

UFR Culture et Communication
Master 2 Industries culturelles et créatives
Parcours Communication pour l'audiovisuel
Année universitaire 2020/2021



MÉMOIRE DE RECHERCHE

Le renouvellement de la critique cinématographique française : pratiques de mimétisme entre les professionnels et les amateurs du jugement des films.

Mémoire rédigé et soutenu par Madame Éléonore Houée (n°20012459)
Sous la direction de Madame Bérengère Voisin, maître de conférences

Août 2021

Éléonore Houée

Éléonore Houée

Mes remerciements pour ce mémoire s'adressent,

A la directrice de ce mémoire, Madame Bérengère VOISIN, pour avoir accepté de suivre attentivement mes recherches. Ses conseils m'ont permis d'orienter cette étude dans la bonne direction et sa confiance a facilité la préparation et la production de ce travail universitaire.

Aux enseignants et aux enseignantes de l'Université Paris 8, ainsi qu'à l'équipe administrative et pédagogique de ce Master Communication pour l'audiovisuel, pour leur formation rigoureuse lors d'une année marquée par la crise pandémique et les mesures sanitaires. Je tiens tout particulièrement à remercier le directeur de ce Master, Monsieur Jocelyn MAIXENT, pour l'organisation des cours et du voyage cannois, un moment important de mon parcours.

Aux critiques de cinéma professionnels et amateurs avec lesquels j'ai réalisé des entretiens, et qui ont accepté de me confier leurs méthodes et leurs réflexions sur l'actualité de la critique cinématographique : leurs paroles et leurs discours sont des atouts précieux pour la bonne conduite de ce mémoire. Je remercie donc Monsieur Axel CADIEUX, Madame Chloé CAVILLIER, Monsieur Jules CHAMBRY, Monsieur Loris HANTZIS et Monsieur Philippe ROUYER.

A mes amis les plus proches, et à mes camarades de cette année, avec lesquels j'ai pu partager des discussions plus qu'intéressantes sur le septième art. Je les remercie pour avoir embellie une année recluse, quand la culture était endormie. Leur soutien sans faille a été essentiel pour mener à bien ce projet.

A mon compagnon Monsieur Alban MANGIARDI, qui écoute patiemment mes discours amoureux sur les films et partage le même sentiment cinéphile ; je le remercie avant tout pour son aide précieuse dans la relecture de ce mémoire.

A ma famille, mes parents, mes grands-parents et ma sœur qui me soutiennent à chaque instant et qui croient inlassablement en ma réussite. Je remercie encore Monsieur Olivier HOUÉE, Madame Véronique HOUÉE et Madame Marion HOUÉE pour l'intérêt qu'ils portent à mes études et pour leur relecture attentive. Je les remercie surtout pour leur soutien psychologique alors que nous étions confinés.

REMERCIEMENTS	3
SOMMAIRE	4
INTRODUCTION	7
CHAPITRE I – UN ÉTAT DES LIEUX DE LA CRITIQUE DE CINÉMA D'HIER ET D'AUJOURD'HUI	17
I. La critique, le critique – une recherche ontologique	18
1. Liens étroits entre cinéphilie et critique	18
1.1. La cinéphilie et la critique, un lien de réciprocité	19
1.2. Le « partage cinéophile » n'est pas de la critique de cinéma	20
2. L'évaluation des films, entre objectivité et subjectivité	21
3. Le critique professionnel, une figure institutionnelle	23
3.1. Une fonction d'expertise	23
3.2. Un rôle prescripteur	25
4. Le critique amateur, entre mimétisme et pratiques de différenciation	26
II. Les lieux de la critique	28
1. Revues et magazines de cinéma, histoire de l'écriture sur les films	28
1.1. Les revues et magazines de cinéma imprimés	29
1.2. Les revues et magazines de cinéma en ligne	31
2. La voix des critiques, entre émissions radiophoniques et podcasts	32
3. Le format vidéo, le critique face à la caméra	34
3.1. La table ronde des critiques professionnels	34
3.2. Des critiques amateurs face à la caméra	36
III. Crises et renouvellement de la critique de cinéma	37
1. Les difficultés économiques de la presse spécialisée	37
1.1. La précarité des journalistes critiques	38
1.2. La crise économique de la presse cinématographique	39
2. Une crise de légitimité	41
2.1. Une critique sous influence ?	41
2.2. La rupture entre les critiques de cinéma et les spectateurs	43
2.3. Critiques contre critiques	44
3. La désacralisation de la cinéphilie	45

CHAPITRE II – LA PAROLE DES CRITIQUES, DES MÉTHODES POUR LA RECUEILLIR ET L'ANALYSER	47
I. S'entretenir avec des critiques professionnels et amateurs, le but de la comparaison	48
1. Discuter avec un critique amateur – degré d'influence et de connaissances	48
2. Les critiques bénévoles sont-ils des critiques amateurs ou professionnels ?	51
2.1. La contribution de Philippe Rouyer	51
2.2. Le point de vue d'une jeune critique sur <i>Critikat</i>	53
3. Le journaliste de cinéma, une figure déviant de la critique de cinéma	55
3.1. Le journaliste de cinéma pigiste	55
3.2. Le rédacteur en chef adjoint d'un magazine de cinéma	57
II. Analyser les discours, l'identification des lieux et des prises de parole	58
1. Sélectionner des magazines de cinéma papier	58
1.1. Le cas de <i>Sofilm</i>	59
1.2. Le cas de <i>La Septième Obsession</i>	61
2. Se pencher sur des magazines de cinéma en ligne	62
2.1. La production écrite des magazines de cinéma en ligne	62
2.2. La production vidéo des magazines de cinéma en ligne	64
3. Explorer les réseaux sociaux – le cas de la communauté cinéphile de Twitter	65
III. Analyser les discours, au cœur de la rhétorique des critiques	68
1. Analyse sémantique des critiques de cinéma en ligne	68
1.1. Voyage lexicographique de la critique amateur	69
1.2. Excursion linguistique de la critique professionnelle	70
2. Débats de critiques, entre critiques, contre critiques	71
2.1. Discussion au Forum des Images – Michel Ciment, Frédéric Mercier	71
2.2. « Youtubers ciné vs. critique presse »	73
2.3. Rencontres entre InThePanda et des critiques professionnels	74
3. Le partage des critiques dans les festivals de cinéma français	75
CHAPITRE III – AMATEURS ET PROFESSIONNELS, UNE FRONTIÈRE A REDÉFINIR ? (RÉSULTATS DE L'ENQUÊTE DE TERRAIN)	77
I. Imitations respectives, quand l'amateur devient un expert	78
1. Une tendance à l'objectivation du discours critique	78

Éléonore Houée

2. Le recours au savoir cinéphile	80
3. La professionnalisation du critique amateur	82
4. Mêmes lieux, mêmes pratiques ?	84
4.1. Les critiques amateurs dans les festivals de cinéma	84
4.2. Les critiques amateurs animent le cinéma (ciné-club, rencontres, séances spéciales ...)	86
II. Nouveaux espaces et nouvelles pratiques de la critique de cinéma professionnelle	88
1. La place des réseaux sociaux dans la pratique de la critique	88
2. De nouveaux formats pour les revues de cinéma	91
2.1. Le podcast, une dissertation orale sur les films	91
2.2. Des critiques professionnels face à la caméra	93
3. Des pratiques inédites préexistantes à la crise pandémique du coronavirus ?	95
III. Une cohabitation accrue des journalistes critiques et des critiques profanes	97
1. Les territoires délaissés de la critique professionnelle	97
1.1. Les coins perdus des revues de cinéma	98
1.2. Les chemins de la reconquête	99
2. Définir la critique de nos jours (écrits et paroles des enquêtés)	100
2.1. Qu'est-ce que la critique de cinéma aujourd'hui ?	100
2.2. Pour une défense de la critique de cinéma positive	102
3. La table ronde des critiques – une pratique mixte	103
4. Un tout petit milieu – les limites de la cohabitation	105
CONCLUSION	107
INDEX DES ILLUSTRATIONS	112
BIBLIOGRAPHIE	114
ANNEXES	118

Éléonore Houée

« Parler du cinéma – c'est-à-dire exposer au lecteur en termes conceptuels, avec des mots, une série d'associations d'images animées – est un défi ».

– Michel Ciment¹

Plus qu'une profession, la critique de cinéma est un exercice de jugement, d'évaluation et d'appréciation des œuvres filmiques. Elle est aussi une parole sur le septième art : d'abord, en vue de légitimer les images en mouvement, ensuite dans le but de les faire connaître. Le terme "critique" provient du latin *criticus*, issu du grec ancien *κριτικός*, ce qui signifie "capable de discernement, de jugement", et se rattache plus largement au mot grec *κρίσις*, autrement dit la "crise". Elle s'est déjà exprimée sur d'autres sujets que le cinéma par ailleurs, puisqu'il existe dans un premier temps des critiques d'art, dès le XVIII^{ème} siècle, à l'âge des Lumières et des salons : les philosophes éclairent alors de leurs connaissances les tableaux de leur époque, réfléchissent à une ontologie du beau et de l'esthétique, à l'instar d'Emmanuel Kant, auteur de la *Critique de la faculté de juger* (1790). Les critiques détiennent de fait un savoir qui leur permettent d'examiner les œuvres d'art, de proposer une lecture de celles-ci, et de les inscrire dans une histoire de l'art par une attitude comparative. C'est donc l'instruction du critique qui lui assure le bien-fondé de ses propos. En plus d'observer attentivement les créations artistiques, le critique les estime, apporte une opinion sur ces dernières afin de mieux guider les amateurs dans leur découverte de l'art. A l'origine, la critique n'est pas un corps de métier, puisqu'elle est initialement portée par les philosophes, puis par les poètes au XIX^{ème} siècle : Charles Baudelaire, par exemple, principalement étudié pour ses recueils, a consacré une partie de ses écrits à l'étude des textes, des peintures et des musiques de son temps. D'après lui, « la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique » (Baudelaire, 1846), ce qui introduit l'idée que la critique peut être partielle et emballée : il rejette alors une écriture froide, considérant que le rôle du poète et du critique est de guider les anonymes curieux dans leur apprentissage métaphysique du monde et des choses. Cette fonction prescriptive de la critique se retrouve manifestement dans l'histoire de la parole sur le cinéma et les films : elle suppose une tension entre l'objectivité du discours et la subjectivité de l'évaluation, ce que nous explicitons plus tard dans le premier chapitre de ce mémoire.

1 C'est en ces termes que le directeur de la publication de la revue de cinéma *Positif*, Michel Ciment, introduit son ouvrage sur le cinéaste américain Stanley Kubrick. Il est l'un des seuls journalistes à avoir pu interviewer le réalisateur de *2001 : l'Odyssée de l'espace*, *Barry Lyndon* et *Eyes Wide Shut*.

Pour l'instant, il s'agit de présenter les origines de la critique de cinéma en France, une histoire mystifiée par les jeunes rédacteurs des *Cahiers du Cinéma* dans les années 1950, quand ces derniers défendent la politique des auteurs. Presque née en même temps que le cinéma lui-même, la critique cinématographique s'est peu à peu institutionnalisée et professionnalisée sur le territoire français, avec l'appui des revues de cinéma intellectuelles et des pouvoirs publics (Jullier, Leveratto, 2013 : 293). Pourtant, le premier texte critique publié à l'issue de la projection d'un film date du 31 décembre 1895, c'est-à-dire trois jours après la présentation de dix métrages des frères Lumière au Salon indien du Grand Café. L'article prend la forme d'un compte rendu mais peu à peu, le fond de ces textes se métamorphose, jusqu'à inclure une analyse esthétique et narrative des œuvres cinématographiques. Alors que les premiers écrits ne bénéficient pas des faveurs de la presse généraliste, celle-ci inclut des critiques de films à la fin des années 1900 dans ses pages. La décennie 1920 voit l'apparition des premières revues de cinéma (*Cinéa* en 1923, *La revue du cinéma* en 1928) et des premières figures de la critique cinématographique dont André Bazin : avant lui, des « individualités disparates [...] proposant sur bien des points une alternative au système théorico-critique de Bazin » (Le Forestier, 2013 : 325). La critique de cinéma a en effet besoin de personnages, d'acteurs médiatiques pour consolider sa renommée culturelle.

Il se trouve qu'elle connaît également un âge d'or, entre les années 1950 et les années 1960, lorsque deux revues iconiques sont créées (toujours en activité par ailleurs) : *Les Cahiers du Cinéma*, dans un premier temps en 1951, connus pour avoir édité les critiques de François Truffaut, de Jean-Luc Godard, d'Eric Rohmer ou encore de Claude Chabrol, et *Positif* dans un second temps en 1952, dont les critiques semblent défendre des films plus formalistes même si les écarts idéologiques entre les deux journaux s'amenuisent au fur et à mesure des années. Les rédacteurs de ces deux temples de la cinéphilie valorisent le cinéma hollywoodien à une époque fortement marquée par la critique communiste des idées : des metteurs en scène tels que Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Billy Wilder puis plus tard Stanley Kubrick par l'intermédiaire de Michel Ciment sont érigés en auteurs de cinéma talentueux. Certains de ces critiques deviennent par la suite des cinéastes (ceux de la Nouvelle Vague) tandis que d'autres campent sur leur position littéraire comme Jean Douchet ou Serge Daney, malgré quelques documentaires ici ou là. Peu avant les années 1980 cependant, on assiste à la naissance des magazines de cinéma, à l'offre éditoriale moins cérébrale et plus glamour (*Première* en 1976, *Studio* en 1987), mais aussi à des mensuels particularisés dans le cinéma de genre (*L'Écran Fantastique* en 1969, *Mad Movies* en 1972) : la plupart de ces médias se lisent encore actuellement.

Éléonore Houée

La parole sur le cinéma ne se diffuse pas uniquement par l'intermédiaire de la presse papier ; elle s'installe aussi à la radio et à la télévision, puis sur Internet, où les amateurs s'emparent du discours critique pour proposer leurs propres avis sur les films – même si la critique de cinéma amateur préexiste à Internet. Mais les délimitations de la critique profane ont toujours posé problème pour les chercheurs : critique ordinaire, pour les uns, critique d'experts pour les autres, nous justifions ultérieurement notre positionnement sur ces questions-là. Quoiqu'il en soit, cette concurrence croissante ajoute des difficultés à la critique de cinéma traditionnelle, déjà en pleine crise économique comme l'ensemble de la presse française : la précarité des journalistes, souvent pigistes, très rarement salariés, se heurte à une raréfaction du lectorat jeune et populaire. Des entreprises récentes voient le jour : *Sofilm* et *La Septième Obsession* ont tout juste dix ans mais adoptent une formule mixte, en revenant à des textes analytiques et thématiques et en axant leur campagne publicitaire sur les réseaux sociaux. L'écriture reste donc classique, les stratégies mercatiques s'imprègnent des méthodes communicationnelles d'aujourd'hui. C'est dans ce contexte de crise et de renouvellement que notre travail universitaire s'engage ; il a pour objectif d'actualiser les études sur la critique de cinéma, de détruire les frontières qui séparent les amateurs des professionnels dans leurs pratiques écrites et dans leurs pensées cinéphiles.

Dès lors, la problématique de notre mémoire s'articule autour des ententes idéologiques et affectives entre les journalistes critiques et les experts du cinéma en ligne, tout en notifiant une similitude dans les pratiques de chacune des deux parties. En d'autres termes, dans quelle mesure la critique de cinéma institutionnelle est-elle dans un rapport d'imitation grandissante à l'égard de la critique de cinéma amateur, dans le but d'embarquer de nouveaux lecteurs et de résister aux crises qui la traversent ? Cette enquête académique s'approche d'un objet délicat, car soumis aux passions des uns et des autres ; la critique de cinéma, comme nous le remarquons dans l'état de l'art, se lie intimement à une histoire de la cinéphilie, à une histoire du regard porté sur les films et ce point de vue admet une part de subjectivité comme nous l'avons signalé précédemment. Nous ne sommes pas exempts de cette contrainte parce que nous pratiquons aussi de la critique sur le web, ce qui induit un certain attachement personnel vis-à-vis du septième art. C'est d'ailleurs par ce biais que nous avons premièrement observé des comportements inhabituels de la part de la critique de cinéma traditionnelle, autrefois réservés aux vidéastes amateurs ou aux rédacteurs profanes du numérique. Ce mémoire cherche conséquemment à vérifier ou à invalider une impression de recouplement entre ces deux pans de l'exercice de jugement cinéophile : il présente des usages communs du digital et les limites d'une telle conduite.

Éléonore Houée

D'un point de vue théorique aussi, le thème de notre mémoire comporte des limites académiques. Effectivement, un certain nombre d'auteurs se sont penchés sur la critique de cinéma amateur, sans jamais parvenir à une définition permanente de ce type d'engagement cinéophile. D'un côté, il existe les défenseurs d'une vision strictement intellectuelle de l'exercice critique (Antoine De Beacque, René Prédal, Jacques Zimmer), mais ce sont souvent des personnalités savantes qui conjuguent leurs recherches à une pratique active de la critique de cinéma. De l'autre côté, des travaux universitaires plus récents suggèrent une cinéphilie plus ouverte, dans laquelle la critique ordinaire, telle qu'elle est pratiquée sur le web, s'insère aisément. Pour les premiers, l'analyse esthétique et narrative d'un métrage prime sur la réception émotionnelle de celui-ci par le spectateur (le terme de "mise en scène" y est alors primordial), mais la question morale est venue ébranler les considérations d'autrefois. C'est même une affaire importante de la critique de cinéma française : Luc Moullet déclare à ses collègues des *Cahiers du Cinéma* que « la morale est affaire de travellings », mais Jean-Luc Godard inverse la formule et affirme que « le travelling est affaire de morale ». Antoine De Beacque, dans son ouvrage sur la cinéphilie, affirme que les jeunes turcs « campent sur une éthique interne de la forme elle-même » à la suite du visionnage de *Kapo* de Gilles Pентecorvo en 1960.

C'est la mise en scène qui provoque le récit. Dans le champ des études cinématographiques, cette conception de l'image filmique n'a pas toujours été partagée, et les cours de narration et d'esthétique du cinéma ont souvent été séparés l'un de l'autre dans les universités françaises pendant un temps. Malgré tout, le *Précis d'analyse filmique* d'Anne Goliot-Leté et de Francis Vanoye paru en 1992 réincorpore des liens entre les études picturales et les analyses sur la diégèse des films. Depuis longtemps, les critiques de cinéma professionnels restent attentifs aux apports philosophiques et sémiologiques des études cinématographiques, comme ils demeurent tout aussi vigilants à l'égard des configurations politiques de chaque époque. Il apparaît fréquemment que des rédacteurs en chef prennent position en faveur de mouvements contestataires : on se souvient notamment de l'annulation du Festival de Cannes en 1968, dans le sillon des événements du mois de mai, mais aussi plus récemment de la défense des gilets jaunes par Stéphane Delorme, à la tête de l'ancienne rédaction des *Cahiers du Cinéma*. Bref, étudier la critique cinématographique suppose de composer avec des discours entremêlés, des opinions variées et des parcours parfois ambigus – rappelons que François Truffaut a longtemps été ami avec Lucien Rebattet, adhérant à l'Action française et collaborationniste durant les années d'occupation allemande. Le terrain que nous avons choisi demeure alors plus complexe que ce qu'il prétend être.

Éléonore Houée

Notre cadre théorique tient alors compte d'apports différents des sciences sociales, et la majeure partie des ressources académiques convoquées émanent des recherches passées ou récentes sur l'histoire de la critique de cinéma et de la cinéphilie (deux notions centrales pour ce mémoire), la communication dans l'audiovisuel avec des travaux sur l'impact du journalisme de cinéma sur la consommation des films, les relations entre les distributeurs et les organes médiatiques, la place de la publicité dans la commercialisation des revues et des magazines de cinéma, etc. D'autre part, nous faisons brièvement appel à la philosophie, à la sémantique et à la sociologie des valeurs et de la culture : ces dernières fournissent une structure théorique suffisante pour aborder des environnements où la persuasion semble motivée par des rapports de domination sociale, économique et intellectuelle. Elles permettent plus tard de fabriquer un protocole d'enquête selon les principes de rigueur, d'exigence et de neutralité, même si ce sont des combats que nous devons mener à chaque moment de la construction du mémoire : tant dans la confection d'une bibliographie conséquente (sans pour autant être exhaustive) que dans la rédaction des trois chapitres de cette étude. Parmi nos lectures, nous disposons à la fois d'ouvrages de référence sur la critique de cinéma (*Hitchcock/Truffaut* et *Les Films de ma vie* de François Truffaut, *Kubrick* de Michel Ciment) et des articles plus spécifiques sur les transformations de ce milieu de la presse culturelle.

Cela dit, quelques sources écrites, bien qu'utiles pour situer l'état de la recherche actuelle dans ce domaine, ne s'accordent pas avec les réflexions que nous produisons pour ce mémoire. Ainsi, les contributions théoriques de Laurent Jullier et de Jean-Marc Leveratto ne nous paraissent pas adéquates étant donné notre prise de position sur la critique de cinéma axée sur l'instruction passionnée, la démonstration sentimentale des enjeux du septième art. A l'inverse, les deux chercheurs précédents englobent une trop forte disparité d'expressions cinéphiles, si tant est que l'on puisse considérer toute parole sur le cinéma comme une déclaration d'amour aux images animées : nous ne le croyons pas et ce qu'ils entendent par « partage cinéophile » ne nous concerne pas. A force d'étirer les bordures ontologiques de la critique de cinéma, nous ne reconnaissions plus l'objet traité, de même que l'insistance avec laquelle d'autres auteurs affichent les démarcations entre l'amateurisme et le professionnalisme ne nous satisfait pas non plus. Cette pensée divise certainement un peu trop les sphères indéterminées de la critique cinématographique, voire ajoute de la confusion à notre raisonnement, alors que nous souhaitons au contraire apporter de la nuance : si les frontières entre les journalistes traditionnels et les *aficionados* de la culture cinéphile existent encore, il n'est plus nécessaire de les délimiter aussi nettement, d'opérer une déconstruction trop forcée à l'heure des rapprochements et des mimétismes respectifs.

Éléonore Houée

Les très récentes vidéos de Senscritique, en collaboration avec *La Septième Obsession*, durant le 74ème Festival de Cannes, vont quelque part dans ce sens. Ce qu'ils nomment un "match des critiques" voit s'affronter deux critiques de cinéma : la vidéo sur *Tout s'est bien passé* (François Ozon, 2021) fait débattre deux journalistes, à savoir Thomas Aïdan, directeur de la publication du magazine de cinéma mentionné ci-dessus et Eric Schwald, rédacteur régulier sur Senscritique où il adopte le pseudonyme de Sergent Pepper. Nos principales hypothèses pour ce mémoire partent de ces multiples constatations : il existe en effet quelques exemples d'alliance entre la presse cinématographique classique et des critiques profanes mais nous tâchons d'en démontrer le caractère de plus en plus récurrent et surtout de plus en plus nécessaire pour ces deux camps du commentaire filmique. Aussi nous formulons une première supposition : nous imaginons dans un premier temps que la professionnalisation des critiques amateurs leur a permis de rencontrer des journalistes pendant les projections, et qu'à force de les côtoyer, l'un et l'autre ont nourri des ambitions communes. Nous accordons une place primordiale à la notion de "lieu", parce que c'est en regardant où se trouvent les textes et les individus que nous comprenons mieux les regroupements de ces dernières années. Les régions de la critique cinématographique sont donc perçues sous plusieurs angles : les médias, les salles de projection, les festivals, les réseaux sociaux.

Dans le même temps, nous vous soumettons une seconde hypothèse, à savoir que les discours, davantage que les personnes, concordent entre eux, c'est-à-dire que la pensée d'un amateur expert ne diffère plus tellement de celle d'un journaliste pigiste ou salarié. Pour le dire autrement, l'apprentissage cinéphile connecte les deux parties de la critique cinématographique, et il n'est plus aussi aisément de les différencier pour ces raisons-là. Pourtant, c'est en formulant des reproches à la critique de cinéma institutionnelle que des non-professionnels ont investi le web, qu'ils ont à l'origine approché des œuvres plus populaires pour se démarquer de la presse traditionnelle. Il nous semble *a priori* que ces oppositions n'ont plus lieu d'être et que les murs s'écroulent au contact des idées. Une autre hypothèse vient se greffer à notre étude et elle prend désormais en considération le contexte perturbé du journalisme français : entre une crise économique, qui a entraîné une crise du support papier, et une perte de confiance croissante entre la population française et les médias, la presse culturelle s'arme de nouvelles technologies pour rivaliser avec les contenus numériques. Vient s'ajouter la crise pandémique qui a de fait freiné l'activité des critiques de cinéma professionnels ; toujours est-il que nous présumons des rédactions en pleine ébullition durant cette période, à la recherche de nouveaux formats, et que leurs réalisations puisent dans celles de la critique de cinéma amateur.

Éléonore Houée

Pour confirmer ces hypothèses, et certaines d'entre elles peuvent très bien ne pas se vérifier, nous mobilisons un protocole d'enquête et une méthodologie soignée. Nous avons en effet prioritairement précisé les contours du mémoire en effectuant de riches lectures en bibliothèque, autant d'ouvrages universitaires que d'articles académiques, et parfois des textes de la presse culturelle française afin de s'informer régulièrement sur le milieu et ses évolutions constantes – encore plus en période de pandémie mondiale. Nous dissertons effectivement sur un objet vivant, en proie à de grandes mutations, alors que la critique de cinéma existe depuis plus d'un siècle : cela signifie que nous devons particulièrement être attentifs à l'actualité des revues et des magazines de cinéma ainsi qu'à leurs stratégies de communication sur toute la durée de ce mémoire. Nous avons par conséquent approché les milieux à infiltrer de deux façons : par l'intermédiaire de l'entretien semi-directif individuel et par le biais de l'analyse du discours. Nous remarquons bien que c'est la parole du critique de cinéma qui nous intéresse dans ce cas précis et tout ceci dans un but comparatif entre les divers propos collectionnés. Il s'agit au préalable d'identifier les zones qui nous questionnent tout particulièrement avant de joindre des personnalités en particulier – même si l'identité de la personne nous semble tout aussi majeure dans le choix des enquêtés que sa provenance médiatique.

Pour commencer, nous nous aventurons sur les terres immenses de la critique de cinéma amateur, une région totalement numérique et jalonnée par des dizaines de milliers de cinéphiles. Il n'est pas simple de savoir où piocher tant les écrits profanes restent abondants sur le web et le digital peut entraver toute prise de contact avec des anonymes sous pseudonymes. Il reste que le site internet Senscritique, en pleine expansion depuis sa création, devient très vite une cible idéale pour nos recherches empiriques : sur celui-ci, nous avons accès à des publications amateurs, notamment celles du premier critique interrogé au mois de janvier 2021. Pour les besoins de la comparaison par ailleurs, nous avons voulu confronter des textes professionnels et profanes sur un même et unique film, projeté pour au 73ème Festival de Cannes : il s'agit du second long-métrage de Robert Eggers, *The Lighthouse*, sorti en 2019. Cette œuvre a été sélectionnée car elle est suffisamment récente pour pouvoir croiser les critiques entre elles. Sur Senscritique surtout, nous bénéficions d'un compte qui nous permet de contacter l'un des enquêtés afin de réaliser un entretien, avec une grille de questions mûrement préparée autour de la cinéphilie, de l'analyse filmique et de la pratique de la critique. Les méthodes qualitatives, comme celle de l'entretien individuel semi-directif, donnent accès à des données précises, des informations personnelles que l'on recoupe au fur et à mesure, comme un film qui ne prend définitivement forme que dans la salle de montage.

Éléonore Houée

Or c'est auprès de la critique de cinéma professionnelle que nous nous focalisons le plus et elle demeure tout aussi variée dans ses moyens d'expressions que la parole amateur en ligne. Notre intérêt se porte néanmoins sur des entreprises récentes, à la fois en version papier et en version numérique, car elles sont souvent plus susceptibles de mimer les techniques profanes. Nous voulons quand même obtenir les confidences d'une rédaction, et c'est pourquoi nous contactons d'abord des critiques à la tête d'une revue ou d'un magazine de cinéma, mais également de journalistes pigistes qui vivent l'exercice de jugement de manière solitaire, sans toujours participer à la confection d'un numéro : c'est autrement dit le statut professionnel des enquêtés que nous cherchons à diversifier et non le style littéraire de chacun d'entre eux. L'hétérogénéité des discours se dévoile lorsque nous prospectons les articles et les commentaires filmiques sur plusieurs supports (papier, digital, vidéo, podcast) et que nous procédons à leur analyse attentive : l'étude du discours (écrit comme oral) complète ainsi la méthode de l'entretien individuel semi-directif parce que c'est un autre type de parole que l'on examine (plus encadré de manière générale par les règles de la critique cinématographique et les institutions qui la protègent). C'est enfin une façon de se faire superposer la pratique de la critique de cinéma en tant que telle et le regard porté sur celle-ci *a posteriori* par des journalistes salariés, pigistes ou bénévoles.

Au niveau des outils que nous utilisons pour mener à bien notre protocole d'enquête, nous nous munissons en premier lieu d'une bibliographie savante sur les méthodes choisies. La sociologie nous pourvoit d'exemples d'entretiens dans des milieux divers et variés, pas nécessairement en lien avec le champ de la culture et des arts, et nous optons pour des rencontres individuelles comme pour affranchir le critique de cinéma du média dans lequel il intervient. L'entretien est aussi semi-directif pour ne pas bloquer les intervenants dans leur réflexion et pour soutirer des informations qui n'apparaissent pas dans notre grille de questions (celle-ci n'étant que l'ossature sur laquelle se déposent des interrogations inopinées à mesure que l'interview se déroule). Tous les échanges sont ensuite enregistrés puis retranscrits manuellement pour éviter les pertes (des hésitations, des répétitions, etc) : ces enregistrements ne sont donc pas retravaillés. En ce qui concerne maintenant l'analyse du discours, nous employons les ressources académiques de la linguistique, de la sémantique et de la grammaire, en ayant une attention particulière pour les travaux de Dominique Maingueneau qui détaille toutes les instruments de l'analyse du discours (l'approche lexicologique, l'approche lexicométrique, l'énonciation). Nous adoptons également une posture critique – à l'inverse d'un positionnement structural – en tenant compte du contexte d'écriture et de publication des articles.

Éléonore Houée

Nous révélons aussi ce qu'il n'y a pas dans ce mémoire d'un point de vue méthodologique. Nous avons auparavant décidé de ne pas nous inscrire dans une déviation théorique et ontologique de la critique de cinéma. Or c'est un choix de notre part. Au contraire, nous subissons quelque part les conditions restrictives de la crise sanitaire et les salles de cinéma fermées, les festivals annulés, les projections presse reportées nous contraignent alors dans nos objectifs méthodologiques. En effet, il aurait été intéressant de participer à un événement cinématographique animé par ou pour la presse (comme une projection par exemple), mais une observation, même succincte, des rapports interpersonnels entre les critiques n'a finalement pas pu se faire dans les temps. La soutenance de ce mémoire corrige quelque peu ces manquements, puisque nous nous servons de notre très récente venue au 74^{ème} Festival de Cannes pour poursuivre modestement les recherches que nous avons conduites. L'observation directe, discrète ou pleinement affichée, semble tout à fait complémentaire avec les méthodes utilisées pour notre travail : elle permet de se fondre dans un petit milieu, comme nous le notons ultérieurement dans un chapitre de ce mémoire, et de comprendre les positions des critiques de cinéma professionnels et amateurs lors de telles festivités – où la visibilité médiatique est un enjeu majeur pour tous les journalistes du secteur. Espace concurrentiel mais aussi territoire de rencontres, le festival de cinéma priorise les travaux à venir sur la critique de cinéma.

En outre, après la formulation d'une problématique, la conduite des entretiens et l'analyse du discours, nous présentons le plan général de notre mémoire qui se construit presque chronologiquement, au fil des recherches et des résultats. Le premier chapitre de notre travail de fin d'études dresse un état de l'art des recherches passées et présentes sur la critique de cinéma, en veillant bien à les faire correspondre avec les données empiriques. Nous mobilisons des concepts essentiels qui cheminent l'ensemble de notre projet : après avoir rapporté une ontologie de l'exercice de jugement, nous reportons cette fois-ci les caractéristiques de la figure du critique de cinéma (la prescription et l'instruction par exemple) et les tensions qui l'animent (un équilibre complexe entre subjectivité et objectivité). Le second point de notre premier chapitre identifie les lieux de critique de cinéma, tant pour les professionnels que pour les amateurs, car les publications se localisent dans des régions médiatiques et/ou numériques multiples. Il s'agit alors d'introduire les revues et les magazines de cinéma, piliers de la presse culturelle et du commentaire analytique sur les films, mais aussi d'autres moyens de faire entendre sa voix sur les ondes radiophoniques ou les émissions télévisées. Pour subsister, la critique de cinéma s'est déposée sur différents supports, notamment parce qu'elle traverse des crises économiques et idéologiques permanentes, objet du dernier point de cette première partie.

Éléonore Houée

Dans un second temps, nous expliquons et justifions le protocole d'enquête et les méthodes choisies pour mieux connaître l'actualité de la critique cinématographique, en nous spécialisant dans deux techniques complémentaires : l'entretien individuel semi-directif et l'analyse du discours. La comparaison des paroles et des jugements reste le centre névralgique de notre recherche, et c'est pourquoi nous relevons tous les propos qui s'entrecroisent, toutes les considérations qui se rencontrent. Concernant les entretiens plus particulièrement, nous décrivons d'abord les profils recherchés puis ceux retenus dans le cadre de notre travail, à savoir un critique de cinéma amateur et quatre journalistes professionnels. Il s'agit également de vérifier si la grille d'entretien préparée au préalable fonctionne sur le terrain d'enquête, alors que les mesures sanitaires restreignent nos entrevues avec des critiques de cinéma confirmés. D'autre part, les entretiens soulèvent des questionnements inimaginés au début de nos recherches, et ils se confirment quand on pratique l'analyse du discours. Les deux autres points de ce second chapitre explicitent nos prélèvements depuis un corpus établi – encore une fois en lien avec les lieux de la critique de cinéma, comme signalé précédemment. Mais nous cherchons aussi à repérer des prises de parole, à disséquer les articles et les critiques afin de les comparer entre elles, et de désigner de nouvelles approches de l'exercice de jugement, en particulier sur le web.

Des suites du protocole d'enquête, nous exploitons les résultats obtenus dans l'ultime partie de ce mémoire, constatant effectivement des imitations réciproques entre les deux secteurs de la critique cinématographique. Nous commençons par prendre le point de vue des amateurs, car les recherches récentes s'y sont penchées depuis une quinzaine d'années, sans pour autant faire une comparaison complète des discours. En revanche, la majeure partie de notre travail académique vise à rendre compte des proximités langagières entre la critique de cinéma profane et la critique de cinéma professionnelle, affirmant que cette dernière recourt aux techniques novatrices des premiers sur Internet. Nous supposons surtout que la fréquentation des mêmes lieux digitaux force les journalistes culturels à adopter les mêmes comportements que leurs collègues non-professionnels. De fait, nous étudions finalement l'activité des critiques de cinéma sur les réseaux sociaux, une région vivace d'avis et de débats que s'accaparent désormais tous les secteurs du jugement sur les films. Nous ne manquons pas de préciser les nouveaux formats qui s'ajoutent à l'écriture des textes critiques : la fabrique de podcasts et l'élaboration de vidéos s'additionnent aux publications papiers ou digitales qui demeurent toutefois le cœur du métier. Pour finir, nous bornons les frontières ontologiques de la critique de cinéma, observant en effet des changements par rapport à la définition initiale, de même que nous reconnaissions les limites de nos réflexions.

CHAPITRE I – UN ÉTAT DES LIEUX DE LA CRITIQUE DE CINÉMA D'HIER ET D'AUJOURD'HUI :

Dans cette première partie, il s'agit de revenir sur les lectures à partir desquelles la problématique de ce mémoire s'est formulée autour des mécanismes de reproduction et d'imitation respective entre la critique de cinéma professionnelle et la critique de cinéma amateur. Autrement dit, nous établissons dans un premier temps un état de l'art des recherches en cours sur la critique cinématographique, en prenant aussi appui sur des travaux plus anciens comme ceux de René Prédal par exemple. Ainsi, nous cherchons tout d'abord à définir l'exercice de la critique qui, pour un certain nombre de chercheurs, reste un jugement éclairé sur les films – en tout cas en France où la critique de cinéma dépasse l'acte d'évaluation d'une œuvre cinématographique comme nous le constatons plus tard dans le mémoire. Un savoir préalable s'avère donc nécessaire pour produire de la critique cinématographique et ces connaissances sur l'histoire du cinéma et les techniques de mise en scène sont des outils essentiels pour juger la qualité d'une œuvre de manière objective : l'effort d'objectivité dans le jugement est depuis longtemps la marque qui différencie d'ailleurs un critique professionnel d'un critique amateur mais nous observons malgré tout des changements significatifs ces dernières années et c'est tout l'objet de notre travail universitaire. La figure du critique de cinéma, sur laquelle nous nous penchons dans une partie de ce premier chapitre, a aussi été étudiée par quelques chercheurs : nous prenons pour exemple l'ouvrage d'Olivier Alexandre (*La sainte famille des Cahiers du Cinéma*, 2018) dans lequel une étude sociologique des rédacteurs de la revue y est faite et comparée à d'autres profils de critiques de cinéma dans d'autres médias. En effet, la question du lieu de publication reste tout aussi importante dans le cadre de notre mémoire, et nous constatons dans une partie ultérieure que ces lieux – tout comme les pratiques des journalistes de cinéma – se sont modifiés au contact du travail des amateurs sur Internet et sur les réseaux sociaux. Nous analysons premièrement les lieux privilégiés de la critique professionnelle en France depuis les origines du commentaire critique sur les films (principalement les revues de cinéma et les émissions radiophoniques), puis nous explorons d'autres territoires conquis par la critique de cinéma depuis l'arrivée de la télévision dans un premier temps et d'Internet dans un second temps. Or les critiques amateurs occupent les mêmes régions que celles de la critique professionnelle qui connaît de son côté une crise économique (la crise de la presse) et une crise de légitimité. Le développement de sites amateurs, dont le dispositif permet à des anonymes cinéphiles de publier des critiques en ligne, massifie la concurrence et les critiques professionnels s'imprègnent petit-à-petit de ces nouvelles méthodes.

I. La critique, le critique – une recherche ontologique :

Ce premier point du premier chapitre de ce mémoire vise à définir la critique de cinéma comme exercice d'écriture et de jugement. Dans un ouvrage sur des figures importantes de la critique de cinéma, Antoine de Beacque (*La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968)*, 2003) propose une définition de la cinéphilie qui s'accorde aussi avec celle du commentaire critique : « pour la définir, on peut dire qu'elle emprunte au *cursus honorum* universitaire ses critères d'apprentissage (l'érudition, l'accumulation d'un savoir) et de jugement (l'écriture et le goût pour le classicisme), et au militantisme politique son engagement (la ferveur et le dévouement), pour les transférer vers un autre univers de références (l'amour du cinéma) » (De Beacque, 2003 : 19). La passion pour le septième art (*L'art d'aimer*, Jean Douchet, 1987) s'accompagne alors d'une culture en la matière : la seule appréciation des films ne saurait suffire, elle doit reposer sur un ensemble de connaissances visant à juger une œuvre cinématographique. Le critique de cinéma, professionnel ou non, remplit cette fonction d'expertise qui lui permet d'acquérir une certaine légitimité pour parler des films et les évaluer : les entretiens réalisés pour ce mémoire confirment par ailleurs la construction de cette légitimité sur la base d'une érudition sur l'histoire du cinéma. La figure du critique de cinéma est donc étudiée dans une section de ce travail universitaire afin de comprendre « l'impact immédiat de la critique sur les choix des publics » (Debenedetti, 2006 : 48).

1. Liens étroits entre cinéphilie et critique :

Les critiques de cinéma professionnels et les critiques de cinéma amateurs partagent un même sentiment passionné et engagé à l'égard des films : l'histoire de la cinéphilie rejoints celle de la critique de cinéma et pour définir l'exercice de jugement sur les films, les historiens du septième art ont aussi écrit sur l'enthousiasme cinéphile. L'émotion suscitée par la découverte d'un long-métrage reste donc préalable à la capacité de critiquer une œuvre cinématographique : elle est le départ d'une campagne pour défendre le film ou le blâmer, elle crée le besoin d'estimer favorablement ou défavorablement une production artistique. Mais la cinéphilie, selon les auteurs étudiés, ne demeure pas seulement une affection immodérée pour le cinéma – ce qui serait la définition strictement étymologique du terme –, elle est aussi et surtout l'attestation d'une culture sur l'histoire du cinéma (les cinéphiles lisent sur les films autant qu'ils en regardent). En tout cas, c'est ce qu'un premier courant de chercheurs attribue à la cinéphilie, tandis que des recherches plus récentes ont tenté de démystifier le rôle de la cinéphilie dans le jugement esthétique des films (Jullier, Leveratto, Albera,

Lagny, Le Forestier, 2013 : 10). Nous retenons aussi ce que n'est pas la critique de cinéma : elle n'est pas pour autant du « partage cinéophile » (Jullier, Leveratto, 2010).

1.1. La cinéphilie et la critique, un lien de réciprocité :

Dans l'histoire de la critique de cinéma, la parole et l'écriture sont au cœur de la transmission cinéophile des œuvres cinématographiques : de nombreux auteurs ont par conséquent observé les discours des critiques de cinéma et analysé leurs articles dans des revues spécialisées. La critique de cinéma ressort donc d'abord comme une activité rhétorique, un exercice de persuasion « oscillant entre captation et information, originalité et accessibilité » (Topa-Bryniarska, 2017 : 2). C'est autrement dit « 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 » (Larouche, Cardinal, 1996 : 127). Or, pour servir de guide à un large panel de spectateurs, le critique de cinéma fonde son jugement à partir de connaissances préalables, de visionnages antérieurs : « notre savoir cinématographique augmente avec le nombre de films que l'on voit » (Jullier, Leveratto, Albera, Lagny, Le Forestier, 2013 : 16). Ces connaissances sur le septième art s'obtiennent alors en regardant des films, de toutes les époques, de toutes les nationalités, mais également en s'instruisant sur l'histoire du cinéma et ses techniques. L'érudition et l'accumulation de savoirs sur le cinéma indiquent la cinéphilie de l'argumentateur : Antoine de Beacque précise également que la cinéphilie reste « un apprentissage du regard » (De Beacque, 2003 : 24). La complexité de la notion, qui incorpore autant des critères quantitatifs (le nombre de films vus) que de critères qualitatifs (la précision de l'argumentaire), explique la difficile définition de la critique cinématographique en France, « sans doute le seul pays au monde où la critique ait acquis une telle présence et un tel prestige » (De Beacque, 2003 : 24). De même que la critique de cinéma prend appui sur une passion pour le septième art, que l'on appelle cinéphilie mais qui n'est pas seulement un amour pour les films comme nous l'avons souligné précédemment, la cinéphilie peut quant à elle compter sur les discours critiques, les revues spécialisées et les institutions ou les cinémathèques pour faire perdurer les cultures cinématographiques du monde entier. Autrement dit, en représentant institutionnellement la cinéphilie, les critiques professionnels mais également les restaurateurs ou les directeurs de cinémathèques participent à la diffusion de cet engagement pour le septième art, si bien que des amateurs tentent d'imiter l'écriture institutionnelle sur les films. Cependant, des travaux plus récents sur la cinéphilie et les cinéphiles (Jullier, Leveratto, 2010) établissent une définition plus large de cette admiration pour le cinéma, qui ne se recoupe plus avec celle de la critique.

1.2. Le « partage cinéphile » n'est pas de la critique de cinéma :

Si la cinéphilie peut être une impulsion à la critique des films, peut-on considérer toute écriture sur le cinéma comme relevant de l'exercice critique ? Certains chercheurs, avec lesquels nous prenons nos distances toutefois, pensent que le sentiment cinéphile alimente de nombreux spectateurs plus ou moins assidus et les encourage aujourd'hui à poster des avis en ligne – souvent très courts – sur des œuvres cinématographiques. Dans le cadre de notre mémoire qui porte également sur les discours amateurs, nous souhaitons restreindre la définition que nous apportons à l'expérience non-professionnelle ou plutôt non-institutionnelle de la critique de cinéma : autrement dit, nous ne considérons pas le « partage cinéphile » (Jullier, Leveratto, 2010) comme de la critique, y compris amateur. Cela signifie qu'il existe bien une hiérarchisation de l'écriture critique sur les films, à la fois dans le domaine professionnel et dans le milieu amateur, comme l'ont par ailleurs démontré Valérie Beaudouin et Dominique Pasquier : « plus on écrit de critiques, plus on évite les notes trop hautes et les critiques très courtes, plus on parle au nom de l'esthétique du film et non de ses impressions personnelles de spectateur » (Beaubouin, Pasquier, 2014 : 149). Il existe alors deux classes de publications amateurs en ligne : le partage de l'expérience de visionnage, qui porte sur les émotions vécues par le spectateur en salles et qui ne constitue pas de la critique à proprement parler, et l'analyse développée sur un film s'appuyant sur un ensemble de savoirs cinéphiles et de visionnages passés. Cette discussion académique sur les écritures de critiques en ligne est féconde depuis une dizaine d'années : lorsque Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto introduisent l'idée d'un « partage cinéphile » (Jullier, Leveratto, 2010), Dominique Pasquier répond qu'il existe plutôt des « jugements profanes » (Pasquier, 2014) qui se sont considérablement développés avec Internet : mais ces auteurs ne cherchent pas à organiser et hiérarchiser les paroles amateurs car « ils les situent dans le prolongement de la critique professionnelle "papier" traditionnelle, à laquelle il incombe d'adouber les "bons films" en les distinguant des "mauvais", et qui revêt une valeur prescriptive quant aux choix d'achat des places de cinéma » (Breda, 2017 : 91). Si le rôle prescriptif des critiques de cinéma professionnels a bien été observé par quelques auteurs (Debenedetti, 2006), celui de la publication amateur n'a pas été démontré, d'autant plus que la mise en avant de la note sur Internet masque le plus souvent le commentaire qui l'accompagne : « les avis critiques des spectateurs sont par exemple peu valorisés, alors que les notes sont encouragées par divers procédés » (Beaudouin, Pasquier, 2014 : 130). En étudiant les critères qui permettent de définir la critique comme exercice d'écriture et de jugement sur les films, nous examinons les valeurs attribuées à la critique de cinéma professionnelle comme amateur.

