

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département des Arts et Sciences de la Communication

La critique cinématographique :
Analyse des contrats de lecture proposés
dans la presse traditionnelle d'aujourd'hui

Mémoire présenté par KRYWICKI Boris
en vue de l'obtention du grade de
Master en Information et Communication

Année académique 2014 / 2015

« L'impureté des réceptions est la garantie de leur variété »
François Bégaudeau, 2014.

Nous remercions chaleureusement la promotrice de ce mémoire, Christine Servais, d'avoir accepté de nous suivre dans notre envie de traiter ce sujet passionnant que représente pour nous la critique cinéma, en nous accordant toute la liberté que nous souhaitions. Nous adressons également de sincères remerciements à Marc Jacquemain, véritable garant de l'aspect méthodologique de nos recherches, qui a fait preuve de beaucoup de patience.

Dans un registre plus personnel, merci à Sophie Demoulin et Pierre-Yves Krywicki, qui ont laissé énormément de leur temps libre dans la relecture de ces lignes, dans la réalisation de questionnaires papier pour notre enquête ou encore dans de multiples encouragements salvateurs. Merci à Maud Dechêne pour le soutien moral.

Merci enfin à Alain Gerlache, qui nous a poussé à étendre notre enthousiasme quant au septième art au-delà de l'introspection, initiant ainsi l'étincelle nécessaire à la création du blog « La Critique Quantique ». Longue vie à la critique cinématographique, sous toutes ses formes.

Introduction

La critique de cinéma a beau exister depuis presque aussi longtemps que son objet, le genre semble impossible à codifier. Peut-être à cause de son caractère protéiforme. Lieu de l'expression d'éminentes plumes (Daney, Azoury, Bazin, Péron et bien d'autres), elle évoque le texte littéraire. Élaborée avec un objectif informatif, d'évaluation et de guidage du lecteur, potentiel spectateur, elle relève du texte journalistique. Porteur d'un jugement sur une œuvre, bien souvent affublé d'une cotation, le texte critique touche à l'argumentation. Aujourd'hui, des vidéastes comme *Le fossoyeur de films* ou *Durdenal* le font pénétrer dans la sphère vidéo et communautaire. La critique cinématographique constitue donc bel et bien un objet hybride, où s'expriment plusieurs tensions.

De nos jours, l'on constate l'existence de nombreuses alternatives à la critique cinématographique que l'on peut trouver dans la presse traditionnelle. La critique a beaucoup été chahutée au fil du temps : remise en question de la légitimité des journalistes spécialisés, soupçons d'un dénigrement du cinéma populaire, accusation d'être réservée à une élite culturelle... Le genre a changé significativement, tentant de s'adapter à une industrie en constante évolution. Aujourd'hui, l'on peut voir de nouvelles formes émerger sur Internet, de la critique en vidéo sur Youtube à l'avis succinct laissé sur un réseau social. Malgré tout, la critique traditionnelle semble s'en tenir à certains réflexes et aux fondamentaux de la fonction critique.

Face à l'opposition entre ces évolutions et ce conservatisme, l'on pourrait s'interroger sur le changement des attentes des lecteurs de critiques. Sont-elles restées les mêmes que dans les années 50, aux débuts des *Cahiers du cinéma* ? Les réflexes des journalistes spécialisés restent-ils adaptés ? Si nouvelle forme de critique il y a, ne correspond-elle pas à de nouveaux contrats de lecture ? Il nous a semblé intéressant de scruter la critique sous le point de vue de la relation qu'elle propose à son lecteur.

Interroger les contrats de lecture de la critique traditionnelle actuelle nous a paru constituer une approche pertinente pour comprendre la façon dont elle cherche à trouver sa place dans l'espace culturel contemporain. « La production du lectorat ne se fait qu'au travers des perceptions-représentations que les acteurs sociaux impliqués dans la production du titre

de référence en tant que produit, ont des secteurs sociaux visés comme cible »¹, écrit Eliséo Verón. Le contrat de lecture désigne donc la manière dont le producteur traduit sur le plan énonciatif les attentes qu'il prête à son lecteur-modèle. Cette représentation du lectorat « se fait dans une situation de concurrence »² où le journal tente de former un tout cohérent se distinguant de l'offre des autres titres de presse. « Le contrat de lecture est de l'ordre de la stratégie et en situation de concurrence, les stratégies des titres s'inter-déterminent »³. En analysant empiriquement un corpus de textes critiques issus des journaux quotidiens belges, nous allons pouvoir déterminer le lecteur-modèle qu'envisagent les auteurs de ces textes et, par conséquent, le type de rapport à la culture et au cinéma qu'ils proposent à leur lectorat.

Comme la critique de la presse traditionnelle semble fondée sur les mêmes codes depuis plusieurs générations (signalétique en étoile, entame de l'article avec un synopsis, traitement quasi-exhaustif des parutions...), on pourrait poser l'hypothèse que les attentes des plus jeunes consommateurs de films ne lui correspondent plus forcément. Les spectateurs d'une vingtaine d'années ne préfèrent-ils pas, de nos jours, regarder une bande-annonce sur *Youtube* ? Pour répondre à cette question, nous allons interroger le rapport à la critique d'étudiants qui ont autour de vingt ans. Puisqu'il nous était impossible de produire une enquête exhaustive de toute la Belgique francophone, nous avons œuvré à notre échelle en interrogeant par questionnaire six cent étudiants de premier bachelier de l'Université de Liège. Ce témoignage, bien que modeste par l'aspect réduit de l'échantillon sur lequel il se fonde, compte interroger la pertinence de ce genre rédactionnel à l'égard de ce jeune public. Les contrats de lecture que propose la critique de la presse traditionnelle leur siéent-ils ? Dans le cas contraire, vers quelles pistes pourrait évoluer notre objet d'étude ? Est-il voué à changer de forme ? Voire à disparaître aux yeux du jeune public ?

Eliséo Veron avait déjà remarqué que « dans un secteur donné de la presse, l'offre aussi bien que la demande évoluent de façon permanente. Les discours produits, d'un côté, et les attentes de l'autre sont en constant changement. [...] On peut dire que, dans la presse grand public, les résultats des études marketing ne sont guère valables au-delà d'un an »⁴. En considérant son hybridité et sa mouvance liée à l'industrie qu'elle chronique, on pourrait considérer cela d'autant plus vrai pour la critique. Avant d'analyser les contrats de lecture que

¹ VERÓN Eliséo, « Presse écrite et théorie des discours sociaux : Production, réception, régulation » in CHARAUDEAU Patrick *La Presse : produit, production, réception*, Didier Erudition, Paris, France, 1988.

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ VERÓN Eliséo, « Presse écrite et théorie des discours sociaux : Production, réception, régulation » in CHARAUDEAU Patrick, *La Presse : produit, production, réception*, Didier Erudition, Paris, France, 1988.

propose notre corpus, nous allons donc préciser plusieurs considérations sur le propre de la critique : ses caractéristiques, son passé, son rôle au sein de l'industrie... Cela nous permettra de comprendre autour de quels enjeux s'élabore le contrat de lecture d'un titre de presse. La mention de théories autour du rapport au lecteur dans la critique cinéma permettra également d'établir une typologie sur laquelle fonder nos analyses.

Ces fondamentaux établis, nous analyserons la centaine d'articles critiques qui compose notre corpus à l'aune de leurs contrats de lecture. Quel lectorat envisage quel quotidien ? Le cinéma y est-il présenté comme un divertissement ? Comme un art ? Nous verrons si les quatre quotidiens choisis pour cette étude (*Le Soir*, *La Libre Belgique*, *La Dernière Heure*, *l'Avenir*) sont, à ce titre, comparables ou non. Nous confronterons enfin ces contrats de lecture aux résultats d'une enquête auprès des étudiants inscrits en premier bachelier à l'Université de Liège. Comment accèdent-ils aux films ? Ce visionnage provient-il de la consultation de critiques ? Quels médias utilisent-ils pour s'informer sur le cinéma ? Autant de questions qui permettront de vérifier si les contrats de lecture de notre objet d'étude sont adaptés aux attentes de ce jeune public. Nous nous pencherons également sur les nouvelles formes de critique que cette audience estudiantine plébiscite en les comparant avec notre corpus.

Avec cette étude d'un objet défini, arrêtée dans le temps, nous aspirons à produire un constat particulier, lequel analyse les contrats de lecture de la critique dans la presse traditionnelle francophone belge et leur réception, qui illustre une tendance générale, laquelle dépeint les multiples pistes d'évolution de la critique. L'objectif n'est pas d'adopter le profil d'une enquête *marketing* qui, comme l'énonce plus haut Eliséo Veron, demeure éphémère et devient vite obsolète. L'intérêt de ce mémoire porte surtout dans l'esquisse de l'avenir de la critique cinématographique, dont on connaît bien le passé, mais dont on peine à imaginer le futur.

Chapitre I

Contextualisation

Avant d'en venir à l'analyse proprement dite, il nous a semblé utile de procéder à une mise en contexte de notre objet. En effet, nous ne pourrions mettre en évidence les contrats de lecture de la critique cinématographique sans relater brièvement l'histoire récente de ce genre rédactionnel. Différents éléments historiques de son développement sont donc avancés tout au long de cet exposé théorique. En nous interrogeant par ailleurs sur les missions de la critique cinématographique, nous nous donnerons également les moyens de comprendre la complexité induite par la position qu'occupent ses auteurs.

Les pages qui suivent vont définir les enjeux de la critique cinématographique en trois temps, consistant en une décomposition progressive du tout complexe qu'elle forme. Il s'agit d'exposer les différentes tensions qui caractérisent la position de critique, puis de démontrer en quoi le cinéma constitue un art qui suscite spécifiquement l'engagement, pour enfin saisir ce qui rend ce rôle rédactionnel si délicat à incarner. Séparer la multiplicité des composantes de notre objet semble indispensable pour comprendre les dynamiques qui le traversent et éclairer le cas particulier que produira notre analyse.

Cette mise en perspective historico-théorique de la critique cinématographique aspire à un triple objectif. Tout d'abord, elle nous permettra, comme nous venons de l'indiquer, d'éclairer les analyses de notre corpus d'articles à l'aide des différentes clés de compréhension qu'elle propose (typologie de la critique, réflexivité des journalistes, barrières à la réception des lecteurs...).

Ensuite, cette contextualisation aidera à la comparaison entre l'état actuel de la critique et ceux par lesquels elle est passée en amont. Ainsi, en brossant brièvement un aperçu des différentes étapes qu'a traversées ce genre journalistique et en survolant une époque que certains envisagent comme son âge d'or, nous évaluerons plus aisément la perception du contrat de lecture de notre objet d'analyse.

Enfin, ces chapitres théoriques permettront d'énoncer les divers biais à l'accomplissement de la mission de la critique cinématographique. Cette première constatation des difficultés entravant ces évaluations d'œuvres permettra d'expliquer les différentes problématiques que

rencontre ce genre journalistique. Cet historique présentera les différents rôles que la critique peut occuper, chacun charriant des caractéristiques différentes, souvent antagonistes, correspondant à des postulats variés de contrats de lecture (subjectivité forte ou effacée, vocabulaire riche ou en retrait...). En découlent autant de tensions, de pôles dont il nous incombe de prendre connaissance avant de décortiquer le positionnement désiré par les récepteurs actuels de critique cinéma.

I.1 La critique : des tensions intrinsèques

Pour comprendre la critique cinématographique, il faut avant tout scruter la spécificité de la critique en tant que telle et établir quelques considérations sur ce qu'elle implique. Ce genre rédactionnel est habité par plusieurs tensions, impliquant autant d'ambivalences à gérer pour les auteurs. Nous allons, en gardant un œil sur le cas de la critique cinéma en particulier, les dépeindre ici. Ces problématiques, présentées comme transversales au genre « critique », vont, en partie, structurer les analyses de notre corpus et seront susceptibles de rendre compte des différents contrats de lecture que la critique cinéma peut proposer.

I.1.1 Une tension entre importance de l'objet et puissance du discours

« Toutes les formes de critique [...] ont au centre de leur problématique un travail d'écriture au sein duquel se font écho le statut de l'objet et la validité du discours, dans un contexte de légitimation et de réception »⁵. Deux prérequis s'avèrent nécessaires pour qu'un article de ce type rencontre un lecteur : celui-ci doit être intéressé par l'objet évalué (cherche-t-il à obtenir un avis sur le film chroniqué ?) et considérer l'opinion de l'auteur comme valide (connaît-il ce journaliste, lui fait-il confiance ? A-t-il seulement foi en la critique cinématographique ?). En somme, l'objet du jugement et la légitimité de celui qui l'émet constituent deux paramètres inhérents à tout texte critique. L'auteur se doit de veiller à laisser à ces deux parties suffisamment d'importance : si son jugement ne laisse pas assez de place à son objet, celui-ci sera étouffé, n'imprènera pas le corps du texte et décevra le public désireux de consulter un avis à son propos. Le tout, pour le journaliste, est d'accepter d'inclure au sein de son univers une once d'incertitude pour laisser respirer l'objet de son évaluation, comme l'explique Bertrand Leclair : « La critique est le seul moyen de faire exister quelque chose de l'ordre de la littérature, lieu même de l'ambivalence qui ne détient aucune vérité, dans l'univers antinomique de la communication. Or le journalisme récuse

⁵ CARDINAL Serge, LAROUCHE Michel, « L'écriture de la critique », in *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 6 n°2-3, p. 128, Montréal, Canada, 1996.

l'ambivalence. La critique est intéressante, puisqu'elle a un pied dans chaque monde »⁶. A l'inverse, accorder trop d'importance à l'*opus* critiqué neutralisera toute valeur ajoutée de la critique, toute singularité de son auteur, qui ne pourra pas s'afficher comme un énonciateur de discours valides.

