennent du

plus intime de chacun de nous, et qui nous autorisent à émettre jugements et commentaires. C'est en ce sens que François Truffaut disait « *Tout le monde a deux métiers : le sien et critique de cinéma* ». Ce n'est pas de cette approche du mot critique qu'il sera question ici, mais d'un usage beaucoup plus restreint et particulier, défini par deux cadres : le recours à l'écriture et la publication dans les médias. On reviendra sur le rôle décisif de l'écriture comme processus à travers lequel s'élabore à la fois la pensée du critique à partir du film, et la possibilité d'entrée du lecteur dans ce processus et ses effets. Mais disons déjà qu'elle exige un détour, un retard, une construction. Aussi rapide et peu « littéraire » soit-elle, elle n'est jamais dans ce rapport d'immédiateté au film et aux émotions qui caractérise la parole proférée au sortir d'une projection. En revanche, l'activité critique dans une publication marginale, fanzine ou journal de lycée, relève du travail critique aussi bien que celle qui s'exerce sur des supports plus officiels. L'écriture critique n'est pas n'importe quelle écriture, elle s'inscrit dans un cadre qui possède des contraintes, contraintes auxquelles elle résiste dans une certaine mesure. Mais d'abord, elle est le fait de



Deux revues des années 50 : en haut, Claude Chabrol et Jean-Luc Godard à la rédaction des *Cahiers du Cinéma* en 1959. En bas, réunion du comité éditorial de *Positif* en 1958 : Guy Jacob, Bernard Chardère, Paul-Louis Thirard, Marguerite Duchesne, Jacques Demeure, Ado Kyrrou, Roger Tailleur, Louis Seguin, Marcel Oms, Raymond Borde.

personnes qui, de manière régulière, s'y consacrent. Si toute parole à propos du cinéma est légitime, toutes ne relèvent pas de la critique de cinéma comme activité particulière. Le vocabulaire crée ici une confusion : en effet, réagir, de quelque manière que ce soit, à un film, c'est exercer son esprit critique, disposition commune à tous les êtres humains, et dont on doit souhaiter qu'elle soit utilisée aussi souvent que possible. Utiliser son esprit critique est nécessaire mais pas suffisant pour faire de la critique.

Revenons aux contraintes dans lesquelles s'exerce concrètement le travail critique. Elles sont celles qui définissent les pratiques dans un cadre qui a longtemps été uniquement celui de la presse écrite. Et malgré les différences liées à la nature de la publication où on écrit (lire ci-dessous), que ce soit pour le quotidien généraliste *Le Monde* ou pour la revue mensuelle spécialisée *les Cahiers du cinéma*, comme cela a été mon cas, écrire des critiques est une activité qui relève du travail de la presse. Un critique est un journaliste, mais c'est un journaliste particulier.

**CRITIQUE ET JOURNALISME.** En effet le travail journalistique repose sur la construction d'une position de distance, et d'une limitation de sa propre subjectivité vis-à-vis des faits. Un journaliste doit être capable de porter à la connaissance de ses lecteurs un ensemble de faits, de manière aussi précise et complète que possible, et d'inscrire ces faits dans des ensembles ou des perspectives plus vastes, qui permettent d'en mieux percevoir le sens. Un journaliste signe ses articles parce qu'il revendique le fait que c'est toujours une personne particulière qui a vu, entendu, et écrit, mais cette signature fait au « je » une place limitée. Il reviendra ensuite à l'éditorialiste de proposer, en son nom personnel ou au nom du journal dans lequel il écrit, une interprétation et des opinions à partir des faits rapportés par le journaliste. Il arrive que le journaliste et l'éditorialiste soient la même



Charles Forster Kane, génie des médias, mais mauvais critique (*Citizen Kane*, d'Orson Welles).

personne, les exercices sont néanmoins, distincts. Il n'en va pas de même pour le critique. Qu'il l'écrive en toutes lettres (ce qui n'est pas recommandé) ou non, un critique est quelqu'un qui dit constamment « Je ». J'ai vu ce film, j'ai éprouvé ceci, j'ai pensé cela, cela m'a rappelé tel autre film ou inspiré telle comparaison. Ce « je » est de toute manière un engagement personnel, qui peut le cas échéant prendre l'aspect d'un engagement politique.