2. L'évaluation des films, entre objectivité et subjectivité :

Si une grande partie des travaux sur la critique de cinéma retrace l'histoire de cette pratique, d'autres recherches universitaires s'interrogent sur la sémantique des critiques pour comprendre les tensions qu'il existe entre objectivité et subjectivité, entre prescription (c'est-à-dire établir si le film est bon ou mauvais) et information (analyser l'esthétique et la narration d'une production filmique). Pour une très grande partie de la critique professionnelle, l'écriture tend « vers toujours plus de neutralité et d'objectivation du propos, mais aussi d'organisation d'un argumentaire » (Bourgatte, 2017 : 324). En revanche, en ce qui concerne la critique ordinaire, « les locuteurs manifestent leur présence en ne convoquant aucun argument : ils ne donnent que leurs impressions » (Bourgatte, 2017 : 324). C'est à ce point manifeste que cette mise en avant de soi dans les critiques profanes se retrouve dans plus de 80 % de ce type de critiques alors qu'elle est quasiment absente chez la critique traditionnelle et institutionnelle. L'analyse sémantique des critiques ordinaires vérifie par exemple la répétition du pronom personnel "je" dans l'écriture du commentaire sur un film, la promotion personnelle d'un visionnage et la mise en valeur des émotions ressenties en regardant l'œuvre cinématographique en question. De même, la subjectivité de ces critiques y est très forte par la multiplication du verbe d'état "être" conjugué à la première personne du singulier, ou du verbe "avoir" dans une moindre mesure (Bourgatte, 2017 : 325). Pour autant, le récit des émotions se manifeste aussi dans la critique professionnelle, où la subjectivité prend surtout une autre forme et se cache plus discrètement dans une argumentation abondante. La critique traditionnelle évoque bien les émotions vécues au cours du visionnage mais réfléchit le plus souvent sur la cause de ces ressentis : « Although the direct experience of the film is essential for the critic's final judgement, critics often also subject that experience to reflection » [« Bien que l'expérience directe du film soit essentielle pour le jugement final du critique, les critiques soumettent souvent aussi cette expérience à la réflexion »] (Zahrádka, 2020 : 4). En se posant des questions sur l'origine de ces émotions, les critiques de cinéma professionnels ne mettent non plus en avant l'expérience individuelle de visionnage mais la manière dont la mise en scène d'un film façonne les émotions des spectateurs : « How does the film achieve its emotional effect ? Emotions can be objectivized in various ways » [« Comment le film parvient-il à créer des émotion ? Les émotions peuvent être objectivées de bien des façons »] (Zahrádka, 2020 : 4)².

2 En outre, cette étude menée par Pavel Zahrádka auprès de divers critiques professionnels distingue les émotions personnelles légitimes des émotions personnelles illégitimes dans le jugement du film : la fatigue, la distraction ou la mauvaise humeur, préalables au visionnage, ne sont pas des facteurs permettant de juger correctement l'œuvre cinématographique (Zahrádka, 2020 : 4).

Cela dit, ces différences dans l'écriture ne sont plus aussi fréquentes lorsque l'on s'intéresse à d'autres profils de la critique amateur : notre mémoire porte uniquement sur ces individus amateurs et spécialistes. En ce sens, Michaël Bourgatte conclut bel et bien que deux univers de critiques existent (professionnel et amateur) mais on constate aussi des « points de jonction qui les rapprochent » (Bourgatte, 2017 : 329). Ce sont des points de jonction que nous étudions spécifiquement dans ce mémoire : la distinction entre critique professionnelle et critique amateur n'est plus aussi claire qu'auparavant, à l'ère d'Internet, et cela se concrétise dans l'écriture moins partisane et plus analytique d'une certaine partie de la critique amateur que nous identifions dans ce mémoire. Une observation que relèvent également les chercheurs Valérie Beaudouin et Dominique Pasquier qui étudient les divers degrés de la critique profane en ligne sur AlloCiné : ils distinguent alors trois groupes de critiques amateurs hiérarchisés avec des écritures personnelles et subjectivées tout en bas et des commentaires analytiques et « une maîtrise du champ du cinéma sous toutes ses facettes » (Beaudouin, Pasquier, 2014 : 155) tout en haut. Ainsi, la critique de cinéma se voit coincée « au mélange des formes entre le journalisme d'opinion et celui d'information » (Topa-Bryniarska, 2017 : 1) : le travail du critique de cinéma consiste à évaluer un film et à persuader les lecteurs d'aller voir ou non l'œuvre filmique en question. Le critique professionnel ou amateur informe bien les spectateurs de la qualité de ces films distribués en salles, mais dans le même temps, il donne une opinion éclairée sur ces productions audiovisuelles. L'objectivité du discours critique se perçoit dans l'utilisation d'un champ lexical pointu sur les techniques et la mise en scène (échelle des plans, linéarité ou non du montage et de la narration, etc), l'appel à des références cinématographiques qui attestent la culture du critique, mais aussi la pertinence et l'originalité de l'analyse. On dénombre en effet plusieurs types de critiques : la critique descriptive rapporte strictement les effets de mise en scène et les commente tandis que la critique herméneutique vise à donner une interprétation globale du film. Là encore s'opèrent des jonctions dans l'écriture de la critique de cinéma : pour fournir une interprétation (donc personnelle) d'un long-métrage, le journaliste critique fonde son propos sur des éléments objectifs observables dans le film (le rôle de la photographie et de la musique paraissent donc décisifs tant ils produisent des sources interprétatives et symboliques fortes). Dans la pratique cependant, il n'y a pas de consensus autour de critères de notation et d'évaluation : « chaque média est unique du point de vue de sa sélection et de son système de notation » (Cariou, Rochelandet, 2019 : 138). Cela nous amène à nous interroger sur la spécificité du critique de cinéma professionnel, comme figure mais aussi comme représentant d'un média, d'une histoire de l'écriture sur les films.

3. Le critique professionnel, une figure institutionnelle :

« La fonction du critique de cinéma est, comme celle du médecin, la consultation ».

– René Guyonnet

Les analogies sont nombreuses pour comprendre le métier de critique de cinéma. C'est en effet une activité professionnelle difficile à appréhender et qui cumule plusieurs fonctions dont celle de l'expertise et celle de la prescription. Nous retenons principalement ces deux missions remplies par les critiques professionnels car elles ressortent le plus souvent des discours tenus par ces agents de parole sur les films. De même, au cours de nos lectures, nous nous sommes aperçus que l'histoire des critiques de cinéma est lue à partir de ces deux fonctions. Mais le critique traditionnel reste tout d'abord une figure importante, notamment durant l'âge d'or de la critique de cinéma en France, entre la fin des années 1940 et la fin des années 1960. Antoine de Beaucque chapitre d'ailleurs son ouvrage sur la cinéphilie avec le récit de quelques critiques majeurs de cette période (Georges Sadoul, François Truffaut, Roger Tailleur ou encore Bernard Dort) : tous ne sont pas nécessairement restés dans la postérité mais cela certifie bien que la critique de cinéma a besoin de représentants et que ces représentants sont dotés de qualifications leur permettant de discuter du septième art et de prescrire les bons films au public qui les lit ou les écoute. C'est en ce sens qu'ils demeurent des figures institutionnelles du commentaire sur les films.

3.1. Une fonction d'expertise :

Un critique de cinéma est tout d'abord un expert du cinéma, de son histoire, de ses formes, de ses courants et de ses techniques. Dans son ouvrage sur la critique de cinéma, René Prédal reprend un sondage réalisé auprès de professionnels pour leur demander comment ils en étaient venus à écrire de la critique dans des revues spécialisées : pour 59 % d'entre eux, la cinéphilie reste la source de cette orientation ; pour 16 % d'entre eux, c'est par le journalisme que ces professionnels sont devenus des critiques de cinéma ; enfin pour les 12 % restants, la cinéphilie comme le journalisme sont les moteurs de cette décision³ (Prédal, 2004 : 11). Autrement dit, avant d'être un journaliste, le critique de cinéma reste en premier lieu un cinéphile : « de fait, le critique de cinéma est d'abord un amateur » (Prédal, 2004 : 11). Un amateur dans le sens de connaisseur, de spécialiste

³ René Prédal cite par ailleurs la source de cette étude réalisée par la revue *Cinéma 84* en janvier 1984.

dans le domaine du septième art, non pas comme catégorie de différenciation par rapport à la critique professionnelle. Comme d'autres catégories de journalistes (journalistes politiques, journalistes sportifs, presse féminine), le critique de cinéma dispose d'une haute qualification dans un domaine particulier, et ces qualités se reconnaissent pour les lecteurs dans sa capacité à faire appel à une culture, un savoir mais également un héritage d'enseignements antérieurs sur le cinéma. Dans diverses revues de cinéma anciennes ou récentes, les journalistes critiques n'hésitent pas à mobiliser des auteurs identifiables de la critique de cinéma tels que André Bazin, Serge Daney ou encore Raymond Bellour. Dans d'autres magazines de cinéma, au lectorat plus large et à l'écriture moins universitaire, les critiques de cinéma multiplient les comparaisons avec d'autres ouvrages cinématographiques. L'argumentation du critique du cinéma se fonde sur des connaissances qu'il puise au cours de ses visionnages et au cours de ses lectures – les critiques de cinéma se lisent régulièrement entre eux par ailleurs, piochant des idées et se forgeant une pensée auprès de leurs pairs. Les critiques de cinéma s'inscrivent en effet dans l'histoire d'une revue qu'ils comprennent et qu'ils prolongent – nous commenterons ces lieux d'écriture de la critique cinématographique ultérieurement. Les lecteurs ou les auditeurs apprécient chez les journalistes cinéma la mise en valeur des productions filmiques sur un registre non-promotionnel : « 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 les objets – et non des informations économiques sur des sujets – lesquels ont payé pour qu'on parle de leur personne » (Verdrager, 2004 : 24). Autrement dit, les critiques de cinéma donnent accès à d'autres types d'informations que le langage promotionnel des films (dossier de presse, interviews de l'équipe du film) et les spectateurs sont à la recherche de ces compétences analytiques qui fournissent des clés d'interprétation pour mieux comprendre l'œuvre regardée. D'autre part, le renforcement de la critique amateur ne perturbe pas l'expertise des professionnels, il la solidifie : « On pourrait du coup arguer que la critique amateur de film, loin de proposer un modèle alternatif et concurrent de classement par le jugement profane, renforce *in fine* le modèle du jugement expert » (Beaudouin, Pasquier, 2014 : 157). En fait, l'expertise des critiques de cinéma apparaît bénéfique pour les lecteurs une fois le film vu, alors que c'est son rôle prescriptif qui engage parfois le spectateur à aller voir un film en salles. Cela signifie donc qu'il existe une critique de l'avant et une critique de l'après et que les fonctions du critique de cinéma se déploient dans l'une et l'autre de ces deux catégories : nous nous attachons désormais à étudier le rôle de prescripteur qu'endosse le journaliste cinéma.

3.2. Un rôle de prescripteur :

Dans leur ouvrage *La critique de cinéma en France : Histoire, anthologie, dictionnaire*, Michel Ciment et Jacques Zimmer sélectionnent quelques réflexions sur la critique de cinéma pour former une anthologie : un texte rédigé par René Guyonnet le 6 juin 1960 dans la revue *Esprit* retient toute notre attention car il établit une analogie entre le métier de critique de cinéma et celui de médecin. Dans les deux cas, nous révèle René Guyonnet, « la qualité première du critique, comme celle du médecin, serait donc la sûreté de son diagnostic » (Guyonnet cité par Ciment et Zimmer, 1997 : 318). Une fois l'expertise du film réalisée, le critique de cinéma établit un jugement qu'il confie aux lecteurs de son papier : il enjoint les spectateurs à regarder ou non l'œuvre cinématographique qu'il a évaluée selon plusieurs critères en lui conférant une certaine valeur. Natalie Heinich prend d'ailleurs exemple sur la figure du critique de cinéma pour définir trois régimes d'attribution de la valeur appliqués à l'évaluation d'un film : le premier régime apparaît comme celui de la mesure quantifiée (en l'occurrence les étoiles ou les cœurs qui accompagnent la critique), vient ensuite le deuxième régime de l'attachement (quand le critique de cinéma fait ressortir l'amour du cinéma), et puis le troisième régime demeure celui du jugement (qui passe essentiellement par les mots que sélectionnent les critiques de cinéma à la rédaction d'un papier) (Heinich, 2017 : 25-32). Dans son jugement positif ou négatif d'une production audiovisuelle, le critique de cinéma agit comme un conseiller d'orientation, comme un guide qui permet aux spectateurs de s'orienter dans la masse de films qui sortent en salles chaque semaine. Dans ce cas, « l'émetteur-critique occupe dans cette situation de communication une position plus "privilégiée" dans la mesure où il sait davantage de choses sur le film présenté et cela légitime son rôle discursif de conseiller ou bien de guide » (Topa-Bryniarska, 2017 : 3). En effet, les critiques de cinéma découvrent les films au cours des projections presse, rencontrent les cinéastes et les équipes du film lors des tours de promotion pour réaliser des interviews et sont régulièrement contactés par les attachés de presse. En ce sens, « the knowledge of the production context of the film helps critics to avoid making factual mistakes » [« la connaissance du contexte de production du film aide les critiques à éviter de commettre des erreurs factuelles »] (Zahrádka, 2020 : 7). C'est donc bien de son expertise que découlent ses fonctions de guide ou de prescripteur. En faisant confiance à l'avis des critiques, les lecteurs et les auditeurs suivent les indications de visionnage de ces derniers car « la critique permet de se rapprocher des bons films » (Verdrager, 2004 : 29). Toutefois, quand la critique est négative et virulente, certains spectateurs n'entendent plus les conseils des journalistes professionnels et préfèrent parfois se tourner vers des voix plus discrètes : celles des amateurs.

4. Le critique amateur, entre mimétisme et pratiques de différenciation :

L'écriture sur les films en amateur est presque apparue au même moment que la création des premières revues de cinéma dans les années 1910 à 1920. Des chercheurs étudient justement ces pratiques personnelles et cachées du jugement cinéphile depuis les origines de la critique de cinéma : des carnets avec des films évalués ont d'ailleurs été retrouvés et analysés par quelques auteurs (Jullier, 2015). De même, des cinéphiles anonymes envoient depuis longtemps des textes à des magazines spécialisés pour qu'ils soient publiés dans le prochain numéro : cette pratique existe toujours et des papiers amateurs sont régulièrement publiés dans *Les Cahiers du Cinéma* par exemple. Les critiques amateurs côtoient donc souvent les critiques professionnels et ce depuis longtemps ; l'arrivée d'Internet a seulement amplifié le phénomène de la critique amateur ou l'a plutôt davantage révélé. Avec le numérique, les critiques non-professionnels peuvent mieux interagir avec les journalistes de cinéma (installés la plupart du temps sur Paris donc inaccessibles pour une partie de la population) : en commentant les articles en ligne, en réagissant à un tweet, en envoyant un message privé par exemple. Dès le début des années 2000, un site français se consacre à la rédaction et à la publication de petits commentaires sur les films. AlloCiné acquiert une certaine notoriété avec une communauté de cinéphiles importantes : le site propose également un forum où les discussions sur les dernières sorties se voient remplacées par des échanges plus intimes entre les divers membres de cette communauté. Des topics permettent à des critiques amateurs de poster une analyse d'un film s'appuyant sur des images ou des sources audio. De même, les utilisateurs peuvent noter les films avec un barème de quatre étoiles pour commencer, puis un barème de cinq étoiles par la suite. Plus tard, d'autres sites voient le jour et offrent la possibilité de noter un ensemble de produits culturels (films, séries, livres, musiques) tout en postant des critiques sur le web. C'est le cas de Senscritique qui, comme AlloCiné, « vit de la vente d'espaces publicitaires sur son site et d'une activité de conseil auprès des distributeurs de films » (Beaudouin, Pasquier, 2014 : 128). Par ailleurs, « les contributions des spectateurs augmentent la valeur du site, à coût quasiment nul pour l'entreprise » (Beaudouin, Pasquier, 2014 : 128), mais les critiques profanes profitent aussi de cette visibilité pour obtenir une certaine célébrité à l'image d'un membre dont le pseudo est Sergent Pepper et qui a été interviewé par le journal en ligne *Konbini* le 22 avril 2021. L'article a pour titre "On a rencontré le plus grand serial noteur de Senscritique". Tous ne s'orientent pourtant pas dans cette voie et il existe bien une hiérarchisation du monde cinéphile amateur à l'intérieur de ces sites de critiques amateurs. On distingue ainsi plusieurs groupes de critiques non-professionnels qui se différencient dans leur écriture et leur proximité lexicale avec la critique professionnelle.

La première catégorie représente uniquement les commentateurs irréguliers et de passage, qui publient rarement des critiques et dont les textes sont relativement courts, ressemblent davantage à des billets d'humour qu'à de véritables commentaires argumentés sur les œuvres cinématographiques. La majorité des critiques publiées par ce premier groupe se concentre sur des genres précis comme la science-fiction ou le fantastique tandis que la critique professionnelle a tendance à écrire sur tous les registres du septième art : ainsi, sur le site AlloCiné, 37 % des avis concernent des films d'épouvante, de science-fiction ou fantastiques alors que le genre dominant de la presse écrite reste le drame et la comédie dramatique à hauteur de 34 % (Beaudouin, Pasquier, 2014 : 139). Autrement dit, il y a bien une volonté de se différencier des journalistes critiques de la part de quelques visiteurs irréguliers : le style grammatical diverge également en utilisant « des termes qui renvoient aux émotions, au ressenti du spectateur, ainsi qu'un ensemble de termes appartenant au vocabulaire de la recommandation » (Beaudouin, Pasquier, 2014 : 142) plutôt qu'à des termes renvoyant au champ lexical du cinéma. En outre, ces échanges en ligne font que « tout internaute qui donne son avis s'expose à être contredit par le suivant » (Jullier, Leveratto, 2015 : 12), et ces dialogues entre utilisateurs dévoilent plus d'informations sur le film que « la seule critique professionnelle, dans laquelle l'évaluation du film est inséparable de la défense d'un point de vue éditorial » (Jullier, Leveratto, 2015 : 12). A l'inverse, une partie des spectateurs critiques adoptent une écriture proche de celle des professionnels, imitent le langage argumentatif et référencé de la presse spécialisée. Ce mimétisme s'observe aussi dans le choix des films critiqués (moins de sorties récentes, divers genres, plus de films d'auteurs) et dans la façon de les commenter. La critique ordinaire n'est plus seulement une manifestation de soi dans l'expérience et la retranscription d'un visionnage, elle devient ainsi l'objectivation d'un propos, c'est-à-dire la faculté de comprendre les origines factuelles des émotions ressenties à la découverte d'une production audiovisuelle. Le locuteur opère une mise à distance de sa personne (Bourgatte, 2017 : 329) et se rapproche de la critique professionnelle en cinq points : la notation y est d'abord moins généreuse et moins extrême que celle des contributeurs habituels, les critiques sont publiées la semaine de la sortie du film ou avant (preuve qu'ils disposent parfois d'un privilège et accèdent à des avant-premières ou des projections presse), les textes sont plus longs, les films critiqués appartiennent à des genres plus variés et enfin « 80 % de leurs critiques sont centrées sur le film, évitent l'expression émotionnelle » (Beaudouin, Pasquier, 2014 : 154-155). Pour le dire autrement, la proximité entre les critiques profanes et les critiques professionnels qui se fréquentent plus souvent « peut donc favoriser des comportements mimétiques » (Carioui, Rochelandet, 2019 : 122).

II. Les lieux de la critique :

Ce deuxième point du premier chapitre de notre mémoire identifie plus spécifiquement les territoires occupés de la critique de cinéma en France par les professionnels comme par les amateurs. Nous avons déjà remarqué quelques lieux d'écriture et d'échanges pour opposer premièrement les journalistes critiques et les critiques ordinaires sur Internet. Néanmoins, il nous semble utile de revenir historiquement sur la fondation puis le développement des revues de cinéma pour en comprendre les spécificités. Nous nous appuyons notamment sur un article de René Prédal, spécialiste de la critique de cinéma, intitulé « Les lieux de la critique » publié dans la revue *Cinémas* au printemps 1996. Nous revenons donc premièrement sur cette histoire de la presse écrite spécialisée dans le cinéma pour marquer une distinction entre les magazines et les revues de cinéma (une distinction opérante de nos jours également). Malgré tout, les terres médiatiques habitées par la critique de cinéma ne sont pas uniquement celles de la presse écrite, car les critiques professionnels comme amateurs ont investi d'autres régions de l'audiovisuel. Effectivement, la parole des critiques importent parfois autant que leur écriture ; les spécialistes du septième art s'écoulent et se voient aussi à la télévision comme à la radio. Dans tous les cas, ils s'adaptent aux médias qui les reçoivent et la forme de la critique diverge nécessairement : un texte de plus de mille signes ne peut être récité sur une émission radiophonique où les débats entre critiques remplacent un texte écrit et sérieux. Depuis plus d'une décennie, des critiques profanes sur Internet s'affichent sur les réseaux sociaux, se servent des ressorts du web pour pulser la critique vidéo que nous étudions pour conclure.

1. Revues et magazines de cinéma, histoire de l'écriture sur les films :

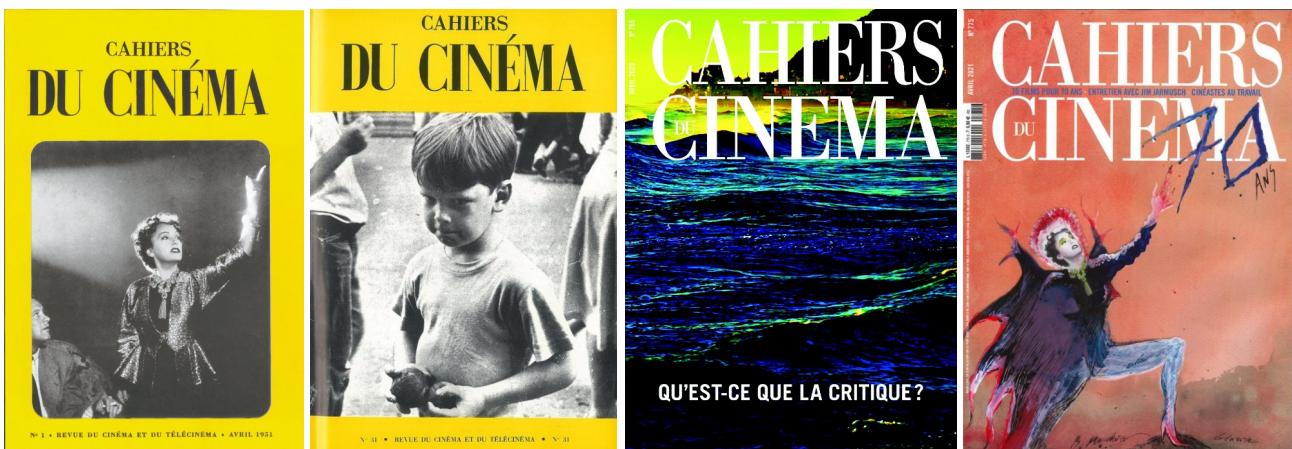
« A la fois mémoire vive et aiguillon de la création, la revue est un espace de débat, terre d'échange, mais aussi processus de légitimation artistique et relevé régulier des fièvres cinéphiliques ».

– René Prédal

Les revues et les magazines de cinéma ont fortement participé à la légitimation du cinéma en tant qu'art. L'exemple des *Cahiers du Cinéma* dans les années 1950 apparaît comme essentiel : « le rôle de la cinéphilie aura finalement été de légitimer ce cinéma américain classique, vif, actif,

tonique, extravagant, considéré à l'époque comme un spectacle de pur divertissement » (De Beacque, 2003 : 18). Dans telle ou telle revue de cinéma, les critiques s'engagent à défendre un courant ou un auteur (Alfred Hitchcock et Howard Hawks pour les « jeunes turcs » des *Cahiers du Cinéma*, Federico Fellini et Stanley Kurbick dans *Positif*, le cinéma de genre et d'épouvante dans les magazines *L'Écran Fantastique* et *Mad Movies*). Le critique écrit en solitaire mais il s'insère dans un mouvement de défense du septième art, de tel ou tel film, de tel ou tel cinéaste (c'est ce qu'on appelle communément la « politique des auteurs »). Les revues et les magazines se concurrencent aussi même si les effets de mimétisme et les relations interpersonnelles entre les critiques tendent à diminuer les oppositions éditoriales entre les journaux. D'abord sous format papier, les revues et les magazines de cinéma se logent désormais en partie (*Première* ou *Trois Couleurs*) ou totalement sur le web (*Écran Large*, *Bande à Part*).

1.1. *Les revues et magazines de cinéma imprimés :*



Images 1, 2, 3 & 4 – Quelques unes historiques de la revue *Les Cahiers du Cinéma* (n°1, n°31, n°765, n°776)⁴
(©*Les Cahiers du Cinéma*).

Dans son article sur les « lieux de la critique », René Prédal émet une classification des périodiques spécialisés dans le cinéma : il existe d'abord les revues critiques auxquelles appartiennent *Les Cahiers du Cinéma*, *Positif* ou *Séquences*, viennent ensuite les magazines tels que *Studio* ou *Première*, les publications thématiques, les organes spécialisés et enfin les publications

4 La première couverture est celle du premier numéro de la revue avec une capture de *Boulevard du Crépuscule* de Billy Wilder sorti en 1951, date à laquelle André Bazin et ses comparses créent *Les Cahiers du Cinéma*. La deuxième couverture représente le trente-et-unième numéro de la revue : François Truffaut écrit le fameux texte sur « une certaine tendance du cinéma français ». La troisième couverture dévoile le dernier numéro écrit par l'équipe de Stéphane Delorme après leur démission. La dernière couverture célèbre les soixante-dix ans de ce journal.

universitaires comme *Cinémas* (Prédal, 1996 : 19). Certains ont complètement disparu depuis l'âge d'or de la critique de cinéma en France situé entre la fin des années 1940 et la fin des années 1960 : ils publient des textes critiques, donc « un produit hybride écartelé entre l'information (renseigner), l'expression (donner son avis, proposer son regard comme un créateur le fait de son œuvre) et la communication (toucher un lectorat et influer sur ses choix en matière de spectacle) » (Prédal, 1996 : 22). Le mensuel de cinéma n'est pas toujours le terrain d'accueil de la critique cinématographique : un certain nombre de critiques professionnels ont continuellement publié dans des quotidiens nationaux ou régionaux (Louis Delluc dans les quotidiens *Paris-Midi* et *Bonsoir*, Serge Daney dans *Libération*, Jean-Michel Frodon dans *Le Monde*) ou dans d'autres types de revues intellectuelles (André Bazin dans *Esprit*, Frédéric Mercier dans *Transfuge*). Or, avec « l'institutionnalisation du discours esthétique sur le cinéma, sa consécration culturelle du fait de la reconnaissance académique du cinéma comme objet d'étude » (Jullier, Leveratto, 2013 : 300), les revues et les magazines de cinéma se développent fortement après la Seconde Guerre Mondiale tandis qu'une multitude de films américains traversent l'Atlantique pour être diffusés dans les salles européennes. La revue de cinéma se caractérise depuis par une écriture réflexive et analytique sur les films sous la forme d'essais littéraires et de dissertations sur le septième art : elle suit à la fois les sorties hebdomadaires mais dédie une grande partie de ses numéros au cinéma de patrimoine. Plus populaire et moins universitaire, le magazine de cinéma publie des papiers explicatifs et informatifs sur les films (ils se spécialisent souvent dans la rédaction de reportages sur le tournage ou après de l'équipe du film) sous la forme d'articles journalistiques : le cahier critique tient une place moins importante dans le sommaire du magazine de cinéma qui met plutôt en avant les rencontres avec un cinéaste, un acteur ou une actrice. Les deux types de périodiques naissent presque au même moment dans les années 1920, avec cependant un avantage pour les magazines grand public sur le cinéma. Avec le mouvement des ciné-clubs à la fin des années 1940, les revues de cinéma reprennent le dessus : *L'Écran Français* est créée en 1945, à la fin de la guerre, et *Image et Son* l'année suivante. Le déclin des revues de cinéma s'enclenche dans les années 1970, marquées par des tournures idéologiques handicapantes, et rattrapées par des magazines de cinéma naissants tels que *Première* qui rencontre un franc succès dans les années 1980. Toutefois, des formes composites voient le jour depuis une dizaine d'années : des magazines de cinéma comme *La Septième Obsession* ou *Sofilm* revendiquent un héritage des revues de cinéma (avec une grande partie de chaque numéro consacré au cinéma de patrimoine et à l'analyse esthétique des films) tout en effectuant des choix thématiques tous les mois.

1.2. Les revues et les magazines de cinéma en ligne :



Images 5, 6 & 7 – Trois unes du magazine en ligne *Bande à Part* disponible sur tablette et téléphone (©*Bande à Part*).

Le magazine de cinéma a cependant muté au début des années 2000 avec l'arrivée d'Internet. Les périodiques déjà en kiosques ont créé un site en ligne pour mettre à disposition les archives de la revue, les anciens numéros et les nouveaux. Ainsi, les abonnements et les ventes ne s'effectuent plus seulement en boutiques mais également depuis le site des magazines de cinéma. Le sommaire et l'éditorial du rédacteur en chef sont publiés au même moment que la sortie du numéro. Malgré tout, ces mensuels se lisent exclusivement sous format papier, aucune version numérique de la revue ou du magazine n'est offerte au lectorat. D'autres périodiques en revanche se lisent à la fois en format papier et en format numérique : le magazine de cinéma *Première*, en difficulté financière, dispose d'un site internet où des articles sur l'actualité des sorties et quelques critiques de films sont quotidiennement publiés. De même, le magazine gratuit diffusé dans les cinéma Mk2, *Trois Couleurs*, communique aussi quelques papiers numériques sur le site internet. Ces articles complètent le plus souvent la revue et sont accessibles gratuitement sur le web. Une dernière catégorie de magazines de cinéma se trouve cette fois-ci uniquement en ligne et ne bénéficie d'aucune diffusion papier : tous ne sont pourtant pas soumis à un abonnement et l'essentiel des textes critiques peuvent se lire sans obligation d'achat de la revue. C'est le cas notamment du site internet et journal en ligne *Écran Large* qui a diversifié ses activités d'écriture depuis sa création : d'abord totalement gratuit, le magazine numérique monnaye quelques articles depuis la crise pandémique du coronavirus en mars 2020. Un autre magazine, *Bande à Part*, plus centré sur le cinéma d'auteur, a dans un premier temps lancé une application sur tablette et téléphone, mais s'est ensuite ravisé au bout du cinquantième numéro. *Bande à Part* se consulte désormais depuis le site internet. Ces propositions en ligne ne changent pas l'écriture de la critique pour autant, bien que les instruments du numérique (images et sons) s'ajoutent pour donner corps au texte critique.

2. La voix des critiques, entre émissions radiophoniques et podcasts :

Très tôt dans l'histoire de la critique de cinéma, la voix des journalistes s'est faite entendre. L'une des plus anciennes émissions radiophoniques françaises de critiques de films s'écoute encore de nos jours sur France Inter : *La Masque et la Plume*, présentée depuis 1989 par Jérôme Garcin, accueille divers critiques professionnels issus de médias nationaux ou régionaux pour discuter des sorties culturelles récentes (livres, bandes dessinées, films, musiques). Cette longévité s'explique en outre par la fidélité des auditeurs qui n'apprécient guère les changements d'animateur de leurs émissions favorites : « il en ressort que tout changement d'émission ou d'animateur a tendance à provoquer des remous en interne et en externe. Sans doute cela explique-t-il en partie le fait que des records de longévité soient battus par certaines émissions » (Cavelier, Morel-Morager, 2008 : 18). Des critiques de cinéma réguliers (Michel Ciment de *Positif*, Pierre Murat de *Télérama* ...) s'y rendent chaque semaine pour défendre une opinion favorable ou défavorable sur un long-métrage pendant une quinzaine de minutes, souvent interrompus par leurs collègues. A la différence de la revue ou du magazine de cinéma, la radio reste une terre de débats et d'échanges instantanés pour les critiques professionnels. Les journalistes critiques ne participent pas seulement à des émissions de critiques mais aussi à des entreprises radiophoniques de décryptage des films, d'histoire du cinéma et des genres cinématographiques. Sur France Culture par exemple, une émission comme *Mauvais genres* se passionne pour les polars, la science-fiction, l'horreur et le fantastique dans le domaine des arts (littérature, cinéma et bandes dessinées principalement). Le thématique a longtemps surpassé l'analytique malgré la résistance du *Masque et de la Plume* : une autre émission radiophonique de critique de films, *La Critique* présentée par Lucile Commeaux, agrandit l'aire du commentaire sur le cinéma et la culture depuis l'année 2020. Contrairement aux revues et aux magazines de cinéma, « l'auditeur a le sentiment que le journaliste, le producteur ou l'animateur qui s'adresse à lui s'adresse à lui seul » (Cavelier, Morel-Maroger, 2008 : 99), d'autant plus que ces émissions reçoivent par ailleurs du public lorsqu'elles sont enregistrées. L'accès à l'avis critique est donc direct et immédiat. Pourtant, la parole des critiques professionnels sur les antennes françaises a quelques fois reçu le rejet de certains auditeurs, voire la répulsion d'autres critiques de cinéma. Camille Brunel, écrivain et critique, rédige un article à l'encontre des journalistes du *Masque et de la Plume* à propos d'un enregistrement sur le film *Mad Max : Fury Road* (George Miller, 2015) : « ce n'est pas de la critique, ni de l'information : c'est une sensation » (Brunel, 2015 : §10). Plus encore que dans la presse écrite, la critique de cinéma à la radio est « disqualifiée par défaut de généralité, [elle] l'est également par défaut d'humilité » (Verdrager, 2004 : 20).

Éléonore Houée

Le podcast est quant à lui en plein essor, y compris du côté des professionnels de la critique de films. « Inventé début 2000 à partir de l'iPod (l'iPhone n'existe pas encore) et du mot anglais *broadcast* (diffusion), le terme "podcast" décrit la capacité d'un fichier son à être distribué sur Internet de manière à pouvoir être écouté en mobilité sur un baladeur mp3 » (Bouton, 2020 : 98). Actuellement, le podcast ne s'écoute plus seulement sur un baladeur mp3 – d'autant plus que l'objet disparaît peu à peu – mais directement depuis un téléphone portable sur des plateformes de streaming musical ou de distribution audio telles que SoundCloud et Spotify. Territoire investi dans un premier temps par les critiques profanes, n'ayant pas accès aux institutions de la parole sur le cinéma (les émissions radiophoniques précédemment citées), les journalistes critiques se réapproprient cette technologie à des fins plus personnelles. En effet, il s'agit selon les chercheurs d'un « média personnel, à la carte, mobile, ouvert sur une multitude de productions et de créations, auquel le développement de l'écoute en mobilité, des enceintes connectées et de la commande vocale offre de nouvelles perspectives » (Bouton, 2020 : 97). Alors que la radio s'écoute en direct, le podcast autorise la délinéarisation de la consommation auditive d'un ou de plusieurs programmes. S'il ne constitue pas encore un modèle économique stable et ne permet pas toujours voire rarement la rémunération de ces animateurs et de ces intervenants, le podcast attire toutefois de nombreuses voix du cinéma et de la télévision. A l'origine, ce sont les critiques amateurs qui s'en emparent, produisant des podcasts parallèles à la publication de vidéos critiques sur lesquelles nous nous penchons dans un point ultérieur. A ce titre, nous pouvons citer quelques unes de ces émissions qui tirent bénéfice de la popularité de leurs auteurs, à l'instar de *Pardon le cinéma* inauguré par Victor Bonnefoy – plus connu sous le pseudonyme In The Panda sur le web. Se développent aussi des podcasts amateurs et des écritures profanes plus à la marge des critiques populaires sur Internet. Nous relevons par exemple l'étude menée par Hélène Brada sur l'écriture « critique à vocation militante, et plus précisément féministe, qui pour prend objet des films et des séries télévisées, et diffusée via Internet » (Breda, 2017 : 110). Peu de travaux ont effectivement été conduits sur ces pratiques qui « se construisent à la marge de la critique professionnelle "classique", fondée sur une cinéphilie – ou, plus récemment, une sériephilie – axée sur des analyses strictement esthétiques et formelles, souvent déconnectées de toute réalité sociologique » (Breda, 2017 : 110). Ces nouvelles productions orales comme *Une Autre Histoire* se passionnent pour les femmes oubliées de l'histoire du cinéma, réhabilitées pendant des heures sur des ondes de niche. A la différence de la radio traditionnelle, le podcast se déploie sur plusieurs heures et adopte toutes les formes possibles du journalisme à l'antenne (interview, information, débat, éditorial, reportage ...).

3. Le format vidéo, le critique face à la caméra :

« Dans leur très grande majorité, les émissions de cinéma à la télévision n'ont pas donné naissance à de nouveaux moyens de lecture et d'étude du septième art ».

– René Prédal

L'article de René Prédal sur les lieux de la critique (écrit au milieu des années 1990 qui plus est) n'est alors pas neutre et se montre très partisan, ce qui révèle la difficulté pour les chercheurs sur le cinéma, souvent critiques et cinéphiles, de se distancer de cet objet d'étude qu'est la critique cinématographique. Pour René Prédal dans ce cas, les émissions de télévision sur le cinéma « ont même appauvri l'exégèse, car la parole est moins propice à l'analyse approfondie que la rédaction d'un texte » (Prédal, 1996 : 16), encore faut-il que le mensuel dans lequel écrit le journaliste critique consente à la rédaction d'articles longs et fouillés. L'ultime format que nous dépouillons dans ce point sur les lieux de la critique se trouve être le format vidéo, c'est-à-dire un support où le critique s'entend et se voit, où la parole sur les films importe autant que l'attitude qui l'accompagne. La télévision reste encore de nos jours un espace presque inoccupé par les critiques professionnels, à l'exception du *Cercle* produit par Canal Plus depuis 2004. Nous revenons sur cet équivalent télévisuel du *Masque et de la Plume* dans un premier temps. Puis nous examinons les plus récentes créations audiovisuelles de la critique amateur sur le web : seul face à la caméra, le profane délivre une autre façon de conduire une analyse sur le septième art.

3.1. La table ronde des critiques professionnels :

Il existe de nombreuses émissions télévisuelles sur le cinéma. En revanche, « il s'agit essentiellement de conversations de plateau ou de reportages de tournage » (René Prédal, 1996 : 16), le constat de l'auteur au siècle dernier n'étant que très peu différent des productions actuelles. Parfois, des critiques professionnels interviennent sur les plateaux des chaînes d'information pour discuter des sorties en salles, mais nous identifions seulement une émission française consacrée à la critique de cinéma : il s'agit du *Cercle* diffusé sur Canal Plus, produit par Alain Kruger, réunissant tout un panel de journalistes critiques et présenté tour à tour par Daphné Roulier (2004-2007), Frédéric Beigbeder (2007-2015), Augustin Trapenard (2015-2020) et Alain Kruger (2021-...).



Images 8 & 9 – Philippe Rouyer et Marie Sauvion autour d'Augustin Trapenard (à gauche) et d'Alain Kruger (à droite) pour l'émission *Le Cercle* (©Canal Plus).

Aussi bien sur la photographie de gauche que sur la photographie de droite, deux personnage critiques entourent les animateurs de l'émission *Le Cercle*. Ces images promotionnelles mettent par conséquent en avant les acteurs phares de ce programme télévisuel diffusé tous les vendredis sur Canal Plus. Nous remarquons au centre la présence d'Augustin Trapenard, qui quitte toutefois le groupe à la fin de la saison 2020, et celle d'Alain Kruger, d'abord créateur et producteur du *Cercle* et animateur des débats depuis la réouverture des salles en mai 2021. Pourtant, nous reconnaissons sur les deux images deux critiques de cinéma professionnels, présents depuis plus d'une dizaine d'années à l'émission : à gauche, Philippe Rouyer, journaliste critique à *Positif* et à *Psychologies Magazine*, à droite, Marie Sauvion, d'abord reporter au *Parisien* puis critique de cinéma pour *Marie France* et rédactrice en chef pour *Télérama*. Comme nous l'avons observé antérieurement, le critique cinématographique endosse un rôle institutionnel important auprès des lecteurs, c'est-à-dire qu'il est le messager sur les films à regarder ou à éviter. Autrement dit, le critique de cinéma demeure une figure majeure du discours sur le septième art : il devient à ce titre un représentant médiatique à la télévision. Désormais reconnaissable sur les écrans, le journaliste critique incarne corporellement le commentaire filmique, utilisant toutes les ressources et les technologies de la vidéo « pour mieux pénétrer la forme cinématographique » (Prédal, 1996 : 16). Le critique de cinéma peut en effet s'appuyer sur des extraits transmis par les distributeurs des films pour opérer une analyse objective et nuancée des films. Cela dit, le temps de parole et de présentation d'un long-métrage reste plus limité que pour d'autres formats. La télévision permet la visibilité (au sens strict) des personnalités critiques mais « le temps et la place sont ce qui manque finalement le plus aux critiques de la grande presse » (Prédal, 1996 : 15).

3.2. Des critiques amateurs face à la caméra :

Les critiques amateurs sur Internet ne s'inquiètent pas de leur côté de la durée de leurs vidéos. Elle varie de quelques minutes à plus d'une heure pour certaines d'entre elles. La critique de cinéma profane sur les sites d'hébergement de vidéos (YouTube, Dailymotion) fait l'objet de récentes études de la part d'universitaires sud-américains. Un mémoire sur l'influence des youtubeurs dans la consommation des films de super-héros par les jeunes de 17 à 21 ans a par exemple été rendu en 2020 à l'Université Péruvienne de Sciences Appliquées. Par ailleurs, ces nouvelles recherches entendent démontrer la nature spécifique de la critique vidéo des youtubeurs, davantage connectés avec leur public, et pouvant même dialoguer avec ce dernier :

« Ce que font les youtubeurs, ce n'est pas nécessairement de la critique de films, au sens canonique du terme. Plus qu'informer, ils proposent un dialogue avec le public, avec l'œuvre, avec le cinéma et avec ce qui se passe, dans l'immédiateté du moment. Ce sont des médiateurs, mais ce sont aussi des acteurs. Non seulement ils transmettent ce qu'ils ont à dire, mais ils utilisent leur corps, leur voix, leurs décors pour ce faire, élaborent et suivent un scénario. » (Davino et Cruz Russo traduit du portugais, 2019 : 66)

Cette mise en scène de soi, face à la caméra, engendre un double regard : le spectateur de la vidéo a l'impression que le vidéaste le sollicite directement, les yeux dans les yeux, et le youtubeur établit un contact avec celles et ceux qui le regardent. Pourtant, il y a bien un décalage entre la production de la vidéo par le critique amateur et le visionnage de celle-ci par les abonnés et les habitués de ce cinéphile numérique. Le critique profane n'agit donc plus comme un guide à l'instar du critique professionnel : il ne conseille pas uniquement les auditeurs mais établit un lien de confiance et d'adhésion avec les usagers. Ce rapport positif entre les deux parties pousse entre autre à l'abonnement et au suivi régulier des youtubeurs par une fraction d'utilisateurs qui débattent entre eux sur les commentaires des vidéos postées en ligne. En outre, les territoires occupés par la critique non-professionnelle ne sont pas seulement des régions médiatiques et numériques, mais aussi des zones culturelles abandonnées par la critique de cinéma traditionnelle. Comme le remarque Rafael Chacaltana Chávez dans son mémoire, les influenceurs YouTube se dirigent notamment vers des œuvres cinématographiques plus populaires, non-traitées par une partie de la presse nationale, comme les films fantastiques, les films de super-héros et plus récemment les films de plateformes (Chacaltana Chávez, 2020). Pour le dire autrement, les vidéastes critiques ont récupéré les univers délaissés de la critique de cinéma classique aujourd'hui en crise : une crise premièrement économique mais surtout une crise de légitimité.