I.1.2 Une tension entre expression et attractivité

Cette expression de la personnalité du critique doit s'opérer dans un équilibre entre le lyrisme de l'auteur, coutumier dans ce genre rédactionnel, et la compréhension du lecteur, condition *sine qua non* à l'adhésion du récepteur aux propos de l'émetteur. Le style fleuri semble, pour certains auteurs, constituer une composante indissociable de la critique, résolument littéraire. L'absence de canevas de la critique encourage ces envolées lyriques, avec le danger d'employer un vocabulaire trop soutenu pour le lecteur, des métaphores que ce dernier jugera trop alambiquées, et de produire ainsi une violence symbolique⁷ qui l'entraînera à l'écart. Lorsque cela se produit, les réactions peuvent s'avérer intransigeantes, comme l'illustre ce commentaire, récolté sur les réseaux sociaux, d'un lecteur à l'égard d'un texte critique jugé trop soutenu :

« Sans vouloir être désagréable, je pense que tu ne te rends pas compte du public auquel tu t'adresses, ou que tu le surestimes. On conseille souvent aux journalistes de "vulgariser"... À moins que tu n'écrives pour une revue cinématographique (ce qui n'est pas le cas), ton langage me semble un peu trop pompeux. [...] Ton style et ton vocabulaire font plutôt penser à ceux d'un soixantenaire.⁸ »

Si l'on se penche sur son aspect structurel, la critique ne possède plus de forme-type, de canevas auquel un journaliste peut se référer. Il ne s'agit pas d'une fiction qui suivrait le squelette d'un schéma narratif pour conserver, à travers les péripéties, une cohérence vers un dénouement. Le propre de la démarche critique peut justement consister à bafouer tout ordre logique : commencer par un élément particulier qui a retenu l'attention du journaliste, enchaîner sur une appréciation du jeu d'acteur avant de laisser s'échapper un synopsis pour mieux juger la qualité de la mise en scène. « L'écriture ne peut ici que vouloir être une coïncidence, dans le présent, toujours renouée, avec ce qu'elle tente de capter, avec ce vers

⁶ Propos cités dans LANDROT Marine, « La critique a-t-elle perdu tout sens critique ? » in *Télérama*, n°3132, Paris, France, 2010.

⁷ La violence symbolique désigne un écart entre les connaissances théoriques du récepteur, ou son vocabulaire, et celles employées au sein de l'expression du locuteur. Voir BOURDIEU Pierre, PASSERON Jean-Claude, *La Reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Les éditions de Minuit, coll. Sens Commun, Paris, France, 1970.

⁸ Commentaire de Stéphane P. à propos d'une critique cinéma du film « Lucy », posté le 1^{er} octobre 2014.

quoi elle se laisse guider, dans son mouvement, et doit retirer sa forme, sa tenue d'ensemble, d'une structure qui ne tient plus à la seule conduite d'une histoire »⁹. La cohérence de la critique lui est propre, elle tient sa stabilité du ressenti de l'auteur et non de l'organisation des éléments d'un récit. C'est également ce qui la distingue d'un article d'information qui, lui, cherche à traduire du réel en un événement, avec le schème de perception de son auteur et celui de la ligne éditoriale de sa publication. Cette absence de structure constitue un talon d'Achille pour la critique, qui permettra peut-être d'expliquer la faible attirance du public pour ce genre : elle n'offre aucune cohérence linéaire (dès lors, pourquoi la lire dans l'ordre ? Pourquoi la lire en entier ?) et, de surcroît, n'entretient aucun suspense, si ce n'est celui de l'appréciation, souvent dévoilée en amont de la lecture par une infographie (étoiles, cercles de couleur...).

I.1.3 Une tension entre subjectivité et objectivité

L'appréciation cherche à rencontrer l'approbation d'un public, majoritairement de lecteurs mais également de confrères ou du monde cinématographique professionnel. L'on peut voir, ici, un rapprochement entre la démarche du critique et celle du scientifique qui tire les conclusions de son expérimentation avec l'ambition d'atteindre le consensus. « La caractéristique essentielle d'une expérimentation, c'est son caractère public [...] Le chercheur qui a mené cette expérience s'adresse à ses collègues, et se soumet à leur jugement. Il doit les convaincre que l'hypothèse qu'il prétend avoir vérifiée est la bonne hypothèse »¹⁰. Lorsqu'ils se rencontrent dans l'émission *Le masque et la plume* (France Inter), les critiques deviennent des orateurs invétérés dont la joute, appuyée de railleries, a pour enjeu la validation de l'opinion de l'un au détriment de l'autre, légitimation à la clé. Le visionnage des films est vécu comme une expérimentation dont on tire une hypothèse sur base de ce que l'on a observé, à l'instar d'un scientifique. Il arrive que ces journalistes se mettent en scène en tant que « laborantin », un homme de terrain qui donne de sa personne pour mener à bien son « expérimentation », comme dans la critique de Julien Gester du film *Lucy*, dont l'auteur compare presque la projection presse à une prise d'otages¹¹. Cette revendication du bon goût par la démonstration tente d'imiter la production d'objectivité scientifique.

⁹ NEEFS Jacques, « La projection du scénario », in *Etudes françaises*, n°28, pp.67-82, Montréal, Canada, 1992.

¹⁰ DESPRET Vinciane, *Epistémologie des sciences de la santé*, notes de cours, Université de Liège, Liège, Belgique, 2014.

¹¹ GESTER Julien, « Lucy : Besson charge la mule » in *Libé Next*, Liberation.fr, [en ligne], http://next.liberation.fr/cinema/2014/08/05/lucy-besson-charge-la-mule_1076011, page consultée le 02 octobre 2014.

Néanmoins, la comparaison s'arrête là, car la critique, pour manifester son constat, mêle deux régimes de production de la vérité¹² différents. Celui de l'expérimentation, comme nous venons de le voir, et celui du témoignage, qui s'appuie sur la confiance en un autre percepteur qui nous relaie son observation. « Nous nous fions aux autres, à ceux qui savent ou qui ont vu, pour apprendre quelque chose du réel »¹³. La critique cinématographique n'a pas pour objet une science basée sur des phénomènes observables mais un art, sujet à des appréciations diverses. D'une part, la figure du critique lui impose d'obtenir le consensus, avec « l'obligation d'étayer ses hypothèses en convoquant des exemples et en fournissant des preuves de ce qu'il avance »¹⁴, soit de justifier son jugement, par des renvois à l'œuvre en question par exemple, pour lui conférer un caractère objectif. D'autre part, il reste contraint à la subjectivité : tout argumenté que soit son jugement, il reste un témoignage, subjectif, astreint à proférer un constat binaire (« bon » ou « mauvais », à la manière d'un juge qui déclare « coupable » ou « non-coupable ») qui ne rencontrera jamais l'approbation de tout son public, qu'il soit professionnel ou non. Il y a là une nouvelle tension, une « double pression déontologique »¹⁵ forçant à juger et évaluer à la fois. Un *double bind*¹⁶, finalement, qui impose le jonglage entre consensus et subjectivité et rend parfois flou le terme « critique » lui-même et, avec lui, les attentes du lectorat.

I.2 Le rôle d'un critique dans l'industrie cinématographique

Pour déterminer si un texte usurpe ou non le qualificatif de « critique », Alain Bergala propose un postulat aussi clair que simple : « tout texte qui ne se donne pas comme fonction d'évaluer le film ou l'œuvre cinématographique dont il parle n'est pas un texte critique »¹⁷. Ce présupposé semble parfois indispensable tant certains journalistes préposés au cinéma en viennent à céder aux sirènes des dossiers de presse pour ne plus constituer que des relais des publicités dithyrambiques des distributeurs. De surcroît, lorsque les journalistes font preuve de défiance en incendiant les films qu'ils jugent médiocres, il arrive qu'ils essuient en retour une levée de boucliers de la part des maisons de production qui, rancunières, suppriment leur

¹² Voir FOUCAULT Michel, *La vérité et les formes juridiques* in *Dits et Ecrits*, II, pp. 538-623.

¹³ DESPRET Vinciane, *Epistémologie des sciences de la santé*, notes de cours, Université de Liège, Liège, Belgique, 2014.

¹⁴ BERGALA Alain, *Critique/théorie : l'évaluation et la preuve* », in *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 6 n°2-3, p. 30, Montréal, Canada, 1996.

¹⁵ BERGALA Alain, *Critique/théorie : l'évaluation et la preuve* », in *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 6 n°2-3, p. 30, Montréal, Canada, 1996.

¹⁶ Voir BATESON Gregory, *Vers une écologie de l'esprit (tome 2)*, Seuil-Point Essai, Paris, France, 2008.

¹⁷ BERGALA Alain, *Critique/théorie : l'évaluation et la preuve* », in *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 6 n°2-3, p. 30, Montréal, Canada, 1996.

accréditation presse, et donc l'accès aux séances gratuites qui leur sont normalement réservées.

Ainsi, Eric Neuhoff, critique cinéma au *Figaro*, déclare être inscrit sur la liste noire de la firme Pathé depuis qu'il a incendié le film *Supercondriaque* qu'elle distribue¹⁸. Même chose pour la Gaumont qui « barre l'accès à ses films au *Figaro* dès qu'il n'encense pas ses films »¹⁹. En effet, « rien n'oblige un distributeur à montrer ses films à l'avance, sauf un code tacite qui implique qu'il a besoin de la presse (pour relayer la sortie) autant que la presse a besoin de lui (pour voir le film) »²⁰. Parfois, la verve des débatteurs artistiques les vexa et les distributeurs voient d'un œil mauvais, traumatisés par une véhémence critique suivie par le public, ces entraves à leur industrie lustrée. « [Les studios hollywoodiens] mettent en pratique des politiques de type « embargo » - on retient le plus longtemps possible la parole sur un film. »²¹

Tout ceci porte à croire que les distributeurs nourrissent le présupposé que les spectateurs suivraient les critiques à la lettre, que le jugement de ces derniers aurait un impact irrémédiable sur les choix de visionnage du public. « Pour les distributeurs, les critiques sont des relais utiles, qui assurent au film une visibilité dans les médias et, le cas échéant, incitent vivement leurs lecteurs à aller le voir, mais qui peuvent au contraire aussi nuire à la carrière commerciale du film, soit parce qu'ils n'en parlent pas, ou peu, soit parce qu'ils dissuadent leurs lecteurs d'y assister »²², explique Jean-Michel Frodon, qui a écrit des années durant dans *les Cahiers du cinéma*. Ces distributeurs n'ont aucun contact avec le journaliste, leur principal interlocuteur restant l'attaché de presse. Celui-ci façonne un dossier de presse rempli d'informations qui, lorsqu'il s'agit de grosses productions, revêt parfois un caractère extrêmement luxueux, accompagné, par exemple, d'un CD contenant la bande-originale de l'œuvre que le critique va examiner, avec le dessein de l'amadouer. « L'autre outil de l'attaché de presse est la projection de presse, séance spéciale organisée avant la sortie des films à l'usage exclusif de critiques »²³. Ces séances réservées sont envisagées comme une étape de promotion parmi d'autres par les distributeurs et se sont généralisées dans les années

¹⁸ GARCIN Jérôme, *Le masque et la plume* (émission radiophonique du 4 mai 2014), France Inter, 2014.

¹⁹ GARCIN Jérôme, *Le masque et la plume* (émission radiophonique du 19 octobre 2014), France Inter, 2014.

²⁰ FERENCZI Aurélien, « Distributeurs contre critiques : la guerre de cent, acte 77 » in *Cinécure*, Telerama.fr, [en ligne]<http://www.telerama.fr/cinema/distributeurs-contre-critiques-la-guerre-de-cent-ans-acte-77,109868.php>, page consultée le 10 mai 2014.

²¹ Ibidem

²² FRODON Jean-Michel, *La critique de cinéma*, pp. 32, éd. Cahiers du cinéma, coll. Les petits cahiers (dir. Joël Magny), Paris, France, 2008.

²³ Ibidem, p.33.

60, dans un souci de priorité accordée aux journalistes. Auparavant, il était de coutume qu'ils aillent visionner l'œuvre lors de sa sortie en salle, à l'instar du public *lambda*. «[Les critiques] sont également l'objet d'autres propositions de la part des distributeurs : offres de voyages pour rencontrer des personnalités liées au film, parfois offres de reportages durant le tournage, [...] cadeaux (disques et gadgets surtout), etc. »²⁴. A l'inverse, il arrive que leurs méthodes relèvent davantage de l'intimidation : « Si le critique peut faire l'objet de sollicitations intéressées, il est aussi souvent soumis à des pressions. Les distributeurs sont aussi des annonceurs publicitaires, ils peuvent menacer de cesser d'acheter de la publicité dans un journal s'ils sont mécontents de ce qu'écrivent les critiques de ce journal. De plus, il arrive souvent que des journaux appartiennent au même groupe que des sociétés ayant des intérêts dans le cinéma »²⁵.

Tout ceci illustre à quel point le mode d'approche des films par les journalistes critiques a progressivement muté (d'égal à celui des spectateurs non-professionnels, il est, la conjoncture économique aidant, de plus en plus influencé par les interventions des industriels) et aide à comprendre les biais qui peuvent découler de cette évolution. La politique clientéliste des distributeurs rend floues les frontières de la déontologie. Si certains journalistes spécialisés conservent leur éthique, l'on décèlera parfois des articles recyclés du dossier de presse, ou d'autres d'où émane une complaisance évasivement justifiée par l'argumentation. Toujours est-il que les distributeurs considèrent la presse comme une instance de promotion extrêmement puissante et mettent tout en œuvre pour la rallier à leur cause.

Pourtant, il est surprenant de constater à quel point les gouffres entre encensement critique et répercussion concrète apparaissent fréquents. En termes de nombre de spectateurs se bousculant dans les salles de cinéma pour visionner l'œuvre en question, ces écarts sont légion. Quelques exemples édifiants viennent à l'esprit, qu'il s'agisse de cas où le succès public contredit le jugement critique (*Les trois frères : le retour*²⁶, *Tu veux ou tu veux pas*²⁷, *Les Bronzés 3 : Amis pour la vie*²⁸ ...) comme de phénomènes inverses (*Hugo Cabret*²⁹, *Les*

²⁴ FRODON Jean-Michel, *La critique de cinéma*, pp. 37-38, éd. Cahiers du cinéma, coll. Les petits cahiers (dir. Joël Magny), Paris, France, 2008.

²⁵ Ibidem, p.35.

²⁶ Note moyenne d'1,8/5 des critiques presse sur le site Allociné pour 2.019.022 entrées au Box-office français (chiffres : CBO-Box office).

²⁷ Le film peut se vanter d'un démarrage remarquable dans les salles (400.000 la première semaine en France) alors que les quotidiens belges francophones *Le Soir*, *La Libre Belgique* et *l'Avenir* lui accordent une note minimale unanime.

²⁸ Note moyenne d'1,4/5 des critiques presse sur le site Allociné pour 10.344.520 entrées au Box-office français, soit 6.000.000 de plus de places vendues que pour les deux épisodes précédents cumulés (chiffres : CBO-Box office).