Mais il est de toute façon un engagement esthétique, au sens où le style d'écriture, qui tend à être aussi factuel que possible dans le journalisme stricto sensu, a au contraire besoin dans la critique d'une invention personnelle en phase avec les émotions dont elle est l'émanation, et qui à ce titre rapproche le critique de l'écrivain, et l'éloigne





Le grand entretien comme travail critique (F. Truffaut et A. Hitchcock au cours d'une des séances d'entretiens qui donna naissance au livre *Hitchcock/Truffaut* (Gallimard, 1993).

d'autant du journaliste. Car le style n'est pas, pour la critique, un ornement, il est le moyen même de construire des ponts entre deux modes d'expression différents (le cinéma et l'écriture), et de produire de la pensée par la construction même de ce pont.

En ce sens, au sein d'un journal, un critique occupe inévitablement une position transgressive, il fait par fonction quelque chose qu'on cherche sans cesse à réduire dans les autres pages du même journal : l'exercice de sa subjectivité. Cette situation est encore compliquée par le fait que la plupart des critiques de cinéma sont aussi des journalistes de cinéma. A ce deuxième titre, ils pratiquent les formes classiques du journalisme : l'enquête, l'entretien, le reportage, le portrait, le dossier thématique, etc., et dans ce cas s'appliquent les mêmes règles qu'à tous leurs confrères journalistes.

Un « pur » critique (il en existe quelques-uns) est quelqu'un qui irait voir un film, rentrerait chez lui, écrirait son texte et c'est tout. Sans rien connaître ni de ceux qui font les films, ni des conditions dans

lesquelles ils sont faits et montrés, en ne se référant qu'au seul face à face entre une œuvre et sa propre subjectivité inspirant son écriture. Alors qu'un journaliste doit faire exactement le contraire : connaître les gens et les mécanismes qui ont entouré la réalisation d'un film, rencontrer beaucoup de monde, voyager, etc. Chaque critique fabrique selon sa personnalité et les conditions dans lesquelles il travaille sa manière de combiner ces deux approches. Mais, l'histoire de la critique est aussi en partie celle de l'appropriation d'outils journalistiques, pour les transformer : exemplairement, l'interview, procédé journalistique par excellence, a été transformé lorsque les critiques des *Cahiers du cinéma* ont généralisé la pratique du grand entretien avec des cinéastes dans les années 50, pour un résultat qu'aucun journaliste n'aurait obtenu.

**LA RADIO, LA TÉLÉVISION. INTERNET.** Que la source du travail critique soit l'écriture n'est pas forcément remis en question par l'activité de critiques sur des médias audio et audiovisuels. Les critiques qui s'expriment à la radio ou à la télévision écrivent leur « papier », même s'ils le disent ensuite. Les formats radiophoniques et télévisuels sont généralement plus courts, mais certains très bons critiques réussissent à beaucoup exprimer en peu de mots. Le cas d'émissions de « débats critiques » dont, depuis 1957, le très célèbre *Masque et la plume* sur France Inter, est en partie différent. Les intervenants sont des critiques de la presse écrite, qui viennent dans un deuxième temps essayer de for-



Georges Charensol, Jean-Louis Bory, Michel Polac et Remo Forlani au *Masque et la plume*.



Générique des deux plus grandes émissions de cinéma de la télévision française « Cinéma de notre temps », d'André S. Labarthe et Janine Bazin, et « Cinéma, cinémas » de Claude Ventura, Anne Andreu et Michel Boujut.

ciers considérables. On comprend qu'eux non plus ne souhaitent pas donner d'espace à une parole indépendante, d'autant que les chaînes disposent de gros moyens promotionnels pour les films auxquels elles sont liées, avec des reportages et des portraits où jamais ne filtre la moindre réserve. C'est d'autant plus regrettable que la télévision, média audiovisuel, aurait pu offrir des outils critiques singuliers. A côté d'émissions de cinéma qui jouèrent un rôle important, mais davantage sur le mode du portrait (*Cinéastes de notre temps*,

muler en quelques phrases orales ce qu'ils ont comme profession d'écrire sous des formes plus développées et sophistiquées. Ces joutes oratoires, qui connaissent un grand succès d'audience, ne sont pas à proprement parler de la critique mais une manière de théâtraliser les relations entre critiques.