III. Crises et renouvellement de la critique de cinéma :

Les travaux universitaires sur la crise de la presse française ne manquent pas. Cependant, il n'existe aucune étude approfondie sur l'économie des revues de cinéma, même si les considérations et les observations effectuées auprès de la presse régionale et nationale servent à analyser les journaux spécialisés. Bien avant l'arrivée d'Internet, les magazines de cinéma se trouvent régulièrement en difficultés financières, comme l'attestent les multiples rachats des *Cahiers du Cinéma* dont le plus récent a eu lieu au mois de février 2020. A titre d'exemple, la revue d'André Bazin connaît, depuis ses origines, de nombreuses crises : à la fois idéologiques, avec des remises en cause fréquentes de la ligne éditoriale défendue par les rédacteurs en chef successifs, et aussi économiques, puisque les ventes mensuelles des *Cahiers du Cinéma* ne se hissent pas à la hauteur d'autres quotidiens français voire d'autres concurrents de la critique cinématographique. Ces fractures internes occupent le deuxième point de cette partie sur la crise de légitimité, qui porte atteinte au métier de critique de cinéma : une profession des plus précaires puisque les journalistes critiques sont le plus souvent des pigistes. D'autre part, une partie des spectateurs se défient de la critique professionnelle, jugée élitiste par quelques internautes et se tournant désormais vers une écriture plus proche du public (certains chercheurs questionnent l'influence des distributeurs sur la presse cinématographique). Enfin, « l'existence de plateformes en ligne dédiées à la critique de films, plus horizontales et moins balisées » (Krywicki, 2019 : 1) mène à une désacralisation de la cinéphilie et du jugement sur les films.

1. Les difficultés économiques de la presse spécialisée :

La crise économique de la presse française précède naturellement l'arrivée d'une nouvelle concurrence journalistique sur le web et sur les réseaux sociaux. Les mensuels de cinéma sont très régulièrement rachetés par des groupes médiatiques ou financiers pour pallier des déficits commerciaux. Dans une étude menée dans le cadre d'un partenariat entre le Laboratoire interdisciplinaire d'évaluation des politiques publiques (LIEPP), Sciences Po et Reporters sans frontières, on apprend que les médias d'information français sont détenus à plus de 80 % par des entreprises privées et ils appartiennent à 51 % par des entreprises du secteur des activités financières et d'assurance, à 18,19 % par des entreprises du secteur de l'information et de la communication. Les revues de cinéma et les magazines culturels n'échappent d'ailleurs plus à ce système structurant : le groupe Le Monde détient *Télérama* tandis que Les Nouvelles Éditions Indépendantes possèdent *Les Inrockuptibles*. Ce microcosme a tendance à s'accentuer avec la crise

de la presse papier face à l'avènement du numérique tandis que le métier de critique de cinéma s'appauvrit : rares sont les journalistes salariés dans les rédactions, plus largement composées de pigistes et de travailleurs précaires.

1.1. La précarité des journalistes critiques :

A l'exception de quelques rédacteurs et des rédacteurs en chef, les revues et les magazines de cinéma emploient peu de journalistes salariés sur le long terme. A vrai dire, « la critique, une fois passé le cap des débuts, se vit rarement comme un métier, une profession, une carrière ou même une activité économique autosuffisante » (Alexandre, 2018 : 27). De nombreux critiques ne sont pas seulement journalistes mais aussi maîtres de conférences, ou donnent des cours dans les lycées, les universités ou dans des écoles privées de cinéma. Ainsi, les critiques pigistes complètent leurs revenus avec un autre emploi, souvent dans l'éducation à l'image, ou la communication. Nonobstant, le travail de pigiste, dans la critique cinématographique comme ailleurs, nécessite d'écrire des papiers susceptibles d'intéresser des acheteurs, pour que ceux-ci soient plus vite publiés. Une course à l'information, une course à la publication, de même qu'un rétrécissement des textes critiques, s'observent dans le milieu du journalisme culturel. De fait, « les difficultés économiques engendrées par la précarité placent les pigistes dans l'obligation permanente de trouver des idées de reportages capables d'intéresser des acheteurs » (Balbastre, 2000 : 28). Des universitaires démontrent que « dans la plupart des rédactions, on s'efforce d'abaisser les coûts de production en réduisant le nombre de journalistes permanents » (Champagne, 2000 : 3). Pour diminuer les coûts de production, les médias agissent sur plusieurs leviers, à commencer par les coûts de fabrication (une baisse des coûts d'impression notamment) puis en ayant recours à davantage de pigistes. De cette façon, « la montée de la précarité des journalistes est un phénomène qui se confirme d'année en année » (Balbastre, 2000 : 76), et toutes les rédactions collaborent fréquemment avec des pigistes : alors que la pige était initialement « une collaboration occasionnelle » (Champagne, 2000 : 3), elle est devenue peu à peu un système de rémunération majoritaire, permettant aux journaux de la presse généraliste ou culturelle de réaliser des économies. Le métier de critique de cinéma demeure aussi très instable : les professionnels du jugement de goût changent fréquemment de rédaction – ou se tournent vers d'autres médias comme la télévision ou les émissions radiophoniques. A ce titre, aux *Cahiers du Cinéma*, « chaque décennie introduit ainsi un renouvellement de la rédaction et/ou de la structure juridique de la société [...] qui préfigure un changement d'orientation de la rédaction » (Alexandre, 2018 : 61).

1.2. La crise économique de la presse cinématographique :

Premièrement, les faibles ventes des journaux de cinéma de nos jours découlent en partie de « la politique de prix élevé que pratiquent les éditeurs français » (Toussaint Desmoulins, 1994 : 52) : un mensuel des *Cahiers du Cinéma* coûte 6,90 euros, tout comme celui de *La Septième Obsession*, quand le concurrent *Positif* affiche un prix de 7,80 euros l'unité. Ces prix se révèlent dissuasifs pour un bon nombre de lecteurs qui choisissent d'acheter occasionnellement un numéro de ces revues – celui sur le Festival de Cannes par exemple : ces prix reflètent « en partie (mais en partie seulement) la faiblesse des ventes » (Toussaint Desmoulins, 1994 : 52) de la presse cinématographique française. Avec les réseaux sociaux, le public lecteur se tourne vers d'autres sources d'informations (Toussaint Desmoulins, 1994 : 48) disponibles en ligne. Que ce soit pour la presse cinématographique, la presse culturelle ou la presse généraliste, des sites internet pourvoient des articles et des critiques en ligne auxquels on peut accéder via les réseaux sociaux : l'abonnement en ligne permet de lire entièrement ces textes mais toutes les revues ne disposent pas d'un accès numérique recensant les critiques publiées. D'autres magazines de cinéma font le choix d'une publication papier et d'une publication digitale des textes, et quelques uns concentrent leurs articles sur le web (*Écran Large, Bande à part*). La publication non-professionnelle de critiques en ligne concurrence par ailleurs les journalistes cinéphiles : les blogs et les sites d'évaluation comme Senscritique publient des critiques dont la lecture est gratuite. Au contraire, les revues de cinéma produisent des numéros qui ont un coût, et « l'édition de presse est d'autant plus rentable que les tirages sont élevés, ce qui permet une meilleure rentabilité des coûts fixes et une baisse du coût moyen unitaire » (Toussaint Desmoulins, 1994 : 49). Avec la stagnation des ventes individuelles, des diffusions et des tirages, la presse cinématographique s'endette alors en ne réalisant plus des économies d'échelle. Pour les mensuels n'ayant pas franchi le pas du numérique, les rédactions assument désormais la stratégie commerciale à venir : le développement du site internet, comme complément de la revue papier, s'inscrit dans une digitalisation de l'activité journalistique, à l'œuvre dans d'autres magazines. Aussi, les revues de cinéma, et les journaux de manière générale, ont deux façons de faire des bénéfices : une partie de leurs recettes provient de la publicité, et une autre partie des revenus de ces magazines procède des abonnements. Ces abonnements mensuels ou annuels font bénéficier aux lecteurs des réductions sur le prix unitaire : ces promotions visent à attirer un lectorat parfois distant. En effet, la crise économique de la presse culturelle française se double d'une crise de légitimité et d'une réticence forte à l'égard de la critique de cinéma, perçue depuis longtemps comme élective et éloignée des spectateurs.

HISTORIQUE DE DIFFUSION

Période	Tirage print	Diffusion France Payée	Diffusion Totale Payée	Diffusion Totale	
Source ACPM / OJD					
DSH 2020 ¹	26 429	11 041	13 489	14 146	PDF
PV 2019	28 334	12 200	14 853	15 202	PDF
PV 2018	29 815	12 427	15 192	15 544	PDF
PV 2017	30 716	13 540	16 368	16 711	PDF
PV 2016	31 403	14 527	17 438	17 765	PDF

¹ DSH 2020 : Suite à la crise sanitaire, les mois de Mars, Avril, Mai et Juin ne sont pas pris en compte dans le calcul de la moyenne. De plus, la période de référence 2019 comporte les mêmes mois neutralisés pour homogénéiser le calcul de l'évolution.

Graphique 1 – Historique de la diffusion des *Cahiers du Cinéma* entre l'année 2016 et l'année 2020 (©ACPM).

HISTORIQUE DE DIFFUSION

Période	Tirage print	Diffusion France Payée	Diffusion Totale Payée	Diffusion Totale	
Source ACPM / OJD					
DSH 2020 ¹	64 039	66 754	69 432	70 072	PDF
PV 2019	71 270	65 204	67 974	68 725	PDF
PV 2018	81 818	62 724	65 817	71 021	PDF
PV 2017	84 879	78 718	82 327	84 922	PDF
PV 2016	92 817	90 071	93 838	98 744	PDF

¹ DSH 2020 : Suite à la crise sanitaire, les mois de Mars, Avril, Mai et Juin ne sont pas pris en compte dans le calcul de la moyenne. De plus, la période de référence 2019 comporte les mêmes mois neutralisés pour homogénéiser le calcul de l'évolution.

Graphique 2 – Historique de la diffusion de *Première* entre l'année 2016 et l'année 2020 (©ACPM).⁵

⁵ Ces données fournies par l'Alliance pour les Chiffres de la Presse et des Médias, à propos de deux journaux de cinéma relativement différents (public cinéphile pointu pour les *Cahiers du Cinéma* et lectorat plus populaire pour le magazine *Première*), aboutissent toutefois à une conclusion univoque concernant la baisse des ventes de ces deux mensuels. Proportionnellement, cette décroissance des ventes est plus importante du côté de *Première* mais le magazine investit dans divers canaux de diffusion contrairement aux *Cahiers du Cinéma*. La crise sanitaire et la fermeture des salles ont bien entendu impacté les recettes de la presse cinématographique.

2. Une crise de légitimité :

Alors qu'il devient de plus en plus possible de lire gratuitement des commentaires amateurs sur les films et qu'il est désormais permis de se créer un profil de critique sur des plateformes en ligne, la critique professionnelle a de plus en plus de mal à conquérir de nouveaux lecteurs. Nous l'avons remarqué précédemment dans la décrue progressive des ventes des revues de cinéma. Cette baisse s'explique d'une part par la visibilité digitale des nouveaux acteurs de la critique cinématographique en France, comme les influenceurs cinéma sur YouTube ou sur Twitter, et d'autre part par une crise de la légitimité des médias traditionnels, y compris dans la sphère du journalisme culturel. La critique de cinéma classique n'attire plus les nouvelles générations de spectateurs tournées vers les réseaux sociaux mais elle déçoit aussi des lecteurs plus anciens, provoque la répulsion d'une partie du public. Pourtant, tous les universitaires n'estiment pas que l'impact de la critique de cinéma recule sur la consommation culturelle des ménages, de même que certains contestent toute influence extérieure sur le jugement des films. Il reste que les auteurs mentionnés dans cette partie relèvent les crises internes et idéologiques qui secouent la critique cinématographique française.

2.1. Une critique sous influence ?

Dans un premier temps, de nombreux essais académiques interrogent une critique désormais sous influence, que le dernier rachat des *Cahiers du Cinéma* par un groupe de financiers et de producteurs de cinéma ne viendrait que révéler, quand d'autres études universitaires souhaitent axer l'influence des réceptions critiques sur le marché des films. D'un côté, l'indépendance de la critique professionnelle ne serait que théorique, car les producteurs et les distributeurs cherchent à « influencer la critique en leur faveur » (Cariou, Rochelandet, 2019 : 119) : de cette façon, certains médias appartenant à des groupes industriels peuvent juger plus favorablement un film, s'il a été produit par la société mère. Une proposition rejetée par quelques universitaires : « si tous les critiques étaient soumis aux volontés des studios, leurs avis devraient être identiques et positifs » (Debenedetti, 2006 : 51). Selon eux, les théories d'économie politique sur le champ de la critique cinématographique ne tiendraient compte que des relations directes entre le marché des films et leur réception critique, sans évaluer l'influence de ces évaluations sur le public consommateur (Debenedetti, 2006 : 50). L'exemple des *Cahiers du Cinéma* nous permet d'affirmer que la revue ne prédit pas les réponses du marché des films : elle influence surtout le comportement d'une partie des spectateurs. Au mois de septembre 2020, le numéro 768 a pour titre « Tous en salle ! », une

injonction soumise à tous et toutes pour retrouver le chemin du cinéma. Loin d'être totalement prescriptive, « la parole critique médiatique participerait ainsi à la mise en place d'un bouche-à-oreille autour de certains films, pas forcément les mieux évalués mais ceux dont on parle le plus » (Debenedetti, 2006 : 54). Pour le dire autrement, le succès commercial d'un long-métrage peut être attribué à sa couverture médiatique, elle-même amplifiée par un effet boule de neige mené par les spectateurs qui récupèrent les éloges produites par la critique cinématographique. Cependant, les critiques de cinéma s'insèrent dans l'histoire de la revue dans laquelle ils écrivent ; les lecteurs, habitués à certaines plumes voire à une idéologie propre au magazine qu'ils lisent, exigent le respect de la ligne éditoriale. Cela rend complexe les changements internes (transformations de la maquette, développement des archives sur le site internet, publications en ligne) qui demeurent nécessaires pour diversifier le lectorat. D'une certaine façon donc, la critique de cinéma n'est non pas sous l'influence des distributeurs mais reste attentive aux commentaires des lecteurs. Par exemple, « *Télérama* est un hebdomadaire culturel faisant autorité dans le champ de la critique cinématographique et dont le lectorat est plutôt érudit, cultivé et cinéphile » (Bourgatte, 2017 : 317) alors que « *Le Parisien* est un quotidien qui consacre une à deux pages à l'actualité cinématographique, tous les mercredis, qui n'est pas reconnu pour ses qualités critiques et qui a un lectorat populaire » (Bourgatte, 2017 : 317). Dans ce cas, l'influence des producteurs de cinéma ou des distributeurs sur les critiques de cinéma apparaît compliquée tant chaque revue répond aux exigences des lecteurs, lesquelles divergent selon les mensuels. Si dans *Cinemateaser* ou dans *Première*, la plupart des articles publiés sont des reportages sur les tournages ou des interviews avec des artistes contemporains, d'autres revues de cinéma privilégient l'enquête journalistique ou l'analyse approfondie de séquences. Bref, loin de dépendre de l'industrie cinématographique, l'écriture d'une critique poursuit l'héritage identitaire d'un journal de cinéma, quand bien même cette écriture est personnelle. Enfin, les critiques traditionnels s'influencent eux-même entre eux, puisque « la sélection et l'évaluation des films dans les médias de critique professionnelle dépendent des facteurs socio-économiques non seulement liés au marché du cinéma, mais également au milieu professionnel » (Cariou, Rochelandet, 2019 : 145). Invités dans les festivals et se rencontrant très régulièrement dans les projections presse, les critiques de cinéma issus de différents médias se fréquentent, discutent et échangent sur les films de sorte qu'il « apparaît clairement un certain consensus au sein du petit monde des critiques, une tendance à sélectionner les films dont les autres parlent et à apprécier ou détester les films de la même manière que leurs confrères » (Cariou, Rochelandet, 2019 : 145).

2.2. La rupture entre les critiques de cinéma et les spectateurs :

D'autres études universitaires portent sur la réception des critiques de cinéma professionnelles par une partie du public ainsi que la considération portée à l'égard de la presse cinématographique. Il n'existe pas de travaux sur le long terme qui puisse percevoir des modifications dans la perception de la critique de cinéma depuis son institutionnalisation. En revanche, ces études recueillent la parole des spectateurs lisant de la critique : les avis ne sont pas aussi négatifs que l'on pourrait le penser tant le métier de critique culturel ne suscite pas toujours l'adhésion des consommateurs. Pierre Verdrager prend pour exemple la controverse de 1999 au sujet de la fonction de critique de cinéma : le cinéaste Patrice Leconte rédige une lettre pour dénoncer les méthodes des critiques cinématographiques et leur reproche « de ne pas exercer correctement leur métier à l'égard des films populaires français » (Verdrager, 2004 : 13). Le chercheur récolte les commentaires laissés sur le forum du site internet de *Libération* et examine les remarques des internautes. Il en conclut que « 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 » (Verdrager, 2004 : 21) pour une partie des spectateurs plutôt occasionnels qui se rendent au cinéma pour découvrir la comédie française estivale. Comme le rappelle d'ailleurs Boris Krywicki, la critique de cinéma professionnelle connaît une crise externe, « les spectateurs défiant sa légitimité et l'adéquation de ses jugements à leurs goûts » (Krywicki, 2019 : 1). C'est la valeur positive de la critique de cinéma qui semble avoir été perdue pour une partie du public, si bien qu'elle « a ainsi de moins en moins d'occasions de faire valoir son opinion sur des œuvres-phénomènes » (Krywicki, 2019 : 5). Le jugement médiatique d'un film commercial ne joue aucun rôle dans le succès déjà garanti de ce type de produit. Par contre, Pierre Verdrager retient également des défenseurs de la critique de cinéma : « la critique est, ici, génératrice de justice car elle rétablit le bon ordre des grandeurs, en rapetissant ceux qui sont abusivement considérés comme grands » (Verdrager, 2004 : 30) à propos de réalisateurs tels que Patrice Leconte. En quelques sortes, ces deux avis assez opposés sur le rôle des critiques de cinéma expliquent le développement de la critique amateur au sens large du terme, comme une « reconquête de territoire occupé autrefois par la critique » (Krywicki, 2019 : 7). Le premier groupe de spectateurs, négatifs à l'égard de la presse spécialisée, cherche à réhabiliter les œuvres malmenées par le commentaire des professionnels. Le second groupe, prenant la défense des critiques traditionnels, entend imiter les pratiques du métier. Dans le cadre de notre mémoire, nous collectons aussi des opinions sur les journalistes de cinéma, dans le but d'actualiser la critique des critiques.

2.2. Critiques contre critiques :

L'affaire de 1999 a eu lieu il y a plus de vingt ans, à un moment où Internet offre ses premiers forums de discussion en ligne et où les internautes participent activement à la modération des contenus digitaux. Deux décennies plus tard, la critique des critiques provient désormais des journalistes du web, des influenceurs tels qu'on les nomme aujourd'hui : sur YouTube, la presse cinématographique est épingle par quelques vidéastes dans une vidéo publiée en 2019 et intitulée « YOUTUBERS CINE vs. CRITIQUES PRESSE ». Cette table ronde filmée de critiques profanes sur YouTube a depuis été supprimée. Malgré tout, d'autres youtubeurs, en désaccord avec les premiers, ont quant à eux réagi à cette vidéo : c'est le cas d'In The Panda dans une première vidéo intitulée « Le problème des CRITIQUES CINE YOUTUBE » (30 mai 2019) et d'Anal Genocide avec « Les critiques cinéma sur YouTube ... » (14 juillet 2019). Bref, la remise en cause de la critique cinématographique, qu'elle soit institutionnalisée ou non, semble fréquente dans l'histoire de cette pratique. Rappelons par exemple que François Truffaut affirme que personne ne veut être critique de cinéma, profession jugée détestable dans son ouvrage *Les Films de ma vie* (1975). Par ailleurs, notons que les créateurs de vidéos sur YouTube « ne peuvent pas se permettre de décevoir leur audience, dont le suivi assure leurs revenus publicitaires » (Krywicki, 2019 : 9) et chacun se positionne selon le public qu'il vise. Ayant reconquis les territoires perdus de la critique professionnelle, les vidéastes se positionnent contre les journalistes médiatiques traditionnels, dans le but de réaffirmer leur ligne éditoriale et leurs engagements auprès des internautes. Il n'empêche que « si certaines logiques éditoriales des youtubeurs s'avèrent, quand on les décortique, similaires à celles de la presse [...], la forme des vidéos et leur enrobage divertissant fait mieux "passer la pilule" auprès de nos enquêtés » (Krywicki, 2019 : 11). Non seulement les créateurs de vidéos ne sélectionnent pas les mêmes œuvres filmiques mais ils créent en plus du divertissement audiovisuel pour les récepteurs. La relation avec l'internaute n'est plus verticale, comme entre un lecteur de revue de cinéma et le critique, mais plutôt horizontale en favorisant les échanges dans les commentaires : il arrive fréquemment que des vidéastes répondent à leurs interlocuteurs virtuels, quand la communication entre un critique professionnel et son lectorat se présente en de rares occasions (au cours de festivals ou de projections par exemple). En revanche, on ne détient que très peu l'avis des critiques professionnels sur les pratiques amateurs, et notre mémoire enquête justement auprès de journalistes critiques pour interroger les rapports entre ces deux univers qui trouvent parfois des terrains d'entente. Loin de s'opposer mutuellement, profanes et spécialistes se rallient dans des entreprises nouvelles de cinéphilie.

3. La désacralisation de la cinéphilie :

« Tout le monde a deux métiers dans sa vie : le sien et critique de cinéma ».

– François Truffaut

Une troisième crise, peut-être plus générale, pousse les critiques de cinéma au renouvellement des formes et des discours. La désacralisation de la cinéphilie, imaginée par François Truffaut dès les années 1950, ne survient donc pas avec la naissance des forums en ligne ou des réseaux sociaux : elle prend seulement une dimension nouvelle aux yeux de quelques chercheurs travaillant de près avec Jean-Marc Leveratto. L'ouvrage *Cinéphiles et cinéphilies* (Jullier, Leveratto, 2010) tente de démystifier, d'enlever le caractère mythologique de la culture cinématographique, si chère aux critiques de cinéma. Le livre n'évite pas la polémique, voire la provoque, en s'attaquant à la cinéphilie telle qu'elle est défendue par les institutions cinématographiques et en valorisant la cinéphilie ordinaire, celle du quotidien et expérimentée par les usagers du septième art. Une cinéphilie non plus d'en haut, détenue par quelques missionnaires propageant le bon goût (médias, cinémathèques, festivals), mais une cinéphilie d'en bas écrite par des acteurs plus discrets et des comportements plus divers de partage (conversations de groupe sur Internet par exemple) :

« Il existe plusieurs manières de cultiver le cinéma. La cinéphilie ne se réduit pas au discours savant sur le cinéma et sur certains films véhiculé par les médias et les publications. Il existe une cinéphilie ordinaire, qui ne sort pas de la conversation amicale et intime, celle de l'amateur de cinéma ordinaire (*ordinary movie fan*, disent les Anglais). Cette diversité est un bien, comme toute diversité culturelle. » (Jullier, Leveratto, 2010 : 5)

Cette approche académique, plus proche de la sociologie et des *cultural studies*, consiste à mener des entretiens avec des spectateurs, à organiser des enquêtes auprès des milieux cinéphiles dans le but de mettre en lumière le travail des consommateurs de films : « nous appliquons le terme de cinéphiles à l'ensemble des consommateurs réguliers de cinéma » (Jullier, Leveratto, Albera, Lagny, Le Forestier, 2013 : 24). C'est en d'autres termes une définition élargie de la cinéphilie qui ne tient plus compte de l'expertise du sujet mais plutôt de l'environnement social dans lequel se formule la parole sur le septième art. Loin d'appartenir aux détenteurs du jugement de goût (ou aux experts), la cinéphilie se propage aussi, selon eux, à travers les expériences du spectateur.

Plus lisse et moins hiérarchisée, cette signification de la cinéphilie perturbe ainsi les rouages de l'écriture critique. Puisque les consommateurs réguliers de cinéma ne sont pas obligatoirement des experts du cinéma (histoire, techniques, formes, genres), les critères d'évaluation des films changent pour recourir à des catégories qui ne portent pas sur l'esthétique des productions cinématographiques mais sur « les problèmes philosophiques, l'attachement au plaisir cinématographique » (Jullier, Leveratto, Albera, Lagny, Le Forestier, 2013 : 31). Le premier point de ce chapitre sur l'histoire de la critique et de la cinéphilie ne présente pas ces deux objets de cette façon. Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto souhaitent approcher les classes populaires cinéphiles, c'est-à-dire les populations ne disposant pas des outils suffisants pour diffuser le discours sur les films, mais œuvrant collectivement aux succès de certaines productions filmiques, le plus souvent des films "*mainstream*". Leurs catégories d'analyse et de jugement n'étant pas les mêmes que la presse institutionnelle, on peut d'autant plus comprendre la fracture idéologique qui les sépare du monde médiatique.

« Le jugement d'expertise consiste justement dans le fait que celui qui le produit intègre dans son évaluation d'un film les enjeux éthiques et esthétiques de sa consommation, soit la manière différente dont il peut affecter tel ou tel spectateur en fonction de son âge, de son sexe, de ses croyances, etc. La sociologie de l'expertise cinématographique en tant qu'expertise culturelle ne retient ainsi de la philosophie kantienne que l'idée que le jugement esthétique ne s'apprend pas, qu'il est accessible à toute personne humaine dès lors qu'elle sait faire usage de sa sensibilité et de son imagination. » (Jullier, Leveratto, Albera, Lagny, Le Forestier, 2013 : 30)

Le jugement d'une œuvre audiovisuelle diffère alors de la critique cinématographique traditionnelle, préférant des dispositions plus personnelles entre le film et l'intime, faisant correspondre la diégèse avec le vécu et l'identité du spectateur. On peut toutefois donner tort à ces deux auteurs sur certains points, puisque l'on s'aperçoit, dans ce mémoire mais aussi avec d'autres travaux récents, que la pratique du jugement amateur rejoue finalement et dans le temps celle des professionnels, que l'écriture sur les films, malgré les propositions innovantes qu'offre le numérique, tend dans tous les cas vers l'objectivation du propos et que le cinéophile, comme tout autre amoureux des arts, cherche perpétuellement à savoir, à s'informer sur le cinéma et son histoire. En regardant des films, bien évidemment, comme le supposent Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, en comblant les manques culturels par de nombreux visionnages de cinématographies lointaines, le cinéophile demeure cet optimiste terrorisé par l'immensité de la filmothèque qu'il a devant lui, ce collectionneur infatigable d'images et de sons, de visions du monde.

CHAPITRE II – LA PAROLE DES CRITIQUES, DES MÉTHODES POUR LA RECUEILLIR ET L'ANALYSER :

L'état de l'art des études académiques sur la critique de cinéma en France nous donne un cadre épistémologique pour comprendre la trajectoire de cette écriture sur les films depuis la création des premières revues de cinéma. Ces métamorphoses constantes supposent que nous devons mettre à jour les savoirs institutionnels à propos de cet exercice de jugement : notre mémoire aborde des questions contemporaines de mimétisme entre la parole professionnelle et la parole amateur à propos du septième art. La critique cinématographique est une pratique prolifique et abondante sur le web, ce qui rend le protocole d'enquête ardu à concevoir de prime abord. Recueillir la parole des critiques, par l'intermédiaire d'entretiens individuels semi-directifs, permet d'obtenir des propos actualisés sur cette pratique, auprès de personnalités actives au sein de ce champ intellectuel et culturel, de journalistes critiques ou de profanes à la publication fertile sur Internet. C'est pourquoi, dans un premier temps, nous justifions la méthode de l'entretien dans un souci comparatif des discours entre critiques professionnels et critiques amateurs. Nous remarquons plus tard des similitudes entre les deux milieux. D'ailleurs, la grille d'entretien reste la même, qu'il s'agisse de conversation entretenue avec des journalistes ou de discussion réalisée avec des *aficionados* du cinéma. Nous légitimons aussi, dans cette partie, le choix des enquêtés : parmi les cinq personnes interrogées, seul un individu critique n'appartient pas à la profession et écrit des articles de façon amateur. De surcroît, nous additionnons à la méthode de l'entretien celle de l'analyse de corpus, dont nos justifications se présentent en deux parties : un premier point, imitant l'architecture du premier chapitre du mémoire, discerne les lieux des prises de parole et de l'écriture critique de nos jours. Aussi faisons-nous le choix d'opter pour deux revues de cinéma récentes, d'autant plus que les articles sélectionnés sont rédigés par des journalistes critiques avec lesquels nous nous sommes entretenus pour ce travail universitaire. Nous basculons ensuite du côté des productions numériques de la critique de cinéma, c'est-à-dire du côté des magazines de cinéma en ligne, comme *Écran Large* ou *Critikat*. Enfin, relever certains exemples de publications sur Twitter, par la communauté cinéphile facilite l'observation des processus d'homochromie entre la critique profane et la critique professionnelle. Après avoir délimité les périmètres géographiques de la critique cinématographique, nous nous employons à éplucher plus spécifiquement la rhétorique des journalistes professionnels et des amateurs, en recourant à l'analyse sémantique de discours. Les débats entre critiques, parfois contre les critiques, ainsi que les supports de communication des festivals de cinéma parfond notre corpus dans l'ultime point de ce chapitre.

I. S'entretenir avec des critiques professionnels et amateurs, le but de la comparaison :

L'entretien individuel semi-directif permet non seulement de collecter des opinions ou des points de vue sur le métier de critique de cinéma de nos jours mais aussi de retirer des informations sociologiques de nos interlocuteurs. Avec les cinq entretiens que nous avons dirigés entre le mois de janvier et le mois de mars 2021, nous avons pu récupérer *stricto sensu* la parole des critiques et produire des comparaisons entre les personnes interrogées. L'hypothèse d'une imitation respective entre le milieu professionnel et le domaine amateur de la critique semble d'ailleurs se confirmer au fur et à mesure des conversations, menées souvent librement, pendant plus de deux heures avec les enquêtés. La grille d'entretien reste la même tout au long du processus d'enquête : les premières questions se rapportent aux activités et aux positions professionnelles des individus, puis nous nous interrogeons sur les pratiques des critiques (visionnage, rédaction, publication) ainsi que sur leur vision du métier, enfin nous les sollicitons sur les expériences digitales de la critique – il s'avère que tous n'ont pas une activité régulière sur les réseaux sociaux comme nous le supposions au départ. De plus, tous les entretiens individuels ont été réalisés en visioconférence à distance, en raison des mesures sanitaires qui contraignent les déplacements. En revanche, tous les entretenus ont accepté l'enregistrement de la discussion (pratique courante dans le champ du journalisme, ce qui n'a donc pas posé problème). A la recherche d'une ontologie de la critique de cinéma d'aujourd'hui, nos questions portent sur des croyances et des pratiques : cette enquête qualitative vise à dépoussiérer la figure du critique et ses interactions médiatiques ou numériques.

1. Discuter avec un critique amateur – degré d'influence et de connaissances :

Comme l'écrivent Colette Baribeau et Chantal Royer, deux sociologues canadiennes, dans la *Revue des sciences de l'éducation*, l'entretien individuel en recherche qualitative démontre son efficacité en ce qu'il permet la récolte d'une vision personnalisée d'un sujet ou d'un objet :

« L'entretien individuel, plus que toute autre dispositif, permet de saisir, au travers de l'interaction entre un chercheur et un sujet, le point de vue des individus, leur compréhension d'une expérience particulière, leur vision du monde, en vue de les rendre explicites, de les comprendre en profondeur ou encore d'en apprendre davantage sur un objet donné. Comme la parole est donnée à l'individu, l'entretien s'avère un instrument privilégié pour mettre à jour sa représentation du monde ». (Baribeau, Royer, 2012 : 26)

Choisir l'entretien individuel semi-directif comme première méthode permet d'filtrer la parole des critiques qui, durant la rencontre, discourent sur leur activité et réfléchissent à l'évolution

Éléonore Houée

de leur écriture. La grille d'entretien examine avant tout chose la pratique de la critique et l'histoire de cette pratique au sein d'un cheminement personnel. Le premier entretien individuel semi-directif à avoir été effectué dans le cadre de ce mémoire est celui de Jules C., un étudiant en philosophie à Montpellier, qui prépare les concours de recrutement de l'Éducation nationale. Jules C. est aussi un critique de cinéma amateur pour le site internet Senscritique ainsi que pour le magazine en ligne *Le Mag du Ciné*. Ce premier dialogue avec un critique profane sert en quelque sorte de guide pour les autres discussions plus tardives. D'autre part, il s'agit de l'unique entretien réalisé avec un profane de l'activité critique, car notre mémoire penche davantage sur les nouvelles pratiques des professionnels, copiant les créations des amateurs sur le web. Réciproquement, le profane finit par imiter les formes d'écriture de la critique professionnelle. C'est pourquoi nous avons réalisé un entretien avec un critique amateur dont l'écriture se rapproche très fortement de celle des professionnels. Il s'agit d'effacer les disparités entre la critique amateur et la critique professionnelle : de fait, dans notre état de l'art, en définissant ce qu'est la critique, nous avons écarté la publication d'avis sur des sites spécialisés d'évaluation de films ou d'œuvres culturelles. Nous avons d'abord contacté Jules C. sur la boîte de messagerie du site d'évaluation et de publication de critiques Senscritique pour lui proposer une rencontre virtuelle dès le début du mois de janvier. Depuis quelques années, en effet, nous-mêmes inscrit sur ce réseau social, nous échangeons avec Jules C. qui fait par ailleurs partie de nos "éclaireurs", c'est-à-dire des personnes que nous suivons en ligne et dont on connaît les activités culturelles. Cela facilite bien entendu la prise de contact et l'acceptation de l'internaute pour conduire cet entretien : une première expérience pour l'étudiant en philosophie, qui n'a jamais été interviewé auparavant. D'une durée de deux heures et quarante-cinq minutes, cette première discussion a également été enregistrée puis retranscrite par écrit par la suite. Le choix s'est prioritairement porté sur Jules C., connu sous un pseudonyme sur le site internet Senscritique, en raison de la proximité cordiale entre ce dernier et nous-mêmes mais aussi car nous souhaitons conférer avec un critique amateur relativement influent : son nombre d'abonnés sur le site web avoisine les mille huit cents tandis que l'internaute a noté plus de trois mille films et écrit près de cent-soixante critiques. Autrement dit, le degré d'influence sur les autres membres de la communauté s'adjoint d'une culture cinématographique riche et extensive. De même, une écriture régulière et active figure parmi les critères de sélection, de sorte que nous reconnaissions des évolutions dans la parole de l'interrogé. Celui-ci peut effectivement revenir rétrospectivement sur sa pratique écrite de la critique de cinéma et tracer un historique de sa cinéphilie récente (depuis ses dix-huit ans) comme il l'explique durant l'entretien.

Éléonore Houée

E. H. : Donc ta curiosité pour le cinéma est venue après tes dix-huit ans et grâce à Senscritique ?

J. C. : Ouais. Ouais, totalement, totalement mais pour le coup grâce à Senscritique et puis, et puis à un ami que je me suis fait euh, enfin que je connaissais vite fait avant mais on était en prépa ensemble et on est devenu très très proche, et euh ce copain m'a, lui aimait beaucoup le cinéma, euh, le cinéma euh bon, voilà s'y connaître énormément mais voilà, il allait souvent au cinéma, il aimait bien, euh, Xavier Dolan, euh, Tarantino bon voilà, mais que moi, je ne connaissais même pas, même pas de nom tu vois ! (sourire) A dix-huit, je ne connaissais pas Tarantino, je ne savais pas du tout qui c'était.

Comme avec les autres personnes interrogées, nous centrons une partie de l'entretien autour de la trajectoire individuelle et du parcours personnel du critique, qu'il soit un amateur régulier ou un journaliste professionnel : l'idée est de comprendre comment ses profils divers se sont orienté vers le jugement des films. L'émergence du sentiment cinéphile et l'accroissement des désirs de visionnages apparaissent comme le dénominateur commun du cheminement vers la critique de cinéma. A l'inverse des quatre conversations qui suivent, nous avons opté pour le tutoiement, le but étant d'accéder plus facilement à des données socio-économiques sur l'enquêté : ainsi, une section de la rencontre permet de soutirer des informations personnelles, comme le lieu de résidence, la profession des parents, les souvenirs d'enfance de l'enquêté (ses premières séances de cinéma, ses inscriptions à des forums culturels par exemple). Bref, il s'agit de baliser l'itinéraire du critique afin qu'il puisse nous apporter par la suite sa conception de l'exercice de jugement. La comparaison ne se réduit pas, dans ce cas, à une juxtaposition des discours des enquêtés, mais reflète aussi l'état d'avancement de la pensée d'un critique qui questionne son environnement et l'origine de sa passion pour le septième art. Cet entretien n'évite pas les écueils propres à ce type de méthode, qui fait que l'enquêté peut parfois régir le face-à-face, mais cette méthode suppose aussi d'ajuster le dialogue pour ne pas perdre en vue les questions de la grille d'entretien tout en rendant le contact naturel et la rencontre agréable. De fait, « au cours de l'entretien, les meilleures questions sont toujours celles qui viendront s'inscrire dans le fil de ce qu'a dit l'enquêté » (Bardot, 2012 : 128), autrement dit des inattendus de notre part et qui sécurisent toutefois la collecte d'informations importantes. L'entretien ne commence pas par une présentation du sujet et des attentes, ce qui est vivement conseillé, mais s'affilie davantage à une discussion amicale, de prise de nouvelles pour mettre en confiance l'enquêté. Modèle pour les entretiens à venir, ce premier échange structure le protocole d'enquête et le dirige tout au long de la collecte empirique des données : les renseignements transmis sur la critique en ligne et l'usage des réseaux sociaux par une communauté de cinéphiles guident enfin les autres démarches expérimentales auprès des journalistes critiques.

2. Les critiques bénévoles sont-ils des critiques amateurs ou professionnels ?

« Pour moi la notion d'amateur est très floue parce qu'on pourrait dire qu'à *Positif*, on est des amateurs au bout du compte ».

– Philippe Rouyer

C'est une question qui ne s'est pas posée au commencement de nos recherches, ni même que nous avons envisagé d'intégrer dans notre grille d'entretien. A vrai dire, cette interrogation nous a été proposée par un critique de cinéma au cours d'un entretien et elle s'est par la suite diluée dans nos réflexions. La professionnalisation des critiques cinématographiques n'induit pas nécessairement une rémunération et une employabilité de ces derniers : ce point a été oublié au cours de nos investigations mais reste central pour saisir les positions de chaque enquêté et il se trouve que l'un d'entre eux ne vit pas de ces contributions critiques. Au contraire, des critiques profanes peuvent vivre de leurs productions audiovisuelles grâce à la publicité et aux contrats effectués avec des opérateurs médiatiques, des distributeurs, etc. Les deux entretiens réalisés auprès de deux critiques bénévoles (l'un à *Positif*, l'autre à *Critikat*) explorent l'environnement socio-économique du journalisme : comme nous l'avons répertorié dans le chapitre précédent, la plupart des critiques de cinéma sont pigistes et cumulent plusieurs emplois. Cette condition sociale engage les critiques à innover leurs contenus, leurs textes et leurs articles, tandis que la frontière avec le domaine amateur s'amenuise.

2.1. *La contribution de Philippe Rouyer :*

Philippe Rouyer occupe plusieurs fonctions : critique pour la revue de cinéma *Positif*, il rédige aussi quelques articles pour *Philosophies Magazine* et intervient dans l'émission *Le Cercle* sur Canal Plus. En outre, il est président du Syndicat Français de la Critique de Cinéma qui compte deux cent cinquante membres, tous critiques de cinéma : l'association organise tous les ans la Semaine de la Critique à Cannes, section parallèle à la sélection officielle, dans le but de mettre en valeur des premiers ou des seconds films. En privilégiant la méthode de l'entretien dans notre protocole d'enquête, nous avons souhaité obtenir les confidences de Philippe Rouyer dès le départ, étant donné les postes qu'il réunit. Présent et productif sur les réseaux sociaux, le critique de cinéma répond rarement aux internautes, ce qui rend la prise de contact difficile.

Éléonore Houée

C'est lors d'un cours dispensé dans le cadre de notre Master que nous avons pu récupérer les coordonnées électroniques de Philippe Rouyer, seul critique à ne pas conserver l'anonymat dans ce mémoire en raison de son exposition médiatique, cordialement fournies par une intervenante professionnelle. Un premier message électronique a été envoyé le 5 février 2021, deux semaines après le premier entretien avec Jules C., dans l'espoir que le journaliste critique accepte notre demande. Sans réponse un mois plus tard, nous avons décidé de relancer notre demande le 15 mars 2021, ce qui a été concluant puisque le critique de cinéma chez *Positif* a répondu favorablement à notre sollicitation. Il se trouve, qu'au même moment, d'autres tentatives de contact avec des journalistes critiques n'ont pas abouti : soit les destinataires ne reçoivent pas la demande sur les messageries privées des réseaux sociaux, en raison des conditions de confidentialité, soit ils ne peuvent accepter une rencontre. C'est le cas, par exemple, d'une collègue de Philippe Rouyer à l'émission *Le Cercle*, Marie Sauvion, qui ne pense pas être la bonne interlocutrice – n'étant plus critique mais rédactrice en chef de *Télérama* – mais nous offre tout de même son adresse électronique professionnelle. La formulation de la demande importe donc pour ne pas exclure certains protagonistes de notre mémoire (les journalistes, les rédacteurs en chef, les administrateurs), pourtant fondamentaux dans la fabrication d'une revue ou d'un magazine de cinéma. Avec Philippe Rouyer cependant, la communication s'est faite par mails, ce qui suppose des messages plus longs, plus complets, moins directifs : notre présentation demeure plus complète et notre enthousiasme plus visible lorsque la requête peut faire plusieurs paragraphes. L'entrevue a finalement été prévue le 19 mars 2021, quatre jours après le second envoi, par l'intermédiaire du logiciel d'appels vidéos Skype comme l'a proposé Philippe Rouyer. Même si les rencontres virtuelles permettent un enregistrement plus clair et plus net que les interviews réelles, l'usage du numérique induit parfois des problèmes techniques : le jour de l'entretien, notre ordinateur n'a pas fonctionné et a dû être mené sur le téléphone, une solution moins satisfaisante mais qui n'a pas entravé la conduite de notre conversation. Contrairement à la discussion avec Jules C., celle avec Philippe Rouyer paraît plus déséquilibrée et plus marquée sociologiquement : quelques questions d'ordre personnelles sont suggérées au critique mais c'est davantage le critique qui embarque l'entretien. Cela dit, il n'est pas nécessaire de suivre la grille initialement préparée car le journaliste produit déjà un discours riche, confiant vis-à-vis du métier, et avance un récit historique de la critique de cinéma depuis les années 1980, décennie durant laquelle il publie ses premiers articles dans la revue de cinéma *Positif*. Non seulement il incarne toute la profession mais il raconte aussi la généalogie de la critique cinématographique depuis sa popularisation dans les années 1980.

Éléonore Houée

Qui plus est, cet entretien nous emmène dans les coulisses de l'unique émission télévisuelle de débats de critiques de cinéma sur la chaîne Canal Plus – il n'en existe aucune sur la Télévision Numérique Terrestre (TNT) –, *Le Cercle*, dont Philippe Rouyer est le seul à se présenter à tous les enregistrements. Nous constatons donc, au cours de l'entretien, les priviléges accordés à l'un des journalistes de cinéma les plus célèbres de France et donc sa position sociale dans le champ de la critique cinématographique. Enfin, Philippe Rouyer a été tout aussi explicite et détaillé concernant ses pratiques digitales et ses relations avec ses homologues amateurs, qu'ils considèrent d'ailleurs comme des pairs et des égaux – ce que nous développons dans l'ultime chapitre de ce mémoire.

P. R. : On enregistre deux émissions. On enregistre deux émissions le même jour, le jeudi, une le matin, une l'après-midi. Eh celle du matin, enfin y'en a une qui correspond aux films sortis la veille, le mercredi et l'autre correspond aux films du mercredi suivant. Donc tous les quinze jours, je parle quand y'a l'émission, on enregistre deux émissions. Euh ... et donc, quand on est invité à l'émission, on reçoit des invitations, euh, même si pour moi, il a été établi que, il a été décidé avec la production que je serai invité systématiquement à toutes les émissions.

2.2. Le point de vue d'une jeune critique sur Critikat :

Dans le prolongement de la rencontre avec Philippe Rouyer, nous avons conduit un entretien avec Chloé C., rédactrice de critiques et d'analyses filmiques pour le magazine en ligne *Critikat*. Le choix de cette jeune journaliste n'est pas anodin. Tout d'abord, nous avons désiré nous entretenir avec des critiques de cinéma novices, dont l'exercice de jugement des films est récent ou dont l'âge est relativement jeune alors que nous supposons au préalable une corrélation entre l'âge du critique et l'utilisation des réseaux sociaux pour communiquer sur les sorties culturelles. Il s'avère que ce n'est pas le cas, donc cet entretien permet d'infirmer la proposition initiale. De plus, nous nous sommes aperçus que pour la première fois, un prix de la jeune critique s'est vu remettre par le Syndicat Français de la Critique de Cinéma à l'initiative du président de l'association, Philippe Rouyer. La question a été abordée avec ce dernier mais nous avons voulu connaître le point de vue adverse, celui de la récompensée de l'année 2020, à savoir Chloé C. La comparaison se joue aussi dans le rapprochement de deux discours sur un même évènement, celui de l'instigateur de ce concours et celui de celles et de ceux qui s'y sont présentés. Cela nous rapproche aussi d'une certaine tendance de la critique de cinéma de nos jours, qu'elle soit bénévole ou rémunérée, l'instruction des conditions socio-économiques de cette pratique est mise à jour avec l'étude des entretiens effectués avec des jeunes représentants de l'expertise cinématographique.

Éléonore Houée

E. H. : Vous avez aussi gagné le prix de la jeune critique cette année ?

C. C. : Ouais.

E. H. : Donc qui est donné par le Syndicat Français de la Critique de cinéma. On vous a nommée, ‘fin, c'est eux qui ont choisi personnellement votre, euh, votre travail ou vous avez proposé une candidature pour un prix qui était déjà en place ?