*combattants*³⁰ ...). La liste s'allonge chaque semaine, prouvant à chaque fois davantage que le succès critique n'est pas systématiquement synonyme d'un accueil probant du public, voire qu'il engendre même, parfois, l'inverse³¹. On peut y voir déjà ici un indice que le lectorat n'attend pas de la critique qu'elle décèle un succès populaire, voire qu'il arrive qu'il juge un film potentiellement divertissant si la critique le fustige. Pourtant, la relation d'interdépendance entre le pôle des distributeurs et celui des journalistes spécialisés subsiste. Cette entente cordiale, que les critiques l'entretiennent ou la transgressent, engendre de nouvelles complications qui impliquent un cheminement sans fin entre complaisance et sévérité. Le fameux juste milieu, véritable graal de tout journaliste critique, doit être atteint pour prospérer sans s'attirer les foudres des instances comme des lecteurs. La maîtrise des tensions, couplée à une intégrité sensitive propre à l'activité critique, permettront de retrouver l'essence de cette dernière : l'évaluation qualitative. Le cheminement de l'*ethos* du critique, altéré par les contraintes plurielles évoquées en amont, s'avère d'autant plus délicat que sa spécialisation concerne un art profondément politisé comme le cinéma. Une brève approche des dimensions idéologiques de cet art, adjointe à une mise en perspective théorique de la position de critique cinéma, aidera à cerner les fondamentaux d'une pratique mouvante aux biais nombreux.

I.3 Le cinéma : un engagement permanent

Toujours adossée aux révolutions qui ont drapé le cinéma d'une composante idéologique inaliénable, la critique cinéma a été, elle aussi, nourrie à travers les époques par ces clivages radicaux. Pour comprendre la composante politique des contrats de lecture de la critique lors de ses débuts, à la naissance des *Cahiers du cinéma*, il nous faut brièvement remettre en perspective ce qui fait du septième un art un univers extrêmement propice à la prise de position idéologique. Cette propension à l'instrumentalisation politique du cinéma a joué un rôle capital dans le développement de la critique au vingtième siècle, certaines publications, *Positif* en tête, allant jusqu'à systématiser une lecture des films qui les positionnerait sur un

²⁹ On estime les pertes engendrées par cette œuvre du célèbre réalisateur Martin Scorsese à 77 millions de dollars, malgré l'adoration des critiques (note moyenne de 4,1/5 des critiques presse sur le site Allociné).

³⁰ 127.237 entrées seulement pour ce film qui, pourtant, a reçu trois récompenses à la quinzaine des réalisateurs de Cannes et affiche une note moyenne de 4,1/5 des critiques presse sur le site Allociné.

³¹ Il arrive que l'acharnement quasi unanime de la critique sur une œuvre en particulier agace les spectateurs au point de les encourager à aller la visionner et, ainsi, disqualifier les propos de ces spécialistes, comme ce fut par exemple le cas pour *Lucy* de Luc Besson. Voir pour exemple DUPONT-BESNARD Marcus, « Lucy de Luc Besson dézingué par la critique : je l'ai vu, on frôle le chef d'œuvre » in *Le plus*, *Nouvelobs.com*, [en ligne], <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1231098-lucy-de-luc-besson-dezingue-par-la-critique-je-l-ai-vu-on-frole-le-chef-d-oeuvre.html>, page consultée le 06 octobre 2014.

échiquier « gauche-droite ». C'est bien cette dynamique qui a permis à la critique cinématographique de se développer. Si elle reste présente aujourd'hui, nous le verrons, nous constaterons également qu'elle déchaîne de moins en moins les passions.

I.3.1 L'art selon Herbert Marcuse

De par son mode de fonctionnement inéluctablement lié au réel (la reproduction orientée de notre monde, sa mise en scène selon le point de vue d'un auteur-réalisateur), le cinéma était condamné à susciter et à engendrer des engagements. L'« enregistrement » du réel ne pouvait s'établir paisiblement, sans que ne soient impliquées idéologies et visions du monde.

L'art, au sens général, est politisé par de nombreux philosophes, les héritiers marxistes en tête. Ainsi, Herbert Marcuse le voit comme « irréductible à la conception d'une classe particulière. [...] L'art ne peut se dissoudre dans des problèmes de lutte des classes. »³² L'art ne serait pas le prolongement d'une réalité sociale imitée mais bien une nouvelle force au potentiel révolutionnaire, au propre comme au figuré. « [Marcuse] perçoit dans l'art une force révolutionnaire inhérente. [...] Par conséquent, seul un art médiocre, et donc d'une puissance évocatrice révolutionnaire moindre, pourra s'abaisser à se mettre au service d'un modèle critique reçu. »³³ Marcuse pense, d'après Héloïse Tillinac, en priorité au cinéma lorsqu'il envisage l'art comme un clairon appelant à la révolte. « L'art cinématographique est contemporain d'un positionnement philosophique très intéressé par le décryptage systématique, au sein des œuvres culturelles, d'une potentielle idéologie. »³⁴ Tandis que les analystes décortiquent son propos politique, l'Etat, lui, refuse de laisser à ses citoyens l'accès aux œuvres subversives.

I.3.2 La censure comme outil de régulation du cinéma

La censure manifeste des États prouve indiscutablement la charge idéologique attribuée à une majorité des films, à tort ou à raison. Rappeler son existence équivaut à comprendre la portée attribuée à ces *opus* et, ainsi, à saisir l'impact produit sur les journalistes de cinéma qui, le cas échéant, peuvent difficilement s'abstenir de prendre position. Qu'elles soient justifiées ou non par un engagement effectif du réalisateur, les interdictions d'œuvres cinématographiques ne sont pas une légende. Dès les années 30, les Etats-Unis gèrent les publications filmiques sur leur territoire d'une main de fer grâce au *Code Hays*. Ce barème de

³² MARCUSE Herbert, *La dimension esthétique*, « pour une critique de l'esthétique marxiste », p.30, Paris, Seuil, 1979.

³³ GAUDEZ Florent, *Littérature Fiction Réel*, p.190, L'Harmattan, coll. Sociologie de l'art, Paris, France, 2005.

³⁴ TILLINAC Héloïse, *Quand la politique se mêle de cinéma*, p.15, éd. Le bord de l'eau, coll. Clair & Net (dir. Antoine Spire), Lormont, France, 2012.

censure, mis en place par le sénateur William Hays, empêchait la parution de films contraires aux bonnes mœurs américaines ou aux valeurs chéries par l'Etat³⁵. Certains cinéastes déchaînaient les foudres de la presse, qui en appelait au *boycott*. C'est le cas de Samuel Fuller qui n'hésite pas, en plein McCarthysme, à dénoncer l'ultra-conservatisme raciste de l'Amérique profonde. « Ces évocations dressent contre Fuller la presse conservatrice, qui le soupçonne de communisme »³⁶. On le voit, l'espace journalistique devient *de facto* un espace politisé par le biais du septième art. La composante politique est alors part intégrante des contrats de lecture de la critique cinéma. Samuel Fuller traitait pourtant le communisme avec une grande méfiance : « La religion est l'opium du peuple. Le communisme aussi peut être l'opium, exactement comme le nazisme que j'ai combattu en Europe »³⁷, déclarait-il. Illuminé par son aura d'ancien combattant, Fuller était systématiquement défendu de ces attaques par ses amis républicains et... par la presse de gauche. « "Je ne vois rien dans *The Steel Helmet* que les communistes puissent utiliser à leur profit, sauf à salir implicitement le film de leur soutien. Le film est fortement antirouge", écrit Hedda Hopper dans le *Los Angeles Times* »³⁸, comme si tout film de l'époque se positionnait forcément à l'une des deux extrêmes de l'échiquier politique. Fin des années quarante, l'art cinématographique était déjà l'occasion de joutes idéologiques, poursuivies dans la presse, et auxquelles l'Etat ne restait pas indifférent.

La situation était la même de ce côté de l'Atlantique, toujours avec des lectures radicales des œuvres et, paradoxalement, souvent totalement opposées. Ainsi, André Bazin, fervent antistalinien mais procommuniste, interprète de son côté les films de Fuller comme anticommunistes et leur manifeste son animosité dans *Les cahiers du cinéma*³⁹. Forcément, la plume du célèbre critique n'échappe pas au conditionnement politique qui caractérise son époque. « La commission de contrôle cinématographique a ainsi régulièrement interdit la diffusion de films anti-rouges venant des Etats-Unis, craignant que leur message politique ne crée des troubles [...] dans un pays où un électeur sur quatre vote PCF »⁴⁰. Herbert Marcuse

³⁵ MELON Marc-Emmanuel, *Histoire du cinéma – Séance n°4 : Hollywood*, notes de cours, Université de Liège, Liège, Belgique, 2010.

³⁶ DE BAECQUE Antoine, *La cinéphilie – Invention d'un regard, d'une histoire, d'une culture (1944-1968)*, p.171, Fayard, coll. Pluriel, Paris, France, 2013.

³⁷ NARBONI Jean et SIMSOLO Noel, *Il était une fois Samuel Fuller. Histoires d'Amérique*, pp.161-162, éd. Cahiers du cinéma, Paris, France, 1986.

³⁸ DE BAECQUE Antoine, *La cinéphilie – Invention d'un regard, d'une histoire, d'une culture (1944-1968)*, p.172, Fayard, coll. Pluriel, Paris, France, 2013.

³⁹ DE BAECQUE Antoine, *La cinéphilie – Invention d'un regard, d'une histoire, d'une culture (1944-1968)*, p.173, Fayard, coll. Pluriel, Paris, France, 2013.

⁴⁰ TILLINAC Héloïse, *Quand la politique se mêle de cinéma*, p.16, éd. Le bord de l'eau, coll. Clair & Net (dir. Antoine Spire), Lormont, France, 2012.

n'est pas loin : la force évocatrice du septième art a toujours été prise en compte, tandis que la méfiance vis-à-vis des cinéastes engagés est restée de mise.

Chapitre II

La critique cinématographique : un positionnement complexe

Après avoir dégagé ces éléments de spécificité du cinéma et de la critique, nous allons voir ce qui caractérise la position de l'auteur à qui il incombe d'écrire sur le septième art. Nous allons commencer par des observations d'habitudes rédactionnelles et discursives de la critique. Progressivement, nous allons en venir à une typologie, inspirée des articles d'Alain Bergala⁴¹, basée sur le rapport au lecteur qu'entretient un texte critique. Pour scruter le contrat de lecture des articles de notre *corpus*, nous avons besoin de développer une typologie en rapport avec le lien qu'entretient le texte avec son lecteur-modèle.

Si l'on suit le postulat d'Alain Bergala posé plus haut, pour qu'il se constitue critique, il incombe à l'auteur d'évaluer l'objet qu'il observe et de se positionner. Pour émettre un jugement, plusieurs ingrédients semblent indispensables. L'emploi d'un système de valeurs s'impose, avec toute la définition de critères que cela implique. Il faut, dès lors, établir son avis en suivant des règles strictes, dictées par l'ensemble de valeurs sélectionné. « Pour la critique littéraire des XVIIe et XVIIIe siècles, ces règles [...] reposaient sur la reprise des canons classiques : unité, pureté, ordre, clarté, etc. »⁴². Ces critères découlaient de *La Poétique* d'Aristote et guidaient le critique dans son jugement du classicisme en tant que qualité ou non des œuvres décortiquées. « Pour la critique cinématographique d'aujourd'hui, [les règles] consistent dans l'intégration des œuvres à un système institutionnel. À un jugement de valeur fondé sur un culte du Beau s'est substitué un système de validation reposant sur une jurisprudence »⁴³. La critique cinéma a, en effet, tendance à énormément ancrer son propos au moyen d'expressions référentielles, renvoyant à un univers extra-filmique, tantôt pour se charger de politique, tantôt pour faire écho à d'autres œuvres.

Ainsi, il est extrêmement commun, pour ne pas dire systématique, de retrouver, au sein des titres des articles jugeant les films, des allusions, souvent à travers des jeux de mots, à des *opus* antérieurs, que ceux-ci émanent de la culture populaire (*Le Figaro* intitule « Mon Turc

⁴¹ L'auteur parle de l'existence de ces trois types de critiques mais n'établit pas de nomenclature. Nous avons donc repris ses distinctions et leur avons attribué un nom à chacune.

⁴² CARDINAL Serge, LAROUCHE Michel, « L'écriture de la critique », in *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 6 n°2-3, p. 129, Montréal, Canada, 1996.

⁴³ Ibidem

en plume»⁴⁴ sa critique du film turc *Winter Sleep*, renvoyant à une ritournelle de Zizi Jeanmaire) ou de la haute culture (la Une de *Libération* consacrée au film *La vie d'Adèle* d'Abdellatif Kechiche flamboie du titre « Adèle du désir »⁴⁵, adressant un clin d'œil au long-métrage salué par la presse « Les ailes du désir »). A ces références mises en exergue s'ajoutent d'innombrables renvois à d'autres cinéastes dans le corps du texte même (« Godard avait déjà décrit ça en mieux dans *Le Mépris* »⁴⁶, « échos à Bergman »⁴⁷), voire à d'illustres écrivains (qualifier un protagoniste de « Bovary du pinceau »⁴⁸, citer Tchekhov et Dostoïevski en débattant de *Winter Sleep*⁴⁹). Cette fièvre de l'hommage donne le sentiment que la critique ne peut se construire que sur les piliers d'un art antérieur, précédemment légitimé, qui manifeste, d'un même coup, une certaine compétence du journaliste. La jurisprudence repérée par Serge Cardinal et Michel Larouche semble, en définitive, double : le critique se base sur ce qui a déjà été décrié ou admiré pour situer son jugement par rapport à des repères historico-artistiques stables⁵⁰ d'une part, et d'autre part il tente d'asseoir sa familiarité avec différentes sphères du monde culturel. Au lieu de se baser sur une « conception fondatrice du rôle et de la fonction de l'art »⁵¹, les critiques cinématographiques s'élaborent avec le support « d'un corpus d'évaluations antérieures »⁵² et celui de l'éventail d'œuvres préalablement jugées par ces évaluations, plus ou moins connues du public auquel elles s'adressent. Le positionnement du journaliste spécialisé en septième art ne s'opère donc jamais *ex abrupto*, ce qui entraîne une inéluctable complexité. La diversité des publics du cinéma crée une asymétrie dans la connaissance des individus. Selon le lecteur-modèle auquel il pense s'adresser, le critique cinéma établira un contrat de lecture différent. La multiplicité des rapports au cinéma (du divertissement à l'art, pour résumer) empêche le critique de pouvoir

⁴⁴ NEUHOFF Eric, « Winter Sleep : Mon Turc en plume » in *Le Figaro cinema*, Lefigaro.fr, [en ligne] <http://www.lefigaro.fr/cinema/2014/08/05/03002-20140805ARTFIG00218-mon-turc-en-plume.php>, page consultée le 19 août 2014.

⁴⁵ *Libération*, édition du 5 octobre 2013.