A la télévision, l'activité critique est extrêmement réduite, du fait d'une alliance passée entre les chaînes et les professionnels du cinéma. Les producteurs et les distributeurs de films se méfient d'une parole libre, et le cas échéant négative, sur un média aussi puissant. Et ils ont d'autant plus facilement obtenu des chaînes de télévision la mise à l'écart de la critique que ces mêmes chaînes sont, en France, d'importants producteurs et diffuseurs de films, où ils ont des intérêts finan-

Cinéma, cinémas en particulier), les tentatives d'utiliser la télévision comme dispositif critique seront demeurées, elles, extrêmement marginales, la plupart dans le cadre du Service de la recherche de l'ORTF des années 60 et 70, dont celles de Jean-Luc Godard à la fin des années 70, avec les séries 6x2 (*Sur et sous la communication*) en 1976 et *France/Tour/détour* en 1979.

Le cas d'Internet est à la fois passionnant et susceptible de brouiller les pistes. On trouve en effet sur Internet aussi bien des espaces d'expression similaires à ceux de la presse traditionnelle (des sites où un ou plusieurs critiques s'expriment en leur nom) et des espaces d'échanges de commentaires, le plus souvent lapidaires, entre internautes : chats, forums, etc. Ces commentaires s'apparentent à ce qui peut se dire entre amis ou collègues, à la sortie d'une projection ou au cours de la pause pendant les horaires de travail, ils participent de la constitution de « communautés virtuelles », communautés dont la parole sur les films peut être un liant efficace. La situation se complexifie avec des sites jouant un rôle intermédiaire, où des groupes d'amateurs poursuivent des échanges assidus et parfois très circonstanciés, souvent sur un genre cinématographique particulier (films fantastiques, films d'horreur, films d'arts martiaux...) ou en fédérant des participants très cinéphiles, comme c'est par exemple le cas des habitués des forums du site des Cahiers du cinéma, [www.cahiersducinema.com](http://www.cahiersducinema.com).

Ces écrits et échanges ne disqualifient pas le travail critique en tant que tel, avec les avantages qui tiennent à une forme d'identification



Jean-Luc Godard en plein travail critique, à même l'écran (de télévision) : 6x2.



Quelques sites critiques sur Internet.

et de stabilité de celui qui le pratique. Mais il s'agit incontestablement d'un nouvel espace de construction de parole autour du cinéma, dont les critiques auraient grand tort de récuser l'importance et la singularité. A certains égards, ces sites de discussion cinéophile s'apparentent davantage aux discussions de ciné-clubs, qui connurent une immense popularité dans les années 50 et 60. A l'époque, des dizaines ou des centaines de personnes réunies dans un même lieu pouvaient parler ensemble longuement, et de manière parfois approfondie, du film auquel elles venaient d'assister. La régularité des programmations d'un ciné-club engendrait une continuité d'un débat à l'autre, réunissant une collectivité constituée de manière durable. Cette pratique, loin de nuire à l'activité critique, en a été le terreau et a offert à la critique nombre de ses meilleurs auteurs et aussi de ses meilleurs lecteurs. Dans une certaine mesure, les sites cinéophiles reconstituent d'une manière différente ces pratiques, elles s'apparentent à des débats de ciné-clubs virtuels, sous une forme plus ouverte (il n'y a pas d'« animateur »).