C. C. : Euh alors du coup, c'est euh, c'est le rédacteur en chef de *Bref*, Christophe Chauville qui, euh, qui a envoyé un mail à plusieurs, euh, rédacteurs, euh, rédactrices de la revue, euh, pour tout simplement, euh, les informer que ce prix existait et que si on avait envie d'y candidater, euh, parce que c'était soumis à une candidature, du coup, qu'on pouvait le faire, euh, et donc, euh, c'est ce que j'ai fait. Il s'agissait en fait d'envoyer, euh, trois textes, euh, alors c'était pas précisé mais a priori, ‘fin voilà, qu'on avait écrits, on avait écrits, pas des textes qu'on écrivait spécialement pour cette candidature.

En prenant connaissance de la lauréate de cette première édition du prix de la jeune critique par le Syndicat Français de la Critique de Cinéma, nous avons envoyé un message à la rédaction de *Critikat* sur le site internet de la revue. Le rédacteur en chef nous a informés de la transmission de notre demande à Chloé C., laquelle nous a sollicités sur notre messagerie électronique pour prendre rendez-vous le samedi 27 mars 2021, une semaine après notre rencontre avec Philippe Rouyer. Tout comme les autres entretiens opérés pour ce travail universitaire, celui-ci a été exécuté sur un logiciel de visiophonie car la crise sanitaire n'autorise pas les rencontres en face-à-face. Filmés depuis leur domicile, les critiques de cinéma se rendent indisponibles à toute entrevue en tête-à-tête, de même que nous n'osons trop réclamer un entretien dans un lieu ouvert – les bars et les restaurants étant fermés. Bref, la géolocalisation de l'entretien entre en compte dans la retranscription de la discussion, mais cela nous renseigne quand même sur la pratique de la critique en temps de crise pandémique. Nous pénétrons indirectement le lieu de travail de l'enquêtée, Chloé C., que nous apercevons à un bureau depuis chez elle : c'est ici que se rédigent les articles, dans une solitude créatrice, à l'abri des avis de la rédaction et sans l'intrusion des collègues. En réalisant cet entretien, nous saisissons l'attitude du critique face à l'écran et derrière ses notes ; nous devinons que la chambre demeure le cloître du journaliste et que son isolement n'est pas sans contrainte. L'entretien de Chloé C. illustre la spécificité des magazines de cinéma en ligne, dans lesquelles les participants se rencontrent peu et travaillent en solitaire, mais où le jugement des pairs reste fondamental : le numérique, loin d'aplatir les hiérarchies déjà existantes, promeut le regard de tous sur les activités de chacun. En ce sens, la conversation effectuée avec Chloé C. prolonge l'entretien de Philippe Rouyer, le perfectionne aussi en se repliant sur la critique bénévole en ligne, à la fois analogue et différente de la critique bénévole papier.

3. Le journaliste de cinéma, une figure déviant de la critique de cinéma :

Si le critique de cinéma est nécessairement un journaliste, bénéficiant parfois d'une carte de presse, le journaliste cinématographique n'évalue pas toujours les films qu'il regarde. De nos jours, certains critiques deviennent par la suite des journalistes, et non plus l'inverse, à mesure qu'ils accèdent à des postes à haute responsabilité (directeur de la publication, rédacteur en chef, rédacteur en chef adjoint, rédacteur salarié). Le cahier critique prend désormais moins de place dans quelques magazines de cinéma devenus thématiques et se calquant sur l'agenda médiatique et culturel. Dans ce cas, nous avons sélectionné deux journalistes critiques travaillant pour des journaux contemporains, créés il y a un peu plus d'une décennie : le premier est pigiste et envoie des articles pour *La Septième Obsession* et *L'Écran Fantastique*, le second est rédacteur en chef adjoint du bimensuel *Sofilm* depuis septembre 2020. Notre attention s'est focalisée sur eux car ils incarnent une nouvelle façon de générer une analyse sur les films, ne prenant plus la forme critique au sens strict, mais élaborant plutôt des dossiers construits aux productions diverses (interviews, reportages, *making-of*, critiques). L'occasion de s'entretenir avec des acteurs récents de la critique de cinéma, dont les créations empruntent quelques fois aux productions amateurs en ligne.

3.1. Le journaliste de cinéma pigiste :

« Les pigistes multisupports sont donc aujourd'hui de plus en plus nombreux à pratiquer une sorte de métier polyvalent, réalisant des articles, des pages ou des dossiers sur tel ou tel sujet pour plusieurs journaux ».

– Rémy Rieffel

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous avons discuté de la précarisation du métier de critique de cinéma, les revues et les magazines faisant de plus en plus appel à des journalistes pigistes pour écrire des articles. Pour les entretiens, nous avons pris contact avec l'un d'entre eux, que nous avons également remarqué dans le concours du prix de la jeune critique organisé par le Syndicat Français de la Critique de Cinéma. Tout comme Chloé C., Loris H. fait partie des quatre jeunes journalistes retenus par l'association, même si ce dernier n'a pas remporté le prix décerné par le jury. Le rendez-vous en visiophonie a été convenu le 4 avril 2021 : c'était le dernier.

Éléonore Houée

L.H : Pourquoi, moi ça me fascine, pourquoi tout le monde va voir *Avengers* ? Ça me passionne de réfléchir là-dessus, quoi. Après peut-être que cette culture populaire aujourd'hui, elle est, elle est plus acceptée qu'avant même par la critique spécialisée. J'ai l'impression que à une époque y'a eu beaucoup de, de, on regardait beaucoup de haut le cinéma, euh, américain populaire et aujourd'hui ça, ça a un peu changé quand même, je pense.

E. H. : Avec la jeune génération de critiques ou même l'ancienne génération de critiques en fait ont changé leur vision sur ces films ?

L. H. : Non je pense que c'est les nouvelles générations parce que, bah de toute façon un bon moyen de voir, euh, qu'est-ce que pense la vieille critique, euh, c'est d'aller écouter *Le Masque et La Plume*, c'est un bon moyen de voir ... Moi, je, j'ai beaucoup de mal, ça m'est assez insupportable mais, euh, quand on voit leur, euh, leur intervention sur *Mad Max : Fury Road* par exemple, c'est un très bon exemple je pense, euh, que les premières réflexions, c'est, c'est, 'fin on voit, on sent une, euh, une suffisance par rapport à ce cinéma, euh, et qui, que je pense n'est pas chez les jeunes.

L'objectif de cet entretien est double : nous avons accès au discours d'un jeune journaliste critique, donc nous discutons de ses conditions de travail aujourd'hui, ce qui permet d'établir une comparaison avec de plus anciens critiques, et nous constatons aussi les rapports intergénérationnels entre les rédacteurs spécialisés. Les relations entre les critiques ont fait l'objet de divers travaux universitaires, comme celui d'Alexandre Olivier sur les journalistes des *Cahiers du Cinéma*, souvent distants vis-à-vis de leurs collègues d'autres journaux. Le critique possède à ce titre un point de vue sur sa profession mais également sur ses pairs et des rapports de domination se dessinent dans les paroles de Loris H. (l'extrait ci-dessus l'atteste). En d'autres termes, cette rencontre virtuelle, même si elle est la dernière à avoir été conduite, nous informe des rivalités et des amitiés possibles dans ce champ restreint de la culture et du jugement de goût. Il s'agit prioritairement de pénétrer les nouveaux milieux de la critique cinématographique par l'un de leurs représentants, Loris H., et nous en apprenons davantage sur les oppositions qui séparent les anciens critiques des journalistes plus récents (un regard différent sur le cinéma de genre, le cinéma populaire, une vision plus positive de la critique). Toutefois, c'est dans l'argumentation que se construisent des nuances et des passages entre les âges de la critique, de sorte que l'entretien effectué avec Loris H. n'est pas un pamphlet contre ses aînés. A travers cette conversation, nous édifions une réorganisation de la critique de nos jours, perçue comme plus horizontale entre les professionnels et les amateurs, alors que des dominations sous-jacentes transparaissent dans les propos d'un journaliste critique précaire. C'est pour toutes ces raisons que nous justifions l'entreprise de dialoguer avec Loris H., jeune critique pour divers magazines et cinéaste débutant.

3.2. Le rédacteur en chef adjoint d'un magazine de cinéma :

Axel C., rédacteur en chef adjoint du magazine du cinéma *Sofilm* et journaliste pour *Society* et *Sofoot* (les trois journaux appartiennent de fait au même groupe So Press), est le premier critique de cinéma professionnel à avoir accepté un entretien. Contrairement à ses successeurs, Axel C. a proposé un appel téléphonique et non une visioconférence pour discuter de son poste actuel et de ses prochains projets télévisuels, ce qui a rendu la conversation plus courte (une heure et quart contre deux heures pour les autres entretiens réalisés auprès de journalistes critiques). Contacté depuis la boîte de messagerie du réseau social Twitter, Axel C. a accepté notre demande rapidement. En l'interviewant, nous en apprenons sur la fabrique d'un magazine de cinéma d'abord (le lancement des sujets, la prise de contact avec les pigistes, l'organisation des chroniques et la composition des dossiers thématiques tous les deux mois), sur le parcours des journalistes critiques de nos jours, qui proviennent d'écoles de journalisme reconnues ou non puis se spécialisent dans le domaine du septième art.

« En fait, si on apprend à écrire un, globalement avec l'expérience, euh, moi ça fait une dizaine d'années à peu près, si on apprend, euh, si on apprend à écrire un article, si on apprend à faire une interview, si on apprend à mener une enquête, euh, dans le journalisme culturel et pas qu'à rédiger des critiques, bah en fait on sait le, on sait le faire ailleurs aussi ». (Axel C., rédacteur en chef adjoint de *Sofilm*)

Actualiser les études sur la critique de cinéma consiste à repérer des évolutions et des ruptures, à s'attacher aux trajectoires individuelles des professionnels de la critique dans un contexte de précarisation de la fonction du journaliste, ce qui explique les différents rôles qu'occupe Axel C. au sein du groupe médiatique So Press. Autrement dit, le profil d'Axel C. se démarque des autres enquêtés qui ont tous effectué un passage dans les universités françaises (en lettres, en communication ou en études cinématographiques) puisque celui-ci s'est formé au Centre de Formation des Journalistes, une école de journalisme reconnue par la profession, dans l'espoir d'intégrer une rédaction culturelle à l'issue de ses études. Notre entretien avec Axel C. a pour but de représenter ces investigateurs du septième art comme une façon inédite de faire de la critique, en s'appuyant sur les méthodes du journalisme culturel plus que sur une expertise en la matière, en s'exerçant de plus en plus sur les réseaux sociaux et en communiquant en amont sur les prochains numéros. La grille d'entretien a été respectée scrupuleusement avec Axel C., autorisant peu de divagations, ce qui a écourté très certainement la discussion. Néanmoins, la parole d'un rédacteur en chef adjoint fournit des données cruciales sur l'économie d'un magazine de cinéma.

II. Analyser les discours, l'identification des lieux et des prises de parole :

« En fin de compte, la démarche de l'analyse du discours peut se résumer ainsi : sur un corpus défini à partir d'hypothèses d'ordre extra-linguistique, il convient de montrer comment ont été explorées les diverses ressources du système de la langue pour aboutir au fonctionnement de ce corpus-ci » (Maingueneau, 1979 : 5). Nous procédons en deux parties pour motiver l'emploi de l'analyse du discours : d'abord, nous localisons les lieux des prises de parole de la critique cinématographique professionnelle et amateur de nos jours ; ensuite nous explorons la rhétorique des journalistes critiques et des *aficionados* du septième art. Nous choisissons dans un premier temps des lieux traditionnels de la parole sur les films, à savoir les revues et les magazines de cinéma, qu'ils soient en version papier ou en version numérique. Puis nous nous concentrons sur des discours plus à la marge, moins institutionnels et moins encadrés, qui se situent sur les réseaux sociaux : ces prises de parole sont le fait d'amateurs du cinéma qui constituent ensemble une communauté définie par les usagers même si, d'un point de vue microscopique, nous percevons dans notre analyse des discours différents et des micro-regroupements idéologiques – comme c'est le cas, d'ailleurs, pour la critique écrite classique. Comme le suggère Dominique Maingueneau, spécialiste de l'analyse du discours, il s'agit de bâtir un corpus en dehors des considérations linguistiques : c'est le projet de cette partie focalisée sur les lieux de l'allocution cinéphile, qu'elle soit prescriptive (avis), informative (information) ou délibérative (débat), puisque le lieu détermine la forme que prend la critique de cinéma actuellement.

1. Sélectionner des magazines de cinéma en papier :

Le lieu d'écriture, le lieu de publication, le lieu de lecture, autant de régions souvent sondées par la recherche en sciences sociales et les études de communication. Avec les entretiens, nous avons discerné les sites de rédaction de la critique cinématographique, le plus généralement le domicile des journalistes spécialisés et parfois les salles de réunion ou les bureaux d'un journal. Avec l'analyse du discours, nous indiquons les secteurs médiatiques et les espaces numériques qui accueillent le discours sur les films, les avis normatifs comme les analyses filmiques ou les études de séquences. En outre, notre corpus n'est pas dissocié des résultats de la première méthode de notre protocole d'enquête, en émanant des choix préalablement effectués lors des entretiens. Ainsi, la sélection de deux magazines de cinéma papier repose sur une connexion avec les enquêtés, de telle façon que nous avons choisi un numéro de *Sofilm* évoqué lors de l'entretien avec Axel C., rédacteur en chef adjoint de la revue, et un numéro de *La Septième Obsession* cité dans l'interview

de Loris H. De nouveau, l'objectif comparatif reste au cœur de notre dispositif d'enquête, permettant alors de mélanger les méthodes et de confronter les paroles des critiques à leurs productions écrites, leur vision de l'exercice et la pratique de l'évaluation des films.



Images 10 & 11 – Les couvertures du numéro 83 de *Sofilm* (à gauche) et du numéro 34 de *La Septième Obsession* (à droite) (©*Sofilm*, ©*La Septième Obsession*).

1.1. Le cas de Sofilm :

Sofilm est un magazine de cinéma français créé en 2012, appartenant au groupe médiatique So Press au même titre que *Sofoot* (son pendant sportif) et *Society* (un journal de société), avec pour directeur de publication Thierry Lounas. L'actuel rédacteur en chef est Raphaël Clairefond. Le magazine est édité par Les Éditions Nantaises, fondées par Capricci, une société de production de films et une maison d'édition. Les rubriques et les chroniques prennent pour modèle celles de *Sofoot*, avec un ton décalé et enjoué, non sans sarcasme et dérision. C'est par l'intermédiaire d'Axel C. que nous avons opté pour le quatre-vingt-troisième numéro de ce bi-mensuel : en effet, le rédacteur en chef adjoint nous a confié avoir trouvé l'angle thématique de ce numéro, portant sur le vingtième anniversaire du film *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001). Il s'agit aussi du deuxième numéro suivant la nouvelle formule du magazine, autrefois distribué chaque mois, et dont le nombre de pages a été étendu. Plus graphique, ce numéro met toujours en avant les visages du cinéma, à l'instar des précédentes couvertures, à la seule différence que ces figures cinématographiques sont désormais dessinées avec des couleurs chatoyantes. Le titre du numéro prend une place moindre que le titre de la revue car c'est l'image qui signale le sujet.

Éléonore Houée

Au cours de notre entretien avec Axel C., ce dernier nous a affirmé que le magazine de cinéma *Sofilm* n'a pas pour vocation de se positionner sur les affaires politiques, contrairement à la rédaction des *Cahiers du Cinéma* qui s'exprime régulièrement sur des événements sociétaux : on se rappelle, par exemple, de l'éditorial de Stéphane Delorme de janvier 2019 (pour le numéro 751 de la revue) prenant la défense des gilets jaunes⁶. *Sofilm* n'est pourtant pas un journal désengagé, comme le prouve l'éditorial du numéro que nous avons sélectionné, qui nous donnent les « 100 bonnes raisons de ... rouvrir nos salles ! » parmi lesquelles : « parce que c'est le seul endroit où on peut rencontrer un assureur militant – et surtout parce qu'on ne risque pas d'y croiser Jean Castex ». Ces allusions restent discrètes et le plus généralement humoristiques ; il n'empêche que le discours de la critique cinématographique ne se situe plus seulement dans le commentaire des films, et peut-être que la pandémie mondiale a été cet accélérateur des opinions partagées, en-dehors des seules considérations esthétiques et narratives qui alimentent le jugement des œuvres audiovisuelles. En ce sens, nous prolongeons une histoire de la critique de cinéma en choisissant le bi-mensuel *Sofilm*, puisque les revues culturelles ont depuis leur origine affiché leur vision du politique et de la politique française. Ainsi, notre travail analytique sur les textes publiés ne se concentre pas uniquement sur les papiers critiques, donc ceux qui relèvent des films visionnés, mais aussi sur la structure d'un magazine et sur ses prises de position (plus visibles pour certaines depuis la fermeture des salles de cinéma lors du deuxième confinement de novembre 2020). En ce sens, notre recherche empirique reste à l'affût de tout type de discours, qu'il se rapporte au septième art, à la culture ou à toute autre chose. D'ailleurs, comme le certifie Jean-Luc Godard, « avec le cinéma on parle de tout, on arrive à tout » et c'est ce que font les magazines de cinéma encore aujourd'hui. Pour autant, nous nous concentrerons prioritairement sur le dossier sur *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001), car il nous permet d'édifier des ponts entre la parole oralisée (dans l'entretien) et la parole écrite (dans les articles), en nous servant d'outils de la linguistique et de la sémiotique pour comparer les deux genres de discours. L'analyse du champ lexical, de la syntaxe et de la tonalité de l'écrit compose les quelques instruments utilisés pour dévoiler les particularités du journalisme cinématographique actuel exemplifiées par le magazine de cinéma *Sofilm*.

⁶ C'est surtout contre les médias de l'audiovisuel que l'ancien rédacteur en chef s'en était pris : « Aveugles et hostiles à l'intelligence d'un mouvement qui retourne contre le néo-pouvoir les valeurs qu'on lui inculque (disruption, mobilité, agilité) et qui renvoie la police à sa violence archaïque (blindés, voltigeurs et police montée), les médias auront été les meilleurs chiens de garde du pouvoir et de la police, mais aussi les révélateurs du mépris des élites et des journalistes pour les gilets jaunes, ces ploucs défavorisés ». Le langage furieux de Stéphane Delorme occupe les quatre paragraphes de cet éditorial où le cinéma a totalement été évacué.

1.2. Le cas de La Septième Obsession :

La Septième Obsession est un autre magazine de cinéma récent, né en février 2013 sur Internet sous l'impulsion de Thomas Aïdan (directeur de la publication depuis), puis qui a pris la forme d'une revue critique bi-mensuelle à partir de 2015 – un revirement qui interroge la problématique de notre mémoire justement. L'un de nos enquêtés rédige des articles pour *La Septième Obsession* et a participé au numéro trente-quatre de ce magazine à la communication active sur les réseaux sociaux – autre raison pour laquelle nous observons l'actualité de ce journal. D'autre part, *La Septième Obsession* semble proche de ses lecteurs, en les faisant par exemple apparaître dans leurs numéros (le numéro trente-quatre dédie une page à la communauté Senscritique) ou en échangeant avec les internautes sur les plateformes en ligne. Une revue de cinéma qui a « pour mission de défendre toute forme de cinéma » (présentation sur le site internet) et qui démontre sa modernité sur le web (campagnes promotionnelles importantes sur les applications digitales ou les réseaux sociaux). *La Septième Obsession* oscille entre respect des traditions ancestrales de la critique de cinéma⁷ et désir d'ouverture aux plus jeunes générations et leurs références contemporaines (le magazine produit un numéro sur Hayao Miyazaki la veille du premier confinement en mars 2020, alors que Netflix met à disposition quelques uns de ses films dans son catalogue au même moment). Ces envies d'ailleurs se profilent dans les collaborations récentes de la revue critique. A ce titre, elle s'associe avec le site web culturel Senscritique pour concevoir des vidéos, des productions dans lesquelles se manifestent le critique de cinéma Xavier Leherpeur, ancien chroniqueur au *Cercle* sur Canal Plus. Tout comme le numéro de *Sofilm* consacré aux vingt ans de *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001), le numéro trente-quatre de *La Septième Obsession* choisit un angle thématique, sur les animaux au cinéma. Deux articles sont écrits par Loris H., l'un de nos enquêtés, ce qui admet encore une fois la comparaison avec les propos tenus lors de l'entretien. Le but revient donc à rapprocher la parole du texte, le dire du faire. De nouveau, nous usons des méthodes de la linguistique et de la sémiologie, décortiquant le langage de la revue critique pour le conjuguer avec les mots de Loris H. La perspective analytique n'est pas conséquent pas structuraliste, elle remet en contexte un énoncé donné, le confrontant toujours aux événements extérieurs (une crise sanitaire par exemple).

7 Le magazine de cinéma s'en réfère d'ailleurs à ses pairs de la critique cinématographique. Dans le numéro que nous étudions, l'éditorial de Thomas Aïdan cite implicitement Serge Daney : « A l'été 1992, le plus grand critique de cinéma au monde écrivait dans les colonnes de sa jeune revue *Trafic* ... ». Ici, le nom du journaliste demeure absent mais le directeur de la publication de *La Septième Obsession* compte sur la culture cinéphile de son lectorat pour le reconnaître sans le nommer.

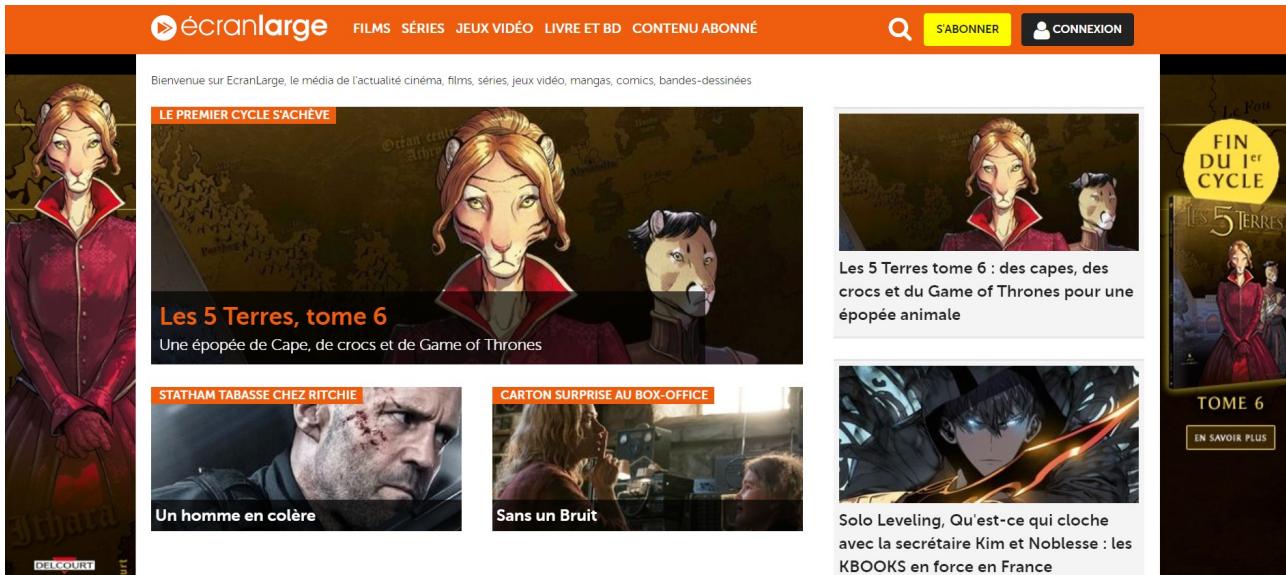
2. Se pencher sur les magazines de cinéma en ligne :

Il existe des initiatives digitales de la critique de cinéma. Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous prenons pour exemple le magazine numérique *Bande à Part*, d'abord disponible sur une application mobile (sous la forme d'un journal) puis uniquement accessible depuis le site internet (sous la forme d'articles successifs). Plus tôt dans le devoir, nous faisons mention de la création de *La Septième Obsession*, premièrement active sur internet puis devenue un mensuel papier. Le tout numérique attire la presse cinématographique : avant tout parce que les médias poussent les revues à habiter le web, à conquérir le lectorat immatériel, mais aussi parce que le numérique offre des possibilités de mises en forme plus inventives que le format papier. Les images cinématographiques sont des images en mouvement et les revues critiques en ligne se justifient de cette typologie par fidélité envers les dispositions ontologiques du septième art. Aussi, pour d'autres magazines en ligne, la proximité avec le lectorat importe. Se pencher sur la production critique en ligne assure la rencontre avec des acteurs contemporains de la critique cinématographique (*Écran Large*, *Bande à Part*, *Critikat* et même *AlloCiné*). Nous prélevons aussi bien dans les textes écrits que dans les créations audiovisuelles de ces magazines de cinéma en ligne.

2.1. La production écrite des magazines de cinéma en ligne :

Tout comme leur homologue physique, les revues de cinéma dématérialisées publient des articles, des reportages, des interviews. Toutefois, l'agenda d'un magazine de cinéma en ligne ne se calque pas sur celui d'un mensuel, dont les papiers se travaillent parfois deux mois à l'avance et la configuration du numéro s'établit trois mois avant le bouclage final. Au contraire, les magazines de cinéma en ligne ont une production quotidienne d'articles (des dizaines souvent), surtout quand ils recouvrent l'actualité cinématographique mondiale jour après jour. Alors que les numéros de *Sofilm* ou de *La Septième Obsession* paraissent tous les deux mois, le site internet du journal *Écran Large* s'alimente tous les jours d'articles divers sur les sorties récentes, sur les œuvres filmiques à venir ou sur d'autres informations culturelles (on peut parfois lire des critiques de jeu vidéo ou de bande-dessinée). En d'autres termes, nous remarquons les mêmes productions écrites, mais la publication reste quand même plus intense et plus foisonnante sur le web. De fait, nous étudions de la même façon et avec les mêmes outils les publications des magazines en ligne, tout en sachant que celles-ci se confectionnent dans un contexte différent des revues papiers. Il existe en effet une concurrence à l'immédiateté, chaque média cherchant à dévoiler l'information avant les autres. Les critiques de cinéma ne dérogent pas à cette règle comme nous l'observons dans notre analyse du discours.

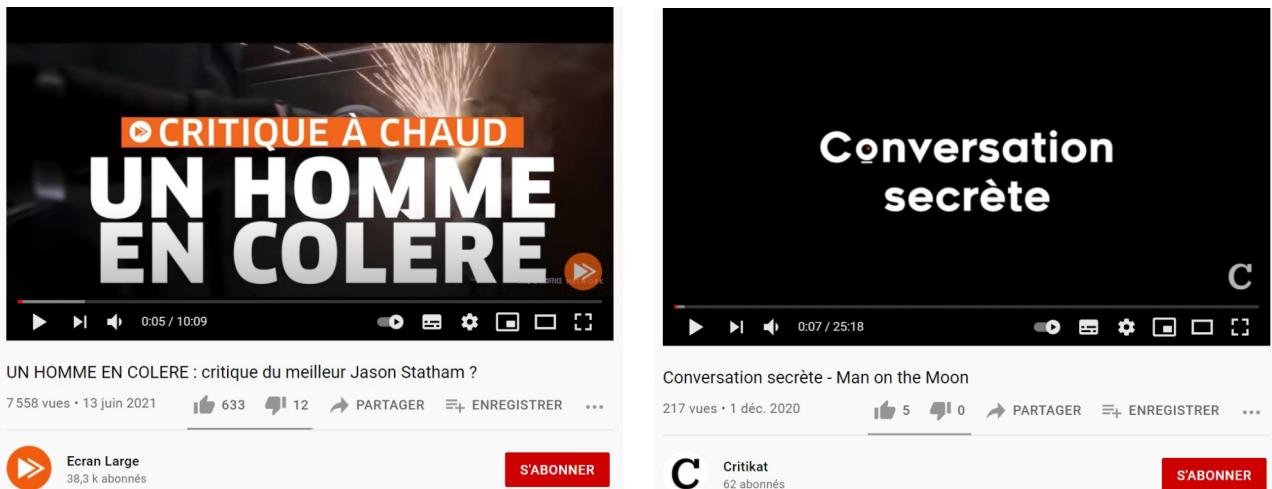
Éléonore Houée



Images 12 – Page d'accueil du magazine de cinéma en ligne *Écran Large* le 14 juin 2021 (©*Écran Large*).

Comme signalé antérieurement, *Écran Large* intègre des rubriques non-cinématographiques à son site internet (jeux vidéo, livres et bandes dessinées), à l'instar de sites internet spécialisés dans la notation culturelle : Senscritique, par exemple, répertorie à la fois des œuvres filmiques, des albums musicaux ou des mangas. C'est cette proximité avec des plateformes où la parole amateur s'exprime fortement et où les professionnels de la critique sont absents qui nous oriente dans le choix d'*Écran Large*. Comme nous voulons rendre compte des effets de mimétisme entre la critique profane et la critique professionnelle, notre regard s'est promptement posé sur ce magazine de cinéma en ligne, au lectorat plus jeune que les revues critiques classiques (notamment *Positif* ou *Les Cahiers du Cinéma*, deux des plus anciennes revues de cinéma encore en activité). Nous tentons ainsi de discerner un langage moins institutionnel dans ce type de journaux digitaux. La majorité de leurs écrits implique des œuvres culturelles récentes, les critiques traitant alors des films sortis récemment (dans les salles de cinéma comme sur les plateformes telles que Netflix, Prime Video et OCS). À la prolifération des papiers s'ajoute une diversification de l'offre culturelle et de ses supports. Nous complémentons notre étude des productions écrites d'*Écran Large* par celles de la revue critique *Critikat* (de même, l'une de nos enquêtés en provient, ce qui justifie notre choix). En effet, ce n'est pas parce que la publication se fait entièrement en ligne que les dispositions linguistiques des écrits changent pour autant. Pour certains magazines de cinéma en effet, les supports en ligne sont des moyens d'accès, non des finalités formelles et l'imitation n'est pas toujours concluante pour des revues de cinéma sur Internet proches de la critique institutionnelle.

2.2. La production vidéo des magazines de cinéma en ligne :



Images 13 & 14 – Deux exemples de contenus vidéos créés par *Écran Large* (à gauche) et par *Critikat* (à droite) (©*Écran Large*, ©*Critikat*).

Les critiques de cinéma, de nos jours, n'émettent plus uniquement des avis sur les films sous la forme d'un écrit argumenté. Du côté des magazines de cinéma en ligne, certains varient leur production, en réalisant des vidéos critiques ou des tables rondes par visioconférence. Nous prenons ici pour exemple deux créations audiovisuelles de journaux culturels sur le web. La première a été faite par le site internet *Écran Large*, publiée sur la chaîne YouTube de ce magazine le 13 juin 2021 et a été visionnée par plus de sept milles internautes le 14 juin 2021 (date à laquelle nous avons pris la capture d'écran ci-dessus) ; la seconde a été produite par le site internet *Critikat*, publiée sur la chaîne YouTube de cette revue critique en ligne le 1^{er} décembre 2020 et a été visionnée deux cent dix-sept fois le 14 juin 2021 (date à laquelle nous avons réalisé la capture d'écran ci-dessus). D'après Chloé C., rédactrice pour *Critikat*, les "conversations secrètes" sont des vidéos où des critiques débattent à distance sur un film et ont été préparées avant la crise sanitaire afin de varier les contenus du magazine digital. Elles restent malgré tout récentes et nécessitent que l'on s'y penche plus amplement dans le cadre de notre mémoire, notamment parce qu'elles attestent les correspondances entre la critique amateur (dans ses formes nouvelles multimédias) et la critique professionnelle. Ces ressemblances apparaissent encore plus frappantes lorsque l'on interroge les vidéos critiques d'*Écran Large*, présenté par Simon Riaux, rédacteur en chef de ce magazine de cinéma en ligne. Dans tous les cas, nous sondons le discours produit dans ces vidéos, la façon dont il s'additionne aux jugements, aux évaluations écrites et ergotées et surtout la manière dont le format audiovisuel transforme le critique professionnel en youtubeur cinéphile.

3. Explorer les réseaux sociaux – le cas de la communauté cinéphile de Twitter :

L'écriture sur le cinéma demeure féconde sur le web, pas seulement du côté des réseaux sociaux, mais aussi en ce qui concerne les blogs par exemple. Il peut s'agir de fanfictions, où les amateurs d'un genre cinématographique ou d'un univers narratif construisent une épopée nouvelle, en-dehors du récit des films et parfois avec les mêmes personnages. Il peut aussi s'agir de discussions dans un groupe ou sous une publication en ligne, ne prenant pas la forme d'une critique à proprement parlé, plutôt d'un court avis exprimé pour relater le visionnage d'un film et le partager avec ces proches ou d'autres internautes. On peut aussi considérer la production numérique de critiques amateurs sur des sites comme Senscritique ou des sites internet personnels. Enfin, on rencontre un autre type d'écriture digitale, prenant place sur les réseaux sociaux. Au cours de notre entretien avec Chloé C., cette dernière nous a confié qu'elle suit un groupe Facebook de publications de critiques. En outre, nous avons cherché à interroger les pratiques digitales des journalistes critiques et leur rapport avec la critique profane en ligne, car ces deux mondes coexistent sur Internet ainsi que sur les réseaux sociaux. Nous n'examinons pas uniquement les rapprochements sémantiques et linguistiques dans la rédaction des critiques ; nous prospectons aussi des attitudes numériques similaires entre la critique institutionnelle et traditionnelle et la critique amateur. Ces correspondances entre les deux domaines se nichent par exemple sur les réseaux sociaux, et c'est pourquoi nous décidons de parcourir ce territoire immense d'écriture numérique. Nous prenons pour exemple la communauté cinéphile de Twitter, telle qu'elle se caractérise sur ce réseau social, car elle regroupe à la fois des usagers réguliers et cinéphiles – mais non critiques – et des professionnels du jugement des films. A l'inverse d'autres réseaux, Twitter limite le nombre de caractères possibles dans un même message : ainsi, les publications ne peuvent excéder deux cent quatre-vingt signes, ce qui borne de fait l'expression de la parole sur le septième art. Pourtant, cette règle peut être contournée en faisant usage des "*threads*", des regroupements de messages à la suite articulés autour d'une même thématique, mais elle ne permet pas l'établissement de paragraphes structurés. Bref, les écritures cinéphiles sur Twitter ne ressemblent pas à de la critique cinématographique *stricto sensu*, mais elles indiquent le degré de connaissances de l'auteur des publications et son intention d'apporter un discours argumenté sur les films. Les critères de la cinéphilie sont donc remplis et Twitter offre un nouveau terrain de communication pour les critiques de cinéma. Pour notre mémoire, nous sélectionnons seulement quelques comptes de critiques amateurs et professionnels (celui de Philippe Rouyer et d'Axel C. qui ont été interviewés), et scrutons activement les concordances respectives.

Éléonore Houée



Philippe Rouyer
@philippe_rouyer

Jusqu'à jeudi, @mk2 vous offre sur sa plateforme «Faux-semblants» (1988), un des meilleurs #DavidCronenberg. Avec #JeremyIrons génial dans le double rôle de jumeaux gynécologues qui partagent tout jusqu'à sombrer progressivement dans leurs obsessions 🎬
mk2curiosity.com/film/faux-semb...



1:32 PM · 15 juin 2021 · Twitter for iPhone



Axel Cadieux
@AxelCadieux

Y'a un jeu sur les champs contrechamps intéressant dans En Thérapie. Il me semble que Dayan est quasi systématiquement cadré à gauche du patient (photo1). Et quand Chibane prend le dessus pour la 1e fois, il passe à droite (photo2). C'est con mais ça change tout dans les repères



12:00 AM · 13 juin 2021 · TweetDeck

Images 15 & 16 – Captures d'écran d'une publication sur Twitter de Philippe Rouyer (à gauche) et d'Axel Cadieux (à droite) (©Twitter).



The Bonnet Brothers
@bonnetbrothers

Voyage magnifique dans un endroit hors du temps, Le Sel de Svanétie de Mikhaïl Kalatozov est une œuvre stupéfiante où perce déjà le lyrisme du cinéaste et sa capacité à sublimer les paysages et les visages comme personne.
Le film est disponible sur Arte TV jusqu'au 22 Juin !



5:48 PM · 14 juin 2021 · Twitter for Android



Fucking Cinephiles
@FuckCinephiles

Entre le bilan physique et psychologique douloureux d'une âme glissant peu à peu vers une paix difficile et désespérée, ou les choix privilégiés ne sont pas toujours les meilleures, #SoundofMetal est une expérience énervée et sensible, une pure bulle dévorante de poésie grunge.



12:54 PM · 12 juin 2021 · Twitter for Android

Images 17 & 18 – Captures d'écran d'une publication sur Twitter de The Bonnet Brothers (à gauche) et de Fucking Cinephiles (à droite) (©Twitter).

L'objectif comparatif de cette méthode suppose que nous choisissons des profils de critiques équivalents, c'est-à-dire ayant un nombre d'abonnés proche, relativement conséquent pour confirmer l'influence du cinéphile, et publient au même rythme par jour. De fait, nous avons sélectionné des critiques actifs avec plusieurs messages par jour (environ deux ou trois) et un nombre d'abonnés supérieur à cinq cents. Concernant les critiques professionnels, la notoriété par le nombre d'abonnés n'a pas été le critère principal de sélection – ayant déjà un lectorat constitué ailleurs que sur les réseaux sociaux –, même si le compte Twitter de Philippe Rouyer affiche plus de vingt mille abonnés, ce qui reste plus important que tous les autres profils accumulés. Or nous ne souhaitons pas mesurer les taux d'audience de ces divers critiques ; nous nous concentrons davantage sur la comparaison des messages (souvent d'une même longueur, utilisant le maximum de caractères possibles sur Twitter), du style grammatical, des œuvres commentées (à la fois du cinéma du patrimoine et des sorties récentes ou des séries contemporaines). Le texte est donc épier au même titre que les images qui l'accompagnent : les cinéphiles et les critiques marient souvent les images et les mots, quand ils analysent des séquences (image 16) ou pour illustrer l'œuvre audiovisuelle qu'ils mettent en avant dans leur tweet (image 15, 17 et 18). Ces photogrammes peuvent par ailleurs être animés lorsqu'il s'agit de gif (image 18). Autrement dit, l'image filmique est plus qu'un support de la parole cinéphile, elle est un indispensable du jugement sur les films. Notre travail universitaire consiste à noter les prolongements de l'activité des critiques, le plus généralement sur des espaces numériques non-institutionnels, qui sont des outils communicationnels pour les films d'hier et d'aujourd'hui. En plus des comptes individuels que nous avons choisis, nous nous sommes orientés vers des comptes Twitter de magazines de cinéma, tels que *La Septième Obsession* ou *Sofilm* – toujours en lien avec les enquêtés qui ont accepté de réaliser des entretiens. Leur présence sur les réseaux sociaux questionne les nouvelles façons de communiquer sur le cinéma mais aussi sur la capacité des revues spécialisées à investir le web pour dynamiser leurs ventes individuelles (celles qui ne proviennent pas des abonnements mensuels ou annuels). Enfin, nous inspectons aussi les échanges engendrés par les publications des critiques, certains préférant se retirer des discussions parfois polémiques, d'autres répondent aux questions et aux remarques des internautes. En d'autres termes, nous inventorions toutes les possibilités langagières du Twitter cinéphile, celles qui ne peuvent être effectives dans une revue ou un magazine de cinéma, celles dont s'emparent les critiques professionnels pour étendre leur discours sur l'infini digital. Internet autorise en fait la rencontre informelle entre les journalistes et les profanes, par le biais des réseaux sociaux.

III. Analyser les discours, au cœur de la rhétorique des critiques :

L'analyse structurale des données littéraires récoltées ne saurait suffire à notre objectif comparatif initial. C'est pourquoi, dans un premier temps, nous avons tâché de démontrer la nécessité de contextualiser la parole cinéphile sur Internet en ciblant quelques lieux majeurs de la critique cinématographique en ligne. Dans un second temps maintenant, nous introduisons les outils qui nous servent à fouiller le discours critique, toujours dans le but de la comparaison : « pour dégager la spécificité du fonctionnement d'un discours, la meilleure voie consiste précisément à le mettre en relation avec un autre » (Maingueneau, 1979 : 6). Nous adoptons plusieurs approches pour explorer les textes et les discussions des critiques profanes et professionnels : d'abord la méthode lexicologique, qui s'intéresse à la nature des mots et à leur relation entre eux, l'étude de l'énonciation du discours indiquée par des marqueurs grammaticaux ou sémantiques, et finalement l'analyse de la grammaire de l'article ou de la critique. Nous faisons fi de la lexicométrie, une approche quantitative de l'analyse du discours, qui ne se déploie qu'avec un corpus dense et des ressources nombreuses. La voie qualitative permet en outre de se focaliser plus en détail sur les ressemblances et les différences entre les revues de cinéma traditionnelles et les plateformes de publications amateurs. Nous développons cette partie sur la rhétorique des critiques en trois points : un premier sur l'analyse sémantique d'une critique de cinéma en ligne (un article issu de la presse cinématographique, un autre issu d'un blog amateur), un second sur les débats entre critiques, et un dernier point sur la parole des journalistes et des influenceurs cinéma dans les festivals.

1. Analyse sémantique des critiques de cinéma en ligne :

Pour percevoir plus nettement les recouplements sémantiques et linguistiques entre la critique professionnelle et la critique profane, nous recourons à l'analyse du discours de deux articles disponibles en ligne gratuitement. Nous souhaitons à la fois rendre compte des processus d'imitation de la critique amateur vis-à-vis de la critique institutionnelle et des effets de mimétisme dans le cas inverse. Pour le premier procédé, nous optons pour une critique publiée sur *Critikat* et une autre sur *Senscritique*, afin de juxtaposer une parole bénévole mais professionnelle et une parole dilettante sur le septième art. Pour le second procédé, nous accolons un papier rédigé pour *Écran Large* à une critique sur *Senscritique* différente de celle d'avant. La comparaison de départ sert à souligner les résultats de recherches récentes qui tendent à montrer que le discours amateur se calque de plus en plus sur les commentaires des professionnels du jugement filmique. Nous employons effectivement les mêmes techniques que celles usées par Valérie Beaudouin et

Dominique Pasquier en confrontant les champs lexicaux et les marques de l'énonciation de critiques amateurs et professionnels : ils vont dans le sens d'une objectivation du discours amateur, nous nous dirigeons vers une conscientisation du journalisme cinématographique.

1.1. Voyage lexicographique de la critique amateur :

La multiplication des points de vue sur le cinéma ne saurait répondre à notre exigence analogique et c'est pourquoi nous décidons de ne pas nous éloigner des propos tenus par les enquêtés dans le cadre des entretiens. De même, leur production écrite nous apparaît essentielle et pleine d'informations, ce qui nous conduit à choisir avant tout leurs critiques pour l'analyse du discours. Aussi, Jules C. demeure le seul critique amateur à avoir répondu à nos questions, mais ses commentaires sur le cinéma et les films sont nombreux. Nous épions plus particulièrement la critique de ce dernier pour le long-métrage *The Lighthouse* (Robert Eggers, 2019), sélectionné à la Quinzaine des Réalisateurs au Festival de Cannes, et agréablement reçu par la critique professionnelle (*La Septième Obsession* en a fait la couverture de vingt-cinquième son numéro).

« Le phare, par son inaccessibilité, devient le centre d'intérêt qui polarise toute la curiosité, le fantasme, la vénération, et sa source lumineuse haut-perchée devient synonyme de vérité, de réponse à la vanité de la routine quotidienne des deux gardiens. La quête de cette lumière inaccessible annonce la descente aux enfers programmée, qui n'en sera que plus frappante ». (Jules C.)

Dans ce court extrait de cette critique publiée le 20 mai 2019 sur Senscritique et sur le blog amateur *Le Mag du Ciné*, c'est-à-dire avant la sortie nationale en novembre – ce qui témoigne des accessibilités privilégiées de l'étudiant en philosophie présent au Festival de Cannes –, nous constatons alors que Jules C. penche du côté de la critique interprétative, celle qui utilise les éléments de mise en scène pour émettre des hypothèses signifiantes sur le film. On le remarque notamment lorsqu'il utilise les termes de "fantasme" et de "vénération", mots relatifs à l'imagination et aux croyances, en s'appuyant sur des faits visuels du deuxième long-métrage de Robert Eggers comme "le phare" et "sa source lumineuse". Pas de trace de subjectivité si ce n'est dans la traduction herméneutique des composants filmiques de *The Lighthouse*. Retenir le contexte de publication participe à analyser le discours produit dans le cadre d'un festival de cinéma international de catégorie A. D'autre part, nous discernons plusieurs accumulations de mots dans cet extrait, d'ajouts lexicaux et de réajustements sémantiques en même temps qu'un rejet d'adjectifs possessifs : autant de dispositifs langagiers que nous exploitons dans le cadre de ce mémoire.