⁴⁶ NEUHOFF Eric, « Winter Sleep : Mon Turc en plume » in *Le Figaro cinema*, Lefigaro.fr, [en ligne] <http://www.lefigaro.fr/cinema/2014/08/05/03002-20140805ARTFIG00218-mon-turc-en-plume.php>, page consultée le 19 août 2014.

⁴⁷ GESTER Julien, « Homélie Winter » in *Libé Next*, Liberation.fr, [en ligne], http://next.liberation.fr/cinema/2014/08/05/homelie-winter_1075978, page consultée le 19 août 2014.

⁴⁸ NEUHOFF Eric, « La vie d'Adèle, le zèle du désir » in *Le Figaro cinema*, Lefigaro.fr, [en ligne] <http://www.lefigaro.fr/cinema/2013/10/08/03002-20131008ARTFIG00010-la-vie-d-adele-le-zele-du-desir.php>, page consultée le 19 août 2014.

⁴⁹ GARCIN Jérôme, *Le masque et la plume* (émission radiophonique du 10 août 2014), France Inter, 2014.

⁵⁰ Par exemple, en titrant sa critique de *Winter Sleep* « Mon Turc en plume », Eric Neuhoff cherche à dénoncer l'aspect « simulacre » de cette œuvre ayant reçu la palme d'or par une comparaison avec une chanson de cabaret.

⁵¹ CARDINAL Serge, LAROUCHE Michel, « L'écriture de la critique », in *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 6 n°2-3, p. 129, Montréal, Canada, 1996.

⁵² Ibidem, p.129.

s'adresser à un auditoire global, de proposer un contrat de lecture qui ne disqualifierait pas *a priori* toute une population de récepteurs. Nous allons maintenant dégager une typologie du positionnement d'un critique cinéma, correspondant à trois contrats de lecture différents.

II.1 Vers une typologie en triptyque

Alain Bergala identifie dans son texte « Critique/théorie : l'évaluation et la preuve » trois types de positionnements de l'auteur d'une critique cinématographique, correspondant chacun à un stade de recherche de concordance avec l'opinion publique différent. Les trois façons d'envisager la critique de Bergala sont chacune incarnées par un média différent. Ces catégories (que nous avons décidé de nommer critique « démagogue », « avant-gardiste » et « réfléchissante ») seront donc chacune reliées à une publication française pour exemple (respectivement *Télérama*, *Les Cahiers du cinéma* et *Première*). Cette typologie, éclairée par ces exemples, divise efficacement les différents textes critiques en démontrant l'importance du rapport de leur auteur au lecteur qu'il se représente. Au vu des articles en effet, cette distinction paraît structurante à plusieurs niveaux : orientation du jugement critique, choix éditorial de traiter une œuvre ou non, attentes du lectorat... À la lumière de ce triptyque, nous comprendrons mieux les critiques cinéma issues de la presse belge quotidienne francophone de notre corpus en cernant davantage leur contrat de lecture et ce qu'il implique.

II.1.1 La critique démagogue

Le type de critique où le lien avec le lecteur est le plus fort se définit comme contenant « un consensus préalable nettement revendiqué entre la revue (l'hebdomadaire, le journal) et ses lecteurs. [...]. Le lectorat de la revue part d'un consensus fort sur ses valeurs (idéologiques, esthétiques, philosophiques, religieuses, etc.) qui font de l'acte d'achat, d'abonnement et de lecture un geste d'appartenance »⁵³. Le jugement des critiques est conditionné par le placement de l'instance qui le publie sur une échelle idéologico-politique, fondée d'après le lecteur-modèle⁵⁴ qu'elle imagine. Lorsque la publication se focalise expressément sur le grand public, cette cible archétypale paraît parfois, elle-même, systématiquement dictée par une « censure invisible »⁵⁵. « Le critique est celui qui va servir de guide spécialisé. Devant le flux permanent des films, il est en quelque sorte délégué en tant que spécialiste du spécifique cinématographique – par la communauté idéologique qui

⁵³ BERGALA Alain, Critique/théorie : l'évaluation et la preuve », in *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 6 n°2-3, p. 32, Montréal, Canada, 1996.

⁵⁴ ECO Umberto, *Lector in fabula*, Grasset, Paris, France, 1979.

⁵⁵ DURAND Pascal, *La censure invisible*, Actes sud, Arles, France, 2006.

englobe les lecteurs et les producteurs de la revue – à transformer en choix cinématographique les valeurs du groupe »⁵⁶. Si une évolution radicale dans les valeurs mises en jeu par ces articles culturels survient, elle va de pair avec une révolution dans la ligne éditoriale de la revue, comme ce fut le cas pour *Télérama*, qui s'est longtemps drapé dans « un consensus de valeurs que l'on pourrait définir à l'emporte-pièce comme "catholiques libérales cultivées" »⁵⁷. Un rapide coup d'œil à un numéro actuel de *Télérama* convaincra de son abandon de ces valeurs au profit de flirts avec la classe moyenne et ses préoccupations *design* ou médicinales⁵⁸, accompagnés de titres construits sur des références moins cultivées que populaires.

« Plus le consensus préalable entre la revue et ses lecteurs est fort, plus le critique est exposé à de violentes réactions chaque fois que ceux-ci ont l'impression qu'il trahit en traduisant ses valeurs communautaires en choix de cinéma trop personnels, trop déviants, voire contradictoires avec les fondements consensuels du groupe »⁵⁹. Le cas d'école d'une critique du journal *Libération* du film *Le seigneur des anneaux : Le retour du roi*, paru en 2003, illustre toute la véracité de cette affirmation. Le journaliste Bruno Bayon livre à l'époque un jugement négatif à propos du dernier volet de la trilogie de Peter Jackson. Que l'auteur se soit fourvoyé à propos des valeurs de ses lecteurs ou que cet écart soit volontaire, l'on ne peut que constater l'hostilité des récepteurs à son égard. Héloïse Tillinac, qui a eu accès au courrier des lecteurs de *Libération*, rapporte un rejet de son style rédactionnel (« Vous avez envie de déguster tout le monde. Pensez-vous y parvenir à coup de calembours approximatifs et de métaphores bancales ? »⁶⁰), le diagnostic de son mal-être (« Je vous plains, vous devez être aigri et complexé, enfin pas bien dans votre peau »⁶¹) et de son mépris pour les œuvres grand public (« Il est de bon ton dans certains milieux de dénigrer le cinéma populaire »⁶²). Si la plupart des critiques cinématographiques gardent leur sensibilité chevillée aux normes véhiculées par la censure invisible, ce n'est donc parfois que dans le simple but de ne pas s'attirer les foudres de leurs lecteurs. Le groupe d'appartenance forte des lecteurs de *Libération* rejette ici le discrédit apporté à la conclusion d'une saga qui leur est chère. Ils

⁵⁶ BERGALA Alain, Critique/théorie : l'évaluation et la preuve », in Cinémas : revue d'études cinématographiques, vol. 6 n°2-3, p. 32, Montréal, Canada, 1996.

⁵⁷ Ibidem, p.33.

⁵⁸ Voir pour exemple DE JARCY Xavier, « Le génie de la lampe » in *Télérama*, n°3369-3370, 2014 ou BENABENT Juliette, « Tout n'est pas bon dans le rayon » in *Télérama*, n°3369-3370, 2014.

⁵⁹ BERGALA Alain, Critique/théorie : l'évaluation et la preuve », in Cinémas : revue d'études cinématographiques, vol. 6 n°2-3, p. 33, Montréal, Canada, 1996.

⁶⁰ Mail de Xavier, lecteur de *Libération*, in TILLINAC Héloïse, *Quand la politique se mêle de cinéma*, p.178, éd. Le bord de l'eau, coll. Clair & Net (dir. Antoine Spire), Lormont, France, 2012.

⁶¹ Ibidem, p.187, mail de "Gandalf", lecteur de *Libération*.

⁶² Ibidem, p.187, mail de Jérôme, lecteur de *Libération*.

jugent que *Le retour du roi* appartient au « cinéma populaire », en sont conscients, mais l'affectionnent tout de même et ne comprennent pas qu'un critique disqualifie son caractère divertissant par un jugement esthétique. Ces qualités divertissantes du titre sont aussi saluées par des audiences populaires, ne se souciant pas forcément que le film soit grand public ou non, qui ne partageront pas non plus le jugement esthétique de Bruno Bayon. Ce qui est valable pour un groupe d'appartenance fort peut donc l'être aussi pour les audiences populaires. Cela engendre un large public mécontent lorsque le critique transgresse les attentes de son contrat de lecture. Ainsi, Laremy Lagel, journaliste spécialisé américain, confesse-t-il la difficulté qu'éprouve souvent sa caste à sortir des rangs en fustigeant les princes du box-office : « Je suis probablement le seul critique à l'admettre, mais l'enthousiasme du grand public est souvent révélateur de comment un journaliste évalue un film. [...] Il y a des limites au jugement négatif d'une œuvre, même si elles demeurent silencieuses, même si nous devrions ne pas les craindre. [...] À retenir : si quelque chose coûte plus de 150 millions de dollars et reçoit de votre part moins de 70% sur RottenTomatoes⁶³, vous devriez être extrêmement prudent »⁶⁴. Ce respect systématique et hypocrite des superproductions s'explique probablement par la terreur de recevoir la même aversion de la part des récepteurs que Bruno Bayon, synonyme d'un fort discrédit. Cette frilosité semble l'apanage du premier type de contrat de lecture de la critique, prudente et minutieuse dès qu'il s'agit des valeurs communautaires qu'elle partage supposément avec ses lecteurs.

II.1.2 La critique avant-gardiste

Cet autre pôle de l'évaluation cinématographique se caractérise par « un consensus rédactionnel très fort sur les valeurs qui ne sont pas (encore) celles du public »⁶⁵. Entre visionnaire et prophète, le journaliste défend à contre-courant des idées opposées à la pensée dominante. « La communauté qui partage ces valeurs est alors réduite (parfois à l'équipe de rédaction elle-même), mais la force d'affirmation et de conviction peut être d'autant plus forte qu'il s'agit de valeurs à imposer, encore minoritaires, voire inexprimées »⁶⁶. C'est le cas, par exemple, des critiques des *Cahiers du cinéma* qui, aujourd'hui encore, se plaisent à surprendre leurs lecteurs sur le plan des valeurs, quitte à livrer d'interminables querelles

⁶³ Site internet dédié à la compilation de critiques cinématographiques, accompagnées d'une appréciation en pourcentage. <http://rottentomatoes.com>

⁶⁴ LAGEL Laremy, *Film critic – A decade behind the scenes in the movie industry*, éd. Laremy Inc., Londres, Angleterre, 2013 (traduction personnelle).

⁶⁵ BERGALA Alain, « Critique/théorie : l'évaluation et la preuve », in *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 6 n°2-3, p. 31, Montréal, Canada, 1996.

⁶⁶ Ibidem, p.31.

idéologiques avec les autres titres spécialisés, comme *Positif*. Entre les années 50 et 60, alors qu'il est de bon ton de considérer les films avec une lecture politique et de discréditer les objets de divertissement pur, ceux qu'on appelle « les Jeunes Turcs », d'abord critiques aux *Cahiers* puis cinéastes, partent en croisade contre ce point de vue dominant. Le plus virulent d'entre eux, François Truffaut, l'homme des *400 coups*, y publie « Une certaine tendance du cinéma français »⁶⁷ pour critiquer les habitudes du système cinématographique national, qu'il juge mauvaises, et les conséquences artistiques qu'elles engendrent. Cet article-fleuve, d'une même pierre pamphlet et manifeste de la vision des *Cahiers*, fait couler beaucoup d'encre et inquiète l'équipe rédactionnelle de la revue elle-même. « Doniol-Valcroze – co-fondateur des *Cahiers* avec André Bazin – est obligé de nuancer ce jugement par un éditorial : [...] "Nous acceptons volontiers de voir récuser la forme pamphlétaire de certaines appréciations mais nous espérons qu'au-delà du ton, qui n'engage que son auteur, [...] on reconnaîtra au moins une orientation critique, mieux : le point de convergence théorique qui est le nôtre" »⁶⁸. Ce positionnement aussi radical qu'inattendu fait l'effet d'un raz-de-marée, des clans se forment. L'on organise des « déjeuners de la critique »⁶⁹ en guise de droit de réponse aux scénaristes français, principale cible de Truffaut, tandis que les *Cahiers* assument de plus en plus leur rupture révolutionnaire avec ce qu'ils appellent « la tradition de la qualité ».

L'on reconnaît là aisément le caractère prophétique de la critique avant-gardiste, décrit par A. Bergala, tant le jugement du « jeune Turc », déviant au départ, en vient à convaincre certains lecteurs et, surtout, d'autres journalistes. « Malgré un certain ton moralisateur [...], force nous est de faire nôtre les conclusions de M. Truffaut », écrit Claude Mauriac dans *Le Figaro littéraire*, un mois après la parution du pamphlet⁷⁰. Ainsi les *Cahiers* sacrent-ils « auteurs », entre autres, les cinéastes hollywoodiens tels Alfred Hitchcock, Howard Hawks ou John Ford. « Alors considérés par l'intelligentsia et la plupart des critiques comme des fabricants de films de divertissements sans enjeu artistique, ces réalisateurs sont au contraire reconnus par les Jeunes Turcs comme des artistes contemporains de première importance »⁷¹. Se façonne alors la « Politique des auteurs », théorie emblématique des *Cahiers* visant à ériger le réalisateur d'un long-métrage en artiste-maître dont il faut envisager la filmographie dans sa globalité, en contradiction avec les premières heures de l'industrie hollywoodienne où il n'incarnait qu'un technicien parmi d'autres – le rôle majeur était alors réservé au

⁶⁷ TRUFFAUT François, « Une certaine tendance du cinéma français », in *Les cahiers du cinéma*, n°31, 1954.

⁶⁸ DE BAECQUE Antoine, TOUBIANA Serge, *François Truffaut*, p.112, Gallimard, coll. Folio, Paris, France, 2001.

⁶⁹ Ibidem, p.113.

⁷⁰ DE BAECQUE Antoine, TOUBIANA Serge, *François Truffaut*, p.113, Gallimard, coll. Folio, Paris, France, 2001.