**L'ÉCOLE ET L'UNIVERSITÉ. LES BONUS. LE CINÉMA, CRITIQUE DE CINÉMA.** La critique de cinéma aura longtemps été le seul lieu d'énonciation spécialisée et institutionnalisée d'une parole sur le cinéma. La situation a commencé d'évoluer avec l'entrée du cinéma dans les établissements d'enseignement, et leur extension progressive. Aujourd'hui, de la maternelle à l'université et aux grandes écoles, des cursus font d'une manière ou d'une autre appel au cinéma. Des instituteurs et des professeurs du secondaire sont amenés à montrer des films et à en parler dans de multiples contextes et, à l'université, s'est développé un corps spécialisé d'enseignants en cinéma. On trouve parmi eux des économistes, des historiens, des sociologues, qui ont pour objectif d'appliquer au cinéma les pratiques de leur discipline et, dans le meilleur des cas, d'utiliser les films eux-mêmes pour faire progresser leur domaine scientifique. On trouve aussi, et même surtout, des professeurs d'esthétique du cinéma,



Le critique Jean Narboni, filmé pour les bonus d'un coffret Mizoguchi (*Opening*).

dont l'approche paraît comparable à celle des critiques. Ces études d'esthétique du cinéma sont d'ailleurs issues de la critique : la plupart des premiers enseignants en la matière étaient des critiques, qui ont littéralement forcé les portes de l'université pour y faire une place au cinéma. Il reste que, dans son principe, le travail universitaire est distinct du travail critique, sa visée n'est pas la même, ni sa posture vis-à-vis de son objet (les films) comme vis-à-vis des destinataires de ses travaux (les étudiants, et non plus les lecteurs). Un critique n'est pas un prof. Par définition moins subjectif, un professeur est dans la position d'une transmission de savoir, alors qu'un critique, dont la réponse émotionnelle à une œuvre se situe au principe de son travail, n'est pas, ou du moins pas d'abord, celui qui transmet des connaissances mais celui qui ouvre à la possibilité de penser à partir d'un vécu subjectif. Ces deux approches, critique et universitaire, qui peuvent d'ailleurs être assumées par la même personne, avec de bénéfiques croisements, sont d'autant plus légitimes et fécondes qu'elles prennent en compte ce qui les distingue.

Critiques et enseignants partagent avec les praticiens du cinéma (réalisateurs, scénaristes, acteurs, techniciens...) un autre mode d'expression concernant les films, qui a acquis une importance certaine. Il s'agit des « bonus » qui accompagnent les films sur les éditions DVD. Ce peut être un espace important de compréhension des films et de leurs conditions de fabrication, une contribution significative sur le terrain de l'histoire du cinéma comme de la compréhension de son langage. Ce n'est pourtant pas, à nouveau, un travail critique, ne serait-ce qu'à cause de l'opinion par hypothèse très favorable au film des intervenants dès lors qu'ils ont été sollicités par l'éditeur DVD.

Parmi les modes d'énoncés sur le cinéma qui prétendent à une activité critique, il faut enfin citer un cas particulier : les tentatives de faire de la critique de cinéma avec des films. En contradiction avec la proposition « La critique de cinéma est liée à l'écriture, et s'exprime dans les médias » (il ne s'agit plus d'écrire mais de filmer, et le cinéma n'est pas un média), cette approche n'a pas moins donné des résultats passionnants, et qui à leur manière contribuent à la réflexion critique. L'exemple le plus évident d'une telle démarche est sans conteste Jean-Luc Godard. S'il a souvent dit que, faute de pouvoir filmer, ses camarades des *Cahiers du cinéma* et lui-même avaient d'abord fait des films avec un stylo, la réciproque n'est pas moins vraie, au moins dans le cas de Godard. Il aura continué de faire de la critique avec une caméra (et aussi avec un micro, une table de montage...) après être passé de la rédaction d'une revue à la réalisation de films. Schématiquement, il est possible de distinguer dans son œuvre une tentative de synthèse entre activité critique et production d'œuvres (les films de 1960 à 1968, d'*A bout de souffle* à *La Chinoise*), une tentative de se mettre en marge du cinéma pour produire une critique du processus cinématographique lui-même (des films-tracts et essais révolutionnaires de la fin des années 60 aux « années vidéo » de la décennie 70), un retour « dans » le cinéma mais en essayant d'y maintenir cette position d'interrogation radicale (les films depuis *Sauve qui peut (la vie)* en 1981), tout en menant parallèlement un travail d'essayiste, avec des moyens audiovisuels (le considérable corpus d'*Histoire(s) du cinéma*) ou non (l'exposition *Voyage(s) en Utopie* au Centre Pompidou en 2006, qui est encore une forme de critique de cinéma). Le travail critique de Godard avec des moyens cinématographiques est singulier parce qu'il est le fait de quelqu'un qui vient du « cœur du cinéma », d'un amour et d'une intelligence aigües de ce qu'il est – ou de ce qu'il a été. Ce que fait Godard converge vers une autre démarche, qu'on a l'habitude de désigner par le terme de « cinéma