1.2. Excursion linguistique de la critique professionnelle :

Si avec l'étude grammaticale de la critique de *The Lighthouse* par Jules C., nous avons confirmé les travaux de Valérie Beaudouin et de Dominique Pasquier sur le perfectionnement des écrits amateurs, notre mémoire s'oriente plus dans l'analyse du discours des critiques professionnels et la façon dont les productions littéraires se transforment à la rencontre des cinéphiles sur Internet. De fait, nous nous focalisons aussi sur le langage utilisé dans une critique en ligne d'un journaliste d'*Écran Large*, afin de pointer les spécificités d'une écriture numérique de la critique, disponible immédiatement pour les internautes qui se pressent d'émettre des commentaires et des avis sur celle-ci. Nous prenons ainsi l'exemple d'un article rédigé par Simon Riaux, rédacteur en chef du site internet, de nouveau sur le film *The Lighthouse* pour faciliter la comparaison des traits stylistiques entre les deux approches critiques. Encore une fois, nous prélevons depuis les ressources d'*Écran Large* car le magazine digital semble proche de son lectorat, en répondant fréquemment aux commentaires des usagers (les rédacteurs échangent régulièrement avec eux, justifiant leurs avis et leurs notes). Simon Riaux utilise ces termes pour conclure son papier : « Orgie cinéphile convoquant les plus grands maîtres du bizarre, du cadre et du noir et blanc, *The Lighthouse* se perd en courbettes et transgressions indignes d'un têtard pré-pubère, jusqu'à n'être plus qu'un hommage beau et creux » (Riaux, 2019 : §9). Sur le site internet, ce bilan apparaît en gras – technique aussi appliquée par les critiques amateurs pour désigner les phrases clés de l'avis – et est assorti d'une note (2,5 étoiles sur 5). En scrutant les éléments langagiers dans une critique publiée sur *Écran Large*, nous décelons les subtiles tensions de la critique cinématographique aujourd'hui, c'est-à-dire la recherche d'une proximité effective avec le lectorat tout en gardant un ascendant culturel sur celui-ci (prouvé par le nombre de références à d'autres cinéastes ou d'autres œuvres cinématographiques, souvent anciennes). Bref, le langage exprime bien évidemment une idée, il n'en demeure pas moins qu'il représente aussi une position sociale et économique dans le champ de la critique de films. Notre mémoire, qui n'ignore pas les questions sociales dans la problématique formulée, rend compte de ces relations de pouvoir dans le champ de l'écriture sur le cinéma. Pour cette critique aussi, nous ne travaillons pas uniquement sur le texte et le lexique employé, nous décortiquons le maniement des illustrations (images du film, posters du long-métrage ou gifs tirés d'une séquence) : il atteste généralement la volonté de se rapprocher des spectateurs par des interjections humoristiques qui empruntent à la culture populaire. C'est ce mélange lexical et imagé qui crée une nouvelle façon d'écrire de la critique de films et c'est ce que nous observons à travers l'étude lexicographique des critiques de *The Lighthouse*.

2. Débats de critiques, entre critiques, contre critiques :

Nous ne traitons pas des discordes entre critiques à propos d'un film, ces choses-là arrivent très souvent. En revanche, nous relevons les prises de parole des critiques de cinéma à l'égard de cet exercice de jugement sur les films, nous éplichons les avis émis sur les collègues, sur telle ou telle façon de pratiquer de la critique de films. Nous le notons déjà dans nos entretiens : il n'existe pas qu'une seule manière de produire un commentaire sur les œuvres de cinéma. La distinction ne s'opère pas toujours entre les critiques amateurs et les critiques professionnels mais également au sein de chaque groupe : il arrive très fréquemment que les *aficionados* du septième art et les journalistes critiques s'accordent sur une même vision de l'activité de jugement. L'écriture de la critique exemplifie alors un point de vue idéologique voire ontologique sur ce qu'est l'art cinématographique : elle permet de signifier ce qu'est et ce que doit être le cinéma pour celui qui la rédige. Ce ne sont cependant pas ces ententes intellectuelles qui se manifestent ostensiblement sur Internet. A l'inverse, des vidéos allant à l'encontre de la presse cinématographique se propagent sur le web, prolongeant les discussions rapportées par Pierre Verdrager : notre devoir universitaire part aussi à la recherche de rencontres intentionnelles entre professionnels et amateurs.

2.1. Discussion au Forum des Images – Michel Ciment, Frédéric Mercier :

Avec les entretiens de jeunes journalistes critiques, nous avons pu récolter les propos de novices dans le métier – ils ont tous moins de trente ans et moins de cinq ans d'exercice de la profession. Seule l'intervention de Philippe Rouyer donne l'occasion de s'approcher d'un aîné de la critique cinématographique, écrivant depuis trente ans dans divers revues de cinéma ou magazines de société (*Psychologies Magazine*), animant les émissions du *Cercle* depuis maintenant une quinzaine d'années. Il nous manque donc le recueil de toute une vie engouffrée dans les salles obscures, de toute une existence à estimer la valeur des images filmiques. Il existe par ailleurs des ouvrages de critiques de cinéma dans lesquels ceux-ci argumentent sur leur métier : *Les Films de ma Vie* (François Truffaut, 1975) ou *L'Art d'aimer* (Jean Douchet, 1987) font partie de cette catégorie. Néanmoins, ces écrits ont été pensés et ordonnés par leurs concepteurs, ils n'émanent pas d'une parole orale presque spontanée comme peut l'être celle de Michel Ciment quand il converse avec Frédéric Mercier au Forum des Images le 23 avril 2019. Le premier est journaliste critique pour la revue de cinéma *Positif* (il assure aussi le poste de directeur de la publication même si l'organigramme de la revue nie toute hiérarchie), universitaire et écrivain (il a publié un ouvrage de référence sur le cinéaste américain Stanley Kubrick).



Images 19 – Capture d'écran du titre de la rencontre entre Michel Ciment et Frédéric Mercier (©Forum des Images).

Le second est journaliste critique pour le magazine culturel *Transfuge*, intervenant régulier de l'émission *Le Cercle* sur Canal Plus. La rencontre donne l'occasion à Michel Ciment de dessiner son parcours depuis les années 1960 ; depuis son expérience individuelle de la critique, nous nous instruisons aussi sur l'histoire de cette pratique depuis l'avènement des grandes revues de cinéma (*Les Cahiers du Cinéma* et *Positif*). Bien avant que Frédéric Mercier ne débute l'échange, le rédacteur de *Positif* intervient pour préciser que la critique cinématographique n'est pas morte, prenant l'exemple de son interlocuteur :

« Ça dément justement, il n'y a pas que lui d'ailleurs, cette idée qu'il n'y a plus de critique. Au contraire, je pense qu'il y a énormément de critiques talentueux qui n'écrivent peut-être pas automatiquement dans la grande presse mais qui écrivent dans des mensuels, qui écrivent dans des revues universitaires en province. Donc la critique est encore très vivante même si l'espace qu'on lui accorde dans les grands médias est de plus en plus réduit ». (Michel Ciment)

En fait, comme le reste de notre protocole d'enquête, cette discussion solennelle sert à déceler la trajectoire personnelle d'un critique de cinéma pour aboutir à des conclusions plus globales sur cette activité encore vivace. Ces focus singuliers nous éclairent sur la façon dont les critiques considèrent leur métier : les questions sont certes préparées par le journaliste de *Transfuge*, et la pensée de l'universitaire mûrement réfléchie, il n'empêche que le discours oralisé et l'aspect conversationnel de la rencontre donne à raisonner autrement que pour une critique écrite.

2.2. « Youtubers ciné vs. critique presse » :

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous avons porté notre attention sur la production vidéo des critiques de cinéma amateurs et des youtubers de manière générale. La vidéo est effectivement un format plébiscité par les critiques amateurs sur le web : ils se filment la plupart du temps seuls face à la caméra avec un discours préparé sur le sujet de la vidéo. Malgré tout, les youtubers peuvent parfois se coaliser et planifier des débats entre eux, comme c'est le cas avec la vidéo « YOUTUBERS CINÉ VS. CRITIQUE PRESSE » que nous avons signalée dans une partie antérieure. Les tours de table demeurent une pratique usuelle de la critique cinématographique, la confrontation des points de vue (l'émission télévisuelle *Le Cercle* et l'émission *Le Masque et La Plume* par exemple), ou *a contrario* la jonction des idées, la mise en commun d'une même perception du jugement sur les films. Les critiques profanes questionnent donc aussi sur la nature de leurs créations, en comparaison avec la presse cinématographique. Nous échantillonnons quelques unes de ces vidéos pour examiner le discours tenu par les youtubers spécialisés dans le septième art, parmi lesquelles figurent « La Nouvelle Vague de Critique YouTube » par Anthox Colaby datée du 2 juin 2018 et « Le problème des CRITIQUES CINÉ YOUTUBE » publiée par In The Panda le 30 mai 2019. Remarquons dans un premier temps que l'usage de la majuscule est beaucoup usité par les youtubers, nettement moins par la critique cinématographique traditionnelle, et que cette utilisation s'applique davantage quand il s'agit de la réponse filmée d'un vidéaste à un autre vidéaste. En plus, nous ne faisons pas seulement l'analyse du discours des propos tenus, nous nous efforçons de sonder les techniques audiovisuelles mises à l'œuvre dans ces productions YouTube (beaucoup de coupes pour dynamiser la parole et éviter les pauses, tournage dans un décor familier pour rassurer les spectateurs, zooms avant fréquents et rapides pour insister sur les traits saillants de la démonstration). C'est tout autant une analyse formelle que l'analyse du discours écrit puisque ces effets doublent les propos tenus par les vidéastes, ils sont une ponctuation supplémentaire, une accentuation de la parole donnée. Les critiques rédigées pour un magazine ne contiennent pas les mêmes informations : la tournure de la phrase indique le plus souvent les marqueurs d'insistance du critique. Sur Internet, les commentaires filmiques sont renforcés par les textes en gras lorsque la critique est écrite, et ils sont appuyés par la scénographie des vidéastes lorsque la critique est audiovisuelle. En d'autres termes, la méthode de l'analyse du discours décèle les outils de ces youtubers pour mieux les percevoir dans les vidéos de la critique institutionnelle (notre entretien avec Chloé C. a confirmé la réalisation de cette forme d'évaluation filmique) et ainsi mettre en évidence ces reprises de la part de la presse cinématographique.

2.3. Rencontres entre In The Panda et des critiques professionnels :

Ceci étant, la critique cinématographique n'est pas seulement faite d'oppositions entre professionnels et amateurs du jugement des films, elle se renforce dans les alliances qu'elle constitue ces dernières années. Elle réussit à perdurer du fait de ces recompositions et de ces redistributions de la parole cinéphile. En tous les cas, notre recherche académique picore aussi dans les vidéos d'amateurs de la critique, dans lesquelles figurent des journalistes professionnels et des personnalités médiatiques. Nous désignons par là les créations audiovisuelles de In The Panda sur sa chaîne YouTube qui contient une multitude de productions critiques : la plupart ne sont animées que par le youtubeur mais quelques unes d'entre elles reçoivent des critiques professionnels. Ainsi, dans « TARANTINO : SURCOTÉ ? » (encore une fois, usage des majuscules), vidéo mise en ligne en 2019 et d'une durée de près de deux heures, le youtubeur invite des critiques de cinéma pour discuter des films de Quentin Tarantino et de sa réputation auprès du public. Parmi eux se trouve Philippe Rouyer, qui apparaît plusieurs fois dans notre mémoire, mais également Simon Riaux, rédacteur en chef du site internet *Écran Large* que nous citons plus tôt. Une autre émission de Victor Bonnefoy (In The Panda sur les réseaux sociaux), intitulée *Pardon le cinéma*, réunit des critiques professionnels, les mêmes cités auparavant. L'enjeu comparatif de ce mémoire exige le regroupement des divers types de discours critiques (écrits, oraux, numériques, papiers, vidéos, etc) et l'analyse juxtaposée de ceux-ci. Autrement dit, quand on étudie les termes et le lexique de ces vidéos YouTube, nous les mettons en parallèle avec les confessions des critiques entretenus et avec l'analyse des autres productions écrites. Il s'agit d'appréhender les différents stades de l'élocution sur les films et sur le cinéma, d'envisager les métamorphoses langagières d'un professionnel du jugement filmique d'un médium à un autre. Avant tout, nous essayons de détecter les recoulements linguistiques entre la critique profane et la critique institutionnelle, vraisemblablement plus lisible lorsque des journalistes collaborent avec des youtubeurs pour formuler une conception du cinéma et de ses formes. Que se passe-t-il quand ces deux pans de la critique se coudoient ? Nous considérons que ces associations ne sont pas étonnantes, surtout quand on énumère les personnalités qui participent à ces débats filmés : ce sont à chaque fois des critiques visibles sur divers supports médiatiques (presse papier, presse numérique, site web d'hébergement de vidéos) et qui cumulent les postes, les interventions, les collaborations. Le métier de critique de cinéma admet effectivement l'éparpillement des tâches. C'est d'abord un impératif économique, peu de critiques professionnels écrivent pour un seul média. C'est en outre pour prolonger leurs travaux et acquérir un nouveau lectorat en s'associant avec des youtubeurs.

3. Le partage des critiques dans les festivals de cinéma français :

Il est un lieu auquel nous n'avons pas accès dans le cadre de ce mémoire et qui aurait pu nous instruire sur la distribution de la parole cinématographique et de la critique en France : les festivals nous permettent non seulement de visionner des exclusivités mondiales, de croiser le regard d'auteurs internationaux, d'imaginer des rencontres estivales à Cannes, à La Rochelle ou ailleurs ; ils sont également des festivités pour la presse culturelle et les agents médiatiques de manière générale. Au cours de nos entretiens avec des rédacteurs de critiques, certains ont confié avoir participé à des festivals français (le Festival de Cannes pour trois d'entre eux, puis le Festival de film de Belfort – Entrevues pour l'une des enquêtés), occasions durant lesquelles ils croisent d'autres critiques, professionnels ou non. Dans le cadre de notre mémoire portant sur ces carrefours de la critique, il aurait été judicieux d'observer ces contacts fréquents entre les journalistes et les profanes, entre les personnalités reconnues de l'exercice de jugement et les amateurs discrets du numérique. Il existe peu de possibilités pour observer tous les spécimens de la critique réunis ensemble : il peut s'agir des projections presse, mais dans ce cas, nous n'accédons qu'à une frange privilégiée de la critique cinématographique (ayant des contacts avec les distributeurs et les attachés de presse car invités par ces derniers), ou alors des festivals de films. Anonymes et figures médiatiques se confondent dans les salles, se brouillent dans la foule de cinéphiles, de curieux d'un jour ou de simples touristes. C'est cette effervescence-là que nous avons voulu premièrement étudier, en lieu et place de l'analyse du discours. Or la crise pandémique du coronavirus ne nous a pas permis de nous rendre dans un festival international pour appliquer cette méthode singulière qu'est l'observation de terrain – adaptée à notre recherche empirique puisque nous accordons de l'importance aux lieux, aux territoires, aux régions de l'écriture et de la pensée sur les films. La grande majorité des festivals brassant toutes les couleurs de la critique de films ont été annulés, précarisant encore plus les journalistes professionnels puisque ces événements profitent à la publication, les rédactions étant en demande d'articles et de critiques sur des métrages vus en avant-première. Mais ce n'est pas l'organisation et les mouvements incessants du public que nous aurions analysés, plutôt la répartition des critiques cinématographiques dans les queues et dans les salles de cinéma, leurs discussions informelles entre des journalistes issus de divers médias. Nous supposons des amitiés déjà construites en amont – par l'intermédiaire des projections presse ou des émissions radiophoniques et télévisuelles qui mixent les profils médiatiques. Cela dit, ce sont aussi des comportements individuels qui nous intriguent, des usages des réseaux sociaux à l'instantané qui se devinent préalablement.



Image 20 – Le jury de l'édition 2021 du concours de la jeune critique du Festival La Rochelle Cinéma (©Fema).

S'il n'a pas été possible de se rendre dans un festival de cinéma cette année, nous avons toutefois souhaité relever les participations de la critique cinématographique à des manifestations estivales du septième art. A ce titre, le Festival La Rochelle Cinéma (Fema) orchestre depuis quatre ans un concours de la jeune critique en amont des festivités. Pour la première fois depuis l'édition de 2017, un influenceur sur les réseaux sociaux (Twitter, Instagram et Twitch) se joint à une équipe de journalistes professionnels pour discuter des textes envoyés et pour délibérer à propos du gagnant du concours. Tous les autres membres du jury écrivent pour la presse culturelle (Jean-Christophe Ferrari est rédacteur en chef cinéma du magazine *Transfuge* et nous avons déjà croisé la route de Philippe Rouyer dans ce mémoire) ou sont des enseignants de cinéma dans des lycées rochelais (Hélène Lamarche). Les concours de jeunes critiques suscitent l'adhésion de divers festivals comme celui de Clermont-Ferrand. Pourtant, à La Rochelle, les papiers proviennent d'horizons différents et plus larges que les collaborations collégiales et lycéennes de Clermont-Ferrand. Il aurait été approprié de s'infiltrer parmi les membres du jury ou d'entreprendre des rencontres avec les lauréats durant le festival pour connaître les critères d'évaluation des jurés et l'inspiration des candidats pour écrire ces lignes sur Maurice Pialat ou René Clément (les deux cinéastes sont à l'honneur durant le Festival La Rochelle Cinéma). Ces explications auraient complémenté les propos récupérés lors des entretiens ou dans le cadre de l'analyse du discours des critiques ; elles peuvent être aussi sources de travaux futures et de recherches ultérieures.

CHAPITRE III – AMATEURS ET PROFESSIONNELS, UNE FRONTIÈRE A REDÉFINIR (RÉSULTATS DE L’ENQUÊTE DE TERRAIN) ?

Dans l’ultime chapitre de ce mémoire, nous puisons dans les résultats de notre enquête de terrain (entretiens semi-directifs individuels et analyse du discours d’un corpus défini dans la deuxième partie) pour répondre à notre problématique, à savoir que les mondes amateurs et professionnels de la critique cinématographique ne sont pas aussi hétérogènes et aussi imperméables l’un de l’autre. Une frontière entre ces deux pans du jugement des films et de l’évaluation des œuvres audiovisuelles se redéfinit et se reconstruit à mesure que nous identifions dans la parole des enquêtés une proximité idéologique (sur le septième art) et une approche semblable de l’écriture critique. Premièrement, nous nous soucions d’actualiser le regard académique sur la critique profane, souvent orienté sur les pratiques marginales d’avis postés en ligne alors que des internautes occupent l’espace numérique de la critique cinématographique de manière pérenne. Peut-on encore maintenir les distinctions faites entre les profanes et les professionnels de l’exercice critique quand on observe attentivement l’écriture de chacun d’entre eux ? La première section de ce chapitre se concentre sur les milieux amateurs, où l’on dénote une objectivation du discours critique, certifié par des usages grammaticaux proches de ceux des journalistes de cinéma (invisibilisation du narrateur, visée interprétative du jugement, appui sur un savoir cinéphile). Puis la deuxième partie de ce chapitre se focalise sur les nouveaux espaces et les nouvelles pratiques de la critique de cinéma professionnelle, remarquant entre autre que celle-ci utilise davantage les réseaux sociaux et les ressources digitales : individuellement, les journalistes critiques publient sur leur profil Twitter ou Instagram, et les magazines ou revues de cinéma communiquent également sur Facebook et sur les repères d’Internet. Aussi nous relevons des actions inédites de la part des journaux spécialisés, notamment du côté des magazines de cinéma en ligne, qui piochent dans les techniques amateurs pour produire des vidéos critiques ou des rencontres virtuelles durant le premier confinement de mars 2020 dû à la crise pandémique du coronavirus. Notre mémoire réfléchit à la mise en œuvre de ces nouveautés et à leur datation – la crise de la presse pousse bien avant la crise sanitaire au renouvellement des pratiques médiatiques. Enfin, ce dernier chapitre entend démontrer que les journalistes critiques et les amateurs du septième art cohabitent désormais au sein des mêmes lieux, leurs écritures tendant à se rapprocher sans distinction linguistique. Plus que des fréquentations communes, les critiques amateurs deviennent des compagnons et des collègues des rédacteurs salariés ou bénévoles, partageant cette même soif cinéphile par-delà les trajectoires individuelles.

I. Imitations respectives, quand l'amateur devient un expert :

Les imitations entre professionnels et amateurs de la critique sont réciproques. De son côté, le profane, œuvrant le plus souvent en solitaire, estime qu'il a une liberté accrue : Jules C. nous confie d'ailleurs, qu'avant de rejoindre l'équipe du *Mag du Ciné*, il n'avait « jamais lu de critiques cinéma papiers professionnelles », ne s'intéressant guère au cinéma avant de s'inscrire sur Senscritique. En revanche, l'étudiant en philosophie s'est tourné vers des comptes influents lors de ses premiers pas sur le site internet : « Je pense que ce sont d'autres membres de Senscritique qui m'ont influencé, euh, au départ ». Le mimétisme vient en lisant d'autres critiques publiées et en intégrant des milieux amateurs majeurs de la communauté de cinéphiles de Senscritique. Par la suite, à la force de s'investir dans l'écriture sur les films, le profane rencontre la plume des journalistes professionnels et s'en empreigne pour modifier son langage. Nous nous appuyons non seulement sur le témoignage de Jules C. dans cette première partie mais également sur des analyses du discours développées à partir de critiques rédigées sur Senscritique et sur des productions audiovisuelles de vidéastes amateurs. C'est par conséquent les publications numériques qui retiennent notre attention car il n'existe presque plus de créations amateurs papiers en dehors des facultés de cinéma par exemple. Pour plus de légitimité auprès de ses pairs, le critique profane objective son jugement, c'est-à-dire en écartant les traits grammaticaux de la subjectivité (la première personne du singulier) et en soutenant son raisonnement par des références cinématographiques. Cela aboutit parfois à une professionnalisation de l'amateur, le conduisant aux mêmes endroits que la presse professionnelle.

1. Une tendance à l'objectivation du discours critique :

Jules C. publie sa première critique cinématographique sur Senscritique en 2015 pour le long-métrage *La Route* de John Hillcoat, sorti en 2009 et avec Viggo Mortensen, auquel il attribue la note de sept sur dix (pour une moyenne équivalente sur le site internet). A la fin de l'essai, on peut lire : « Il reste une dernière question que je me pose à moi-même et dont je n'ai pas vraiment la réponse, pour ceux qui auront lu jusque là, concernant le générique de fin. Le bruit des oiseaux, les aboiements d'un chien, les rires des enfants et le sentiment d'une vie revenue "à la normale", font de la fin du film une fin très heureuse, pleine d'espoir. Mais je suis plus pessimiste ». La subjectivité de l'auteur se triple avec l'expression « je me pose à moi-même » et se remarque aussi dans le recensement des sentiments (« Mais je suis plus pessimiste ») qui le démarque d'autres interprétations possibles et plus positives concernant la fin du long-métrage. De même, la critique a pour titre « *The Last of Us* », en référence au célèbre jeu vidéo de la société Naughty Dog, et

Éléonore Houée

comme le rappelle Jules C. au début de l'entretien réalisé avec lui en janvier 2021 : « au début, j'ai juste noté les jeux vidéos, parce que euh ... j'étais pas du tout dans ... j'étais pas intéressé par le cinéma à cette époque-là ». Le jeune homme s'est d'abord initié à la critique culturelle en passant par le site internet jeuxvideo.com et c'est ainsi que ses premières réalisations s'articulent autour de cet univers artistique et ses références ciblées (*Tomb Raider*, *Final Fantasy*, *Uncharted* ...). Bien plus tard, en 2019, l'étudiant en philosophie rédige un commentaire sur le deuxième long-métrage de Robbert Eggers, *The Lighthouse*, avec Robert Pattinson et Willem Dafoe. Il lui attribue la note de sept sur dix pour une moyenne avoisinante sur la page du film sur Senscritique. Il écrit notamment ceci en guise d'introduction : « Le précédent film de Robert Eggers, *The Witch*, avait réussi à enthousiasmer le public pour sa réalisation léchée et sa mythologie fascinante ; *The Lighthouse* en est le prolongement et le dépassement, poussant le style encore plus loin quitte à peut-être, pour certains, perdre en subtilité et en retenue. Mais qu'importe, la claque n'en est que plus forte pour peu que l'on choisisse de se laisser porter par un film à ambiance comme on en vit rarement en salle ». Comme de nombreux journalistes critiques, Jules C. rappelle sciemment la filmographie du réalisateur afin d'établir des parallèles thématiques ou esthétiques avec les films d'avant. Une technique utilisée pour noter la trace des auteurs dans le septième art, comme le fait par exemple François Truffaut au travers de ses premiers écrits pour *Les Cahiers du Cinéma*, et notamment lors de sa défense d'*Ali Baba et les Quarante Voleurs* (Jacques Becker, 1954) pour importer l'idée d'une politique des auteurs (Michel Ciment considère qu'il s'agit davantage d'une théorie des auteurs quand il s'adresse à Frédéric Mercier au Forum des Images). On retrouve à ce titre le terme « style » qui affirme la présence d'une signature, d'une empreinte du réalisateur, auxquelles on adjoint des qualifications plus précises comme la « réalisation léchée » et la « mythologie fascinante » : le metteur en scène de *The Witch* et de *The Lighthouse* se passionne effectivement pour les contes d'autrefois – issus bien souvent des légendes nordiques ou nord-américaines. Contrairement à la précédente critique, celle-ci ne signale pas la présence de l'énonciateur en évitant les pronoms personnels sujets (la première personne du singulier par exemple) et adopte un langage prescriptif (« Un film à ambiance comme on en vit rarement en salle » est une invitation à se rendre au cinéma pour vivre une telle expérience cinématographique). Se remémorant ses années en khâgne et en hypokhâgne, Jules C. explique sa méthode pour écrire des critiques, dont il pense qu'elle n'a pas évolué depuis ses débuts sur Senscritique : « Disons que quand j'écrivais mes critiques, je prenais un peu la même méthode euh, disons la même rigueur euh, de neutralité, de euh, je ne mets pas de "je" ». Ici la poursuite de l'objectivité s'inscrit aussi dans le parcours universitaire de l'interrogé.

2. Le recours au savoir cinéphile :

Comme nous l'avons notifié dans le précédent point du développement, les premières références affichées par Jules C. dans ses critiques proviennent du domaine des jeux vidéo tandis que les derniers écrits compilent des savoirs et des connaissances sortis de la culture cinéphile de l'internaute. L'ouvrage d'Antoine De Beacque sur la cinéphilie propose d'ailleurs une histoire confondante entre la passion pour le septième art et le rôle de la critique cinématographique dans la légitimation de cette forme artistique (De Beacque, 2003). Le critique de cinéma s'assimile alors à un cinéphile, un savant des techniques et des productions filmiques depuis les premières images mises en mouvement, et il s'évertue à transmettre ses connaissances à travers ses écrits – critiques comme analyses filmiques, publications dans des organes de la presse culturelle ou ouvrages plus généraux sur le cinéma (ses figures, ses formes, ses mutations). Le critique observe avec précision un film en faisant appel à d'autres passages filmiques, d'autres représentations audiovisuelles, d'autres fabrications d'un même metteur en scène ou d'un réalisateur différent. On le constate effectivement dans la critique de *The Lighthouse* par Jules C., et puisque le long-métrage est en noir et blanc, les convocations artistiques demeurent plus lointaines et attestent d'une érudition pointue et ouverte sur les premiers âges du septième art. Encore une fois, le champ de la critique cinématographique entretient des rapports hiérarchiques entre les professionnels et les amateurs, mais ces relations de domination invisibles se manifestent aussi à l'intérieur de chaque pan du jugement sur les films. Ainsi, au sein même des domaines amateurs de la critique de cinéma, se constituent aussi des échelles de la parole passionnée : dans le premier chapitre de notre mémoire, nous avons de cette façon balisé les territoires de la critique profane, écartant préalablement la rédaction d'avis courts, de billets d'humeur soudains qui ne rentrent pas dans la catégorie de l'évaluation critique des films. Car, hiérarchiquement, l'objectivation des propos et le recours à un savoir cinéphile sollicitent le plus les internautes plutôt que le partage d'un visionnage avec la visibilité d'un regard subjectif. Ce n'est pas tant la subjectivité qu'il manque quand les critiques amateurs imitent les journalistes professionnels – elle reste juste moins lisible et s'authentifie dans l'interprétation personnelle de l'œuvre. Cette lecture d'un métrage repose sur une érudition composée de filmographies nationales, d'ouvrages spécialisés et d'une culture générale et artistique assez large. Dans ce cas, les savoirs d'autres matières agrémentent le discours tenu pour juger un film et permettent d'élever l'argumentation, d'intensifier le sérieux de la critique : « On va dire ma culture philosophique, euh, toque à la porte et me dit "hey y'a un truc intéressant pour parler de tel film" bah je le dis et voilà » (Jules C.).

Éléonore Houée

« Mais ce qui fait la différence, c'est avant tout sa mise en scène qui donne au film des traits expressionnistes dignes d'un Dreyer (les ombres, les cadrages, les lumières diffuses tout droit sorties de *Vampyr*, les gros plans sur les visages voire sur les yeux, la théâtralité des acteurs, etc.) avec en plus quelques éléments typiquement lovecraftiens qui participent d'une atmosphère mythologique unique. On peut aussi penser à *Le Vent* de Sjöström, dans la façon de faire de ce phare niché sur une île rocheuse un dernier bastion de vie en proie au déchaînement du dieu des éléments. » (Jules C., 2019 : §4)

« Format carré, noir et blanc travaillé jusque dans les infinies nuances de ses différents plans, composition maniaque de la moindre image, toujours appréhendée comme un véhicule de sens... pour qui goûte le cinéma des grands formalistes ou inventeurs surréalistes, *The Lighthouse* a des airs de pur délire orgasmique. Tandis que Robert Pattinson et Willem Dafoe se régalent de scènes toujours sous perfusion des dogmes bergmaniens (déjà à l'œuvre dans *The Witch*), la caméra félichise le moindre objet, la plus petite zone d'ombre, jonglant entre le mysticisme d'un Tarkovski et la poésie inquiétante de Méliès. » (Simon Riaux, 2019 : §4).

On se rend compte tout de suite que le rappel de la filmographie du cinéaste est aussi à l'œuvre dans la critique de Simon Riaux, rédacteur en chef d'*Écran Large*, pour le film *The Lighthouse*. Même si la notation de ce dernier demeure moins généreuse que son comparse amateur, il n'en reste pas moins que les effets linguistiques sont quasiment identiques et que les références cinématographiques servent à mieux encadrer l'analyse et le jugement du deuxième long-métrage de Robert Eggers. Les lecteurs n'ont pas toujours accès aux images du film, et les noms de quelques ouvrages filmiques qui le précèdent ou d'auteurs fameux du septième art permettent de situer esthétiquement l'œuvre évaluée. Toutefois, les références, dans chacune des deux citations, ne sont pas les mêmes : les premières, sollicitées par Jules C., insistent sur la mise en images de *The Lighthouse* et le travail opéré sur les lumières et la photographie du film (l'auteur de la critique les rapproche des travaux expressionnistes allemands, reconnus pour les effets contrastés du noir et blanc), tandis que les secondes, convoquées par Simon Riaux, nous éclairent sur l'atmosphère du métrage (« le mysticisme d'un Tarkovski » ou encore « la poésie inquiétante de Méliès ») et son ancrage idéologique (« dogmes bergmaniens »). Jules C. désigne quelques films (*Vampyr* de Carl Theodor Dreyer et *Le Vent* de Victor Sjöström) alors que le journaliste professionnel nomme plusieurs cinéastes (Ingmar Bergman, Andreï Tarkovski et Georges Méliès). De plus, au cours de son développement, Simon Riaux établit un parallèle entre *The Lighthouse* et *Le Carnaval des Âmes* (Herk Harvey, 1962) : outre donc, une référence au cinéma des premiers temps avec Georges Méliès, la critique postée sur *Écran Large* ne fait pas mention du vieux cinéma européen.

3. La professionnalisation du critique amateur :

Au fur et à mesure que les amateurs écrivent et se prennent au jeu de la critique, leur langage sur les films se modifie jusqu'à épouser celui des professionnels, comme nous l'avons justifié dans les deux points précédents. Dans un article daté de 2016, Valérie Beaudouin et Dominique Pasquier, spécialistes des études empiriques et quantitatives sur les critiques profanes en ligne, classent les contributions amateurs en trois catégories : les novices, les habitués et les privilégiés. Dans notre mémoire, nous évacuons les novices, ceux qui publient peu et dont la forme critique s'assimile davantage à des avis, des *reviews* pour le terme anglophone, ou encore à des *lay critics* par opposition aux *expert critics* (Verboord, 2010). Les experts de la critique de cinéma peuvent être des amateurs (non-intégrés à des organes médiatiques, non-salariés ou non-contributeurs à des rédactions reconnues) tout en aspirant à devenir, par leurs pratiques et leurs engagements de plus en plus énergiques, des professionnels de l'exercice de jugement. L'imitation ne se retrouve donc pas seulement dans la langue employée, elle s'inscrit aussi dans des comportements visant à intégrer le domaine de la presse cinématographique. Les sites internet de publications de critiques sont d'ailleurs des terres de recrutement pour des petites rédactions en ligne et amateurs : via la messagerie privée de Senscritique, les internautes reçoivent des demandes de la part de magazines numériques, leur proposant d'écrire des articles et des critiques de manière régulière. Jules C., devenu critique amateur à l'âge de dix-huit ans comme il nous l'affirme dans l'entretien que nous avons mené, s'est créé très tôt un réseau sur Senscritique avec des comptes affichant plus de mille éclaireurs (c'est-à-dire des personnes qui suivent et s'abonnent en quelques sortes à l'activité de ces derniers) : « Y'avait Velvetman donc qui est maintenant, en plus, mon rédac' chef, euh, au *Mag du Ciné*, euh, avec qui j'étais allé à Cannes, etc, donc qui est un bon ami mais à l'époque, je le connaissais pas du tout ». Très tôt, Jules C. examine les critiques de ses aînés et cherche à adopter le style de ceux-ci, se rapprochant linguistiquement et socialement d'une frange experte de la critique amateur : « Sinon, tous ces gens-là, ce sont les gens que je lis le plus et que je lisais déjà avant *Le Mag du Ciné* donc au final, ça a pas changé grand-chose ou si, ça a un peu continué de m'influencer mais ça a, y'a pas eu de avant-après, quoi, c'est, puisque c'était dans la continuité finalement ». Plus tard, l'étudiant en philosophie nous avoue que sa participation au *Mag du Ciné*, qui accumule tout de même plus de six cent mille visites annuelles, lui permet d'appartenir à un groupe, une sorte de ciné-club comme il le signale également : sur Internet, les critiques de cinéma amateurs se structurent donc entre eux pour reproduire des rédactions, avec les mêmes hiérarchies (rédacteur en chef, rédacteurs réguliers, contributeurs occasionnels) et les mêmes sociabilités.

Éléonore Houée

The screenshot shows a user profile for 'Jules [REDACTED]'. At the top, there's a small circular profile picture of a person holding a book. To the right of the picture, the name 'Jules [REDACTED]' is displayed. Below the name, it says 'Position Rédacteur LeMagduCiné' and 'Inscrit 10 janvier 2018'. It also indicates 'Articles 94'. A short bio follows: 'Étudiant en philosophie et cinéphile compulsif enfermé dans le cinéma d'antan. Mes influences vont de John Ford à Fellini, en passant par Ozu, Murnau, Pagnol ou encore Capra. J'écris des articles trop longs.' Navigation links for the site are visible at the top and bottom of the page.

Image 21 – Profil personnel de Jules C. sur le site internet *Le Mag du Ciné* (© *Le Mag du Ciné*).

Le profil personnel de Jules C. sur le site internet *Le Mag du Ciné* se compose d'une petite présentation rédigée par le jeune critique amateur ; on lit également la date d'inscription et le nombre d'articles publiés ainsi que la position de Jules C. au sein du magazine virtuel. Il est fréquent de repérer ce même type de description sur les espaces numériques d'un journal de cinéma : ainsi, le site internet de la revue culturelle *Transfuge* consacre une de ses rubriques à la présentation de l'équipe, où chacun des rédacteurs et des contributeurs écrivent quelques lignes sur leurs activités (dans quelles rédactions ils publient) puis détaillent les cinéastes fétiches de leur cinéphilie. On distingue la même répartition dans les présentations de la rédaction du *Mag du Ciné*. Les différentes chroniques (cinéma, festivals, dossiers, interviews ...) quadrillent également la presse digitale. Bien que *Le Mag du Ciné* offre peu de visibilité à l'actualité cinématographique, sa ligne éditoriale se concentrant sur le cinéma de patrimoine et les rétrospectives, il n'en demeure pas moins que les rédacteurs suivent toutefois les évènements culturels notoires du moment. Parmi les articles rédigés par Jules C., nous décelons un dossier sur l'ouvrage *Yasujiro Ozu, les carnets 1933-1963* édité par Carlotta et paru en novembre 2020 : la fiche de lecture date quant à elle de mars 2021 mais s'imprègne du succès retentissant de ce livre. « On reçoit des, on reçoit des, des DVDs avec *Le Mag du Ciné* donc chaque mois, y'a les éditeurs qui nous envoient, euh, les listes de leurs sorties et on peut recevoir gratuitement, euh, en échange d'un article bien évidemment » déclare-t-il durant l'entretien, ce qui laisse supposer que les éditeurs concluent des accords (parfois informels) avec les rédactions amateurs qui, de leur côté, ambitionnent de rivaliser avec la presse culturelle traditionnelle en se calquant sur l'agenda des sorties.

4. Mêmes lieux, mêmes pratiques ?

D'autre part, c'est en sillonnant les mêmes lieux de la critique cinématographique que les amateurs du jugement sur les films s'accaparent aussi les fiefs de la presse institutionnelle, les bastions de la cinéphilie traditionnelle (les festivals, les ciné-clubs, les avant-premières ...). Les critiques profanes, organisés en différentes sections hétérogènes et hiérarchisées, se rendent en effet dans ces territoires de diffusion pour des raisons personnelles (l'envie de découvrir l'effervescence de festivals internationaux), pour des objectifs collectifs (les rédacteurs alimentent les magazines de cinéma amateurs durant les festivités) ou pour des choix professionnels (les vidéastes augmentent leur visibilité en se joignant à des événements nationaux). En fonction de la position du critique, qu'il écrive seul ou pour une revue en ligne, et du temps dont il dispose, ces habitudes changent et s'alignent avec celles de la critique professionnelle. De la simple participation occasionnelle à la contribution récurrente, les profanes pratiquent la critique en même temps que les journalistes, parallèlement à la presse culturelle. Nous l'attestons à travers l'étude comparative des propos des enquêtés (au sujet des festivals par exemple), puis nous sondons les collaborations récentes entre la critique amateur et le monde du cinéma (production, distribution, exploitation des métrages).

4.1. Les critiques amateurs dans les festivals de cinéma :

Tous les critiques amateurs et professionnels avec lesquels nous nous sommes entretenus se sont rendus à un ou plusieurs festivals de cinéma. La plupart du temps, les rédactions, en accord avec leur équipe, sélectionnent quelques contributeurs afin qu'ils couvrent l'évènement. Autrement dit, ce n'est jamais l'intégralité d'un journal qui s'y rend, et la participation à un festival peut s'apparenter à un privilège même si les magazines et les revues de cinéma peuvent effectuer des roulements. A vrai dire, la presse culturelle choisit le plus souvent des critiques de renommée pour les festivals de catégorie A (Berlin, Cannes et Venise), tandis que les autres rédactions affluent dans les autres types de festivals. Au cours des entretiens que nous avons réalisés, les jeunes journalistes (bénévoles ou pigistes) ont confié leur participation à des festivals de grande envergure sans pour autant vouloir revivre l'expérience. De fait, Chloé C. signifie qu'elle ne préfère pas réitérer sa venue au Festival de Cannes de sitôt : « c'est pas ce que je préfère en tout cas, écrire dans ces, dans ces conditions, euh, d'urgence en fait ». De son côté, Loris H. semble réticent à l'idée de se présenter à de telles festivités : « moi j'en fais pas beaucoup, ça a jamais été trop, trop mon truc, euh, les festivals ». A tel point que celui-ci n'envisage pas de monter les marches cannoises, même s'il considère que c'est « une des raisons de faire ce métier ».

Éléonore Houée

Incontournables pour la presse cinématographique, les festivals de cinéma sont des occasions qui permettent d'accroître les ventes individuelles épisodiquement, et les revues et les magazines de cinéma affichent d'ailleurs leurs meilleurs résultats en mai, quand ils font paraître le numéro consacré au Festival de Cannes. Les publications amateurs n'ont pas tardé à copier ces choix éditoriaux de couvrir ces réjouissances cinéphiles en envoyant quelques uns de leurs rédacteurs, lesquels obtiennent des accréditations grâce à leur activité numérique. En ce qui concerne les professionnels de la critique de cinéma, ceux-ci disposent aussi d'un accès gratuit aux festivals, puisque l'accréditation leur est offerte : « quand je vais en festival, euh, on m'offre, euh, l'accréditation puisque en quelques sortes il y a contrepartie, c'est que on écrit » (Chloé C.). La valorisation des œuvres cinématographiques et la promotion du dispositif festivalier pour les découvrir bénéficient autant aux journaux de cinéma qu'aux organisateurs des festivals – malgré les reproches des journalistes à propos du Festival de Cannes. Ce dernier, par ailleurs, ne suscite pas l'adhésion de tous les enquêtés mais Jules C. lui reconnaît certaines qualités, comme le fait de pouvoir faire des rencontres cinéphiles : « en fait, le fonctionnement des festivals ne m'attire pas tant que ça, euh, parce que Cannes, c'est Cannes, quoi. Y'a le côté prestigieux puis le côté "tu vas rencontrer plein de gens que tu connais virtuellement" et tu vas pouvoir les rencontrer et ça, c'est trop bien ». Durant l'édition 2019 de ce festival international, l'étudiant en philosophie a pu croiser la route de Philippe Rouyer, que nous avons sollicité dans le cadre de notre mémoire, de Marc Moquin, rédacteur en chef de *Revus & Corrigés* (spécialisé dans le cinéma de patrimoine) et de Victor Bonnefoy (plus connu sous le pseudonyme de In The Panda sur les réseaux sociaux et sa chaîne YouTube). En outre, au Festival de Cannes de 2019, celui-ci produit des vidéos critiques sur les films de la sélection officielle tels que *Parasite* de Bong Joon-ho, *Roubaix, une lumière* d'Arnaud Desplechin ou *Les Misérables* de Ladj Ly. Ces productions audiovisuelles sont typiques des créations amateurs : le critique se place devant la caméra, s'adressant directement aux spectateurs, délivre un discours prescriptif sur le film alors que le montage coupe les hésitations et tapisse les propos d'une musique rythmée (dans le cadre de la vidéo sur *Parasite*, un riff de guitare se superpose aux images de la bande annonce). Au contraire des productions écrites, le critique amateur met en avant sa subjectivité et rappelle sa proximité avec le public qui le suit : « vous n'êtes pas sans savoir, si vous suivez mon travail depuis longtemps, que Bong Joon-ho est mon réalisateur préféré » peut-on entendre en guise d'introduction de la vidéo sur *Parasite*. En collaboration avec Senscritique (cible primaire de ses critiques) et la société française de télécommunications Orange, le vidéaste s'approprie alors le terrain favori des professionnels.

4.2. Les critiques amateurs animent le cinéma (ciné-club, rencontres, séances spéciales ...) :

En plus de leurs participations à des festivals de cinéma, qui leur assurent une visibilité certaine sur les réseaux sociaux, les critiques amateurs travaillent également avec les métiers du cinéma et coopèrent à la promotion des films sur le web. Ainsi, un certain nombre d'entre eux collaborent avec des distributeurs et des exploitants de salles (des cinémas Gaumont Pathé par exemple) pour assurer la communication de métrages français ou internationaux. Nous avons précédemment souligné une collaboration récente entre le vidéaste In The Panda et le site internet Senscritique pour la couverture du Festival de Cannes : ces unions ne prennent pas uniquement forme dans le cadre d'un festival, elles s'étendent aussi pour des rencontres plus restreintes et fortuites. Les critiques de cinéma professionnels interviennent déjà pour des avant-premières ou pour animer des rencontres dans les cinémathèques françaises (Paris et Toulouse) : le journaliste présente en début de séance le film projeté puis un débat avec les spectateurs est enclenché juste après le visionnage. Philippe Rouyer relate ces expériences au cours de son entretien et nous confie manquer de temps pour accepter toutes les propositions : « je refuse énormément de conférences, je refuse énormément de, de bonus DVD et tout ça parce que j'ai pas le temps ». C'est d'ailleurs l'une des difficultés du métier de critique de cinéma comme nous l'avoue le rédacteur de *Positif* : le temps manque tout comme les ressources financières et les journalistes (pigistes, bénévoles ou amateurs) se tournent donc vers ces offres collaboratives organisées par les faiseurs du septième art et les institutions de conservation des œuvres cinématographiques. Philippe Rouyer déclare alors :

« C'est , c'est une des difficultés du métier. Je vais vous laisser mener après l'entretien comme vous le voudrez mais c'est vrai que la question financière, la question financière est quand même au cœur de ... Et, et je le vois bien avec ce poste privilégié qui est celui de, de, de celui de président du Syndicat de la Critique. Je vois arriver les, les, les jeunes qui rentrent, enfin, quel que soit leur âge, hein, euh, qui veulent adhérer, euh, bah beaucoup sont des blogs, euh, sur des sites, euh, et ça veut dire, euh, ça veut dire pas de salaire ». (Philippe Rouyer)

C'est autrement dit une nécessité financière pour les critiques (profanes et professionnels) de compléter leurs revenus initiaux par des interventions extérieures. Et si le chroniqueur du *Cercle* peut en effet présenter les César, c'est qu'il dispose d'un contrat avec la chaîne Canal Plus. En revanche, les amateurs de la critique cinématographique n'ont pas accès à ces arrangements et concluent donc des accords auprès d'autres acteurs promotionnels ou institutionnels.



Image 22 – Visioconférence autour de la sortie en VOD du director's cut de *Justice League* par Zack Snyder (©DC Comics).