⁷¹ FRODON Jean-Michel, *La critique de cinéma*, pp. 56-57, éd. Cahiers du cinéma, coll. Les petits cahiers (dir. Joël Magny), Paris, France, 2008.

producteur⁷². « Les critiques des *Cahiers* refusent aussi d'inféoder leurs choix artistiques à un message politique du film, ce qui leur vaudra d'être dénoncés comme réactionnaires, et même fascistes, par une critique très majoritairement de gauche mais qui privilégie l'affichage d'un engagement »⁷³. L'on pourrait distinguer les *Cahiers* et *Télérama* selon le schisme « critique analytique » contre « critique de jugement » : les articles de la première revue relèvent de l'analyse (interprétations du montage, lectures allégoriques du cadre, pas de cote unique attribuée aux films⁷⁴...) tandis que ceux de la seconde prennent régulièrement position et jugent les œuvres avec univocité.

La volonté des *Cahiers* de proférer des jugements s'écartant de la norme habitait déjà son chef de file André Bazin. En 1946, alors que *les Cahiers* n'existent pas encore, « Blum et Byrnes signent un accord politico-économique qui stipule que 30% du marché de la diffusion nationale est exclusivement réservé à la production française. Cette politique de quotas est cependant alors perçue comme trop mesurée et on assiste en effet à une explosion de films américains. [...] Dans ces conditions, défendre, à la fin des années 1940, les films américains, passe, aux yeux de beaucoup, pour de la provocation antinationale »⁷⁵. Et Bazin, contre Sartre et Sadoul, de défendre avec ferveur le cinéma des Etats-Unis, avec des débats liés à la sortie du chef-d'œuvre *Citizen Kane*. On retrouve cette défiance vis-à-vis de l'Etat dans les numéros actuels, par exemple dans ce dossier consacré aux écoles de cinéma, où le rédacteur en chef du moment, Stéphane Delorme, prend position contre les écoles publiques sans ambages : « [Dans ces universités,] l'absence de jugement critique est revendiqué au nom de l'éclectisme : chacun ses goûts. Or, quel sens a une "école" qui est impuissante à juger la valeur des films ? »⁷⁶. Là où l'on s'attendrait à une hagiographie de la variété éducative et de l'accessibilité qui en découle, *les Cahiers du cinéma* condamnent un consensualisme mou qui bride la fibre critique. Si ces affirmations s'écartent des idées véhiculées habituellement par les médias traditionnels, elles ne forment pas pour autant des grommellements sans écho. « Pour que ces valeurs trouvent, dans le public, une résonance de

⁷² MELON Marc-Emmanuel, *Histoire du cinéma – Séance n°4 : Hollywood*, notes de cours, Université de Liège, Liège, Belgique, 2010.

⁷³ FRODON Jean-Michel, *La critique de cinéma*, p. 57, éd. Cahiers du cinéma, coll. Les petits cahiers (dir. Joël Magny), Paris, France, 2008.

⁷⁴ La dernière page des *Cahiers* accueille, aujourd'hui encore, « Le conseil des dix » qui synthétise par un tableau à double entrée des avis quantifiés (par de petites étoiles) de critiques de la rédaction ou d'autres médias sur les films chroniqués. Ce procédé manifeste la volonté de la revue d'affirmer la subjectivité de ces jugements (il arrive fréquemment que les différentes cotations qu'un même film reçoit oscillent entre la note minimale et la maximale) et la pluralité des appréciations possibles d'une œuvre.

⁷⁵ TILLINAC Héloïse, *Quand la politique se mêle de cinéma*, p.21, éd. Le bord de l'eau, coll. Clair & Net (dir. Antoine Spire), Lormont, France, 2012.

⁷⁶ DELORME Stéphane, « Quelle idée du cinéma ? » in *Les cahiers du cinéma*, n°698, p.3, 2014, Paris, France.

masse, il faut qu'une sensibilité diffuse soit prête à les accueillir. Qu'il y ait déjà, même inexprimée jusque-là, une faille dans le consensus »⁷⁷. La critique avant-gardiste tente d'anticiper la formation de ces failles pour mieux s'y engouffrer et, ainsi, prêcher une pensée suffisamment neuve pour harponner de nouveaux convaincus. Cependant, l'on peut distinguer un troisième type de critique cinématographique qui s'élabore bien davantage en fonction d'aspirations commerciales.

II.1.3 La critique réfléchissante

Si la politisation de la critique de cinéma fait école dans les années septante, avec notamment une systématisation de la grille de lecture idéologique des *Cahiers*⁷⁸, cette tendance semble quitter ces articles spécialisés durant la décennie suivante. En effet, « de nouvelles problématiques émergent comme celle de la progressive marchandisation du cinéma et du risque de voir la profession de critique évoluer en simple marketing »⁷⁹. Julien Duval, analyste de la presse économique de l'époque, constate que ses conclusions peuvent s'appliquer également à la critique cinématographique et rapporte ainsi « une disparition des articles réellement critiques, au profit de discours dithyrambiques et d'un usage des citations de critiques à des fins publicitaires »⁸⁰. Le chercheur Gilles Thérien pose le même constat sur la critique des années nonante : lorsqu'il s'agit de déterminer la qualité d'un film, l'esprit critique ne serait plus de mise. Les médias traditionnels (soit la presse généraliste quotidienne, à distinguer des revues culturelles spécialisées comme les *Cahiers*) se contenteraient d'une approche « publique », comme Gilles Thérien l'appelle, qui promouvrait davantage un produit qu'elle n'émettrait un jugement à propos d'une œuvre. Pour illustrer son propos, Thérien se penche sur le phénomène du film *La liste de Schindler* de Steven Spielberg. Le cinéaste hollywoodien y présente un protagoniste de la seconde guerre mondiale avec manichéisme et légèreté (« *Tout est simple. Le bien est bien et le mal est mal.* »⁸¹). Hypnotisée par l'aura de Spielberg, la presse généraliste produit un discours homogène en écho, encensant *La liste de Schindler*. La perfection formelle intrinsèque de l'objet-film, rendue possible par « la standardisation des techniques professionnelles de production »⁸², et la présence croissante de méticuleux dossiers de presse, propulsant – comme à l'aube

⁷⁷ BERGALA Alain, Critique/théorie : l'évaluation et la preuve », in *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 6 n°2-3, p. 32, Montréal, Canada, 1996.

⁷⁸ Voir COMOLLI Jean-Luc, NARBONI Jean, « Cinema/Ideology/Criticism », in *Screen*, n°13, 1972.

⁷⁹ TILLINAC Héloïse, *Quand la politique se mêle de cinéma*, p.27, éd. Le bord de l'eau, coll. Clair & Net (dir. Antoine Spire), Lormont, France, 2012.

⁸⁰ DUVAL Julien, *Critique de la raison journalistique*, Seuil, Paris, France, 2004.

⁸¹ THERIEN Gilles, « La critique et la disparition de son objet », in *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 6 n°2-3, p. 156, 1996, Montréal, Canada.

⁸² Ibidem, p.142.

d'Hollywood – les producteurs au rang d'acteurs majeurs de l'industrie, constituent d'autres explications à ce consensus de la critique grand public. Celle-ci émane principalement de la presse quotidienne qui, du fait de la visée généraliste de sa ligne éditoriale, n'a que peu de temps et de moyens à consacrer aux sorties cinémas qui, *a fortiori*, ne constituent pas ce qui motive l'achat du lecteur. Cette critique grand public est à distinguer de celle, spécialisée, des revues qui font du cinéma leur cheval de bataille comme *les Cahiers* ou *Positif*.

Le consensus semble ici plus « mou » et vise à rallier un « lectorat aux limites beaucoup plus floues, [qui] participe plus d'une appartenance sociologique globale que d'une communauté véritable autour de valeurs définies : les femmes modernes citadines et idéologiquement "évoluées", par exemple, pour un magazine féminin actuel comme *Cosmopolitan* »⁸³. Là où la critique démagogue prend position avec virulence pour concorder avec les affects qu'elle impute à ses lecteurs, la réfléchissante se contente d'incarner le « miroir inerte de la catégorie sociologique supposée être [la leur], et qui est en tout cas la "cible" commerciale de la publication »⁸⁴. Les conséquences de la prépondérance de la logique marketing se fondent à merveille dans ce moule d'auto-contemplation des récepteurs. Il ne reste en effet plus au journaliste qu'à repérer les œuvres qui offriront à ses lecteurs une image gratifiante pour s'en faire le relais publicitaire. Tâche qui, à l'aide des solides dossiers de presse, se réalise dans l'aisance la plus complète. Nul besoin, dès lors, d'accorder de l'espace rédactionnel aux « mauvais » films – comprenons ceux ne renvoyant pas une conception souhaitée de la classe sociale à laquelle la publication s'adresse –, la lecture de l'article ne constituant alors qu'une perte de temps pour le public qui préfère se voir au fait des œuvres susceptibles de lui renvoyer son image.

Pour exemple, l'on peut globalement placer les critiques de la revue spécialisée *Première* sous cette classification tant elle semble s'adresser à « un public jeune, branché, qui se veut seulement informé sur le cinéma qui est censé le concerner, lui plaire sans efforts ni ennui »⁸⁵. « Oubliez la bande-annonce, qui donne une fausse impression à la *Brazil*, avec son personnage principal évadé dans un monde imaginaire »⁸⁶, lance un journaliste de *Première* dès l'attaque de son article sur *Birdman*, rabaisant ainsi l'œuvre de Terry Gilliam, considérée

⁸³ BERGALA Alain, Critique/théorie : l'évaluation et la preuve », in *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 6 n°2-3, p. 34, Montréal, Canada, 1996.

⁸⁴ BERGALA Alain, Critique/théorie : l'évaluation et la preuve », in *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 6 n°2-3, p. 34, Montréal, Canada, 1996.

⁸⁵ Ibidem, p.34.

⁸⁶ DELORME Gérard, « Birdman est un éblouissant tour de force » in *News cinéma*, *Premiere.fr*, [en ligne] <http://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/REVIEW-Birdman-est-un-éblouissant-tour-de-force-4049451>, page consultée le 31 août 2014.

comme une réussite par la plupart de ses spectateurs⁸⁷, à une lancinante fabulation rébarbative. Il ne s'agit peut-être même pas d'un jugement personnel, seulement d'une tentative d'identification à ses lecteurs pour, *in fine*, leur tendre le miroir complaisant d'un public alerte friand d'un cinéma décomplexé, loin des errances des films d'art et d'essai.

⁸⁷ Le film *Brazil* affiche un score de 98% sur le site Rotten Tomatoes, évoqué en amont.

Chapitre III

La crise de la critique cinématographique

Dans ce chapitre, nous allons rendre compte de plusieurs fractures de la critique cinématographique. Les journalistes cinéma éprouvent parfois des difficultés à préserver leur autorité de spécialiste, comme évoqué avec le cas de Bruno Bayon dans *Libération*. Ce fossé entre les attentes du lecteur et le texte fourni par le critique, ces ruptures du contrat de lecture, vont pousser ces auteurs à se remettre en question. Parallèlement, ce déséquilibre a conduit toute une frange de récepteurs à divorcer d'avec les critiques spécialistes qui les surplombaient, à se tourner plutôt vers un rapport horizontal avec d'autres amateurs. Avant d'analyser des critiques cinématographiques d'aujourd'hui dans la presse francophone belge, nous allons donc peindre rapidement ces troubles traversés pour mieux comprendre les contrats de lecture actuels que nous observerons.

Les critiques réfléchissantes désirent désamorcer une divergence anticipée entre elles-mêmes et une majorité de spectateurs. « Si les théoriciens du cinéma ont tendance à considérer le critique comme la figure de substitution idéalisée des lecteurs, les spectateurs quant à eux se montrent plutôt méfiants à leur égard »⁸⁸. Ces spécialistes du cinéma souffrent de l'*ethos* généralisé que les opinions publiques ont tendance à attribuer à l'ensemble des journalistes : ils ne seraient que des oiseaux de mauvais augure, des prophètes de l'interminable chaos capables uniquement de prêcher la nouvelle négative. Des associations comme « Reporters d'Espoirs » tendent à combattre ces stéréotypes en insufflant, par doses homéopathiques, du « journalisme de solution » dans les publications informatives. Gilles Vanderpoorten, directeur de cette ONG active depuis 2003, explique qu'avec des initiatives comme « Le Libé des solutions », *Reporters d'Espoirs* contribue à « une nouvelle vision du public sur le journalisme, qui constatera à travers la presse l'existence d'initiatives citoyennes profitables et, surtout, revigorera ainsi son optimisme »⁸⁹. Au sein de la catégorie journalistique qui nous occupe, il s'agirait alors moins d'évaluer uniquement de bons *opus* que de comprendre ce qui constitue les moins appréciables. « C'est un de nos rôles essentiels [...] : démonter les mécanismes médiatiques, économiques, qui président aux rapports du

⁸⁸ BACHAND Denis, HOTTE Lucie, « Le public et la critique. Le difficile récit de la réception », in *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 6 n°2-3, pp. 81-99, Montréal, Canada, 1996.

⁸⁹ Propos recueillis au Palais Léna, à Paris, le 18 septembre 2014.

spectateur avec le film »⁹⁰, déclarait le critique de cinéma Jacques Zimmer en 1987. « Cela fait du bien de prendre de temps en temps un film médiocre et de dénoncer sa facture »⁹¹. Soit, à l'instar de *Reporters d'Espoirs*, produire de la critique cinéma « de solution » (comprendre les échecs, y apporter un éclaircissement) et non « de bonnes nouvelles » (occulter les œuvres faibles pour ne parler que des majeures).

III.1 Le spectateur candide contre le juge désabusé

Les conceptions que nous venons d'envisager constituent des visions antagonistes de la profession qui se font face. Selon René Prédal, « la critique comme SAMU est sans doute un leurre : ses "pin-pon" (on arrive pour "sauver" l'œuvre de l'indifférence, pour dire que c'est une grande création qu'il ne faut surtout pas rater) ne sont pas d'une grande efficacité »⁹². À ce refus de la figure de l'éclaireur qui se revendique comme porte-étendard des pépites méconnues du septième art, Laremy Lagel, critique cinéma de métier, objecte que cette pratique d'orpailleur constitue sa bulle d'oxygène. « Si vous avez exercé ce métier pendant une certaine durée, vous avez pris connaissance de tous les "trucs" qu'ont à offrir les réalisateurs et la répétition vous rend doucement fou. Tel un *addict* à la drogue cherchant son prochain *fix* (sic), les critiques de cinéma ont besoin de films de plus en plus ambitieux pour atteindre des hauteurs et être rassasiés pour quelques heures »⁹³. L'auteur explique ainsi le fossé entre l'enthousiasme des spectateurs candides et le cynisme de sa profession : « Si le non-critique se rue sur une nouveauté sans avoir déjà été au contact des "trucs" utilisés par les 1.000 films précédents, il y a des chances pour qu'il ne comprenne pas l'avis du connaisseur »⁹⁴. Durant les discussions préalables à la rédaction de ce mémoire, beaucoup de lecteurs nous disaient se sentir pris de haut par les journalistes spécialisés en cinéma et leurs interprétations extrêmement poussées des long-métrages. D'autres au contraire jugeront ces évaluations aseptisées, formatées par le dossier de presse et interchangeables d'un quotidien à l'autre. Fabrice Arfi, journaliste à *Mediapart*, parle à ce sujet d'une « crise du journaliste » et non du journalisme. « Il y a une difficulté, pour les rédacteurs, à déconstruire le modèle auquel ils sont habitués pour le remettre en question alors que, manifestement, il n'est plus en phase avec les attentes de leur lectorat »⁹⁵. Dans le cas qui nous occupe, nous verrons dans

⁹⁰ ZIMMER Jacques, *Les Cahiers du 7^e art*, n°3, 1987.