Expérience critique radicale quand le film lui-même met le feu à la pellicule (*Macadam à deux voies*, de Monte Hellman).

expérimental »<sup>4</sup>, pour désigner des projets artistiques mettant en cause le processus cinématographique depuis son extérieur, souvent sur la base d'une autre pratique artistique (littéraire, théâtrale, plastique, musicale...) conçue comme dispositif critique envers le cinéma. Du cinéma dada du début des années 20 aux points de contact contemporains entre cinéma et art vidéo, cette immense galaxie critique a donné lieu à des œuvres magnifiques. Envisagée ici en tant que dispositif critique, elle aura interrogé de manière extrême tous les composants du cinéma lui-même : la matière de la pellicule et le recours à une caméra et à un projecteur, la présence d'image sur l'écran, les différents « contrats »

implicitement passés entre un film et ses spectateurs, à propos de l'écoulement du temps, du statut des personnes visibles sur l'écran et supposées en représenter d'autres, du réalisme des représentations et des rythmes, des articulations admises entre image et son, etc.

### Critique de film, critique de cinéma

Avec Godard et le cinéma expérimental, nous sommes passés de la critique de film, définie aussi comme un métier (au moins à temps partiel), à la critique de cinéma, mise en œuvre aussi par des personnes qui se définissent – et qui sont reconnus comme – des artistes, et pas des cri-

4. Lire *Le Cinéma expérimental*, de Nicole Brenez, Petits Cahiers (Cahiers du cinéma/Scérén-CNDP, 2006).

tiques. Mais la critique du cinéma est toujours inévitablement présente dans la critique de film, au moins de façon implicite.

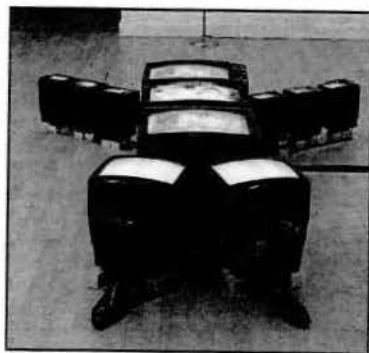
On appelle ici « critique de cinéma » tout énoncé qui, même à propos d'un seul film, porte un point de vue sur un ensemble plus large, auquel se réfère, volontairement ou pas, le film qui suscite l'exercice critique. On sort alors de la situation idéale du pur face-à-face entre le film et son critique, celui-ci prenant dès lors en compte des éléments extérieurs : les précédents films du même réalisateur, les films de même nationalité, les films appartenant au même genre cinématographique ou à la même école esthétique, d'autres films réalisés en même temps, etc. Ces mises en perspective permettent de formuler d'autres commentaires et de proposer d'autres idées sur le film en question. Elles participent nécessairement d'une connaissance plus vaste du cinéma que la simple rencontre entre un spectateur et un film. Sans doute le savoir accumulé sur le cinéma ne fait pas forcément le bon critique : des gens très savants écrivent des choses très ternes et bornées sur des films, des gens disposant de peu de connaissances mais possédant une sensibilité au cinéma et une aptitude à travailler leurs réactions émotives par l'écriture peuvent offrir de magnifiques approches critiques d'un film. Mais avoir vu beaucoup de films, avoir aussi le cas échéant beaucoup lu sur le cinéma, aide à enrichir ce passage de la critique de film aux multiples formes de critique de cinéma.