Lors de la crise sanitaire, les producteurs et les distributeurs ont utilisé les passerelles du numérique pour convenir de rendez-vous en visioconférence avec des spectateurs et des animateurs médiatiques. Sur la page Facebook de DC Comics France (à la fois éditeur de bandes dessinées super-héroïques et filiale de DC Entertainment qui s'occupe de leurs adaptations à l'écran), une annonce est partagée pour un débat animé par Terry LTAM entre Asma El Mardi, créatrice du site internet de divertissement *BrainDamaged*, et Julien Chièze, vidéaste spécialisé dans les jeux vidéo sur YouTube. Parmi les vidéastes cinéphiles influents sur le web, de nombreux proviennent d'abord du monde du jeu vidéo, ayant souvent fait leur début sur le site jeuxvideo.com comme Jules C. par exemple : « juste pour les jeux vidéo, et en fait, sur jeuxvideo.com, bah euh, pareil, on peut aller sur les fiches des jeux, et puis les noter ». Quand on fouille un peu plus la chaîne YouTube de Julien Chièze, on s'aperçoit que ce dernier a produit une vidéo sur *Zack Snyder's Justice League* (vu en avant-première, ce qui témoigne de son influence dans le milieu) et a réalisé un interview avec le réalisateur : jouant sur le suspens, le youtubeur tarde son avis en rappelant la production désastreuse du film, puis les changements entre les deux versions du long-métrage (soit un tiers de la vidéo), avant d'évaluer cette version (un autre tiers de la vidéo) et d'insérer l'interview de Zack Snyder (le dernier tiers de cette critique). Dans un point ultérieur, nous expliquons les raisons de ces intrusions de la critique amateur dans la promotion des films populaires.

II. Nouveaux espaces et nouvelles pratiques de la critique de cinéma professionnelle :

Néanmoins, de précédents travaux universitaires ont déjà établi une connivence entre les mondes professionnels et amateurs de la critique de cinéma, fondant toujours leurs expériences sur l'étude de l'écriture profane : celles-ci confirment l'objectivation du discours analytique. Notre mémoire a regardé aussi du côté des pratiques moins littéraires et plus numériques pour découvrir d'autres points de jonction entre les cinéphiles d'Internet et les journalistes critiques. A présent, notre regard se porte sur ces tentatives de reprises de la presse spécialisée, car nous pensons que cette dernière picore les idées novatrices des critiques amateurs pour se renouveler dans ses usages et pour se rapprocher d'un lectorat virtuel. L'utilisation des réseaux sociaux par les mensuels de cinéma s'avère décisive dans la communication de ces journaux, mais les critiques professionnels les manipulent aussi à des fins personnelles pour faire connaître leur travail. Mais les revues et les magazines de cinéma publient de la critique sur d'autres supports, empruntant alors aux créations amateurs (formats vidéos, débats en visioconférence, concours avec les internautes). Nous donnons des exemples de ces nouvelles coutumes digitales, de même que nous les repérons dans les entretiens que nous avons réalisés. Nous interrogeons en plus l'impact de la crise sanitaire sur le développement de ces pratiques inédites de la part de la presse cinématographique et des critiques professionnels : il s'agit de comprendre si elle a été un accélérateur du développement de ces manifestations numériques de la critique de cinéma ou bien le déclencheur nécessaire pour que le journalisme culturel s'implante durablement sur le web.

1. La place des réseaux sociaux dans la pratique de la critique :

Les réseaux cinéphiles abondent sur Internet : la critique de cinéma amateur doit d'ailleurs sa notoriété à son accessibilité facilitée par les mécanismes du numérique. Sur Internet, le critique profane peut aisément faire la publicité de ces publications, se servant de ses relations virtuelles pour engranger des vues et des appréciations. Il peut aussi communiquer sur les réseaux sociaux et nous prenons l'exemple de la communauté cinéphile de Twitter car la majorité des publications sur le septième art sont ouvertes à tous : il n'est pas obligatoire de suivre l'internaute pour pouvoir commenter ces réflexions ou ces messages sur le cinéma. Au cours de nos entretiens, nous avons voulu connaître les usages des réseaux sociaux par les critiques professionnels et leur rapport avec les autres membres de Twitter. L'essentiel de nos enquêtés emploient Twitter pour des raisons professionnelles, afin de communiquer sur leurs articles, ou pour promouvoir la sortie d'un numéro inédit d'un magazine de cinéma : ce sont en tous les cas des stratégies publicitaires.

Éléonore Houée

Il se trouve que les jeunes critiques professionnels interrogés ne considèrent pas les réseaux sociaux comme une partie majeure de leur activité, et ne postent sur Twitter que très occasionnellement, afin de partager la publication d'un article dans un magazine de cinéma ou la sortie récente d'un interview avec tel ou tel réalisateur. C'est une mise en avant de leur travail quotidien qui ne remplit cependant pas le rôle prescripteur de la critique de cinéma : les intentions demeurent plus personnelles et visent à communiquer les papiers récents auprès d'un cercle restreint d'amis ou de proches. Ainsi, comme nous l'accorde Loris H., pigiste pour *La Septième Obsession* et pour *L'Écran Fantastique*, la critique de cinéma écrite se prête peu aux jeux visuels des réseaux sociaux et sa venue sur Twitter ou sur Instagram n'a aucune visée réputationnelle : « je vais communiquer sur ce que je fais pour les gens qui me suivent, qui aiment me lire et tout ça, euh, mais euh, ça va pas être déterminant dans, dans mon travail, dans ma carrière entre guillemets, quoi ». Il estime même que les profils littéraires sont peu adaptés aux réseaux sociaux, à l'exception des personnalités connues du milieu : « je pense les, les profils comme les nôtres, que ce soit journaliste, romancier, même réalisateur finalement, pour un avoir un, des réseaux intéressants, il faut avoir une notoriété ». Pour le dire autrement, les réseaux sociaux ne contribuent pas à renforcer la célébrité d'un critique de cinéma, car celle-ci est déjà faite. Pour Chloé C. aussi, la présence numérique du critique de cinéma n'est pas une question de renommée, mais la possibilité d'avoir accès à des ressources précieuses et des groupes de parole cinéphile : « je participe pas forcément non plus mais, mais euh, à laquelle de fait j'appartiens, mais, euh, à ce groupe qui s'appelle "La Loupe", voilà ce groupe de, de cinéphiles, euh, où s'échange, euh, tout un tas de films méconnus ». Ce sont donc deux cas de passivité digitale. Malgré tout, pour ce qui est des critiques cinématographiques plus reconnus, comme c'est le cas pour Philippe Rouyer qui détient plus de vingt-cinq mille abonnés sur sa page Twitter, l'activité sur les réseaux sociaux fait partie intégrante de l'exercice de jugement et de la fonction normative du journaliste de cinéma. Elle devient dominante dans la pratique de la profession, au même titre que les critiques amateurs influents sur le web ne cessent de faire de la publicité autour de leurs posts sur de multiples réseaux sociaux. Comme le fait savoir Philippe Rouyer, les réseaux sociaux restent des médias de diffusion, sur lesquels les critiques de cinéma peuvent reconduire leur rôle de guide : « pour moi c'est un outil professionnel, c'est-à-dire que je considère que c'est un média pour moi, Twitter ». Puis il ajoute : « mais là encore cette idée du guide dont je vous parlais tout à l'heure, eh bah je la, je la joue à plein sur Twitter, c'est-à-dire que vraiment parmi tout ce qui sort, j'essaye d'être le, d'être le, de proposer des choses ».

Éléonore Houée



Philippe Rouyer
@philippe_rouyer

Jusqu'à jeudi, @mk2 vous offre sur sa plateforme «Faux-semblants» (1988), un des meilleurs #DavidCronenberg. Avec #JeremyIrons génial dans le double rôle de jumeaux gynécologues qui partagent tout jusqu'à sombrer progressivement dans leurs obsessions ↴

mk2curiosity.com/film/faux-semb...



1:32 PM · 15 juin 2021 · Twitter for iPhone

...



The Bonnet Brothers
@bonnetbrothers

Voyage magnifique dans un endroit hors du temps, Le Sel de Svanétie de Mikhaïl Kalatozov est une œuvre stupéfiante où perce déjà le lyrisme du cinéaste et sa capacité à sublimer les paysages et les visages comme personne.

Le film est disponible sur Arte TV jusqu'au 22 Juin !



5:48 PM · 14 juin 2021 · Twitter for Android

Images 23 & 24 – Captures d'écran d'une publication de Philippe Rouyer (à gauche) et d'un post des Bonnet Brothers (à droite) (©Twitter).

A observer plus attentivement le langage employé dans les publications de Philippe Rouyer, nous constatons qu'il se rapproche très nettement de celui d'un post amateur sur le réseau social Twitter. Dans les deux exemples ci-dessus (images 23 et 24), le critique de cinéma précise la disponibilité du long-métrage sur une plateforme et pour combien de temps, tout en accompagnant le court avis rédigé par trois illustrations du film – souvent iconiques pour susciter la curiosité du spectateur. On remarque également que les deux publications ont été écrites depuis un téléphone et durant l'entretien effectué avec Philippe Rouyer, ce dernier a pris le temps de poster une annonce sur Twitter. En effet, le journaliste professionnel admet consacrer une heure par jour à l'entretien de son profil sur ce réseau social, une manière pour lui de « survivre » et de « résister » alors qu'il est critique indépendant. Ce type de média lui permet d'ailleurs d'être « le rédacteur en chef et l'unique rédacteur » de ces posts, à l'instar d'un profane cinéphile qui ne dépend pas de la ligne éditoriale d'une revue ou d'un magazine de cinéma : le chroniqueur du *Cercle* nous affirme que certains le considèrent alors comme un influenceur. Toutefois, cet engouement pour les réseaux sociaux profite évidemment aux journaux spécialisés, aux émissions télévisées, sur lesquels ruissent les publications du professionnel. Autant Philippe Rouyer souhaite produire des contenus apaisés et sans polémique, autant Axel C. s'autorise par moments des réflexions volontairement clivantes selon ses termes : elles assurent quoi qu'il en soit l'assise de ces derniers auprès du lectorat.

2. De nouveaux formats pour les revues de cinéma :

L'écriture journalistique se fixe à l'origine sur un seul et unique support médiatique : les revues de cinéma sont éditées en format papier pendant plusieurs décennies, les émissions radiophoniques se transmettent par les ondes hertziennes, et les téléspectateurs visionnent les productions audiovisuelles à la télévision. Figée sur un support, elle ne bouge pas non plus d'un point de vue temporelle : la sortie des numéros d'un mensuel de cinéma ou la diffusion d'une émission télévisée sont autant de rendez-vous que les cinéphiles se donnent pour s'informer sur leur passion. De nos jours, la presse culturelle et cinématographique se dissémine sur divers formats, refusant le cantonnement médiatique à l'heure du numérique et poussée par la concurrence amateur. Elle multiplie alors les projets variés, qui ne deviennent pas majoritaires dans la ligne éditoriale des magazines de cinéma, mais lui confère une certaine durabilité. Nous avons sélectionné deux exemples de diversification de la critique de cinéma en ligne : le podcast apparaît comme une technique émergente pour la profession, alors qu'elle est très appréciée par les critiques profanes, et des journalistes notoires se mettent aujourd'hui face caméra pour délivrer leurs conseils, comme le font généralement les vidéastes amateurs sur YouTube.

2.1. Le podcast, une dissertation orale sur les films :

Le podcast est un format audio diffusé sur Internet, ayant l'avantage de pouvoir s'écouter n'importe où, n'importe quand puisqu'il reste accessible numériquement. C'est donc un service à la demande que les critiques amateurs plébiscitent depuis quelques temps : l'amoureux du septième art peut disserter tout seul pendant de longues minutes ou peut être accompagné de ses pairs pour prendre la forme d'un débat oral. Tout comme d'autres réalisations amateurs, les podcasts intéressent grandement les critiques professionnels, à tel point que certains d'entre eux, comme Loris H., voient en cette technologie la forme idéale du commentaire filmique : « alors y'a le podcast qui est vraiment le, le lieu, je pense c'est vraiment le média du cinéma, euh, avec la, la critique papier aujourd'hui, quoi ». Lui-même s'implique dans une émission de podcasting, appelée *La Troisième Rangée*, disponible sur SoundCloud et également trouvable sur Twitter sur lequel elle communique. Les bandes sonores ("tracks") s'intitulent d'ailleurs "critique" suivi du titre du film évalué. Comme les vidéastes amateurs, les critiques de cinéma professionnels présentent d'abord le synopsis du métrage, incluant également un extrait de la bande annonce dont on ne perçoit que les sons, puis les invités discutent chacun leur tour, s'interrompant parfois pour contredire leurs pairs. A l'inverse des articles écrits, le podcast réintroduit l'individualité du critique à travers le langage.

Éléonore Houée

Prenons donc pour exemple le podcast de *La Troisième Rangée* sur le film *The Lighthouse* (Robert Eggers, 2019), afin de conserver l'ambition comparative de notre mémoire, et explorons de suite le système langagier des intervenants de cette critique orale. Comme sur les podcasts et les vidéos amateurs (celles de Julien Chièze que nous avons citées plus tôt à titre de comparaison), l'animateur introduit le titre du film avec des extraits sonores, puis développe l'histoire en n'essayant de ne pas trop révéler les ressorts de l'intrigue. Enfin, il donne la parole au premier critique, Quentin en l'occurrence, qui revient sur le précédent film de Robert Eggers, *The Witch* (2015) pour mieux situer le cinéaste auprès des auditeurs.

« En fait, c'est ... moi c'est plus un film qui nourrit des regrets que, qu'un film que je déteste vraiment parce que c'est, y'a tellement d'efforts dans la mise en scène, dans le, dans les choix visuels et tout que j'aurais aimé me plonger vraiment plus avec eux parce que j'ai complètement envie d'être fan de ces personnages de gardiens de phare, enfin qui sont enfermés dans ce phare. J'ai, y'a vraiment un contexte propice à être avec eux et malgré tout je crois qu'il y a une distance qui est notamment installée par la trop grande quantité de dialogues ». (Maxime, *La Troisième Rangée*)

Dans cet extrait du podcast, un second critique, Maxime, explique sa déconvenue après le visionnage du film, utilisant d'ailleurs le conditionnel comme pour signaler des intentions positives à l'égard de *The Lighthouse* mais qui n'ont pu aboutir en le regardant. Il évoque même « des regrets » personnels que le long-métrage vient entretenir puis il justifie sa déception par « la trop grande quantité de dialogues » qui le mettent à distance des personnages. A l'inverse d'une critique écrite, le chroniqueur part de ses états émotionnels et les explicite avec des éléments du film, sans fournir une interprétation des images. Le pronom personnel "je" reste au centre de l'argumentation et le vocabulaire du cinéma plus en retrait (le terme de "mise en scène" n'apparaît qu'une seule fois). De même, le critique de cinéma démontre toujours la cause de son opinion : par deux fois, l'intervenant use de la locution conjonctive "parce que". Sur le podcast *La Gêne Occasionnée* avec le critique de cinéma et écrivain François Bégaudeau, les entrevues durent plus d'une heure et s'effectuent deux semaines après la sortie du film, « pour laisser le temps aux intéressés de le voir et d'y penser » comme c'est précisé sur la page SoundCloud du podcast. Étant donné la longueur de l'entretien, François Bégaudeau s'initie aux expositions longues, comme ont l'habitude les critiques amateurs en ligne qui n'ont pas d'obligation éditoriale. Bénévole à *Critikat*, Chloé C. soutient ce modèle : « on est extrêmement libre [...], libre sur les films sur lesquels on veut écrire [...], libre, euh, du format dans lequel on veut écrire ».

2.2. Des critiques professionnels face à la caméra :

Libre, aussi, de ne plus se cacher derrière ses initiales sur un site internet, de montrer son visage et d'afficher son enthousiasme ou sa révolte face à la caméra dans des créations audiovisuelles. Ces dernières prolifèrent sur Internet et spécifiquement sur les sites d'hébergement de vidéos tels que YouTube ou Dailymotion (plus rarement cela dit) : elles ont d'abord été encouragées par les critiques de cinéma amateurs et les cinéphiles les identifient précisément sur le web. Les plus connus d'entre eux sont Le Fossoyeur de Films (François Theurel), docteur en cinéma, Durendal (Timothée Fontaine), connu pour ses positions controversées, ou encore le vlog animé de Monsieur Bobine qui ne se manifeste pas directement à l'écran mais dont l'acuité analytique reste un atout pour la chaîne YouTube. Des productions amateurs moins populaires, inspirées par les célébrités du numérique, héritent pourtant de ce mouvement de critiques vidéastes. Citons par exemple *Les Chroniques de Nick*, dispensées par Nick_Cortex que l'on retrouve également sur Senscritique (suivi par Jules C.), qui se particularise dans la critique des séries animées. Chaque vidéo commence en effet par : « cette vidéo est une critique, ce qui est considéré comme un usage légal selon le paragraphe L122-5 du Code de la Propriété Intellectuelle ». Pas de doute, donc. Quelques années plus tard, les magazines de cinéma en ligne reprennent le format vidéo, mettant en scène leur rédacteur en chef – c'est-à-dire un profil connu des internautes ou des passionnés du cinéma. A ce titre, *Écran Large* publie plusieurs fois par semaine des vidéos dans lesquelles Simon Riaux, rédacteur en chef du site internet, commente à la fois l'actualité cinématographique et critique les dernières sorties culturelles. Si Simon Riaux se charge d'être l'acteur principal de ces vidéos, malgré l'intervention passagère d'autres chroniqueurs, c'est qu'il jouit d'une certaine popularité à la télévision et sur les réseaux sociaux : intervenant hebdomadaire au *Cercle*, il se rapproche du milieu amateur de la critique de cinéma en s'associant avec Senscritique pour le Festival International du Film Policier de Beaune en 2019. Les premières réalisations d'*Écran Large* figurent sur la chaîne YouTube depuis quatre ans, bien après le succès des vidéastes amateurs mentionnés plus tôt. Les titres sont écrits en majuscules, parfois en interrogatifs (« STAR WARS : LES DERNIERS JEDI – FAUT-IL LE DÉTESTER ? », « Cinéma vs. coronavrius : vers une catastrophe industrielle ? », « WESTWORLD – FUTURE SERIE CULTE OU ESCROQUERIE ? », « WONDER WOMAN, arnaque féministe ou révolution hollywoodienne ? »). Notons l'usage fréquent de la conjonction de coordination "ou" pour faire de la proposition une antithèse (soit l'un, soit l'autre). Les intitulés recherchent des oppositions constantes, renvoient aussi à l'affect ("faut-il le détester ?") ou à des jeux de mots.

Éléonore Houée

Mises en ligne TOUT REGARDER

TRIER PAR

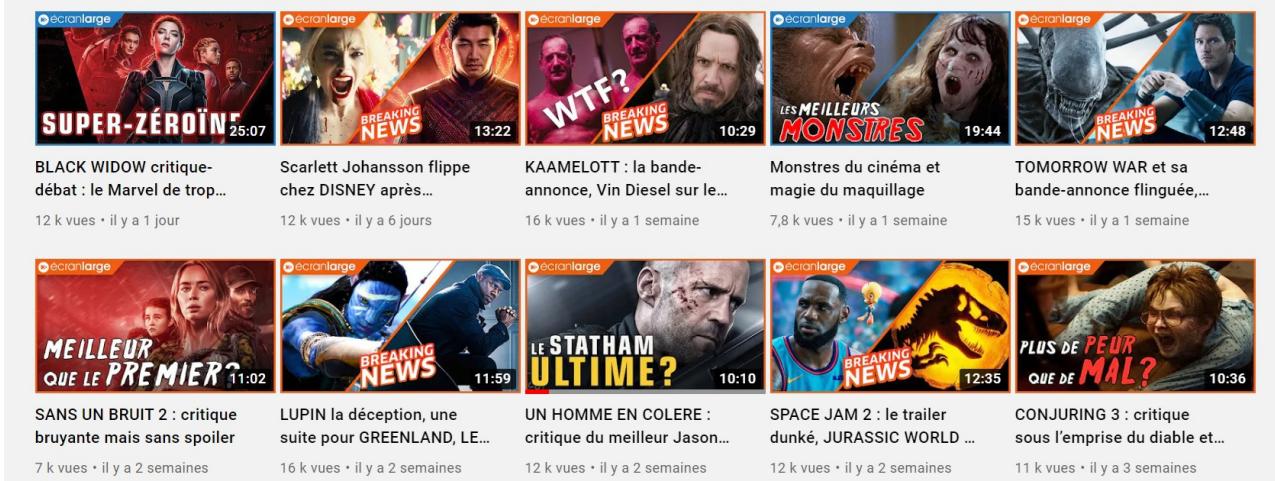


Image 25 – Capture d'écran des dernières publications d'Écran Large sur YouTube (©YouTube).

Dans la vidéo consacrée à la critique de *The Nightingale* (Jennifer Kent, 2021), film australien de *rape and revenge* ("viol et vengeance" en anglais, sous-genre horrifique), les équipes d'Écran Large mettent en scène Simon Riaux et son acolyte Mathieu Jaborska qui feintent une discussion entre deux critiques : les dialogues sont écrits et jouent sur le comique de répétition (la saga Mad Max de George Miller pour évoquer un film de vengeance australien plein de tension et parfois gore). C'est ensuite au tour du rédacteur en chef d'exposer sa critique orale aux spectateurs, commençant par saluer les internautes : « bonjour, c'est Simon, et je suis avec vous pour causer de *The Nightingale*, un nouveau long-métrage qui sort en Blu-Ray et en DVD le 15 avril ». Le présentateur ne précise pas son nom de famille, ni sa fonction au sein de journal, ce qui nous laisse supposer qu'il sait se faire reconnaître. Cadré sur un canapé devant un mur blanc, le critique de cinéma laisse donc de la place sur les côtés de la vidéo pour projeter des extraits ou des visuels du long-métrage (une affiche, une photo des acteurs). Lorsque le journaliste insiste sur des termes (« pour nous, c'est un des gros, gros choc de ses dernières années »), le montage coupe et zoomé à chaque répétition d'un même mot ("gros"). Ce même montage, inexistant pour les podcasts, retravaille le discours du critique de cinéma et empêche les hésitations, puisqu'elles sont annulées et donc inexistantes. Comme pour les vidéos amateurs, c'est la personnalité du commentateur qui attire l'attention, ou comme le raconte Philippe Rouyer : « en fait, à la télévision, je me suis aperçu que, c'est ce que m'avait dit Beigbeder au début et j'avais été hébété : pour 85% du temps, c'est votre langage corporel, le ton de votre voix, vos gestes qui comptent ». Effets corporels encore plus notables lorsqu'ils sont renforcés pour les techniques de l'audiovisuel (mise en scène, montage).

3. Des pratiques inédites préexistantes à la crise pandémique du coronavirus ?

Lors de nos rencontres virtuelles avec les enquêtés, nous n'avons pu faire fi de la situation sanitaire du pays, si bien que nous avons formulé quelques questions en ce sens pendant les entretiens. Elle est d'abord vécue par les critiques comme un frein à leurs activités : « je vais le dire très concrètement : pas d'émission, pas de salaire » nous annonce Philippe Rouyer dès les premières minutes de l'entrevue. Comme les critiques de cinéma ne sont pas salariés d'une revue de cinéma ou d'une émission de télévision ou sur la radio, ils n'ont pas pu recevoir des indemnités durant les deux confinements. La rémunération des journalistes critiques provient donc des partenariats avec des éditeurs de DVD ou de Blu-Ray ou avec des chaînes de télévision : « je fais des bonus DVD, j'ai, j'ai fait une masterclass avec William Friedkin pour qui, pour le festival de Luxembourg, on l'a fait en ligne, euh ... Euh, j'ai présenté des soirées César pour, euh, pour euh Canal, des choses comme ça ». Mais ces pratiques ne sont pas nouvelles pour pallier le manque de revenus ; elles existent aussi dans le domaine amateur. Par contre, nous nous demandons si la crise pandémique a poussé, non plus les individus mais les journaux de manière générale, à engendrer d'autres formes de la critique cinématographique qui ne sont pas originellement de leur ressort. C'est, individuellement, que la critique de cinéma se diversifie, que les chroniqueurs interviennent sur des supports variés. En revanche, l'arrivée d'Internet incite les magazines spécialisés à élargir leur offre culturelle, de telle sorte que tous les mensuels de cinéma disposent désormais d'un site internet. Cela ne suffit cependant pas ; la concurrence amateur a en effet élu domicile sur ces espaces informatiques. Jules C. reconnaît alors que le COVID-19 n'a eu aucun impact sur *Le Mag du Ciné* : « Pas du tout, euh, ‘fin un tout petit peu mais quasiment pas, parce qu'en plus, on a, on fait très peu d'actu, on fait pas d'actu déjà, on fait aucun article d'actualité ». En effet, le site internet amateur se dévoue presque exclusivement au cinéma de patrimoine, même si certaines grosses sorties nationales peuvent faire l'objet d'un article : « juste on couvre les sorties, et encore pas toutes, certaines grosses sorties ou voilà, juste quand quelqu'un a envie de couvrir un film qui va sortir, il le fait savoir ». Cela rend la tâche plus compliquée lorsqu'un journal de cinéma ne s'occupe que de l'actualité cinématographique, faisant peu de rétrospective ou d'analyse thématique (tels que *Première* ou *Cinemateaser*). Or les enquêtés que nous avons interviewés ne travaillent pas pour des magazines de cinéma centrés sur les sorties récentes. Cela ne les a pourtant pas empêchés de s'impliquer dans d'autres propositions médiatiques : le magazine de cinéma en ligne *Critikat* produit des débats en visioconférence enregistrés puis publiés sur Internet, tandis que *La Septième Obsession* et *Sofilm* poursuivent leur communication intensive sur les réseaux sociaux.

Éléonore Houée

Selon Chloé C., critique bénévole pour *Critikat*, le site internet n'a pas attendu les restrictions gouvernementales pour développer de nouveaux projets, certaines se plaçant dans l'héritage d'une pratique ancestrale de la cinéphile (l'animation de ciné-club par exemple). Un an avant le premier confinement de mars 2020, la programmatrice prit part à des séances spéciales au cinéma des Trois Luxembourg, dans le but de mettre en lumière les meilleurs films de la décennie 2010 selon la rédaction de *Critikat*. Toutefois, elle nous informe surtout qu'« il s'agit d'inventer de nouvelles manières de faire de la, de la critique qui sont pas uniquement, euh, qui sont pas uniquement écrites », et dans ce cas, le journal numérique *Critikat* a modifié sa formule initiale : « chez *Critikat* c'est un bon exemple parce que, euh, voilà ils se sont beaucoup, euh, diversifiés de ce point de vue-là. Mais euh y'a eu des podcasts, des vidéos récemment pendant le, pendant le confinement ... ». Cette crise sanitaire peut conduire à un arrêt de la critique de cinéma, mais Chloé C. considère plutôt que c'est « une période d'expérimentation », d'expériences qui n'ont pas pu être réalisées avant le confinement. Pour ce qui est des réseaux sociaux, les professionnels de la critique cinématographique y ont recours pour faire varier leur discours, et ce bien avant la pandémie mondiale. Ainsi, Axel C. ne produit pas d'analyse filmique pour le bi-mensuel *Sofilm*, mais se permet quelques études esthétiques et narratives sur Twitter : « si j'ai envie de, de faire une petite analyse avec des captures d'écran avec des choses comme ça, des choses qu'on fait très peu dans *Sofilm*, de l'analyse, euh, bah je peux me faire euh, je peux me faire plaisir sur euh ... sur Twitter ou sur Facebook ». Quand les magazines de cinéma papier ou en ligne n'ont pas encore franchi le cap d'une digitalisation de leurs activités, ils envisagent néanmoins de le faire d'ici les prochains mois et les prochaines années, pressés en tout cas par les performances de la critique amateur : « On réfléchit à faire, à faire des, à faire des vidéos, on va voir mais bon moi, je suis pas trop là-dedans, je suis vraiment sur le mag' mais je sais qu'ils réfléchissent à faire des vidéos, peut-être des podcasts, ça divertit un peu la chose ». Ce sont en outre des enjeux communicationnels et les journaux culturels ont intégré la nécessité de faire de la publicité sur le web, encore plus lorsque les kiosques et les salles de cinéma sont fermés pendant les deux confinements récents, ce qui contraint fortement leur exposition médiatique : « ça arrive de, parfois euh, parfois on fait des montages avec euh, avec les pages d'ouverture de nos art... de nos, de nos, de nos articles donc il met les PDF bout à bout avec un petit montage, euh, disons d'une vingtaine de secondes, ça peut lui arriver pour faire la promo du magazine ». Enfin, un enjeu éditorial de rafraîchissement d'un lectorat souvent acquis mais qui progresse peu : « c'est difficile d'aller les chercher les jeunes » confesse Loris H. Pour convaincre ces éventuels lecteurs, les professionnels s'associent alors avec les amateurs.

III. Une cohabitation accrue des journalistes critiques et des critiques profanes :

Les collaborations entre les professionnels et les amateurs de la critique de cinéma entraînent nécessairement une redéfinition de cet exercice de jugement. À travers les réponses données par les enquêtés, nous abordons désormais les nouveaux contours ontologiques de la critique, au moment même où les frontières entre les journalistes et les profanes se déconstruisent et se remodèlent. Dans les précédentes parties de notre mémoire, nous avons conclu que les deux camps s'inspirent l'un l'autre, tour à tour, selon des principes concurrentiels et communicationnels. Nous étudions dorénavant les événements historiques ou idéologiques qui provoquent cette reformulation de l'activité critique (dont on a précédemment observé des exemples sur le web) et entraînent une restructuration de ce secteur médiatique. Dans un premier temps, nous exposons les terres oubliées de la critique professionnelle, menant ainsi à son éviction de la part de quelques cinéphiles : des zones vite conquises par les vidéastes par ailleurs. Mais il s'agit aussi de saisir les entreprises de réappropriation à l'œuvre aujourd'hui par les journalistes critiques. Puis, nous délimitons le cadre de la critique institutionnelle et informelle de nos jours, rapprochant bien souvent la parole des jeunes pigistes avec celle des amateurs, et confrontant également les propos tenus à l'écriture réelle des critiques. La fin de notre travail académique s'arrête sur deux territoires de cohabitation : les tables rondes en ligne, où des professionnels de la critique répondent aux invitations de youtubeurs, et des régions plus classiques comme les projections presse et les festivals de cinéma. Autrefois concurrents, désormais alliés, les critiques de tout bord convergent aux mêmes endroits.

1. Les territoires délaissés de la critique professionnelle :

Un pan de la critique traditionnelle a toujours été plus ou moins réticent à l'idée d'écrire sur des grosses productions filmiques venues des États-Unis. Dans l'histoire de la critique de cinéma, il faut attendre l'arrivée des jeunes turcs aux *Cahiers du Cinéma* pour que les filmographies de Howard Hawks et d'Alfred Hitchcock soient considérées à leur juste valeur en France. Si certains magazines de cinéma ont en effet fait le choix d'orienter leurs articles autour des blockbusters et des succès du box-office au début des années 1980, dans l'idée de fabriquer des objets glamour (*Première*, *Studio Ciné Live*), d'autres ont préféré le strict rejet d'une telle ligne éditoriale. Mais cette stratégie commerciale ne semble pas concluante aux yeux des amateurs cinéphiles : des genres entiers du cinéma disparaissent des colonnes de la presse cinématographique, tandis qu'ils deviennent majoritaires chez les critiques profanes. Pour le dire autrement, « certains genres accueillent un nombre de critiques amateurs beaucoup plus important que d'autres » (Beaudouin,

Pasquier, 2014 : 139) comme le thriller, la science-fiction, le fantastique ou l'épouvante-horreur. Longtemps mis de côté par la critique classique, ces genres sous-estimés retrouvent le chemin des revues de cinéma avec une jeune génération de journalistes, mais avant tout de passionnés.

1.1. Les coins perdus des revues de cinéma :

A l'exception de *Mad Movies* et de *L'Écran Fantastique*, il existe peu de magazines de cinéma entièrement dévoués à des genres cinématographiques, qui plus est à des domaines peu discutés par les critiques de cinéma traditionnels. Un trait que regrette en plus Loris H., à tel point qu'il fustige les commentaires de ses collègues dans l'émission radiophonique *Le Masque et La Plume*, au sujet du film *Mad Max : Fury Road* (George Miller, 2015), jugés méprisants à l'égard d'une partie du cinéma.

« Un bon moyen de voir, euh, qu'est-ce que pense la vieille critique, euh, c'est d'aller écouter *Le Masque et La Plume*, c'est un bon moyen de voir ... Moi, je, j'ai beaucoup de mal, ça m'est assez insupportable mais, euh, quand on voit leur, euh, leur intervention sur *Mad Max : Fury Road* par exemple, c'est un très bon exemple je pense, euh, que les premières réflexions, c'est, c'est, 'fin on voit, on sent une, euh, une suffisance par rapport à ce cinéma, euh, et qui, que je pense n'est pas chez les jeunes ». (Loris H.)

Ces considérations à propos de la critique de cinéma institutionnelle ont déjà été étudiées par Pierre Verdrager : le caractère suffisant et élitaire de la parole critique a souvent été condamné par les spectateurs. En revanche, on ne dispose pas encore d'une étude de grande envergure sur la perception des critiques par les critiques et l'entretien de Loris H. permet d'entrevoir quelques distensions au sein de ce milieu. L'audimat perdu, ou en tous les cas, non-conquis, se réfugie auprès des critiques amateurs dont on a antérieurement révélé qu'ils couvrent ces territoires cinématographiques abandonnés. D'autres domaines du cinéma et de la critique ne bénéficient pas des honneurs de la profession, comme le suggère Philippe Rouyer : « il faut bien comprendre que, euh, l'entretien c'est quelque chose qui pour moi relève de l'activité critique mais qui est très mal perçu ». Quand il publie son ouvrage sur Michael Haneke, constitué d'un long entretien de ce dernier, le chroniqueur au *Cercle* admet qu'il s'agit aussi de la critique de cinéma, car il propose une lecture des films soumis à la réflexion du cinéaste. Les amateurs, qui n'ont pas automatiquement accès aux faiseurs du septième art, ne peuvent combler ce vide et c'est tout un univers du jugement cinéphile qui se perd. Depuis une dizaine d'années pourtant, des magazines de cinéma récents font de l'entretien et de l'interview le cœur de leur programme d'écriture.

1.2. Les chemins de la reconquête :

« Netflix, plateforme incontournable pour les amateurs de cinéma ».

— Michel Ciment⁸

Les restrictions gouvernementales ont forcé les critiques de cinéma à trouver de nouveaux objets à analyser, parfois avec une certaine réticence, mais qui permettent un temps de survivre à la pénurie de films en salles. Ainsi, Philippe Rouyer nous informe que les plateformes telles que Netflix, OCS ou Prime Vidéo ne peuvent plus être sources de rejet de la part de la critique de cinéma professionnelle : « Y'a beaucoup de choses à faire, beaucoup de territoires à, à explorer mais c'est vrai que, bah *Positif* s'est ouvert petit à petit, mais c'était déjà le cas avant la pandémie, aux plateformes ». Chloé C., abonnée depuis des années aux *Cahiers du Cinéma*, évoque le cas du numéro de mars 2021 sur « la politique des streamers » (une référence évidente à la politique des auteurs formulée par François Truffaut dans les lignes de la revue) : « cette défiance un petit peu vis-à-vis de géants comme Netflix, euh, etc, euh, est toujours bien, bien présente ». Tout de même, ils écrivent sur la série télévisuelle de David Lynch, *Twin Peaks*, et placent la troisième saison en haut de leur top sur la décennie 2010. Les productions pour la télévision embarquent donc les plus réfractaires. La critique de cinéma connaît ainsi une impulsion inédite avec l'arrivée de jeunes rédacteurs : « je pense que c'est les jeunes, les jeunes spectateurs, les jeunes critiques qui ont permis ça parce que sinon, euh, en France on en serait encore à penser que, je sais pas, hein, que, que James Cameron c'est un, c'est un cinéaste comme les autres » affirme Loris H. au cours de l'entretien. En ce qui concerne les interviews, le rédacteur en chef adjoint de *Sofilm* pense qu'elles ordonnent le magazine de cinéma : « on parle du film, on interview, euh, on interview le réalisateur, on interview les acteurs, le producteur, euh ceux qui acceptent de nous parler en gros ». Le ton humoristique de ce bi-mensuel les rapproche en ce sens des publications amateurs : « les interviews elles sont, euh, elles sont très orales ». Ainsi, dans le numéro de janvier-février 2021, une interview est donnée à l'acteur français Pierre Niney dont on perçoit l'oralité des réponses : « pour moi, un des principaux plaisirs de ce métier, c'est le changement. C'est comme en amour et c'est pas moi qui le dis, c'est Molière : "Le principal plaisir de l'amour est dans le changement" [en italique dans le texte]. Alors ça veut pas dire forcément changer de meuf mais changer des choses du quotidien ».

⁸ Cette citation est extraite de l'éditorial de Michel Ciment pour le 719^{ème} numéro de la revue de cinéma *Positif*.

2. Définir la critique de nos jours (écrits et paroles des enquêtés) :

Outre des rapprochements linguistiques entre la presse traditionnelle et la critique amateur, nous découvrons également le partage d'une même opinion sur le septième art et l'exercice de jugement entre nos enquêtés. Profanes ou professionnels, rédacteurs depuis moins de cinq ans ou depuis plus de vingt ans, il s'avère que les individus questionnés s'accordent sur une même définition de l'évaluation des films. La similitude des propos est encore plus flagrante lorsque les écarts d'âge se réduisent : les jeunes critiques déprécient les commentaires négatifs, même s'ils sont indispensables à l'équilibre de la profession, tandis que les aînés s'inscrivent dans une démarche plus classique. Quoiqu'il en soit, ce deuxième point manipule les opinions des personnes interrogées, les confrontant d'abord à la réalité des écrits : autrement dit, nous mettons en parallèle la parole des critiques de cinéma avec leurs articles publiés. Un retour aux émotions pour les uns, une exigence de sérieux pour les autres : ils encadrent aujourd'hui les bordures de la critique cinématographique. Dans un second temps, nous accolons les pensées et les idées des uns et des autres, afin de déboucher sur des visions communes de cette pratique et de la cinéphilie de manière générale.

2.1. *Qu'est-ce que la critique de cinéma aujourd'hui ?*

C'est une question que nous avons soumise à l'ensemble des enquêtés et les réponses ont été plus que complètes. Si l'on observe encore des divergences notables entre la critique professionnelle et la critique amateur, nous notons toutefois des correspondances fréquentes. Ainsi, quand nous interrogeons Jules C. pour qu'il propose une définition de l'exercice de jugement, ce dernier nous réplique ceci : « "critique" pour moi c'est lié au jugement, euh, c'est émettre un jugement sur quelque chose » et c'est de cette façon que nous l'avons premièrement délimitée dans le premier chapitre de ce mémoire. Dans l'écriture même de la critique, les études de Jules C. et ses lectures ont influé sur sa rédaction, encadrée par le poids de la neutralité et la discipline universitaire : « j'étais en prépa, du coup, j'étais en hypokhâgne et en khâgne, et vraiment, on apprenait à faire des commentaires de textes ou des dissertations, euh, très euh, pointues. Et c'était vraiment ça, disons que quand j'écrivais mes critiques, je prenais un peu la même méthode euh, disons la même rigueur euh, de neutralité ». Ces propos, nous les entrevoions aussi dans le discours tenu par Chloé C., alors critique professionnelle : « c'est très compliqué un peu de définir ce que c'est la critique mais euh, mais effectivement, surtout chez *Critikat*, je trouve qu'on est dans quelque chose de très analytique, euh, voire d'universitaire ».

Éléonore Houée

Ajoutons que le parcours académique de ces individus se ressemblent : tous les deux ont poursuivi des études littéraires, en classes préparatoires ou à l'université, puis ont intégré des revues de cinéma en ligne avant l'obtention de leurs diplômes. Dans la pratique cependant, tous n'adoptent pas les mêmes comportements, et alors que Jules C. prend régulièrement des notes au cours de ses visionnages, la rédactrice de *Critikat* n'en voit pas l'utilité : « moi je suis pas du tout du genre à noter des choses, euh, pendant le film, euh, mais euh, mais voilà je, j'enregistre ». Y compris dans la conception même d'une critique, les avis des enquêtés divergent du côté des journalistes spécialisés, puisque certains préfèrent un style froid et analytique tandis que d'autres veulent incorporer de la chaleur dans leurs écrits.

« L'attachement de John Wayne à Ol'Dollar est celui d'un homme qui sait que ces années sont les dernières. Le roc craque, l'image s'attendrit, comme ces parents si froids qui deviennent méconnaissables au contact de leurs petits-enfants adorés. Impossible de dire de façon certaine ce qui de la fatigue, la lassitude ou la maturité nous rend si sentimental à la fin de notre court passage sur terre. Peut-être sait-on, au fond de nous, qu'il n'y a plus que l'amour, donné et reçu, à une femme, un enfant ou un animal qui survivra à ce corps que l'on abandonne derrière nous ». (Loris H.)

Cet extrait est tiré de la fin de l'article de Loris H. dans *La Septième Obsession* sur le cheval de John Wayne, Ol'Dollar, compagnon équestre de l'acteur sur quatorze films. On remarque d'abord la prise de distance faite avec le sujet, comme s'il n'est plus question de l'adoration de la célébrité pour cet animal, et l'auteur du papier dévie peu à peu, au fil des lignes, de l'enquête journalistique. Le critique pigiste réinjecte de l'émotion dans ce reportage ("adorés", "sentimental", "amour"), se permettant des réflexions plus larges, plus existentielles, parfois avec l'utilisation de figures de style (la comparaison, l'énumération, la personnification). Pour Axel C. en revanche, l'écriture se doit d'être sobre et sans fioriture : « j'ai besoin de simplicité et je me rends compte que la simplicité va souvent avec le fait de savoir bien écrire ». De fait, on devine cette sobriété dans la chronique d'Axel C. sur *Mulholland Drive* dans *Sofilm* : « L'actrice peine à y croire. David Lynch ? Celui qui a reçu la palme d'or pour *Sailor et Lula* et qui a révolutionné la télé avec *Twin Peaks* ? Harring, 34 ans, enchaîne alors les rôles dans des séries. [...] C'est assez pour vivre à Los Angeles, mais trop peu pour y rayonner. La Miss USA 1985 mérite mieux ». Le journaliste nous informe bien sur les personnes clés de l'histoire (David Lynch, metteur en scène de *Sailor et Lula* et créateur de *Twin Peaks*, et Laura Harring, actrice de séries peu notoires). Il pénètre aussi l'esprit de la comédienne par des phrases interrogatives, une technique fréquente du journalisme d'investigation.

2.2. Pour une défense de la critique de cinéma positive :

On remarque bien que les professionnels de la critique ne se rejoignent pas tout à fait dans leur appréhension du métier. Il se trouve aussi que Jules C. envisage la critique cinématographique de la même façon que Loris H., alors qu'ils ne travaillent pas pour les mêmes supports, que l'un vit de cet exercice, l'autre non. Effectivement, pour l'étudiant en philosophie, l'écriture d'une critique positive semble moins contraignante que celle d'un jugement négatif : « quand je fais des critiques, j'essaie de faire des choses un peu jolies, même à lire. Euh, littérairement, on va dire, avec des belles phrases, euh, ce genre de choses. Et c'est vrai que quand c'est quelque chose que t'aimes et qui te parle affectivement euh ... bah t'es plus enclin à, à écrire des belles choses, quoi ».

« Moi j'aime, j'en ai, j'ai beaucoup de mal avec la critique négative en fait en général. J'aime pas trop ça, j'aime pas trop lire des critiques négatives, je pense que, euh, il, c'est beaucoup plus sain et intéressant de donner, euh, aux gens envie de voir les films que de leur dire des raisons de, de détester les films, quoi ». (Loris H.)

« C'est vrai qu'une critique, on va dire, littéraire et euh, très écrite, comme j'ai l'habitude de le faire, euh bah c'est plus pour des choses qu'on apprécie, avec lequel on a un lien émo... affectif parce que sinon ça tourne vite à juste, pas seulement à un catalogage mais aussi à une analyse très sommaire et assez froide, quoi ». (Jules C.)

En analysant de plus près le cahier critique de *La Septième Obsession*, nous avons ainsi notifié la force d'appréciation des rédacteurs, leur volonté de dégager les points positifs de chaque œuvre cinématographique. A propos de *Nomadland* (Chloé Zhao, 2021), un journaliste écrit ceci : « c'est d'ailleurs la grande force de *Nomadland* : sa capacité à intégrer la fiction dans le réel sans jamais perdre de vue cette grâce qui le porte à bout de bras ». Avec l'emploi d'une antithèse ("fiction"/"réel"), le critique de cinéma agence son propos autour de la « grande force » du film, ne manquant jamais de superlatifs. Il écrit à la suite : « parmi ces milles éclats de grâce », est-il possible d'en dénombrer autant ? Mais la quantification a pour objectif de surdimensionner le jugement, de rendre compte de l'étendue artistique du film : dans un registre persuasif, car l'article ne manque pas d'éloge, le journaliste donne alors envie de voir les films, ce qui est, pour Loris H., « la façon la plus positive » et la plus « empathique » de faire de la critique. Les études faites sur les critiques ordinaires ont démontré que ceux-ci surnotent les films par rapport à leurs confrères journalistes : les intentions de Loris H. permettent alors de se reconnecter avec la positivité de ces avis.