⁹¹ Ibidem.

⁹² PREDAL René, *La critique de cinéma*, éd. Armand Colin, coll. Cinéma 128, p.11, Paris, France, 2012.

⁹³ LAGEL Laremy, *Film critic – A decade behind the scenes in the movie industry*, éd. Laremy Inc., Londres, Angleterre, 2013 (traduction personnelle).

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Propos recueillis dans les locaux de Mediapart, à Paris, le 19 septembre 2014.

nos analyses que le schème employé par la critique cinéma de la presse quotidienne francophone belge apparaît relativement sclérosé. L'*ethos* extrêmement intolérant des « jeunes turcs » des *Cahiers* dans les années 50, où « les analyses de films considérés comme mauvais étaient en réalité constructives puisqu'elles se référaient implicitement à un modèle théorique que la Nouvelle Vague allait ensuite réaliser pratiquement »⁹⁶, semble bien loin.

III.2 Le lien direct entre le film et le spectateur

Cette sorte de crise de la critique cinématographique, l'impression d'une diminution de son efficacité, de son impact sur les lecteurs, était déjà évoquée par les journalistes des *Cahiers du cinéma* dans les années 80. Lors d'une table ronde intitulée « Le point critique » en décembre 1983, des grands noms de cette revue (Serge Toubiana, Serge Daney, Olivier Assayas et Alain Bergala) se rassemblent pour discuter de l'état de leur profession, voire de l'activité même de critique de films. Ils soulèvent ensemble plusieurs questions et remarques intéressantes qui restent prégnantes aujourd'hui lorsque l'on cherche à comprendre où en est le rapport entre le critique et son lectorat.

L'on constate en la compagnie de ces auteurs un paradoxe étonnant : la critique cinématographique est mieux bâtie mais moins performante. « Dans son ensemble, la critique est plutôt plus évoluée, plus cultivée et fait plutôt mieux son travail qu'il y a vingt ans. On est en train d'assister à une crise de la fonction critique »⁹⁷. Il y a là une réelle remise en question de ces journalistes spécialisés qui se sentent faibles par rapport à des relais bien plus puissants de l'existence des films (la publicité, les chaînes de télévision...). Les modèles théoriques que les critiques cinématographiques dégagent dans leurs articles successifs, auparavant transcendants, n'ont plus lieu d'être. « La politique des auteurs⁹⁸ [...] a donné des auteurs qui, peu à peu, n'ont plus eu tellement besoin de la critique pour exister. Certains sont devenus des sortes de super-auteurs [...] qui n'ont plus dialogué avec la critique mais se sont adressés directement au public, par-dessus elle »⁹⁹. André Bazin, « déjà perçu de son vivant comme le plus grand critique de son temps »¹⁰⁰, lorsqu'il se sentait investi d'un rôle de

⁹⁶ PREDAL René, *La critique de cinéma*, éd. Armand Colin, coll. Cinéma 128, p.61, Paris, France, 2012.

⁹⁷ ASSAYAS Olivier, BERGALA Alain, DANEY Serge, TOUBIANA Serge, *Critique et cinéphilie – VI. Petite anthologie des Cahiers du cinéma*, éd. Cahiers du cinéma, p. 204, Paris, France, 2001.

⁹⁸ Modèle théorique qu'ont mis en place les critiques des *Cahiers du cinéma* dans les années 50, notamment en opposition à la revue *Positif*, pour envisager les films comme inscrits dans la carrière d'un cinéaste et éviter de les considérer en tant qu'isolats.

⁹⁹ ASSAYAS Olivier, BERGALA Alain, DANEY Serge, TOUBIANA Serge, *Critique et cinéphilie – VI. Petite anthologie des Cahiers du cinéma*, éd. Cahiers du cinéma, p. 205, Paris, France, 2001.

¹⁰⁰ PREDAL René, *La critique de cinéma*, éd. Armand Colin, coll. Cinéma 128, p.78, Paris, France, 2012.

missionnaire chargé de transmettre sa cinéphilie au public, était écouté par ce dernier lorsqu'il lui inculquait son amour du cinéma. Aujourd'hui, les lecteurs n'écoutent plus la critique de films. Elle est faible. « Elle est faible parce qu'elle a gagné »¹⁰¹, explique Serge Daney. Ses grandes revendications (non-mépris du cinéma d'art et d'essai, considération d'un film pour d'autres éléments que son scénario et ses acteurs...) qui ont tant animé les débats des années 50 ont fini par être entendues et par faire école. La critique d'aujourd'hui dans les médias généralistes semble plus brillante à ces professionnels que celle de la période de la Nouvelle Vague, par exemple, qui, selon eux, était « nulle, vieille et réactive [et] ressemblait au cinéma qu'elle critiquait »¹⁰². Une fois ces présupposés acquis, la fonction critique a perdu la pugnacité de sa dissidence qui la rendait si passionnante. « Elle ne peut pas jouer le rôle de SAMU puisque la cause est gagnante, elle n'a pas à séduire, puisque le film séduit tout seul, elle n'a plus de rôle à jouer »¹⁰³. Son activité était périphérique mais capitale. Maintenant que les sentences de la critique sont parvenues aux oreilles de tous les publics (personne ne va clamer que les *blockbusters* hollywoodiens ont une autre vocation que le divertissement, par exemple), elle peine à se réaffirmer en tant que pratique militante et enthousiasmante. « Les valeurs culturelles et esthétiques d'une génération, fondées en partie – et comme c'est toujours le cas – sur l'idée fantasmée d'une minorité agissante – [...] perdent la valeur subversive qui est leur moteur véritable en devenant tout à fait majoritaires »¹⁰⁴.

III.3 L'autonomisation des auteurs et l'émergence de l'amateur

Il n'est plus resté à la critique que l'aspect péjoratif du terme, emballé dans sa connotation négative. « Ce positionnement pessimiste est surtout lié à une sorte d'état mental propre à la critique. [Selon le journaliste Samuel Blumenfeld,] la surconsommation de films mène à un certain mal-être : "Quand on aime la vie, on ne va pas au cinéma. On n'y va pas de façon obsessionnelle, ça n'est pas possible" »¹⁰⁵. Si les critiques d'une revue prestigieuse comme *Les Cahiers du cinéma* se rassemblent pour discuter de la dérive de leur profession, c'est parce que le contexte dans lequel ils l'exercent leur apparaît délétère. « Tout le monde vit le moment de la critique comme malheureux : les cinéastes, parce qu'il faut bien en passer par là

¹⁰¹ ASSAYAS Olivier, BERGALA Alain, DANEY Serge, TOUBIANA Serge, *Critique et cinéphilie – VI. Petite anthologie des Cahiers du cinéma*, éd. Cahiers du cinéma, p. 226, Paris, France, 2001.

¹⁰² ASSAYAS Olivier, BERGALA Alain, DANEY Serge, TOUBIANA Serge, *Critique et cinéphilie – VI. Petite anthologie des Cahiers du cinéma*, éd. Cahiers du cinéma, p. 226, Paris, France, 2001.

¹⁰³ Ibidem, p.220.

¹⁰⁴ Ibidem, p.216.

¹⁰⁵ TILLINAC Héloïse, *Quand la politique se mêle de cinéma*, p.106, éd. Le bord de l'eau, coll. Clair & Net (dir. Antoine Spire), Lormont, France, 2012.

pour exister, [...] avec aucune chance d'apprendre quelque chose de soi-même en lisant ce qu'en pensent les autres. Les critiques parce qu'ils ont moins l'envie de convaincre. C'est un moment malheureux »¹⁰⁶. Pourquoi cette diminution de l'engouement a-t-elle frappé les journalistes cinéma des années 80 ? Lors de cette période charnière, l'illustre critique Serge Daney quitte les *Cahiers* et abandonne cette activité. Il s'interroge sur les raisons de ce choix dans l'ouvrage *L'exercice a été profitable, Monsieur*¹⁰⁷.

L'autonomisation des « auteurs » du cinéma, ces réalisateurs qui eurent un temps besoin des critiques comme relai avec le public, y est sans doute pour beaucoup. « L'une des fonctions du critique était d'être un passeur, celui qui permettait la transmission de l'un à l'autre, [...] de l'auteur au spectateur, celui qui favorisait l'hospitalité, par le spectateur, de ces grands "voyageurs à hauts risques personnels" »¹⁰⁸. La disparition d'auteurs vulnérables comme curiosités à présenter au public diminue considérablement l'utilité des critiques cinéma d'aujourd'hui, surtout face à la publicité qui « se passe de pédagogue entre elle et son public »¹⁰⁹. Ils doivent trouver leur place face à « d'autres canaux de communication qui diffusent l'information de manière efficace, sans discours critique »¹¹⁰.

D'autre part, la légitimité des critiques de films semble de plus en plus en péril à cause de la puissance croissante de la figure de l'amateur. Pour Jacques Rancière, l'idée du partage esthétique qu'entretenait le critique s'est transférée à ce profane, autrefois négligé et aujourd'hui vainqueur car contestataire. « L'amateurisme est aussi une position théorique et politique, celle qui récuse l'autorité des spécialistes en réexaminant la manière dont les frontières de leurs domaines se croisent à la croisée des expériences et des savoirs »¹¹¹. On assiste là à une réelle reconquête du territoire occupé autrefois par la critique, avec une « idée du cinéma comme un art "populaire", qui n'appartient à personne parce qu'il appartient à tous, tel que Walter Benjamin le pensait déjà »¹¹². Ce refus de l'« autorité des spécialistes »¹¹³ réaffirme l'amateur en tant que scripteur légitime d'un discours évaluatif sur le cinéma. Déjà prégnant à l'époque du « Point critique » des *Cahiers*, la puissance du partage esthétique entre profanes a été extrêmement amplifiée par l'avènement d'Internet, avec une multiplication, au

¹⁰⁶ ASSAYAS Olivier, BERGALA Alain, DANEY Serge, TOUBIANA Serge, *Critique et cinéphilie – VI. Petite anthologie des Cahiers du cinéma*, éd. Cahiers du cinéma, p. 229, Paris, France, 2001.

¹⁰⁷ DANEY Serge, *L'exercice a été profitable, Monsieur*, p.289, éd. P.O.L, Paris, France, 1993.

¹⁰⁸ Ibidem, p.289.

¹⁰⁹ ASSAYAS Olivier, BERGALA Alain, DANEY Serge, TOUBIANA Serge, *Critique et cinéphilie – VI. Petite anthologie des Cahiers du cinéma*, éd. Cahiers du cinéma, p. 209, Paris, France, 2001.

¹¹⁰ Ibidem, p.219.

¹¹¹ RANCIERE Jacques, « Les écarts du cinéma » in *Trafic*, n°50, pp.162-163, éd. P.O.L, Paris, France, 2004.

¹¹² Ibidem, p.163.

¹¹³ Ibidem, p.163.

fil des années, des espaces prévus pour accueillir ces discours. Ainsi, le célèbre site « Allociné », lorsqu'on le consulte *via* « Google », n'affiche que les avis des spectateurs au sein des notations qu'il recense. Avec cette hyperconnectivité, « la culture participative, celle des amateurs, s'est accentuée et l'intrication des réseaux et des médias de masse engendre de nouvelles formes de pratiques communautaires, Internet agissant autant comme un révélateur que comme un initiateur »¹¹⁴. En conséquence, il est possible d'accéder à des connaissances savantes sur le cinéma en quelques clics et, dès lors, tous les discours sur les films sont placés sur un pied d'égalité en termes de diffusion. Adèle Louthellier, de l'université de Lyon 2, consacre une étude à la comparaison d'avis critiques professionnels et amateurs pour en conclure que « le journaliste critique n'est plus le seul à publier des discours au sein des médias : il est désormais commenté, critiqué au sein des réactions d'internautes, ou accompagné par la publication d'avis de lecteurs sur une même page web »¹¹⁵. Nous verrons que, en ce qui nous concerne également, « les quidams ont conquis internet »¹¹⁶, les étudiants de l'Université de Liège fréquentent majoritairement les sites spécialisés lorsqu'ils désirent consulter des critiques cinéma (voir point VI.3.3.2).

III.4 L'arrogance critique

Sortis de la lumière par cette prééminence d'Internet, peu aptes à conquérir avec suffisamment de célérité ce nouveau territoire, les critiques de films ont tendance à éprouver une certaine mélancolie et à formuler de nombreuses remises en question. Déjà en 1983, avant cette présence déstabilisante d'Internet, le « Au nom de quoi on le fait ? » semblait incarner l'interrogation qui hante le plus ces journalistes spécialisés. « Idéalement c'est au nom d'idées sur le cinéma, de principes éthiques peut-être, mais en fait, si l'on regarde la critique-critique, il y a peu de gens qui ont des principes éthiques et encore moins qui se posent de véritables questions de cinéma »¹¹⁷, répond Olivier Assayas lors du « Point critique ». Il pointait alors l'épure idéologique de la critique grand public de l'époque qui, bien que plus élaborée et ouverte, prônait une « neutralité » idéologique et l'absence d'engagement. Serge Daney

¹¹⁴ MAIGRET Eric, « Accès, communautés et produits de contenu », in *Culture Web : création, contenu, économie numérique*, p.127, éd. Dalloz, Paris, France, 2008.

¹¹⁵ LHOUTELLIER Adèle, *Du journalisme cinématographique aux avis d'internautes sur les sites de presse : analyse et comparaison des discours critiques sur les films d'actualité dans la presse généraliste et culturelle* (dir. Bernard LAMIZET), Université de Lyon 2, Lyon, France, 2009.

¹¹⁶ FLICHY Patrice, *Le sacre de l'amateur : Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Seuil, coll. La république des idées, Paris, France, 2010.