Plus ou moins visible, plus ou moins formulé, il y a toujours à l'horizon du travail critique une « idée du cinéma », une attente vis-à-vis du cinéma. Et toute critique est aussi, implicitement le plus souvent, une évaluation du film vis-à-vis de cette idée du cinéma : il est évident que si on considère par exemple que la seule vocation d'un film est de distraire (au sens propre de faire oublier un moment le monde réel), l'évaluation d'un film ne sera pas du tout la même que si on attend par exemple du cinéma d'aider à mieux comprendre le monde

et ses propres sentiments, voire si on attend de lui qu'il contribue à une transformation de la réalité, que son influence sur les spectateurs incitent ceux-ci à modifier leurs comportements et la société. Dans la pratique, ces attentes se combinent toujours entre elles, mais selon des proportions très variables selon les lieux où s'exerce la critique et la personnalité de qui les met en œuvre.

### La critique de cinéma et la « civilisation des images »

Transformation et élaboration d'un désir de parole à l'issue d'une rencontre avec une œuvre, ouverture d'un espace commun de pensée dans le prolongement de ce qu'un film a lui-même ouvert, la critique de cinéma constitue un exercice qui tend à participer au développement individuel et à la construction de sens dans les relations entre les personnes et les groupes. Elle est, *in fine*, une occasion riche d'immenses possibilités de stimuler l'esprit critique de tous et de chacun – avec davantage d'effets possibles que la critique des autres arts, pour la simple raison que le cinéma est, de loin, l'art le plus populaire, celui qui continue à s'adresser à un très grand nombre de spectateurs<sup>5</sup>. Cette vocation essentielle de la critique s'exerce dans un contexte où elle est souvent requise de jouer simultanément d'autres jeux, notamment



celui du conseil au consommateur, ou de la construction d'un star-système dont les intérêts sont ailleurs. Selon le lieu où il s'exprime, un critique pourra, en principe, trouver différents moyens de répondre au moins

Quand la télé reconfigure l'humain (*Autoportrait*, de Nam June Paik, 1991).

La coupe du monde de foot 1988 et le dispositif télévisuel.



en partie aux attentes de ses employeurs tout en accomplissant sa véritable tâche. Celle-ci, quand bien même elle continue de s'appliquer uniquement à ce qui la motive (les films), offre des

outils de pensée qui peuvent ensuite servir dans d'autres domaines. C'est particulièrement vrai dans le monde contemporain, caractérisé par l'omniprésence des systèmes de représentation et des sollicitations visuelles. Le critique Serge Daney aura incarné avec une force particulière cette possibilité d'employer des outils forgés par la critique de film pour essayer de comprendre ce qui se joue dans des « mises en scène » qui n'ont, elles, rien d'artistique : la publicité, les informations télévisées, la retransmission des matches de football ou de tennis. S'être exercé à réfléchir en terme de mise en scène grâce au travail critique fournit des moyens de comprendre ce qui est à l'œuvre dans la conception du mobilier urbain, la manière dont un politicien s'adresse à ses électeurs, l'organisation de l'espace dans un hypermarché... En quoi la critique est aussi un allié précieux de l'esprit citoyen.

5. Sa seule rivale pourrait être la musique, mais elle a subi un phénomène auquel le cinéma a, pour l'instant, échappé : la musique s'est fractionnée en « musique savante » et « musique populaire », ce ne sont pas les mêmes critiques qui écrivent sur le classique, le jazz, la musique contemporaine, le rock, la variété, le rap et la techno... La dispersion de la musique en domaines distincts lui a fait perdre beaucoup de son potentiel d'ouverture. A une bien moindre échelle, le même phénomène s'est d'ailleurs produit pour la littérature (qui critique les romans de gare et les best-sellers ?) et pour le théâtre, séparé entre le « boulevard », réputé vulgaire et délaissé par la critique mais qui fait salle comble, et le théâtre artistiquement ambitieux mais confronté à de difficiles problèmes d'accès au public et de financement.