3. La table ronde des critiques – une pratique mixte :

Finalement, la distinction entre la critique professionnelle et la critique amateur apparaît moins nettement qu'au début de notre mémoire, lorsque les entretiens et l'analyse du discours n'ont pas encore été faits. Maintenant, nous révélons à la fois des proximités langagières, décelées dans la motivation littéraire des critiques en elles-même, et des affinités intellectuelles entre ces deux camps de la parole cinéphile. Nous revenons, dans cet avant-dernier point du dernier chapitre de ce mémoire, sur une pratique qui permet de réunir les divers visages de la critique cinématographique. Elle naît d'abord, comme on le sait, avec le développement des radios périphériques : très vite, des émissions consacrées au septième art ont vu le jour, telles que *Le Masque et la Plume*. Désormais, la table ronde, c'est-à-dire le fait d'inviter plusieurs critiques de cinéma à discuter ensemble sur un film ou le cinéma de manière globale, peut prendre la forme d'un podcast ou d'une vidéo postée en ligne. Nous avons remarqué, pour cette dernière, qu'elle est souvent l'initiative de la critique amateur puis a été reprise par la critique professionnelle ; mais elle peut aussi être un lieu de rencontre entre ces deux univers. En effet, nous observons des collaborations répétées, auxquelles ont participé certains des critiques que nous avons questionnés.

« J'avais découvert le site de In The Panda quand il a fait, euh, une vidéo sur euh, *Ready Player One* et sa vidéo d'analyse qui dure vingt minutes m'avait vraiment séduit. Je l'avais trouvée par hasard sur Twitter, je l'ai regardée et j'ai trouvé ça très bon, je l'ai retweeté. Après on a, on a sympathisé, euh, et, et je trouvais que ça valait bien des, bien des articles que j'avais lus dans la presse professionnelle qu'étaient très superficiels sur le film. Lui il avait une vraie analyse » (Philippe Rouyer)

C'est donc d'abord par l'intermédiaire des réseaux sociaux que le chroniqueur du *Cercle*, habitué à se livrer à des débats passionnés sur le cinéma devant les caméras de Canal Plus, et le youtubeur se sont approchés. Par la suite, le vidéaste a fait appel au rédacteur de *Positif* pour apparaître dans l'une de ses réalisations sur Quentin Tarantino, d'une durée imposante (presque deux heures) avec des intervenants qui éploquent tour à tour les qualités et les défauts des films de ce cinéaste américain. Philippe Rouyer n'est pas le seul journaliste critique qui délibère avec Victor Bonnefoy sur la filmographie de Quentin Tarantino, puisque Simon Riaux, maintes fois cité dans ce mémoire, figure également parmi les participants. La vidéo débute avec une mise en scène fictionnelle d'une séance de psychiatrie de In The Panda par Le Joueur du Grenier (un youtubeur spécialisé dans le commentaire des jeux vidéo), dans laquelle le premier confesse l'origine de sa venue sur YouTube. Le générique commence sur un des morceaux de *Django Unchained* (2012).

Éléonore Houée



Image 26 – Philippe Rouyer (à gauche) et Victor Bonnefoy (à droite) discutant de la première interview de Quentin Tarantino dans *Positif* (©YouTube).

Dans une salle de cinéma louée pour l'occasion, In The Panda présente d'abord le critique de cinéma en ces termes : « notre premier invité est une personne dont j'admire le travail et qui, soyons très honnête, a plein, plein, plein de choses à nous dire » sans que ni le nom ni le visage de Philippe Rouyer ne se dévoile à l'écran pour le moment (ils figurent par la suite dans une brève présentation visuelle). Nous décelons par conséquent les rapports interpersonnels entre les deux animateurs, d'autant plus qu'ils se tutoient respectivement lors de l'échange sur le film *Reservoir Dogs* (1992). Victor Bonnefoy se charge de poser les questions à son invité (le plus souvent des questions alternatives), tandis que Philippe Rouyer répond en développant, en nuancant l'interrogation initiale. L'énonciation se fait à la première personne du singulier (comment un critique vit la scène visionnée), mais devient ensuite une description des repères filmiques (pourquoi un critique vit ces émotions) et de la mise en scène. Bref, c'est un mélange entre les impératifs linguistiques d'une production amateur (mise en avant de soi, interpellation directe) et les règles classiques de la critique de cinéma (analyse commune de l'esthétique et de la narration d'un métrage). Quand Simon Riaux descend les marches du cinéma, qu'un arrêt sur image est effectué pour présenter en quelques lignes le rédacteur en chef d'*Écran Large*, il est inscrit : « spécialiste des gifs sur Twitter », ce qui laisse imaginer une activité amusante sur les réseaux sociaux. Le dialogue est d'ailleurs humoristique (« C'est quoi ta première fois avec Quentin Tarantino ? ») et commence par les rires de deux critiques avant que Simon Riaux ne raconte des anecdotes personnelles.

4. Un tout petit milieu – les limites de la cohabitation :

N'ayant pu réaliser d'observation directe dans le cadre de ce travail universitaire, nous avons approché la thématique de la rencontre entre critiques professionnels et critiques amateurs d'une autre manière, à travers la parole des enquêtés. Nous avons voulu découvrir les dispositifs relationnels de la presse cinématographique, intégrant dans notre grille d'entretien des questionnements autour des projections presse, où sont à la fois conviés des journalistes de médias spécialisés et des profanes du septième art. Comme l'a étudié Alexandre Olivier dans son ouvrage sur les rédacteurs des *Cahiers du Cinéma*, tous les critiques de cinéma ne sont pas intégrés de la même façon dans ce milieu, se mettant parfois à l'écart des discussions entre collègues, loin des échanges post-projection. A ce propos, Axel C. ne souhaite pas nécessairement s'entretenir longuement avec les autres critiques, comme il nous le fait savoir durant l'entretien : « après honnêtement, très honnêtement, c'est pas un milieu que je, dans lequel j'ai envie de m'immerger pleinement », intensifiant ses propos par l'ajout du "très" juste avant l'adverbe "honnêtement". Dans ce « tout petit milieu », où l'on « situe tout le monde, on identifie tout le monde », il ne lui semble pas bienfaisant de fréquenter les mêmes personnes. Pour Philippe Rouyer aussi, « les projections presse, c'est un petit monde », où il repère les divers critiques : « y'en a qui sont très, euh, très sur leur côté, soit qui dès le premier carton de générique sont déjà partis » tandis qu'ils se retrouvent avec d'autres critiques pour discuter de film vu ou pour prendre des nouvelles de chacun.

« Y'a beaucoup de youtubeurs qui n'aiment pas la presse écrite. Y'a beaucoup de méfiance des uns des autres donc y'a, y'a peut-être de ça. Après, moi les youtubeurs, je les croise en projos presse, euh, voilà hein, ils sont considérés comme de la, comme de la presse à juste titre donc, euh, y'aurait pas de raison que y'ait pas des ponts entre tous ces médias, quoi ». (Loris H.)

Les critiques amateurs, par l'intermédiaire des youtubeurs, fréquentent donc les mêmes lieux que les journalistes de cinéma institutionnels, mais est-ce à dire que des liens se nouent entre ces deux champs du jugement cinéphile ? En tous les cas, certains critiques professionnels réfléchissent à des coopérations, tout en prenant garde aux effets produits sur le lectorat acquis. Pour Loris H. comme pour d'autres chroniqueurs, les critiques amateurs ciblent un autre public que le leur, ce qui rend compliqué des collaborations futures, voire expriment une réticence à l'idée de s'unir avec des youtubeurs : « le problème c'est que du coup en étant assujetti à l'actualité, euh, ça doit être facile d'être assujetti à, au cinéma *mainstream*, à, donc j'ai peur qu'au final y'en ait beaucoup ils fassent que des vidéos sur, euh, je sais pas *Godzilla vs. Kong* et voilà le, le blockbuster, le Marvel ».



Youtubers cinéma : déjà la crise ?

Image 27 – Interview de Victor Bonnefoy par Alex Masson pour le Syndicat Français de la Critique de Cinéma
(©Syndicat Français de la Critique de Cinéma).

Les tentatives de rapprochement, parfois réussies, entre la critique de cinéma traditionnelle et la critique profane sont des entreprises individuelles et interpersonnelles comme c'est le cas entre Philippe Rouyer, Simon Riaux et Victor Bonnefoy – par ailleurs tous les trois influents dans leur domaine. Elles ne font pas encore l'objet d'une convergence entre la presse papier et les créateurs du numérique même si, on l'a vu, les journaux de cinéma reproduisent de leur côté les pratiques amateurs. Tout comme on assiste à une crise généralisée de la presse institutionnelle, le Syndicat Français de la Critique de Cinéma suppose aussi une crise de la parole cinéphile sur le web, en interviewant In The Panda : le youtuber perçoit toujours une distanciation de la presse cinématographique vis-à-vis de la critique de cinéma en ligne, déplorant le mépris dont font preuve certains journalistes à l'encontre des vidéastes amateurs (« les youtubers cinéma en ont marre du mépris – qui est très concret – de la critique cinéma papier à leur égard »). Pour lui, la rencontre n'a pas encore eu lieu entre ces deux mondes, car la presse cinéma traditionnelle « ne se pose aucune question sur une cohabitation entre nos médias : elle n'en veut pas ». La méfiance se situe encore des deux côtés de l'échiquier, alors que, comme le rappelle justement Alex Masson dans cet entretien, « la précarité est croissante » pour les professionnels et pour les amateurs. Les critiques se ressemblent de plus en plus (« combien de gens lisent désormais davantage les tweets de critiques que leurs articles »), mais ne s'allient pas encore pour une défense collective du septième art qui pourrait se faire dans les années à venir.

Éléonore Houée

Notre rapport à la critique de cinéma reste très familier et nos interrogations initiales sont nées d'observations personnelles sur les réseaux sociaux et sur Internet de manière générale. Les mutations de la critique cinématographique, tout comme celles du septième art, demeurent récurrentes depuis plus d'un siècle. Elles paraissent toutefois s'accélérer depuis quelques temps, en raison de la forte production amateur, désormais conséquente sur le web. Si les études universitaires sur la critique de cinéma amateur pullulent depuis plus d'une décennie, les recherches sur l'actualité de la profession et de la presse culturelle restent moins fréquentes. En effet, on assiste à une crise économique et idéologique des médias, analysée justement par les chercheurs du monde entier tant le phénomène est global. Ces problématiques obligent les journalistes à se restructurer, à innover, à intéresser un nouveau lectorat. Cependant, ce sont ces objectifs de renouvellement qui n'ont pas été assez observés par des travaux récents, et ce sont pour ces raisons-là que nous nous sommes penchés sur ce sujet. Parce que la critique de cinéma amateur a d'abord puisé dans les ressources langagières de la critique de cinéma institutionnelle, elle a ainsi rattrapé l'exigence stylistique et intellectuelle de cette dernière. Mais peu se sont évertués à exposer le processus inverse, c'est-à-dire la façon dont les journalistes traditionnels – pas toujours salariés – s'accaparent les pratiques profanes pour prospérer de nouveau.

Dans ce cas, la problématique de notre mémoire traite des rapprochements stratégiques de la presse cinématographique vis-à-vis des critiques de cinéma amateurs, à la fois en ce qui concerne la pensée de ceux-ci par rapport au septième art mais aussi à propos des techniques et des usages numériques. En façonnant un cadre théorique cohérent et une bibliographie dense, essentiellement francophone puisque la conception de la critique de cinéma y est différente outre-atlantique, nous assurons une assise académique solide, référençant des auteurs reconnus dans le domaine des études sur la cinéphilie et sur le jugement des films : Antoine De Beacque, avec son ouvrage *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968)*, pose les fondations de notre recherche théorique, mêlant intimement le sentiment passionné pour les images filmiques et le désir d'écriture qui découle de cet amour ; de même que les études menées par Valérie Beaudouin et Dominique Pasquier nous inspirent pour le protocole d'enquête et la rigueur avec laquelle on pénètre sur ce terrain émotionnel et personnel – les cinéphiles se connectent étroitement avec l'histoire des films. Tout aussi ordonnées, nos méthodes empiriques visent aussi la proximité avec les critiques de cinéma, et c'est pourquoi nous avons conduit cinq entretiens, dont quatre avec des professionnels de cette activité. Puis, par l'étude linguistique des articles en eux-mêmes, nous avons su atteindre notre ambition comparative. Il est temps de rappeler les résultats et les poursuites de ce travail.

Éléonore Houée

Tout d'abord, nous avons souhaité partir de la critique de cinéma amateur, afin de mieux la considérer, et pour ce faire, nous nous sommes entretenus avec un membre de Senscritique et rédacteur du *Mag du Ciné*, Jules C. Pour préciser les propos de celui-ci, après un échange de près de trois heures en visioconférence, nous avons analysé le discours tenu et les éléments grammaticaux de l'un de ses papiers publiés en ligne, sur le film *The Lighthouse* (Robert Eggers, 2019). Il apparaît en premier lieu une mise à distance de soi, via le rejet du pronom personnel "je" et ses environnements, et une démonstration de ses connaissances. Autrement dit, un savant mélange d'analyse esthétique du film et d'historicité des mouvements cinématographiques mis à l'œuvre dans le métrage, ce qui constitue les deux principales règles de la critique des films selon René Prédal ou Antoine De Beacque. Cette objectivité du discours cinéphile, donc irraisonné par une affection profonde pour le cinéma, n'a que peu été présentée par les chercheurs français et internationaux, axant davantage leurs réflexions autour de la « critique ordinaire » (Jullier, Leverratto, 2010) où la parole sur le cinéma ne suppose pas une instruction en la matière. Mais la persistance avec laquelle les critiques profanes apprennent à développer une argumentation sensible sur les films tend à invalider les thèses antérieures qui considèrent que tout écrit sur le septième art est un acte cinéphile. D'ailleurs, notre entretien avec Jules C. atteste ces envies de poursuite du langage argumenté.

Cependant, ce ne sont pas uniquement les publications écrites des critiques de cinéma amateurs qui nous ont interpellées dans le cadre de notre mémoire, car nous avons focalisé notre attention sur les autres formats de l'exercice de jugement. Effectivement, on a vu se développer la critique cinématographique sur divers supports au cours de ces vingt dernières années, alors qu'elle apparaissait déjà à la télévision (avec des émissions de débats comme *Le Cercle* sur Canal Plus) et à la radio (avec des transmissions telles que *Le Masque et la Plume*) : le podcast, très plébiscité de nos jours, attire les faveurs de la critique profane, en cinéma comme dans d'autres domaines culturels ou intellectuels, tandis que le format audiovisuel a vu émerger des vidéastes influents sur le web (Durandal, Le Fossoyeur de Films, In The Panda, etc) au cours de la décennie précédente. Notre analyse du discours ne s'est donc pas seulement portée sur les critiques écrites de quelques anonymes passionnés ; elle a aussi examiné les technicités employées dans les autres créations amateurs et l'utilisation des effets du montage (donc du rythme) comme des marques tangibles de l'énonciation (les découpages rapides pour insister sur un terme ou une phrase, à l'instar de la répétition dans un texte écrit). En même temps qu'il existe une proximité grandissante entre professionnels et amateurs de la critique de cinéma, chacun cherche malgré tout à se différencier les uns des autres, même si les approches ne sont plus les apanages de certains.

Éléonore Houée

A ce titre, nous nous sommes concentrés sur les nouvelles pratiques de la profession et des médias de cinéma dans la seconde partie du troisième chapitre de ce mémoire, énumérant les résultats obtenus par le protocole d'enquête. Après avoir effectué un entretien avec un critique profane, nous avons cette fois-ci dialogué avec des journalistes d'horizons différents : deux critiques pigistes, l'un travaillant pour *La Septième Obsession* et l'autre œuvrant bénévolement pour *Critikat*, un rédacteur en chef adjoint d'un magazine de cinéma récent, *Sofilm*, et le président du Syndicat Français de la Critique de Cinéma, à savoir Philippe Rouyer. Il est important de conjuguer les réalisations de la presse papier et celle de la presse numérique, encore une fois dans un but comparatif, mais il est aussi nécessaire de comprendre la position stratégique et éditoriale de chaque intervenant : nous notons par exemple que ceux qui disposent d'une situation professionnelle plus confortable et d'une renommée plus grande sont ceux qui font davantage usage des réseaux sociaux – ils sont en effet plus susceptibles d'attirer les audiences et communiquent également pour les entreprises médiatiques dans lesquelles ils travaillent. A la suite de ces entretiens, nous avons justement exploré leurs publications à la marge, celles diffusées sur les territoires digitales de la critique de cinéma. La notion de "lieu" a de fait son importance pour ce travail académique, car elle est synonyme de rencontre, de partage d'un même espace.

C'est à partir d'un article de René Prédal sur les « lieux de la critique » que nous avons continué à identifier ces nouvelles aires du jugement sur les films, chaque lieu conditionnant alors l'écriture, délimitant ainsi le langage. Nous avons aussi interrogé la temporalité de ces pratiques inédites, c'est-à-dire si elles sont une conséquence de la crise sanitaire, ou si elles ont été envisagées par les rédactions avant le premier confinement de mars 2020. Pour cela, nous avons spécifiquement questionné Axel C., rédacteur en chef adjoint du magazine de cinéma *Sofilm*, créé il y un peu plus de dix ans : il s'avère que ce bi-mensuel entrevoit de diversifier ses activités, par la voie du podcast par exemple, tandis que la publicité sur les réseaux sociaux, et notamment Twitter, Instagram et Facebook, s'intègre de plus en plus dans le travail du critique de cinéma professionnel. Nous l'avons constaté à l'échelle d'un média, nous le soulignons surtout à l'échelle individuelle : certains journalistes sont à ce point actifs en ligne qu'ils sont assimilés à des « influenceurs » par les internautes (c'est ce que nous confirme Philippe Rouyer dans l'entretien que nous lui avons consacré). En confrontant en effet les publications de ces chroniqueurs à celles de comptes amateurs sur Twitter, nous avons établi des proximités sémantiques. Pour ce qui est des autres formats de la critique, nous avons pris pour exemple les vidéos d'*Écran Large*, où rédacteur en chef du magazine en ligne se met face à l'écran, comme un vidéaste, et interagit avec son audimat.

Éléonore Houée

Enfin, notre mémoire se conclut sur l'étude des relations entre les critiques, sur la perception et la définition de cette pratique par les journalistes et les profanes. Une partie non-négligeable de notre grille d'entretien inclut des questions relatives à la pensée cinéphile, à la manière dont les critiques de cinéma l'exercent, de sorte que nous dégageons des similarités idéologiques entre des amateurs et de professionnels. Il ressort de ces entretiens une défense de la positivité, des films qui plaisent, plus que des métrages détestés, même si cela fait partie du métier. Cette approche provient notamment des critiques les plus jeunes, mais le rôle prescriptif de la critique cinématographique reste encore et toujours un dénominateur commun de tous les discours tenus. Dépassant sûrement le cadre de notre sujet de mémoire, nous avons également demandé aux enquêtés de caractériser la cinéphilie, et il se trouve que les jeunes critiques semblent inquiets : leur inquiétude nourrit certainement ces entreprises de conquête d'un lectorat friand des plateformes, avec lesquelles les critiques doivent désormais composer. La presse spécialisée a en effet perdu du terrain : elle omet de discuter sur certains films à succès, sur certains genres, ce que les critiques amateurs interprètent comme du mépris. C'est dire, donc, que les ressemblances lexicographiques masquent quand même des réticences. Les similitudes ne sont plus là où on les a supposées : elles se nichent dans des rapports amicaux interpersonnels, provoquées par des rencontres réelles ou virtuelles.

Effectivement, les collaborations entre la critique de cinéma amateur et les médias institutionnels commencent à peine à fleurir, et elles ont principalement lieu dans les festivals : les jurys sont parfois composés de journalistes traditionnels et de vidéastes. Mais nous n'avons pas pu observer directement ces exemples de brève coopération. En revanche, nous avons prêté attention aux propos des personnes interviewées, particulièrement à ceux de Philippe Rouyer qui estime que la frontière entre les deux camps n'est plus aussi nette qu'auparavant. Propos que nous avons couplés avec des productions digitales où le président du Syndicat Français de la Critique de Cinéma seconde le youtubeur Victor Bonnefoy. Il n'est d'ailleurs pas le seul puisque Simon Riaux, rédacteur en chef d'*Écran Large* et chroniqueur au *Cercle*, affiche aussi son amitié avec le vidéaste en étant invité par ce dernier pour son analyse de la filmographie de Quentin Tarantino. Il s'inspire plus généralement des techniques de la critique amateur pour les incorporer à la ligne éditoriale du magazine de cinéma en ligne, qui multiplie d'ailleurs les formats, proposant alors sur sa chaîne YouTube des avis filmés dans lesquels les journalistes d'*Écran Large* se mettent en scène face à la caméra. L'intégration des critiques profanes ne fait que confirmer le besoin des mensuels de cinéma de redynamiser une presse culturelle en panne et en crise : mais cette crise touche de la même façon la critique de cinéma amateur et l'incite au renouveau des formes et des contenus.

Éléonore Houée

Comme tout travail académique, celui-ci comporte des limites : il s'évertue déjà à réparer des recherches actuelles sur la critique de cinéma et sur la cinéphilie plus globalement, se plaçant théoriquement dans une pensée traditionnelle de ces objets. Nous l'avons exprimé maintes fois dans le corps de ce mémoire mais la crise pandémique a freiné certaines de nos ambitions, comme celle de réaliser une observation directe au sein d'une rédaction ou pendant un festival ; ces événements arrivent toutefois trop tard pour aboutir à des résultats empiriques suffisants. Cela dit, les méthodes qualitatives permettent de se familiariser avec les univers dialectiques de l'écriture sur les films, et il serait de fait utile d'infiltrer ces espaces moins accessibles. En outre, nous avons présenté des hypothèses dans l'introduction de cette étude universitaire, pensant préalablement qu'elles seraient validées par le protocole d'enquête. Cela n'a pas toujours été le cas : il existe encore aujourd'hui une défiance de part et d'autre de la critique cinématographique, et même si elle est moins virulente qu'il y a quelques années, elle parasite malgré tout les relations entre les professionnels et les amateurs. Notre mémoire manque aussi de données quantitatives mais cela suppose un examen très approfondi du secteur, et notamment des réseaux sociaux car c'est ici que se logent désormais les critiques de cinéma influents et que les liens se nouent. Peut-être n'avons-nous pas toujours été neutre, aussi, lorsque nous avons mené les entretiens.

Le cinéma reste un domaine de passionnés, il se peut donc que notre positionnement ne conduise pas toujours à la neutralité axiologique si ardemment pourchassée par les universitaires. Dans tous les cas, il reste à produire davantage de connaissances sur ce sujet, qui n'est abordé que sous l'angle de la crise, des dangers qui fragilisent la critique de cinéma. Elle résiste quand même à des difficultés rencontrées dès les premiers instants de son existence, tout comme le cinéma lutte pour sa légitimité (le cinéma de genre contre le cinéma d'auteur, les salles de cinéma contre les plateformes, les films formalistes contre les films réalistes). Ce que nous a appris ce mémoire, c'est que ces oppositions ne sont pas aussi fortes qu'auparavant, qu'il existe des ponts manifestes et que les critiques de cinéma tentent de resserrer ces liens pour attirer de nouveaux lecteurs. A l'heure des divisions et des déconstructions, y compris à l'œuvre dans le champ académique, notre travail recherche les concordances, les traits communs, ce qui rassemble en d'autres termes tous ces personnages contactés. C'est leur statut que les critiques de tout bord défendent. Comme le rappelle Pauline Kael, rédactrice pour *The New Yorker*, « in the arts, the critic is the only independant source of information. The rest is advertising » [« dans les arts, la critique est la seule source d'information indépendante. Le reste, c'est de la publicité »]. Les inévitables alliances en cours ou à venir peuvent toutefois remettre en cause cette affirmation.

INDEX DES ILLUSTRATIONS

Images 1, 2, 3 & 4 – Quelques unes historiques de la revue <i>Les Cahiers du Cinéma</i> (n°1, n°31, n°765, n°776) (© <i>Les Cahiers du Cinéma</i>)	29
Images 5, 6 & 7 – Trois unes du magazine en ligne <i>Bande à Part</i> disponible sur tablette et téléphone (© <i>Bande à Part</i>)	31
Images 8 & 9 – Philippe Rouyer et Marie Sauvion autour d'Augustin Trapenard (à gauche) et d'Alain Kruger (à droite) pour l'émission <i>Le Cercle</i> (©Canal Plus)	35
Graphique 1 – Historique de la diffusion des <i>Cahiers du Cinéma</i> entre l'année 2016 et l'année 2020 (©ACPM)	40
Graphique 2 – Historique de la diffusion de <i>Première</i> entre l'année 2016 et l'année 2020 (©ACPM)	40
Images 10 & 11 – Les couvertures du numéro 83 de <i>Sofilm</i> (à gauche) et du numéro 34 de <i>La Septième Obsession</i> (à droite) (© <i>Sofilm</i> , © <i>La Septième Obsession</i>)	59
Images 12 – Page d'accueil du magazine de cinéma en ligne <i>Écran Large</i> le 14 juin 2021 (© <i>Écran Large</i>)	63
Images 13 & 14 – Deux exemples de contenus vidéos créés par <i>Écran Large</i> (à gauche) et par <i>Critikat</i> (à droite) (© <i>Écran Large</i> , © <i>Critikat</i>)	64
Images 15 & 16 – Captures d'écran d'une publication sur Twitter de Philippe Rouyer (à gauche) et d'Axel Cadieux (à droite) (©Twitter)	66
Images 17 & 18 – Captures d'écran d'une publication sur Twitter de The Bonnet Brothers (à gauche) et de Fucking Cinephiles (à droite) (©Twitter)	66
Images 19 – Capture d'écran du titre de la rencontre entre Michel Ciment et Frédéric Mercier (©Forum des Images)	72
Image 20 – Le jury de l'édition 2021 du concours de la jeune critique du Festival La Rochelle Cinéma (©Fema)	76
Image 21 – Profil personnel de Jules C. sur le site internet <i>Le Mag du Ciné</i> (© <i>Le Mag du Ciné</i>)	83
Image 22 – Visioconférence autour de la sortie en VOD du director's cut de <i>Justice League</i> par Zack Snyder (©DC Comics)	87
Images 23 & 24 – Captures d'écran d'une publication de Philippe Rouyer (à gauche) et d'un post des Bonnet Brothers (à droite) (©Twitter)	90

Éléonore Houée

Image 25 – Capture d'écran des dernières publications d' <i>Écran Large</i> sur YouTube (©YouTube)	94
Image 26 – Philippe Rouyer (à gauche) et Victor Bonnefoy (à droite) discutant de la première interview de Quentin Tarantino dans <i>Positif</i> (©YouTube)	104
Image 27 – Interview de Victor Bonnefoy par Alex Masson pour le Syndicat Français de la Critique de Cinéma (©Syndicat Français de la Critique de Cinéma)	106

BIBLIOGRAPHIE :

- OUVRAGES :

Ouvrages sur le cinéma :

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les Éditions du Cerf, collection « Septième Art », mars 1999, 376 pages.

CIMENT, Michel, *Kubrick*, Paris, Calman-Lévy, collection « Albums et Beaux Livres », 2011, 336 pages.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « Critique », 1983, 296 pages.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « Critique », 1985, 384 pages.

DOUCHET, Jean, *L'art d'aimer*, Paris, Cahiers du Cinéma, collection « Petite Bibliothèque », 2003, 300 pages.

DUFOUR, Eric, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Vrin, collection « Chemins Philosophiques », 2009, 128 pages.

TRUFFAUT, François, *Hitchcock*, Paris, Gallimard, collection « Hors Série Luxe », 1993, 312 pages.

TRUFFAUT, François, *Les Films de ma vie*, Paris, Flammarion, collection « Champs|Champs arts », 2019, 448 pages.

Ouvrages sur la critique de cinéma :

ALEXANDRE, Olivier, *La sainte famille des Cahiers du Cinéma. La critique contre elle-même*, Paris, Vrin, collection « Bibliothèque hilosophie et cinéma », 31 janvier 2018.

CAROU, Alain, « Situation de la critique de cinéma en ligne », dans CHENETIER-ALEV, Marion & VIGNAUX, Valérie (dir.), *Le texte critique. Expérimenter le théâtre et le cinéma au XX^{ème}-XXI^{ème} siècle*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, collection « Iconotextes », 2013, pp. 393-408.

Éléonore Houée

- CIMENT, Michel & ZIMMER, Jacques (dir.), *La critique de cinéma en France : Histoire, anthologie*, dictionnaire, Paris, Ramsay, collection « Cinéma », 1997, 423 pages.
- EUGENE, Pierre, « Serge Daney. Le critique de cinéma comme personnage », dans CHENETIERALEV, Marion & VIGNAUX, Valérie (dir.), *Le texte critique. Expérimenter le théâtre et le cinéma au XX^{ème}-XXI^{ème} siècle*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, collection « Iconotextes », 2013, pp. 351-362.
- FRODON, Jean-Michel, *La critique de cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, collection « Les Petits Cahiers », 4 septembre 2008, 96 pages.
- JULLIER, Laurent, *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, Paris, La Dispute, 2012 (2ème éd.), 252 pages.
- JULLIER, Laurent (dir.), *Les films à voir cette semaine. Stratégies de la critique de cinéma*, Paris, L'Harmattan, collection « Champs Visuels », 2015, 256 pages
- JULLIER, Laurent & LEVERATTO, Jean-Marc, « La critique de cinéma en France et aux États-Unis, spécificités et convergences », dans CHENETIER-ALEV, Marion & VIGNAUX, Valérie (dir.), *Le texte critique. Expérimenter le théâtre et le cinéma au XX^{ème}-XXI^{ème} siècle*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, collection « Iconotextes », 2013, pp. 291-321.
- LE FORESTIER, Laurent, « Critique et théorie du cinéma en France avant Bazin. Sur quelques *outsiders* des années 1930 » dans CHENETIER-ALEV, Marion & VIGNAUX, Valérie (dir.), *Le texte critique. Expérimenter le théâtre et le cinéma au XX^{ème}-XXI^{ème} siècle*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, collection « Iconotextes », 2013, pp. 351-362.
- PREDAL, René, *La critique de cinéma*, Paris, Armand Colin, collection « Cinéma 128 », 2004 (2ème éd.), 128 pages.

Ouvrages sur la cinéphilie :

- DE BEACQUE, Antoine, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture (1944 – 1968)*, Paris, Fayard, collection « Pluriel », 26 février 2003, 416 pages.
- JULLIER, Laurent & LEVERATTO, Jean-Marc, « Étudier les usages cinéphiles d'internet », dans AUBERT, Jean-Paul & TAILLIBERT, Christel (dir.), Paris, *Les nouvelles pratiques cinéphiles*, L'Harmattan, collection « Champs visuels », 2015, pp

- ARTICLES :

Articles sur la critique de cinéma :

ALEXANDRE, Olivier, « La double critique des Cahiers du cinéma. Jugements de goût et goût du jugement au sein d'une communauté symbolique », *Questions de communication*, 2016|29, pp. 269-288.

BEAUDOUIN, Valérie & PASQUIER, Dominique, « Organisation et hiérarchisation des mondes de la critique amateur cinéophile », *La Découverte*, 2014|1, n°183, pp. 125-159.

BOURGATTE, Michaël, « Pour une analyse informatisée de la critique de cinéma. Ce que dit la critique de la structure du champ cinématographique », *Questions de communication*, 2017|1, n°31, pp. 315-333.

CARIOU, Christophe & ROCHELANDET, Fabrice, « La critique sous influence. Sélection et évaluation des films par les médias », *La Découverte*, 2019|5, n°217, pp. 113-149.

DAVINO, Glaucia & HENRIQUE CRUZ RUSSO, Victor, « Crítica ou conversa? Youtubers e a crítica cinematográfica contemporânea », *Avanca, Cinema* 2019, pp. 59- 67.

FALLON, Marie, « La citation littéraire dans la critique de cinéma de Jean-Luc Godard », *Cinémas*, 28 (1), pp. 65-87.

KRYWICKI, Boris, « Critique des critiques. La crise de légitimité des journalistes spécialisés en cinéma face aux dispositifs proposés par le web », *MethIS*, 2019, vol. 6, pp. 1-17.

LAROCHE, Michel & CARDINAL, Serge, « L'écriture de la critique », *Cinémas*, vol. 6, n°2-3, pp. 127-139.

PREDAL, René, « Les lieux de la critique », *Cinémas*, printemps 1996, vol. 6, n°2-3, pp. 11-28.

TOPA-BRYNIARSKA, Dominika, « La critique de cinéma comme activité rhétorique », *Études cognitives*, 2017|17, pp. 1-9.

ZAHRADKA, Pavel, « Research on the normativity of aesthetic judgements in film criticism », *Journal of Aesthetics & Culture*, 2020, vol. 12, pp. 1-9

Articles sur la cinéphilie :

Éléonore Houée

JULLIER, Laurent, LEVERATTO, Jean-Marc, ALBERA, François, LAGNY, Michèle & LE FORESTIER, Laurent, « Cinéphiles et cinéphilies : "le jugement de goût ne s'apprend pas" », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2013|70, pp. 10-37.

KASPROWICZ, Laurent, « Le cinéma comme on en parle : conversation ordinaire et expertise du spectateur », *Archives des Cahiers de la recherche*, Cahier 3 2005, pp. 1-16.

NACACHE, Jacqueline, « Vu de France : le cinéma américain de la cinéphilie à la recherche », *Revue française d'études américaines*, 2001|2, n°88, pp. 29-43.

Articles sur le journalisme :

BALBASTRE, Gilles, « Une information précaire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 131-132, mars 2000, pp. 76-85.

CHAMPAGNE, Patrick, « Introduction – Le journalisme à l'économie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 131-132, mars 2000, pp. 3-7.

DEBENEDETTI, Stéphane, « L'impact de la critique de presse sur la consommation culturelle : un essai de synthèse dans le champ cinématographique », *Recherche et application en marketing*, vol. 21, n°2, 2006, pp. 43-50.

DUPUY, Camille, « L'entreprise de presse en conflit. *Libération* et *Le Monde* en restructuration », *Travail et emploi*, vol. 124, octobre-décembre 2010, pp. 29-42.

RIEFFEL, Remy, « Vers un journalisme mobile et polyvalent ? », *Quaderni*, n°45, automne 2001, pp. 153-169.

TOUSSAINT DESMOULINS, Nadine, « Les causes économiques de la presse française », *Quaderni*, n°24, automne 1994, pp. 47-58.

Autres articles :

BARBOT, Janine, « 6 – Mener un entretien de face à face » dans PAUGAM, Serge (dir.), *L'enquête sociologique*, Paris, Presses universitaires de France, 2012, pp. 115-141.

BOUTON, Rémi, « Podcast : le grand retour du son », *Éditions de l'Attribut*, « Nectart », 2020|1, n°10, pp. 96-103.

MAINIGUENEAU, Dominique, « L'analyse du discours », *Repères pour la rénovation de l'enseignement du français à l'école élémentaire*, n°51, 1979, pp. 3-27.

ANNEXES :

Annexe 1. Grille d'entretien.

Questions relatives à l'activité critique	Depuis quand exercez-vous de la critique de cinéma ?
	En quoi consiste votre poste actuel ?
	Qu'est-ce que la critique de cinéma à votre avis ?
	Avez-vous déjà participé à des festivals de cinéma ? Si oui, lesquels ?
	Quelles sont vos relations avec les autres critiques de cinéma ?
Questions relatives à la cinéphilie	Lisez-vous d'autres magazines ou revues de cinéma ?
	Comment définissez-vous le sentiment cinéphile ?
	Quels sont vos réalisateurs favoris, vos courants cinématographiques préférés ?
Questions relatives à la découverte du cinéma	Comment envisagez-vous le futur de la cinéphilie ?
	Comment avez-vous découvert le cinéma ?
	Quels cinémas fréquentez-vous ?
	Vos parents aimaient-ils le cinéma ?
Questions relatives à l'usage des réseaux sociaux	Quels films avez-vous découvert enfant et adolescent ?
	Êtes-vous inscrit sur les réseaux sociaux ? Si oui, lesquels ?
	Quel est votre usage des réseaux sociaux ?
	Communiquez-vous avec d'autres critiques de cinéma sur les réseaux sociaux ?

Éléonore Houée

Annexe 2. HANTZIS, Loris, « Dolor. Le dernier cheval de John Wayne », *La Septième Obsession*, mai | juin 2021, n°34, pp. 102-104.

The image shows the cover of 'La Septième Obsession' magazine, issue N°34. The title 'DOLOR' is prominently displayed in large green letters at the top. Below it, the subtitle 'LE DERNIER CHEVAL DE JOHN WAYNE' is written in a smaller green font. A quote in green text follows: 'Il y a des animaux qui nous aident à vivre et d'autres qui nous aident à mourir – tel le cheval, la plus noble conquête de l'homme, et la plus digne.' To the right of the text, there are four vertical film stills of John Wayne riding a horse, wearing a cowboy hat and a brown jacket. At the bottom left of the cover, there is a signature that reads 'PAR LORIS HANTZIS' with a pencil icon.

LA SEPTIÈME OBSESSION N°34

DOLOR

LE DERNIER CHEVAL DE JOHN WAYNE

Il y a des animaux qui nous aident à vivre et d'autres qui nous aident à mourir – tel le cheval, la plus noble conquête de l'homme, et la plus digne.

PAR LORIS HANTZIS

→ Rooster Cogburn (John Wayne) sur son cheval Dolor dans *Cent dollars pour un shérif* (*True Grit*, 1969) de Henry Hathaway.

MAI → JUIN 2021

©*La Septième Obsession*

« **TU M'AS DIT** que j'étais fort comme un chêne.
— Eh bien, même un chêne doit mourir. »¹

Qu'est-ce exactement qui pèse sur notre dos lorsque nous vieillissons? Qu'est-ce qui tire sur les articulations et rend ce corps autrefois vaillant aujourd'hui si douloureux? Le poids des années, de trop d'efforts, de trop de poursuites. Le poids de la lassitude d'avoir vu passer tous ces présidents, ces guerres et ces histoires d'amour. Qu'est-ce qui fait fissurer notre armure lorsque nous vieillissons? Pourquoi les pleurs viennent au visage? Pourquoi les émotions, autrefois enterrées aussi vite que ressenties, trouvent enfin des mots pour sortir à l'air libre? Est-ce l'obligation d'être fort qui perd de son sens? Est-ce que c'est le gouffre qui nous force à devenir humbles et à assumer, enfin, ces félures que nous avons passé trop de temps à camoufler?

LE DERNIER DES GÉANTS

À la fin de *CENT DOLLARS POUR UN SHÉRIF*¹⁹⁶⁹ (Henry Hathaway), John Wayne présente à son amie son nouveau cheval, couleur châtaigne, un museau tâché de blanc et deux pattes arrière du même teint. « Vous êtes trop vieux et bedonnant pour faire sauter un cheval », lui dit-elle. John Wayne relève le défi avec brio. Ce cheval, c'est Dollar, ou Ol' Dollar, qui accompagnera l'acteur dans la dernière décennie de sa carrière. On peut le voir dans les premiers et derniers plans de *CHISUM* (Andrew V. McLaglen) qui sort l'année suivante : « Ça fait une heure qu'il est sur cette colline, qu'est-ce qu'il fait? », demandent-on. « Je ne pense pas que tu comprendrais. » Wayne, juché sur son cheval, regarde son village, sa vallée, son cinéma aussi, amené à disparaître. Comme le précédent, *CHISUM* se conclut par un acte de bravoure qu'on ne dissocie pas de son âge. Lorsqu'on lui demande ce qu'il va faire par rapport à l'antagoniste, il répond : « Ce que j'aurais fait il y a vingt-cinq ans », se ruant dans le village avec son troupeau de vaches, traversant une fenêtre vitrée sur son destrier, livrant l'un de ses derniers combats à mains nues (auquel la série *DEADWOOD*²⁰⁰⁴⁻²⁰⁰⁶ rendra hommage).

Pourtant, John Wayne est fatigué. Il multiplie les blessures et les maladies, ce qui complique tous ses tournois des années 1970. Il aura travaillé dur, comptant

169 longs métrages sur une carrière de cinquante ans. Dans *BIG JAKE*¹⁹⁷¹ (George Sherman), on se moque de lui lorsqu'il enfile ses lunettes de lecture. Il y découvre les fusils à viseur, et évolue autour des voitures et d'un fils qui a délaissé le cheval pour une moto. Dans le fabuleux *LES COWBOYS*¹⁹⁷² (Mark Rydell), il est tué par un jeune Bruce Dern. « L'été est terminé », dit-il dans un dernier souffle, passant le flambeau au Nouvel Hollywood où les cowboys sont gays (*MACADAM COWBOY*¹⁹⁶⁹ de John Schlesinger) et les martyrs hippies (*EASY RIDER*¹⁹⁶⁹ de Dennis Hopper). Le cercueil du « Duke », à la fin du film de Mark Rydell, est relié par une corde à Ol' Dollar.

LE PASSAGE DU TEMPS

Dans *JOHN WAYNE - L'AMÉRIQUE À TOUT PRIX*²⁰¹⁹ de Jean-Baptiste Péretié, on avance l'idée que Marion Morrison est devenu son personnage de John Wayne. Hanté par sa décision de ne pas s'enrôler dans la guerre, qui lui sera durement rappelée par John Ford, il devient sur-patriotique. Si cette tendance se retrouve évidemment dans son cinéma, il faut rappeler, comme le souligne Julien Léonard, comment Wayne a « tenté de redéfinir son axe dramatique, et cela jusqu'au bout, jusqu'à son dernier film. Les films qu'il a interprétés à cette époque ne sont ni passeistes ni ringards, bien au contraire. Il a tenté d'accorder son regard à ce qui se passait au cinéma autour de lui, prouvant par là qu'il ne niait absolument pas la modernité»². Dans *CHISUM*, Wayne considère le chef comanche comme son frère, dans *LES COWBOYS* il tient un noir (génial Roscoe Lee Browne) pour ami. Tous ces films traitent, ou au moins abordent, le passage du temps, l'âge de Wayne et la diminution de ses capacités physiques. Il ne s'agit pas de casser le mythe, mais de l'adapter, le reconduire tant que possible aux temps nouveaux sans en ternir l'identité première : même dans *CENT DOLLARS POUR UN SHÉRIF*, qui le montre à son désavantage, John Wayne est héroïque.

1. LE DERNIER DES GÉANTS¹⁹⁷⁶ de Don Siegel.
2. Julien Léonard, critique des COWBOYS,
dvdclassik.com, 2014.

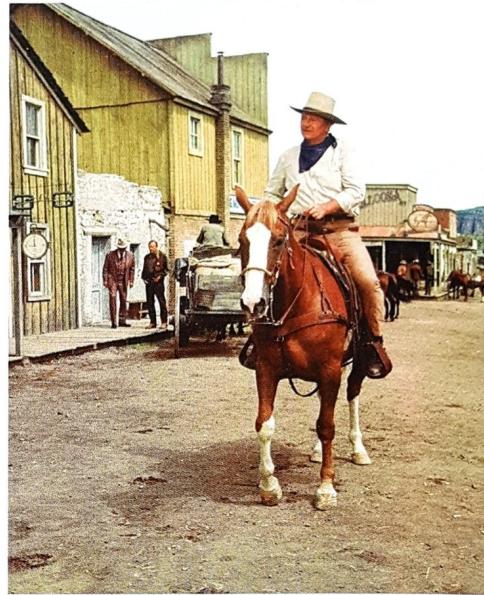
LA SEPTIÈME OBSESSION N°34

L'OMBRE D'UN GÉANT

À la manière de Mark Romanek sur HURT²⁰⁰², le clip de Johnny Cash, LE DERNIER DES GÉANTS¹⁹⁷⁶ (Don Siegel) débute sur des extraits de films de John Wayne – LA RIVIÈRE ROUGE¹⁹⁴⁸, HONDO, L'HOMME DU DÉSERT¹⁹³³, RIO BRAVO¹⁹⁵⁹, EL DORADO¹⁹⁶⁶ – où l'on projette une vitalité perdue. John Wayne a passé sa vie à courir, se jeter au sol, poursuivre à cheval, tirer dans tous les sens. Ce temps est fini. Lorsqu'il vient voir James Stewart dans son cabinet de médecin, ils remarquent que cela fait quinze ans qu'ils ne se sont pas vus. Effectivement, quinze ans les séparent de L'HOMME QUI TUA LIBERTY VALANCE¹⁹⁶² (John Ford). LE DERNIER DES GÉANTS regorge de ce type de clins d'œil «méta» avec en premier lieu le cancer du personnage de John Wayne, écho aux problèmes de santé du comédien, et, de funeste manière, au cancer qui prendra sa vie quelques années plus tard. Wayne y apparaît complètement affaibli, essoufflé, lâché par ce corps qui avait façonné sa légende. Le Duke contemple la mort, autant celle de John Wayne que de Marion Morrison. Lorsqu'à la fin, dans le dernier geste de sa filmographie, il approuve un gamin qui jette son pistolet, on ne perçoit pas un commentaire sur la violence mais sur le passage du temps, comme s'il acceptait la fin de son époque et le début d'une autre où les duels de saloon seront passés de mode.