¹¹⁷ ASSAYAS Olivier, BERGALA Alain, DANEY Serge, TOUBIANA Serge, *Critique et cinéphilie – VI. Petite anthologie des Cahiers du cinéma*, éd. Cahiers du cinéma, p. 222, Paris, France, 2001.

affirme pour sa part que les critiques jugent « au nom de quelque chose qui n'est pas donné, mais dont les germes [...] existent, refoulés, travestis, méconnaissables parfois parce que codés autrement »¹¹⁸. C'est sur ce genre de justifications implicites de la critique que se fondent les agacements des amateurs vis-à-vis de ce qu'Alain Bergala appelle l'« arrogance critique » ; ils proviennent de ce sentiment que les journalistes spécialisés en cinéma le sont au nom de rien de plus qu'une cinéphilie que ces profanes supposent à la portée de tous. Aujourd'hui, avec un accès à des avis amateurs en ligne encore plus aisé et moins coûteux que ne l'est l'accès à des jugements professionnels, cette arrogance critique est probablement ressentie d'autant plus par les lecteurs. L'émergence d'outils comme le « Pretentious-o-meter »¹¹⁹, qui mesure le degré de prétention des critiques par rapport à un film en comparant leur avis avec son succès populaire, montre bien que l'arrogance critique est devenue un fait pour beaucoup de lecteurs.

Il semble donc de plus en plus incertain pour les critiques de films de déterminer les fondements et de construire la pertinence des avis qu'ils promeuvent. La mise en question de leur légitimité était déjà présente dans le « Point critique » de 1983 et n'a cessé de croître depuis lors, chevillée, comme vu en amont, au développement des nouveaux médias. Pour beaucoup de critiques, l'appartenance à une marginalité constitue un argument important pour justifier leur capacité d'évaluation. Dès qu'il est question de leur parcours ou de se représenter, ils se montrent en érudits reclus, en décalage avec le reste de la population. « Le bougre a mauvais caractère et il est mal rasé. Il vit au milieu de ses livres, de ses disques, de ses copies de films et de ses rêves de liberté »¹²⁰ : voilà la manière dont Jérôme Garcin définit le critique de films pour répondre à des attaques sur la profession. « On a le sentiment d'être le type seul en haut de son mât »¹²¹, ajoute Didier Péron de *Libération*. Il y a donc l'idée qu'être en dehors du temps, à l'instar d'un artiste incompris, donne une assise à la crédibilité du critique. Il serait « hors-système » et donc insoumis à la mécanique promotionnelle décrite en point I.2. Dans une même optique, il est fréquent que les critiques se représentent comme des « David » face aux « Goliath », ou comme des « Robins des bois » : « On ne mesurera jamais assez les moyens dont disposent les puissants pour expulser, après les avoir conspués, les irréductibles »¹²² ; « aujourd'hui un critique libre est souvent un critique que l'on réduit au

¹¹⁸ DANEY Serge, *La maison cinéma et le monde*, éd. P.O.L, p.337, Paris, France, 2001.

¹¹⁹ Voir <http://pretentious-o-meter.co.uk/>.

¹²⁰ GARCIN Jérôme in *Le Nouvel Observateur*, Paris, France, 18 novembre 1999.

¹²¹ PERON Didier in TILLINAC Héloïse, *Quand la politique se mêle de cinéma*, p.144, éd. Le bord de l'eau, coll. Clair & Net (dir. Antoine Spire), Lormont, France, 2012.

¹²² GARCIN Jérôme in *Le Nouvel Observateur*, Paris, France, 18 novembre 1999.

silence. [...] il devient alors une espèce médiévale en voie de disparition, une sorte de Robin des bois qui sort de l'ombre, tire sa flèche et regagne son fourré »¹²³.

Il arrive que cette marginalité soit perçue comme trop systématique, voire automatique par les spectateurs. Dès lors, la perception de l'arrogance critique gagne le terrain de la marginalité, les profanes ont le sentiment que cette mise à l'écart est forcée, factice, que le critique l'utilise pour se « donner un genre ». Par exemple, lorsque Xavier Leherpeur de *Studio Ciné Live* réduit l'enthousiasme des spectateurs pour *Interstellar*, le nouveau film de Christopher Nolan – réalisateur fort apprécié du public – à des enfantillages futiles en s'exclamant « Mais quel nanar ! »¹²⁴, le courrier des lecteurs réprime vivement son avis et estime qu'il n'est pas sincère¹²⁵. Le concept d' « arrogance critique », dont l'étendue grandit de plus en plus, incarne la traduction d'une perte de confiance en la figure d'une critique professionnelle, d'un déclin progressif d'une légitimité de l'opinion par des instances reconnues au profit d'évaluations horizontales d'amateurs pairs et égaux.

¹²³ DELBOURG Patrice, « Vive la presse mal embouchée » in *L'événement du jeudi*, Paris, France, édition du 2 au 8 décembre 1999.

¹²⁴ LEHERPEUR Xavier, propos recueillis dans *Le masque et la plume* (émission radiophonique du 16 novembre 2014), France Inter, 2014.

¹²⁵ GARCIN Jérôme, courrier des lecteurs de *Le masque et la plume* (émission radiophonique du 30 novembre 2014), France Inter, 2014.

Chapitre IV

Des circuits fermés de l'évaluation

Les différentes plates-formes accueillant des avis sur le cinéma ont aujourd'hui de plus en plus tendance à les recueillir en circuit fermé, c'est-à-dire en se limitant à l'avis de leurs utilisateurs, supposés profanes. Avant d'analyser la façon dont la presse francophone belge évalue les films de nos jours, nous allons nous pencher sur quelques-uns de ces supports qui prouvent que la légitimation des critiques professionnels semble de moins en moins évidente, claire, justifiée, les avis d'amateurs collectés en quelques minutes prenant, quant à eux, une importance croissante pour les utilisateurs d'Internet. Dans ce chapitre, nous avons choisi trois plates-formes et sites différents dans leur approche. L'un se veut fournisseur de contenus vidéos (séries et films), sorte de vidéothèque plus directe, le deuxième veut rassembler des critiques d'œuvres rédigées par des particuliers, le troisième représente le prolongement des pages critiques d'un célèbre quotidien belge. Cependant, ces trois circuits fermés de l'évaluation se fondent sur un nouveau rapport au contrat de lecture de la critique cinématographique. Leur existence-même se justifie par le sentiment que les critiques actuelles ne satisfont plus – ou pas de manière suffisante dans le cas du site qui prolonge un quotidien – les attentes du lectorat. On pourrait envisager le fleurissement de ces alternatives, ces circuits d'évaluation entre particuliers uniquement, comme une conséquence de la perception de l'arrogance critique décrite en amont. Le contrat de lecture de ces plates-formes est simple : un utilisateur donne son avis, empreint d'une subjectivité revendiquée, et considère celui de ses pairs, présenté sur le même pied que le sien, tout aussi légitime.

IV.1 Netflix

Cette plate-forme de films et séries à la demande par abonnement met en lumière, *via* son interface, différentes œuvres que ses utilisateurs sont invités à visionner. Celles-ci sont systématiquement affublées d'une cotation sous forme d'infographie étoilée. Ces évaluations des contenus filmographiques proposés sont uniquement effectuées par les utilisateurs de la plate-forme qui, en un clic, peuvent quantifier leur appréciation sur cette échelle de notation. Ces différentes recommandations influent sur les suggestions que l'interface de *Netflix* affiche à ses utilisateurs. Ces propositions se basent sur « un algorithme de recommandation qui prend en considération certains facteurs comme [...] les évaluations combinées de tous les

membres de *Netflix* qui aiment les mêmes titres que vous »¹²⁶, communique le site internet du service, avant d'ajouter : « La plupart du temps, nos suggestions sont assez justes, mais nous pouvons cibler parfaitement nos recommandations lorsque vous évaluez des films et mettez à jours vos préférences »¹²⁷. La plate-forme part donc du postulat qu'un spectateur partagera les goûts de celui qui, utilisant le même service, a visionné les mêmes œuvres que lui et établit en conséquence un circuit fermé de recommandations pour ses membres.

Par contre, la critique professionnelle est totalement absente de la plate-forme et n'entre absolument pas en compte dans ses recommandations à ses utilisateurs. L'évaluation d'œuvres cinématographiques ne semble pas non plus ici requérir un quelconque développement argumentatif, les possibilités d'expression étant réduites au déplacement d'un curseur sur une échelle de cotation étoilée. *Netflix* incite de surcroît en permanence les spectateurs à donner leur avis, parfois de manière assez abusive selon certains journalistes : « *Netflix* m'incite systématiquement à classer et noter ce que je viens de regarder, se permettant même de prétendre pouvoir deviner à l'avance le nombre d'étoiles que j'attribuerai. Non mais, sommes-nous si prévisibles ? »¹²⁸, remarque Michaël Szadkowski sur le site internet du *Monde*. Derrière ces questions à l'apparence bénigne se cache une réelle conception de l'évaluation des œuvres cinématographiques, une idée déterministe du goût. Nos goûts formeraient un tout indissociable et logique. La société tire ainsi des enseignements des évaluations des membres et produit des contenus étudiés pour répondre à leurs attentes en termes d'intrigues, de genres ou encore de castings. La presse cinématographique (spécialisée ou non), bien moins personnalisée, doit continuer son existence avec cette concurrence pourvue d'une fluidité et d'une adaptabilité à son destinataire bien supérieure à elle.

IV.2 Senscritique

Ce site communautaire emmagasine des avis d'internautes à propos de plusieurs types de produits culturels. L'onglet réservé aux films présente en priorité ceux que l'on peut retrouver en salles obscures au moment de sa visite. Il y a là une volonté d'imiter le traitement des sorties cinéma par les quotidiens qui, le mercredi, proposent également un cahier critique chroniquant les dernières œuvres parues sur grand écran. Ici, contrairement à *Netflix*,

¹²⁶ Centre d'aide de <http://netflix.com> – « Vos préférences et recommandations Netflix »

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ SZADKOWSKI Michaël, « J'ai testé Netflix : la révolution a un goût d'inachevé » in *Le Monde Pixels*, LEMONDE.FR, [en ligne] http://www.lemonde.fr/pixels/article/2014/09/15/j-ai-teste-netflix-la-revolution-a-un-gout-d-inacheve_4487457_4408996.html, page consultée le 19 novembre 2014.

l'utilisateur qui le souhaite est invité à développer sa pensée en un texte suivi et argumenté. Les autres internautes peuvent ensuite, à la lecture d'un avis, juger s'ils le trouvent utile ou non, s'il semble bien écrit et s'il les éclaire sur leurs choix de visionnage. Il est ensuite possible de consulter les critiques les plus recommandées concernant un film pour avoir accès aux plus éloquentes, aux plus construites. Il existe donc ici une hiérarchie de la légitimité des critiques, mais elle provient des avis de pairs. Ce *peer reviewing* assure qu'une critique mise en évidence l'est grâce aux opinions de la communauté plutôt que par la volonté arbitraire d'une instance supérieure (par exemple la rédaction en chef d'un journal qui engage un critique). L'œuvre est également évaluée sur 10 en fonction de la moyenne des notes qu'elle a reçues. L'argument principal de la plate-forme, hormis l'immédiateté et la gratuité, habituelles sur Internet, semble donc relever de la pluralité. Contrairement à un quotidien, *Senscritique* offre l'accès à une multitude de jugements, parmi lesquels les autres utilisateurs ont eu la bienveillance d'effectuer le tri nécessaire. Ce filtrage garantit *a priori* la consultation de plusieurs critiques de qualité concernant le film souhaité, là où un journal ne publie, par souci de temps et de budget, qu'un seul article par œuvre chroniquée, alors que les dissonances sont légion au sein d'une rédaction¹²⁹, comme le montre la simple audition de l'émission *Le Masque et la plume*, célèbre pour ses empoignades. Les discours des critiques invités au *Masque et la plume* constituent un bon exemple, avec, au hasard, Pierre Murat qui nuance : « le papier dithyrambique est signé par mon collègue de *Télérama* Aurélien Ferenczi. Moi, je serais plus modéré »¹³⁰.

A cette pluralité, *Senscritique* tente d'ajouter une exhaustivité fonctionnelle : remplir, en une page, tous les rôles qu'un quotidien joue sur plusieurs (programmes télé, sondages reprenant les meilleurs films d'un réalisateur...), voire proposer certains services qu'un journal papier demeure dans l'incapacité de rendre (accès aux bandes-annonces, interactions par commentaires...). D'autre part, *Senscritique* entend également jouer la carte de la personnalisation en suggérant des œuvres à ses utilisateurs selon les notations qu'ils ont attribuées ou les goûts de leurs amis (la plate-forme travaille main dans la main avec le réseau social *Facebook*), ce qui est impensable à réaliser pour une publication papier. Cette relation beaucoup plus ténue avec le consommateur met à mal la presse qui traite de cinéma. Il lui incombe de prendre en compte ce genre d'alternatives dans son développement pour

¹²⁹ « Le conseil des dix » en dernière page des *Cahiers du cinéma*, reprenant une appréciation, sous forme d'étoiles et par l'ensemble de la rédaction, des films traités dans le numéro, prouve à lui seul comment le jugement d'un *opus* peut passer de médiocre à excellent selon le journaliste.

¹³⁰ MURAT Pierre, propos recueillis dans *Le masque et la plume* (émission radiophonique du 2 novembre 2014), France Inter, 2014.

conserver l'intérêt de ses lecteurs. Nous verrons, lors de nos analyses, comment se répercute cette concurrence sur les articles de notre corpus (voir pour exemple les points V.3.3, V.3.5 et V.3.8).

IV.3 Le MAD du Soir

Observons d'ores et déjà comment le site internet du cahier culturel du quotidien belge *Le Soir* tire son épingle du jeu. En partenariat avec la plate-forme *Cinenews.be*, qui recense les horaires des séances des cinémas de Belgique, le site du *MAD* se présente comme un guide de visionnage multifonctions pour les amateurs de septième art. Outre les heures de projection des films, leur fiche technique et leur synopsis, il reprend les critiques parues dans *Le Soir* en intégralité. Ce choix d'accès libre aux articles, louable, peut cependant mettre à mal l'argument commercial du journal : ceux qui désirent accéder à ses critiques cinéma n'ont pas besoin de l'acheter. L'on comprend ainsi que le quotidien juge que l'attrait de ses lecteurs pour ses critiques cinéma est secondaire, qu'elles ne constituent pas son argument de vente essentiel. La collaboration avec *Cinenews* permet au *MAD* de rapprocher son offre de celle de *Senscritique*, par exemple, en redirigeant ses visiteurs vers les bandes-annonces souhaitées en un clic, tandis qu'un tandem avec *Netevents*, plate-forme d'agenda d'événements culturels, lui permet de leur proposer un large panel d'activités. L'on trouve également une galerie de photos du film, là où la version papier ne peut en accueillir qu'une au maximum, faute de place.