WAYNE FEND L'ARMURE

La veille de sa mort, le personnage dit au garçon : «Prends soin de Ol' Dollar.» L'acteur américain avait en effet demandé à ce que le nom de son cheval soit introduit dans le scénario du film. Ultime hommage à ce compagnon dont le contrat stipulait qu'il ne pouvait être monté par personne d'autre que lui. En 1985, dans un entretien pour le *Chicago Sun-Times*, la propriétaire de Dollar expliquait : «Je crois qu'il aimait ce cheval parce que leurs tempéraments étaient très similaires.» L'attachement de John Wayne à Ol' Dollar est celui d'un homme qui sait que ces années sont les dernières. Le roc craque, l'image s'attendrit, comme ces parents si froids qui deviennent méconnaissables au contact de leurs petits-enfants adorés. Impossible de dire de façon certaine ce qui de la fatigue, la lassitude ou la maturité nous rend si sentimentaux à la fin de notre court passage sur terre. Peut-être sait-on, au fond de nous, qu'il n'y a plus que l'amour, donné et reçu, à une femme, un enfant ou un animal qui survivra à ce corps que l'on abandonne derrière nous. Ol' Dollar a été le dernier cheval du comédien américain. «Ce qu'il aime le plus, c'est écouter les sons de ses vieux films. Il s'excite lorsqu'il entend les coups de feu et cette voix. Ses oreilles se redressent et il cherche John Wayne.» ●



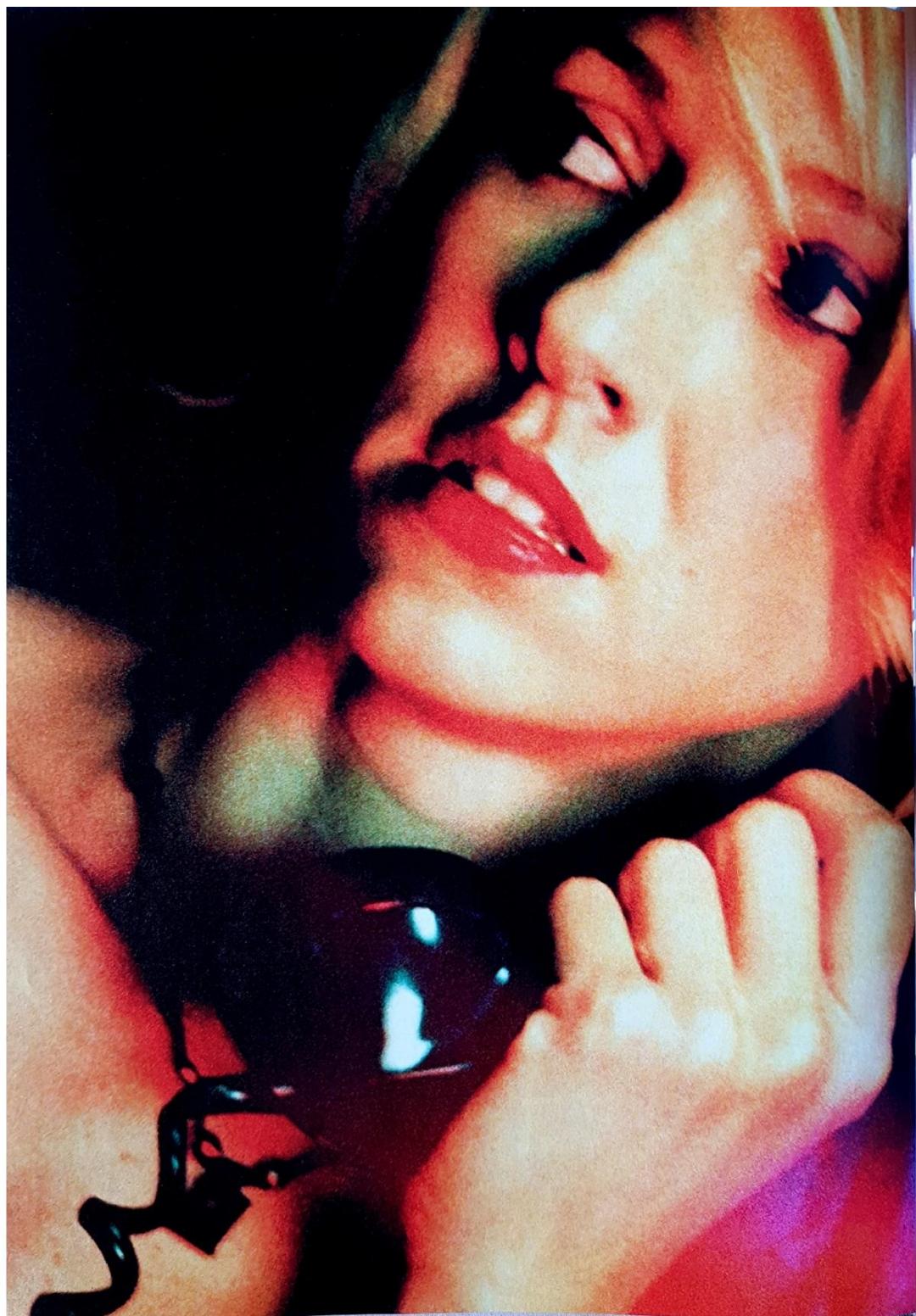
↑
John Chisum (John Wayne) sur son cheval Dollar dans *Chisum* (1970) de Andrew V. McLaglen.



↑
John Bernard Books (John Wayne) et Gillom Rogers (Ron Howard) dans *Le Dernier des géants* (1976) de Don Siegel.

Éléonore Houée

Annexe 4. CADIEUX, Axel, « EXT. NUIT. *Mulholland Drive* », *Sofilm*, Janvier | Février 2021,
n°83, pp. 42-55.



©Sofilm

Éléonore Houée



©Sofilm

Éléonore Houée

Régulièrement cité parmi les plus grands films du XXI^e siècle, *Mulholland Drive* a vingt ans cette année. L'occasion de revenir sur le chef-d'œuvre de David Lynch, avec ceux qui l'ont façonné. Actrices, financiers, monteuse, chef op... Tous se livrent comme jamais et racontent la naissance d'un film qui n'aurait jamais dû voir le jour. Casting homérique, pilote de série avorté et producteurs français à la rescouasse : *Mulholland Drive*, c'est l'histoire d'un miracle.

PAR AXEL CADIEUX

**WRITTEN & DIRECTED BY
DAVID LYNCH**

©Sofilm

EN COUVERTURE

45

Silencio...» Quelques secondes de noir absolu. Que se passe-t-il, à cet instant précis, dans la tête de Laura Elena Haring? Assise à la meilleure place du Grand Théâtre Lumière pour la première cannoise de *Mulholland Drive*, en mai 2001, l'actrice ne bouge plus. Tout près, elle entend la voix murmurée de Naomi Watts: «C'est bon? C'est fini, on sort?» À quelques sièges d'elle, un homme aux cheveux gris argenté et à la mèche électrique se penche et pose sur les deux femmes un regard d'une douceur qui vaut mille mots. «Ça va bien se passer», semble leur intimer David Lynch. Quelques heures plus tôt, le cinéaste avait déjà prévu: «Laura... Si le film est hué, tu gardes la tête haute. Tu es digne. Absolument personne n'a le droit de mépriser notre créativité.» Dans le creux d'un instant qui peut déterminer la suite de sa carrière, Laura Haring se fige. Et durant ces secondes qui semblent durer des heures, entre le dernier plan du film et les premiers noms du générique, au son du thème mélancolique d'Angelo Badalamenti, la comédienne remonte le fil de deux années et demi qui ont changé sa vie.

Tout commence par un crash. «Je m'en souviens très bien, c'était sur Vermont Avenue, j'allais faire du Pilates et j'ai embouti la voiture devant moi.» En cette matinée d'automne 1998, Laura Haring est «à coté de ses pompes» : elle vient de recevoir un appel de Johanna Ray, la directrice de casting historique de David Lynch. Le cinéaste veut la voir, et il veut la voir «tout de suite». L'actrice peine à y croire. David Lynch? Celui qui a reçu la Palme d'or pour *Sailor et Lula* et qui a révolutionné la télé avec *Twin Peaks*? Haring, 34 ans, enchaîne alors les rôles dans des séries et apparaît notamment dans une grosse centaine d'épisodes de *Sunset Beach*. C'est assez pour vivre à Los Angeles, mais trop peu pour y rayonner. La Miss USA 1985 mérite mieux. Elle est faite pour le grand écran, elle le sait. Passé le choc initial, elle s'emprise de rappeler Johanna Ray : rendez-vous est pris pour le lendemain. «Restez simple, pose la directrice de casting. Pas de maquillage, pantalon noir, haut blanc. Quelque chose de sobre et classe, à la Isabella Rossellini.»

INFERNALE FEMME FATALE

La comédienne ne sait rien de plus, et certainement pas l'essentiel : David

Lynch l'a d'ores et déjà choisie pour incarner l'un des rôles principaux de son nouveau projet, baptisé *Mulholland Drive*, du nom de cette route sinuose et mal éclairée qui sillonne les hauteurs de Los Angeles (lire p.56). La scène s'est jouée quelques jours plus tôt, chez le cinéaste, à Senalda Road, au pied des collines d'Hollywood : Lynch, alors en pleine post-production d'*Une histoire vraie*, parcourt quelques centaines de photos d'actrices, épaulé par Johanna Ray. Le binôme est bien huilé : depuis *Blue Velvet*, elle travaille pour Lynch en continu, comme un fil rouge, et constitue au gré de ses auditions et projets un petit trésor de photos, de portraits, qui servent de base au cinéaste pour tous ses castings. Cet après-midi-là, Lynch reste évasif, comme à l'accoutumée : «Pour ce rôle, je cherche quelque chose de très... de très Rita Hayworth.» Johanna Ray s'allume, fait défiler les pages de l'album. Elle sait, comme une évidence. À la fin des années 80, son fils Eric DaRe, qui jouait le sinistre Leo dans *Twin Peaks*, lui a présenté une partenaire de jeu, avec laquelle il partageait alors l'affiche de *Silent Night, Deadly Night 3: Better Watch Out!*, réalisé par un certain Monte Hellman. Frappée par le magnétisme de la jeune femme, consciente de son potentiel dans l'univers ouaté de Lynch, Johanna Ray l'avait intégrée à son album. «Laura Haring !, s'exclame-t-elle. C'est Laura Haring qu'il te faut.» Lynch pose le

(lire p.64), la standardiste et assistante, avant que Lynch ne l'accueille à bras ouverts. «J'étais stressée, évidemment. Il m'a regardée et a dit, comme pour lui-même : "Good... Good... Good." J'ai gloussé comme une idiote, puis David a mis une musique mélancolique. J'étais un peu gênée car on ne parlait pas, alors j'ai regardé par la fenêtre. Plus tard, il m'a confié qu'à cet instant précis, il m'avait vue dans le film.»

Lynch l'imagine-t-il déjà au cœur de ce plan vaporeux, nocturne, où Laura Haring fixe l'horizon, assise à l'arrière d'une limousine? Quelques mois plus tôt, en août 1998, c'est en tout cas en décrivant cette scène que le cinéaste convainc les pontes de la chaîne ABC de financer le pilote de *Mulholland Drive*. Le projet est initialement une série, ce qui aux yeux de Lynch comporte son lot d'avantages et d'inconvénients. Point positif : il peut jouir d'une certaine flexibilité en termes de récit, à la loisir de construire un arc narratif avant de l'abandonner puis d'y revenir. Point négatif : David Lynch a développé un mépris avéré pour la télévision et ceux qui la dirigent, qu'il appelle les *suits*, les «costards». Si l'expérience *Twin Peaks* l'a refroidi, l'arrêt de *On the Air*, abruptement stoppé par ABC en 1992 après trois épisodes, l'a écourré. L'homme qui le fait changer d'avis, au cours de l'année 1998, s'appelle Tony Krantz. Ami et agent de longue date, il

«LAURA... SI LE FILM EST HUÉ, TU GARDES LA TÊTE HAUTE. TU ES DIGNE. ABSOLUMENT PERSONNE N'A LE DROIT DE MÉPRISER NOTRE CRÉATIVITÉ.»

DAVID LYNCH À LAURA HARING, AVANT LA PREMIÈRE CANNOISE

doigt sur la photo de la brune aux grands yeux en amande. «C'est elle.»

«"This is the girl." Apparemment, c'est ce qu'il a dit en découvrant mon visage, la même réplique que dans le film.» Laura Haring se souvient encore précisément de son premier rendez-vous, le lendemain de l'accident de Vermont Avenue. Dans les locaux d'Asymmetrical Productions, la structure créée par le cinéaste, elle croise d'abord probablement le regard de Jennifer Syme

accompagne Lynch à ce rendez-vous original qui équivaut déjà, pour le cinéaste, à une forme de compromis avec sa liberté d'artiste. «Qu'est-ce qui se passe, monsieur Lynch, dans les épisodes qui suivent?», demande l'un des suits; «Financez le pilote, vous verrez bien», répond le cinéaste en allumant une American Spirit – paquet bleu clair. Les conditions sont posées, le bras de fer enclenché. ABC, trop heureux de ramener un cinéaste de ce calibre à la télévision, lâche la somme extravagante

Sofilm

©Sofilm

de 4,5 millions de dollars pour un pilote d'une durée inhabituelle de deux heures. Lynch sera de retour sur le petit écran, certes ; mais selon ses termes, à sa manière et avec les actrices de son choix.

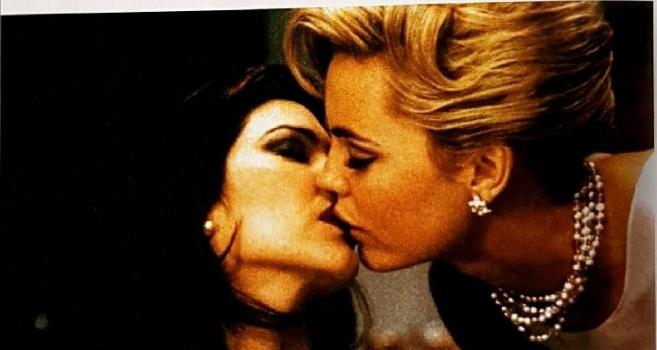
Le téléphone sonne. Johanna Ray : « Laura, on attend ta réponse... – Quelle réponse ? C'est moi qui attends que vous me disiez si je suis prise ou non. – Mais tu es prise depuis le début ! » Laura Harring explose d'un rire extatique : on ne lui a « jamais rien proposé d'aussi beau et magnétique ». Question : qui va jouer Betty, sa partenaire à l'écran ? « On y travaille, Laura. » Le sujet est épique, d'autant plus que le profil recherché ne court pas les rues : une ingénue, naïve et diaphane, dont la noirceur va jaillir à la faveur de sa rencontre avec l'usine à rêves. Peut-être le cinéaste pense-t-il à Peg Entwistle (lire p.62), cette jeune actrice détruite par les échecs successifs, retrouvée morte en 1932 ? Peut-être imagine-t-il aussi une suite à l'aventure d'Audrey Horne, l'un des plus beaux personnages de *Twin Peaks*, qui se serait aventurée à Los Angeles sans avoir conscience des embûches qui l'attendent ? Lynch avait en tout cas évoqué l'idée, à l'époque, au tout début des années 90. Et, par un étrange jeu de miroirs diluant fiction et réalité, la carrière de Naomi Watts aurait pu faire écho à ce type de figure tragique : reine de soap operas en Australie, l'actrice décida d'émigrer pour tenter sa chance à Hollywood. De désillusions

Lynch finit par rencontrer Naomi Watts. L'actrice est fatiguée, les yeux cernés. Il faut un deuxième rendez-vous et toute la force de persuasion de Ray pour que le cinéaste soit convaincu, et puisse enfin présenter Laura Harring à son binôme. « Ça a tout de suite été très naturel, sourit Miss USA. On a juste dû être validées par ABC. David a été très malin, car c'était une sorte de seconde audition, mais il nous a dit : "C'est un test caméra, pour vérifier les filtres et les objectifs sur vos peaux. Restez relax !" » Johanna Ray précise : « Les filles étaient déjà engagées, de toute manière. David a fait du David, en restant... courtois. » Lynch n'a en réalité jamais eu l'intention de négocier, et surtout pas avec des suits. À la fin de l'année 1998, *Mulholland Drive* est sur des rails. Ses rails.

LE GLACIS DU MAÎTRE

Il ne compte plus ses fous rires. Cinq,

moucher, puis je hurle quelque chose que je ne comprends pas moi-même. Plus d'un cinéaste aurait vite fait de vous renvoyer ou de péter un câble. Pas David. » David Lynch, en ce mois de février 1999, est serein, paré : petit mégaphone à la main, paquet de cigarettes dans la poche de sa chemise, le maître est excité. Cette scène est l'occasion rêvée de filmer son compère de toujours, le compositeur Angelo Badalamenti, avec lequel il a déjà enregistré une bonne partie de la musique du film avant le tournage. Le musicien et Dan Hedaya y interprètent les frères Castiglione, des mafieux qui cherchent à imposer une actrice au réalisateur Adam Kesher (Justin Theroux). Marcus Graham joue pour sa part un producteur assis autour de la table. Comme Naomi Watts, il a l'habitude des soaps australiens. Comme Naomi Watts, il sait travailler vite et



« J'AVAIS PEUR DIX HEURES PAR JOUR. COMMENT SORTIR DE CET ÉTAT EN TRENTE MINUTES, DE RETOUR CHEZ MOI ? »

LAURA HARRING

en déconvenues, elle s'apprête à retourner sur ses terres lorsque la sonnerie retentit. La fée Johanna Ray, là encore : David Lynch veut la rencontrer. « J'avais auditionné Naomi pour peut-être douze films, se souvient la directrice de casting. Elle ne décrochait jamais rien alors que je la trouvais très impressionnante. Même David n'était pas sûr de son potentiel. Alors, j'ai insisté. »

six, sept. « Le vrai, celui qu'on ne contrôle plus. » Dan Hedaya ne se souvient que de ça : Badalamenti, à sa droite, qui laisse couler son café de sa bouche avec un rictus inimitable, et lui, qui actionne ses zygomatices. « On a enchaîné les prises, je les ruinais toutes. Ça devenait gênant. Alors j'ai fini par placer un mouchoir sur ma bouche, comme on le voit dans le film. Je fais semblant de me

bien. « Mais là, pour moi, c'était du jamais-vu, admet-il. Lynch a d'abord défini l'atmosphère générale, en nous expliquant ce qui se tramait ; puis, il a ajouté de la tension en décrivant l'attitude d'un personnage ; puis de l'étrangeté, en parlant par exemple du café. Il a créé son tableau, peu à peu. » En peinture, on appelle ça un glacis : les motifs sont superposés tout en laissant transparaître les couches inférieures. « Lynch procède exactement de cette manière, mais au cinéma, reprend Graham. Il construit les dynamiques entre les personnages, bâtit les énergies. Ça dure peut-être une heure, et chaque comédien en profite pour façonner sa palette de jeu. Par exemple, ma main qui tremble, c'est le résultat de cette façon de diriger. Lynch ne m'a jamais

Sofilm

©Sofilm

dit explicitement ce que je devais faire. En revanche, il permet à chaque acteur d'avoir une expérience interne. »

Dans le même temps, Laura Harring profite de l'un de ses rares jours de repos depuis le début du tournage. Elle en a besoin, elle le sent : le personnage de Rita est violent, chargé. La fameuse « expérience interne » décrite par Marcus Graham la pousse dans ses derniers retranchements. « C'était difficile, raconte-t-elle. Durant plusieurs semaines, je me suis mise dans la peau de quelqu'un qui vit un calvaire. J'avais peur dix heures par jour. Comment sortir de cet état en trente minutes, de retour chez moi ? » David Lynch la dirige par métaphores, qui finissent par l'obséder. Quand ils tournent la scène où Rita se réfugie chez Betty : « Il y a un nuage noir qui te suit partout où tu vas, tu ne sais pas ce que c'est

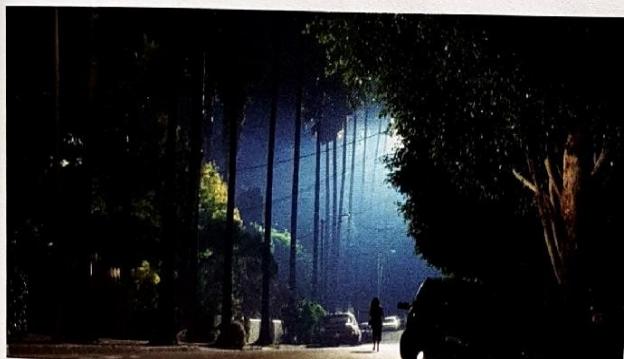
suis en robe... » Ni une ni deux, le cinéaste se roule au sol : « Regarde, comme ça ! », clame-t-il. « Il m'a sciée, se souvient la comédienne en se marrant. Il ne ressemblait plus à rien. » Autour d'eux, l'équipe explose d'un rire aux teintes jaunâtres. Ce sont tous des fidèles de Lynch, des collaborateurs de la première heure. Qui est donc cette diva ? Randy Westgate, le maquilleur, se penche vers une collègue en gloussant : « Eh, en ce qui concerne les bleus qu'elle est censée avoir sur le front, on pourrait les faire en forme de bête... » Lynch surgit : « Ah, vous aimez faire ça ? Je vous comprends, je peins des vulves un peu partout... »

PLUS DE SAXOPHONE !

Le cinéaste est conscient de l'image renvoyée, et assumé, par l'actrice qu'il a choisie. Il sait aussi que pour en tirer son plein potentiel, il doit la mettre en

*votre intuition. » Le cinéaste intègre tout le monde au processus, des acteurs aux techniciens en passant par quelques collaborateurs inattendus. Dans sa scène du pilote, finalement coupée au montage du film, Scott Coffey a un chien qui n'est autre que le Jack Russell de Johanna Ray. Au milieu d'une prise, Lynch s'exclame : « T'es bon, Jack ! Change rien. Toujours à l'affût, tu ne comprends pas grand-chose mais tu essaies d'en être. » Explosions de rire, évidemment. Le même jour, l'opérateur Steadicam Dan Kneec entre en scène : longs cheveux bouclés, musculeux, Lynch le surnomme « Steadicam Dan ». Les deux hommes travaillent ensemble depuis *Blue Velvet* et se connaissent sur le bout des doigts. Dan doit dévoiler l'appartement de Betty, en vue subjective, jusqu'à la découverte surprise de Rita dans la douche. « En temps normal, reprend Scott Coffey, il y a des ajustements techniques. Tourne à gauche, à droite, plus lentement, etc. Là, David lui a parlé comme à un acteur : « Là, tu es émerveillé... Maintenant tu as peur, tu te figes... » Avec Lynch, l'opérateur Steadicam devient lui aussi un artiste. »*

Plus précisément : Lynch sait s'entourer de collaborateurs qui le suivent les yeux fermés, partagent les mêmes références et une certaine sensibilité. C'est le cas par exemple de Peter Deming, le chef op, qu'il a rencontré sur *On the Air* avant de l'imposer sur tous ses projets, alors que ses principaux faits d'armes étaient *Evil Dead 2*, puis *Austin Powers* et *Scream 2*. Les deux hommes n'ont pas besoin de beaucoup de mots pour se comprendre : « David ne dit pas grand-chose, sourit Deming. Il m'a envoyé une ébauche de scénario en précisant : "C'est un mystère qui se déroule à Hollywood." Je n'en savais pas beaucoup plus. La vraie aventure avec lui, c'est que vous découvrez aussi pas mal de choses sur le plateau. Et ça vaut pour tout le monde. » Lors du tournage de la scène mythique du cabaret Silencio, Lynch appelle le maquilleur, Randy Westgate : « Randy... Il me faut une femme toute bleue. Sa peau, mais aussi ses cheveux, qui doivent ressembler à une grande vague... – Ok, on va essayer. Mais pourquoi ? » « J'ai vu cette femme dans un rêve, cette nuit », répond le cinéaste avec un flegme que le maquilleur compare à celui de James Stewart. Le rôle de la



mais il te terrifie. » Lorsqu'elle émerge de la voiture accidentée, sur Mulholland Drive : « Tu es comme une poupée brisée, désarticulée. » Cauchemars, nausées. Pour compenser, c'est parfois plus doux : « Marche comme un petit chaton, Laura ! », imite-t-elle encore avec cette voix nasillarde, typique de Lynch. Le cinéaste, conscient de la vulnérabilité de son actrice, fait tout pour la ménager. Lors de la scène de l'accident de voiture, tournée en hiver, de nuit, Laura Harring est réveillée alors qu'elle dort dans sa caravane. Lynch lui demande de se recouvrir de terre afin de paraître sale, esquintée. Dans un premier temps, l'actrice recrigne, plus habituée aux plateaux chauffés qu'aux tournages en extérieur : « Sérieusement ? Il fait froid, je

confiance. Être de son côté. C'est même l'un des piliers de sa méthode : il croit en la créativité de ses collaborateurs, qui le lui rendent bien. Scott Coffey a joué dans *Sailor and Lula* et dans une scène coupée de *Lost Highway*. Le scénario du pilote de *Mulholland Drive* lui promet un beau rôle : celui d'un scénariste agoraphobe qui habite au-dessus de chez Betty et Rita, et avec lesquelles il va se lier d'amitié. « Lynch vous implique énormément, confirme-t-il. Sur *Lost Highway*, il m'a dit : "Plus de saxophone, Scott !" Comment ça, plus de saxophone ? Puis vous y réfléchissez deux minutes, et finalement ça a du sens. J'ai mis plus de saxophone dans mon jeu, je me suis approprié la chose. Vous ne vous sentez jamais marionnette : il a confiance en

«femme en bleu» sera tenu par Cori Glazer, la scrite à encore historique du cinéaste, toujours à ses côtés face au moniteur. Autre challenge imprévu, lors de la scène où un tueur à gages loge une balle dans la tête d'un receleur, avant de s'attaquer à la voisine et au concierge : «Moi, ma seule indication, ça a été que je devais respirer le bonheur», confie Mark Pellegrino, le meurtrier. Mais la principale préoccupation de Lynch, c'était les cheveux du gars que je tue : il voulait voir une goutte de sang perler. Une seule goutte, pas deux. Selon lui, la courbe des cheveux avec le sang à leur extrémité ressemblait à une fleur. Une fleur en train de bourgeonner...»

SON SUNSET BOULEVARD

La conjonction de la beauté et de la mort, de l'horreur et du trivial, est centrale dans l'œuvre de David Lynch. C'est aussi ce qui le fascine dans la ville de Los Angeles, évidemment au cœur de *Mulholland Drive* : le spectacle peut y faire office de tombeau, et les ambitions se muer en mirages. ABC, qui propose de tourner au Canada pour des raisons financières, se heurte évidemment à un non catégorique : la ville est un personnage en soi, magnifiée par Jack Fisk, le chef décorateur et ami d'enfance du cinéaste, qui sème ça et là des références discrètes à l'histoire du cinéma. «David ne me l'a jamais dit,

trait d'union entre les deux œuvres. Le lien inscrit *Mulholland Drive* dans un univers, tout autant qu'il permet de raconter David Lynch : le cinéaste est perfusé à l'ère hollywoodienne des années 40-50. L'époque le hante, le renvoie à ses virées en voiture avec son grand-père Austin, le long des prairies du Montana. Son lexique en atteste et compte nombre d'expressions

Howard... Est-ce que je peux décharger ton œuvre ? J'aimerais la regarder encore un peu. » « Il voulait l'étudier, enchaîne le maquilleur. Plus tard, pour un autre projet, il m'a demandé de concevoir un faux corps humain, fait de viande, et de le disposer dans son arrière-cour. Il a mis des caméras tout autour en espérant que, la nuit venue, des animaux viennent le manger. Apparemment, ils ne se sont pas



désuètes, intraduisibles, issues de cette période. Certains membres de l'équipe technique de *Mulholland Drive* les ont même répertoriées dans un cahier, pour s'en souvenir : « I'll be ding-danged », « Holy jumping George ! », « Wow-wee, Bob ! » Et puis... « You just hung the

pointés. C'est un artiste libre, ce n'est pas qu'il pense "outside the box", c'est qu'il n'y a carrément pas de boîte. Rien n'est prévisible. »

Mary Sweeney n'est probablement pas surprise lorsqu'elle voit David Lynch débarquer, un soir, avec un cadavre aux faux airs de Naomi Watts sous le bras. La monteuse, alors compagne du cinéaste, travaille sur les rushes de *Mulholland Drive* en parallèle du tournage ; le temps presse, il faut présenter le pilote au printemps 1999. Le processus est rôdé : « Tous les soirs, je recevais de nouveaux plans. Et tous les matins, je les montais sur Avid. Je me contentais de suivre le scénario et ses prises préférées. Deux semaines avant la fin du tournage, il a vu un bout-à-bout ; il a fait ses retours, que j'ai intégrés, et voilà. » Et voilà. Mary Sweeney parle avec la modestie qui caractérise les artisans de l'ombre, plus à l'aise dans la discréetion. Son apport est en réalité fondamental : la monteuse visionne l'intégralité des rushes, car « c'est comme ça qu'on saisit l'alchimie d'un film, les moments magiques, les heureux accidents... ». Elle constitue peu à peu un dossier, qu'elle surnomme son « bois à brûler », →

« VOUS AVEZ UN RYTHME PROPRE À LA TÉLÉ, OK, MAIS J'AI MON RYTHME AUSSI ! »

DAVID LYNCH AUX « COSTARDS » D'ABC

mais pour moi il a réalisé son *Sunset Boulevard*», confirme Peter Deming, en référence au film de Billy Wilder sorti en 1950, dans lequel une actrice du cinéma muet, déchue, se noie dans des illusions quant à un retour sur le devant de la scène. Lorsque Lynch construit une salle de cinéma dans sa maison, c'est le premier film qu'il projette ; le nom du personnage qu'il incarne dans *Twin Peaks*, Gordon Cole, provient de *Sunset Boulevard* ; et selon John Neff, en charge du mixage du son sur *Mulholland Drive*, les quelques notes musicales entendues juste avant l'accident initial de Rita sont issues du film de Wilder et opèrent un

moon, Howard ! » Howard Berger lève un sourcil : « J'ai quoi ? » Le maquilleur et le cinéaste sont postés au-dessus d'un lit, dans lequel est allongé un corps en décomposition avancée ; celui-là même qui terrorise Betty et Rita et fait basculer le film dans l'horreur. « "You just hung the moon", ça voulait dire qu'il était très heureux du résultat, raconte Howard Berger. Il m'avait juste dit que cette femme s'était tiré une balle, qu'elle était restée ici longtemps. Et là, selon lui, j'avais décroché la lune. » Après le tournage, l'homme embarque le cadavre grandeur nature dans son coffre. On touche à la vitre de sa voiture : David Lynch. « Dis,

Sofilm

©Sofilm

EN COUVERTURE

50

→ dans lequel elle dispose « plein de petites choses tournées, qui peuvent servir d'une manière ou d'une autre à un moment ». Concrètement, les effets du « bois à brûler » sont visibles un peu partout dans le film, à commencer par la scène de transition dans laquelle Betty et Rita s'extirpent de leur lit pour foncer au Silencio, en taxi. Rues sombres, bâtiments désaffectés : « Un soir, explique Sweeney, David a décidé d'aller conduire dans Los Angeles, avec son assistant et sa petite caméra, pour capter la ville. Ce n'était pas spécifiquement destiné au film, mais j'ai décidé d'utiliser ces plans à cet endroit car cela illustrait parfaitement le voyage intérieur des deux filles. Il y a une sensation de désorientation, d'instabilité. » La monteuse, globalement, adore travailler sur les transitions : « Le rythme de David est très alangui. J'ai pu me lover entre les scènes pour tenter de choses dans les interstices, car le public a besoin de ce temps pour digérer l'intensité. Il peut alors dériver, faire son propre chemin. Je pense par exemple au plan de Naomi Watts dans son canapé, qui se confond avec celui des palmiers : c'est juste un heureux hasard. On passe d'une scène à l'autre et on se dit : "Tiens..." »

COWBOY DÉPRIMÉ

En avril 1999, Mary Sweeney et David Lynch apposent leurs dernières coupes. Le pilote, d'une durée de deux heures trente, est envoyé à ABC. Lynch appréhende la réaction des suits : il l'a soigneusement gardé pour lui, mais tout au long du tournage, l'artiste s'est heurté à une litanie de mémos, réunions et appels gênés. L'incompréhension entre les parties s'est progressivement installée. « Comment ça, Adam ne doit pas fumer ? Comment ça, il faut polir le langage ? » Lynch regrette déjà de s'être engagé avec la télévision. La chaîne a son mot à dire, forcément, puisqu'elle peut décider de ne pas financer le reste de la série et de faire de *Mulholland Drive* un projet mort-né. La colère du cinéaste, probablement aussi dirigée contre lui-même, atteint son paroxysme lorsque le network lui demande de couper le plan d'une crotte de chien. « C'est vrai que personne n'a jamais vu ça sur un trottoir... » Ils parviennent à un compromis, la déjection n'occupera qu'un huitième de l'écran. Lorsque le téléphone sonne, fin avril, Lynch

s'attend au pire mais ne peut qu'espérer : il adore ce qu'il a tourné. « Non, ce n'est pas "trop long"... Vous avez un rythme propre à la télé, ok, mais j'ai mon rythme aussi ! » ABC vient d'être racheté par Disney, qui veut revenir sur les deux heures du pilote prévues afin d'aboutir à... 88 minutes. Lynch débat, se défend. Couper autant, cela veut dire supprimer des scènes, briser la langueur. Le cinéaste raccroche, s'écroule dans son canapé. « Eh bien, voilà un cowboy sacrément déprimé... » Le lendemain

Le lendemain matin, Lynch appelle Krantz : « Je n'aime pas ces changements, Tony. Mais je les ai faits. » Le pilote fait 88 minutes. L'artiste a plié, Lynch a cédé. Krantz est aux anges. Les jours passent. Pas les regrets. S'agit-il toujours de son projet ? A-t-il vraiment envie d'aller plus loin, dans ces conditions ? John Neff, qui s'occupe aussi du mixage d'*Une histoire vraie*, est très proche de Lynch durant ces quelques semaines. Il évoque un sabotage volontaire : « David a charcuté le remontage. Il s'en foutait, à



«ON A RÉALISÉ QU'EN FAIT, ÇA DEVAIT ÊTRE UN LONG MÉTRAGE DEPUIS LE DÉBUT. C'EST APPARU COMME UNE ÉVIDENCE.»

MARY SWEENEY, MONTEUSE DU FILM

soir, Tony Krantz, qui assure le lien avec Disney et ABC, débarque chez le cinéaste et Mary Sweeney, des bouteilles de vin dans les mains. Tandis que l'agent se fait l'émissaire des suits, Lynch se sent trahi. Accélérer l'arrivée de Rita à Hollywood ? Supprimer la scène du diner et du clochard ? « C'est ça que tu appelles des détails, Tony ? Si on se fout de ces détails, à la fin, c'est de la merde. » Mary Sweeney assiste à la passe d'armes, voit David Lynch perdre son calme et Tony Krantz quitter les lieux. Elle le pressent : ils vont en discuter toute la nuit, tous les deux. Et travailler.

ce stade, d'être choisi par ABC pour devenir une série. Dans sa tête, il était passé à autre chose. » Mary Sweeney : « David hait les restrictions temporelles, les coupures imposées par la pub. On ne leur a pas fourni un matériel qui permettait ça. » Il se murmure aussi que Laura Harring et Naomi Watts ne font pas l'unanimité, dans les hautes sphères de la chaîne : elles sont jugées trop vieilles, trop peu connues. Une insulte pour un cinéaste qui, sur le tournage, demandait à Laura Harring de ne « surtout pas perdre un gramme ». La sentence tombe, via un appel de Tony Krantz, alors que David Lynch et Mary Sweeney sont en route

Sofilm

©Sofilm

EN COUVERTURE

51

pour l'aéroport de Los Angeles : ABC abandonne *Mulholland Drive*. Le cinéaste raccroche. « C'est terminé, Mary. » Le taxi arrive à LAX. Un avion les attend pour Cannes, et la présentation d'*Une histoire vraie*. Peut-être Lynch ne se l'avoue-t-il pas encore, assommé par l'amertume et un immense sentiment de gâchis ; mais au fond, c'est bel et bien le soulagement qui l'étreint.

LA RENAISSANCE

Justin Theroux fulmine, fustige dans la presse de l'époque les suits d'ABC, ces gens « terriblement peureux, qui veulent avant tout garder leur boulot » ; Naomi Watts, dépitée, est convaincue que le sort s'acharne ; Laura Harring, elle, continue d'y croire. *Mulholland Drive*, c'est sa chance, sa boîte de Pandore. Hors de question de laisser passer cette opportunité qui, c'est sûr, la fera entrer dans l'histoire du cinéma. Elle se souvient de l'appel fatidique de Lynch, au printemps 1999 : « Laura, j'ai une mauvaise nouvelle... *Mulholland Drive* is dead in the water ! » La réponse est ferme : « Je ne crois pas, David. » « J'ai toujours été mystique, explique-t-elle aujourd'hui. Je crois aux signes. Et là,

*tout m'indiquait que le projet allait renaître. J'étais la believer. » Laura Harring l'ignore encore, mais elle vise juste. *Mulholland Drive* va peut-être bel et bien ressusciter, par l'entremise d'un businessman aguerri : le Français Pierre Edelman. Celui que Mary Sweeney surnomme « le pollinisateur », du fait de sa capacité à mettre les bonnes personnes en relation, a produit Eustache, Kusturica ou encore Almodóvar. Il connaît Lynch depuis les années 80 ; ensemble, ils accouchent de *Twin Peaks: Fire Walk with Me*, *Lost Highway* et *Une histoire vraie*. « David a plusieurs défauts, qui sont aussi des qualités, analyse Edelman, sans fard. Il est extrêmement buté, soupe au lait, il se fâche très facilement et il élude toute question trop précise. Et puis, il est très, très dur en affaires. » Le pollinisateur enfile ses gants en cuir noir et se livre en toisant l'horizon par la fenêtre de son appartement du 8^e arrondissement parisien. Sur les étagères, des photos de lui d'il y a au moins vingt ans, entre Dennis Hopper et Sarkozy, avec Tarantino période *Reservoir Dogs* ou encore aux côtés de Clint Eastwood ; au mur, une toile de*

David Lynch, offerte par le cinéaste ; au sol, une peau de zèbre. Cernes prononcés, cheveux grisâtres, cigarettes à la chaîne : Edelman a de faux airs de Johnny Sack des *Sopranos*, mélancolique, acerbe, conscient que ses plus belles années sont évaporées. Dans un coin, une affiche de *Mulholland Drive* fait office de dernier trophée. À l'époque, à la fin des années 90, il vivait encore à Los Angeles, à dix minutes de chez le cinéaste. « Je cherchais des projets pour Studio Canal, et j'ai sondé Lynch à propos de ce fameux pilote. Il m'a dit qu'ABC n'en voulait plus, que lui-même n'était pas content du tout du résultat. Il m'a quand même donné une cassette, que j'ai visionnée. Et là, je me dis qu'il y a matière à faire un film. » Studio Canal et Alain Sarde, producteur mythique de Godard, Téchiné, Sautet ou Doillon, entrent dans la danse. Il y a l'envie, l'argent et la possibilité de racheter les rushes du pilote à Disney et ABC. Problème : Lynch patiente, tempore. Officiellement, il confie à Sarde et Edelman qu'il n'a pas encore eu le déclic et ne sait pas comment transformer le projet en film ; peut-être, aussi, est-ce le moyen d'instaurer un rapport de force, de dicter son rythme et



Sofilm

©Sofilm

ses règles. Après la déconvenue ABC, il est temps de reprendre le contrôle et de réaffirmer la place du créateur au cœur de l'industrie.

« L'EXPLICATION EST DANS LES NUAGES »

Les semaines, les mois passent. Edelman s'impatiente, Sarde relativise. Lynch, lui, crée. Avec son mixeur John Neff, il termine l'album *Blue Bob* et met au point son tout premier site Internet. Nul doute qu'en parallèle, il cogite, phosphore, malaxe le potentiel de son pilote. «*Et puis, un vendredi soir, c'est arrivé comme par magie, s'illumine John Neff. On avait travaillé toute la journée, il venait de terminer sa séance de méditation quotidienne de 17 h 30, puis il m'a demandé d'appeler Gay Pope, son assistante : "Elle va devoir travailler ce week-end."* Le samedi et le dimanche, il lui a dicté la fin du film, comme ça, en un claquement de doigts.» Le lundi matin, le téléphone de Pierre Edelman sonne. Au bout du fil, une voix

lequel Sarde a littéralement passé, pour la première et dernière fois de sa vie, un «casting de producteurs» : «*Lynch en a reçu quelques-uns, successivement, à l'hôtel Lancaster où il séjournait, relate-t-il. Si j'avais su qu'il en voyait plusieurs, je crois que je n'y serais pas allé. Il m'a choisi car j'avais notamment produit Godard, ce qui était un vrai passeport diplomatique.*» Depuis cette première expérience, Sarde sait Lynch «très secret» : «*Il ne parle pas explicitement du film qu'il fait. Il observe le ciel et vous dit : "L'explication est dans les nuages." Ça, j'adore. Avant une soirée au restaurant, il regarde dans le rétroviseur la plaque de la voiture qui le précède, et vous dit, en fonction, s'il va passer une bonne soirée. Un mystique, comme moi. J'étais une proie facile.*» Une proie facile qui reste consciente des enjeux financiers et se rend immédiatement à Los Angeles, après le coup de fil de Lynch à Edelman, avec une idée en tête : modifier le casting. «*Je voulais une vedette pour le rôle principal car Naomi Watts, je ne la connaissais*

Drive va finalement devenir un long métrage international !» L'explosion de joie est suivie de la lecture du scénario avec les nouvelles scènes, par les deux actrices. Elles réalisent qu'elles vont devoir incarner non plus Betty et Rita mais Diane et Camilla, le film opérant une sorte de changement de dimension. Laura Harring : «*À un moment, David m'a posé une question personnelle, et je lui ai lancé un regard mystérieux. Il m'a dit : "Voilà, c'est ça. Ce que tu viens de faire là, tout de suite, c'est la femme fatale. Tu as trouvé le regard de Camilla."*» L'actrice est prête. C'est son heure, enfin.

« RESHOOTS » À LA COOL

S'ensuivent quelques mois de tergiversations : Studio Canal se lance dans une bataille juridique et financière pour racheter les rushes, tandis que Pierre Edelman et Mary Sweeney initient une chasse au trésor afin de retrouver les décors et costumes du film, stockés dans les immenses entrepôts Disney. Lorsque toutes les conditions sont réunies, le reshoot doit être rapide : une quinzaine de jours de tournage, pas plus. Alain Sarde est confiant : «*Lynch obtient une qualité sidérante en très peu de temps, il sait exactement ce qu'il a à faire, et c'est bien. Sautet me demandait tous les soirs mon avis sur chaque plan. Lynch, c'est différent...*» Le cinéaste rappelle évidemment son équipe technique, dont une bonne partie, à commencer par le chef op Peter Deming, termine tout juste le tournage de *From Hell* à Prague. Les vacances tant attendues sont remplacées par un tournage intense, mais excitant comme rarement. «*On a réalisé qu'en fait, ça devait être un long métrage depuis le début, abonde Mary Sweeney. C'est apparu comme une évidence. On pouvait être encore plus expérimentaux et radicaux que ce qui aurait été possible avec ABC.*»

Et David Lynch ne va pas se priver. Fin septembre 2000, Naomi Watts est méconnaissable : blême, les yeux cernés, à fond dans les nouveau rôle. L'expérience du reshoot est, pour elle, diamétralement opposée à celle du pilote. Pour décompresser et oublier la douleur de Diane Selwyn, elle se plonge dès qu'elle le peut, entre les prises, dans des mots croisés qu'elle fixe les yeux rougis. Elle vient de passer l'après-midi la plus éprouvante de →



nasillarde et enjouée : «*Pierre, j'ai trouvé la fin de Mulholland Drive !*» Le producteur éprouve un mélange d'excitation et de stress : Lynch, évidemment, a le contrôle absolu du montage et du scénario. Que va-t-il en faire ? Aux décideurs de Studio Canal, il présente un synopsis, «*une page bidon avec quelques annotations*», selon Edelman, qui doit ensuite impérativement être brûlée ou placée dans un coffre-fort. Alain Sarde accepte. Au début des années 80, il avait déjà tenté de produire l'arlésienne de Lynch, *Ronnie Rocket*, que Canal lui avait «*jeté à la gueule*». Le producteur et le cinéaste collaborent finalement sur *Une histoire vraie*, pour

pas du tout, admet le producteur. *David n'a rien dit et m'a simplement montré la séquence de l'audition, de flirt entre Watts et Chad Everett. Je l'ai trouvée fantastique. Il était devenu évident de garder l'actrice.*» Lynch, loyal, ne laisse de toute manière aucune place à l'ambiguïté : *Mulholland Drive* se fera avec ses comédiennes ou ne se fera pas. Durant ces quelques mois de latence, il n'a cessé de maintenir le lien avec elles ; et dès qu'il a le feu vert de Studio Canal, il organise un rendez-vous, chez lui. Laura Harring est assise à sa gauche, Naomi Watts à sa droite. Il prend la parole, avec une voix pleine d'emphase : «*Mulholland*

Éléonore Houée

Annexe 4. CHAMBRY, Jules, « Cannes 2019 : *The Lighthouse* de Robert Eggers, bombe esthétique de l'année ? », *Le Mag du Ciné*, 20 mai 2019, en ligne [<https://www.lemagducine.fr/festivals/cannes-2019-the-lighthouse-film-robert-eggers-quinzaine-des-realiseurs-10013043/>].

Annexe 5. RIAUX, Simon, « *The Lighthouse* : critique qui va se faire mouette », *Écran Large*, 21 mai 2019, en ligne [<https://www.ecranlarge.com/films/critique/1154191-the-lighthouse-critique-qui-va-se-faire-mouette>].

Éléonore Houée