Cet appendice du *Soir* tente également de rivaliser avec l'aspect communautaire des plates-formes, observées en amont, par plusieurs procédés. Les visiteurs sont invités à fournir une note sur 10, au débotté, lorsqu'ils parcourent la page consacrée à un film chroniqué. Les « votes du public » jouxtent ainsi « l'avis de la rédaction » dans cette espace dédié, traduisant une volonté de placer les évaluations des amateurs aux côtés de celles des professionnels. Dans une même optique d'expression des utilisateurs, un dispositif de réaction est installé en bas de page, leur proposant de laisser un commentaire en se connectant via le réseau social *Facebook*. Le *MAD* va encore plus loin dans la dimension participative en jouant sur son statut d'instance de publication légitimée pour inciter ses lecteurs à endosser le rôle d'un journaliste critique. Par le biais du concours, « le Club des cinéMAD », le site propose à ses visiteurs d'envoyer un article sur un film à l'affiche pour remporter des places de cinéma. De surcroît, la critique du gagnant est publiée « en regard de celle de [leur] spécialiste »¹³¹. Les

¹³¹ Site de <http://mad.lesoir.be> – « la procédure pour faire partie du club des CinéMAD »

deux textes se voient effectivement rassemblés l'un à la suite de l'autre, sans différence typographique. Encore davantage qu'avec la notation, les jugements de l'amateur comme du professionnel sont ici présentés comme égaux dans la balance.

Ce genre de procédés illustre les concessions que la presse parlant de cinéma, lorsqu'elle dispose d'une déclinaison en ligne, doit faire pour laisser la parole à ses lecteurs et éviter de susciter le sentiment d'une arrogance critique prédominante. L'on a pu apercevoir, tout au long des chapitres précédents, les nombreux éléments qui pouvaient entraver, de manière générale, la production de critique cinéma professionnelle et la perception de celle-ci par le public. Les récepteurs sont poussés à valoriser de plus en plus l'avis des amateurs, dont ils partagent le statut, plutôt qu'à se pencher sur celui des spécialistes légitimés par une instance de presse. Nous allons maintenant observer comment les quotidiens francophones belges inscrivent leur traitement des sorties cinématographiques dans cet univers complexe.

Chapitre V

Analyse

A la lumière de cette contextualisation, nous avons pu dégager la complexité de l'activité de critique cinématographique et proposer une typologie des articles, fondée sur leur rapport au lecteur. C'est sur cette base que nous allons maintenant procéder à l'analyse de notre corpus. Après la présentation de celui-ci et de notre grille de lecture, nous effectuerons des comparaisons entre les médias pour constater les différences et les points communs dans leur façon présenter les œuvres à leur lectorat. Nous mettrons en évidence certaines régularités, en termes de contrat de lecture, dans la presse francophone belge en miroir avec des différences entre les journaux. En passant au crible le rapport au lecteur des articles étudiés, en mettant en rapport les passages où le journaliste-critique choisit d'affirmer sa position d'énonciateur avec ceux où il préfère se positionner en retrait, nous comprendrons la façon dont la presse francophone belge envisage cette mission critique. Pour entreprendre des analyses, nous allons bien sûr nous référer aux observations posées dans le chapitre précédent.

En confrontant ensuite cette étude de corpus, qui donne une vision de la critique cinématographique à l'intérieur d'une période et d'un lieu déterminé, avec les résultats de l'enquête qui est contemporaine aux articles étudiés, nous pourrions mesurer l'éventuel écart entre les contrats de lecture que proposent la presse traditionnelle francophone belge et les attentes d'un public de jeunes adultes. Lorsque l'adhésion n'est pas constatée, une étude des moyens alternatifs qu'emploient ces étudiants, qu'ils jugent plus efficaces que notre objet d'étude, sera effectuée pour tenter de comprendre ce qui justifie cette préférence.

V.1 Présentation du corpus analysé

Le corpus se compose de 106 critiques de films provenant de quatre quotidiens belges francophones (*Le Soir*, *La Libre Belgique*, *La Dernière Heure* et *l'Avenir*), récoltées chaque mercredi, du 24 septembre 2014 au 15 octobre 2014 et archivées en « .pdf » via la plate-forme *Pressbanking*. Elles concernent 30 films différents et, ayant vocation à suivre l'actualité du septième art, sont toutes contemporaines de la sortie en salle de ces œuvres. Nous avons inclus systématiquement le titre, la mise en page et la note de ces critiques dans notre archivage. Lorsqu'un entretien accompagnait le jugement du journaliste, nous l'avons enregistré également. Aucun article concernant les sorties cinématographiques de la semaine, même succinct, n'a été éludé.

V.1.1 Justification du corpus

Ces quotidiens ont été sélectionnés dans un souci de représentabilité. *Le Soir* et *La Libre Belgique* sont d'envergure nationale et considérés comme « quotidiens de référence ». Le premier, appartenant à la firme Rossel, est de tradition laïque, tandis que le second, détenu par la société IPM, s'avère historiquement lié à la religion chrétienne, mais tous les deux semblent se situer entre le centre et la gauche de l'échiquier politique¹³². *La Dernière heure*, également aux mains d'IPM, est davantage proche de la droite et comporte plusieurs pages régionales. Elle met souvent l'accent sur des faits divers par goût du sensationnalisme¹³³. *L'Avenir* a également une vocation régionale et éclate plus sa diffusion, via des éditions différenciées selon les provinces, que *La Dernière heure*.

V.1.2 Pourquoi la presse quotidienne ?

Nous avons donc, en choisissant ces quatre quotidiens, un spectre assez large de la presse belge francophone. Nous avons préféré ces médias généralistes à la presse spécialisée pour trois raisons :

- Conserver l'ancrage belge de notre étude, cohérent au regard de l'envergure de ce travail, la presse cinématographique spécialisée belge s'avérant inexistante. Le chapitre théorique expose de nombreux cas français et élude les exemples belges car la France bénéficie d'une tradition plus importante de la critique cinéma, grâce aux *Cahiers*, notamment. Ce chapitre d'analyse permettra donc de comprendre où en est la critique de films, dans son versant belgo-francophone, en termes de contrat de lecture. Nous verrons aussi si l'on peut avancer que les constats, souvent pessimistes, des grands critiques de cinéma français se vérifient pour notre corpus.

- Reфлекter une vision généraliste de la presse pour étudier le lectorat qui a accès à une critique de cinéma sans la chercher spécifiquement. En nous concentrant sur une presse spécialisée en cinéma, nous étudierions des articles rédigés pour un public averti. L'accent est placé sur la presse généraliste car il s'agit de la plus vulgarisée, celle qui a vocation à être la plus diffusée, à atteindre le public le plus large possible. De plus, il s'agit, de manière plus spécifique, de celle que les étudiants de premier bachelier sont susceptibles de lire car ils y ont

¹³² GEUENS Geoffrey, *Socio-économie des groupes de communication*, notes de cours, Université de Liège, Liège, Belgique, 2014.

¹³³ GEUENS Geoffrey, *Théories et analyse de l'information*, notes de cours, Université de Liège, Liège, Belgique, 2013.

accès à tarif réduit *via* le service *4 U Campus* dont on ne manque pas de leur chanter les louanges lors de leur arrivée à l'Ulg.

- Sélectionner notre corpus dans un laps de temps contemporain de celui de notre enquête. le rythme de parution de la presse quotidienne assure une synchronie entre la parution des critiques et les sorties en salle, ce qui lui permet de mener à bien l'un des rôles phares de la critique : discriminer les films et aiguiller les spectateurs dans leurs choix de visionnage des nouveautés. Il n'en est pas toujours de même pour la presse périodique (hebdomadaire, mensuelle...). Il fallait, dès lors, que sa sélection s'étale sur le moins de temps possible, tout en restant conséquente. Cela nous paraît le cas : avec plus de cent articles concernant une trentaine de films, de tous les genres, collectés durant quatre semaines consécutives, notre corpus peut être qualifié de représentatif.

En analysant les critiques cinématographiques de ces quatre quotidiens, nous nous concentrerons sur leur titre, leur rapport au lecteur et leur mise en valeur des films, tentant *in fine* d'esquisser un paysage du rapport au lecteur dans la critique cinématographique en Belgique francophone. Nous pourrons ensuite, à l'aide des résultats de notre enquête, déterminer si les critères de ce paysage correspondent aux attentes de la population étudiée (les étudiants de premier bachelier à l'Ulg) ou non et identifier lesquelles de leurs caractéristiques peuvent rebuter les étudiants ou, au contraire, participer à leur adhésion à ces médias. Enfin, il sera possible de confronter cette presse francophone belge aux autres moyens employés par les étudiants pour faire leurs choix, et établir un état de santé de la critique cinéma au regard de notre population.

V.2 Présentation de la grille de lecture

Avant de nous lancer dans l'analyse proprement dite, il nous incombe de définir une grille de recherche qui la régira de façon stricte et systématique. Il s'agit de déterminer ce que nous retenons ou non au sein des critiques cinématographiques analysées afin que celles-ci soient toutes logées à la même enseigne. Nous allons rechercher dans ces textes les éléments qui manifestent du lecteur-modèle qu'envisagent les titres de presse qui les publient. De cette manière, nous pourrons dresser un portrait du contrat de lecture des critiques cinématographiques belges au sein de la presse quotidienne *hic et nunc*. En mettant ce constat en rapport avec les résultats de notre enquête, qui définit en partie les attentes d'un public de jeunes universitaires en termes d'intérêt pour la critique cinéma, nous pourrons déterminer

l'existence d'un éventuel écart entre ces attentes et les contrats de lecture proposés par notre corpus.

- Les titres

Nous considérons qu'un titre synthétise un article, qu'il contient l'essentiel de l'opinion du critique, sa quintessence. Un titre constitue en effet « l'aboutissement d'une écriture et le point de départ d'une lecture »¹³⁴ Les titres pourront également refléter certains traits d'humour, jeux de mots ou références, révélateurs d'une représentation par le journal du public de sa rubrique cinéma. Nous interrogerons donc, à partir de ces titres, la façon dont le journal conçoit son lecteur-modèle, celle dont il lui présente un film sur lequel il va lui proposer un jugement, sur les éléments de l'œuvre que le critique juge bon de mettre en exergue. Par exemple, un titre qui inclut directement des éléments du jugement esthétique de l'œuvre manifeste d'un souci du critique de mettre en évidence son évaluation, et ce à destination d'un lecteur-modèle friand d'un avis tranché.

- L'établissement d'une relation avec le lecteur

Dans l'optique d'observer les contrats de lecture de la critique cinématographique dans notre corpus, nous allons être particulièrement vigilant à répertorier les stratégies qu'emploie le journaliste pour créer du lien avec son lecteur et lui proposer un contenu qui le satisfait. Sur quel(s) critère(s), du film comme de l'expérience du récepteur, se fonde le jugement des films ? Les identifier permettra de dépeindre la conception qu'a l'auteur des attentes de son public. Le journaliste préfère-t-il mentionner la performance et la présence des acteurs ou, dans un registre que son lecteur maîtrise habituellement moins, la qualité de la photographie ?

Il arrive, d'autre part, que les critiques cinématographiques s'appuient, dans leurs articles, sur des faits d'actualité ou des événements politiques *a priori* pourtant totalement étrangers au film sur lequel ils écrivent. Lorsque cela se produit, il nous semble intéressant de le relever car cela révèle l'effet que l'auteur cherche à produire, voire certaines des valeurs qu'il défend et qu'il pense partager avec son public. La mention d'autres œuvres étant également légion dans ce genre journalistique, il sera intéressant de lister les films que les critiques invoquent pour illustrer leur propos.

¹³⁴ JAMET Claude, JANNET Anne-Marie, *La mise en scène de l'information*, p.105, L'Harmattan, Paris, France, 1999.

S'agit-il de long-métrages célèbres ou davantage obscurs, de réalisateurs populaires ou d'auteurs méconnus ? Les citations témoignent de l'envisagement d'un lecteur-modèle, avec sa culture et ses connaissances.

Enfin, il sera intéressant d'observer comment le journaliste critique transcrit textuellement son ressenti par rapport au film. Son style flirte-t-il davantage avec le complexe (métaphores et autres figures de style) ou le concret ? Encore une fois, ces paramètres témoignent d'un lecteur-modèle, d'un contrat de lecture. Nous pourrions observer si les auteurs développent une plume riche, considérant que leur public attend un langage soutenu, ou s'ils tentent de rester dans un champ lexical convenu, peut-être par crainte de la perception d'arrogance critique. Assume-t-il la subjectivation de son jugement (par des marques d'énonciation, des déictiques...) ou le présente-t-il comme une vérité universelle ? De la même manière, la façon dont se présente ce jugement (plus ou moins assumé, davantage « relatif » - le film est susceptible de plaire à tel public – ou « tranché » - le film est bon ou mauvais), témoigne d'une vision des attentes du lectorat et de l'élaboration d'un contrat de lecture.

Plus que l'argumentation en elle-même, nous allons donc scruter tous ces procédés qui établissent un lien avec les récepteurs, qui tissent le contrat de lecture. Ce sont ces stratégies communicationnelles qui nous paraissent essentielles car « le contenu compte, mais la façon de dire prime pour ce qui est d'établir une relation particulière, si possible durable, un lien affectif ou privilégié avec le lecteur »¹³⁵.

- La mise en valeur des films

La présentation des films chroniqués, l'espace qui leur est accordé dans le journal, est révélatrice d'un choix éditorial, d'éléments de son contrat de lecture. Le titre de presse choisit-il de privilégier les œuvres belges ? Pour quel film va-t-il opter pour l'attribution une double page ? Les notations non plus ne sont pas innocentes. Ces objectivations de l'évaluation des critiques, rendues intelligibles par une infographie basique (le plus souvent, il s'agit d'étoiles), sont fréquemment attribuées en destination d'un lecteur-modèle, comme l'a révélé notre contextualisation. Elles témoignent d'une volonté, par exemple, de célébrer ou de fustiger le cinéma de

¹³⁵ GONZALES Pierre, « Production journalistique et contrat de lecture : autour d'un entretien avec Eliséo Verón » in *Quaderni*, pp.51-59, Paris, France, n°29, 1996.

divertissement. Nous verrons également si les critiques cherchent à analyser les films chroniqués, considérant qu'il s'agit d'œuvres complexes qu'il leur incombe de décoder, ou s'ils les évaluent comme un produit commercial.

V.3 Analyses

La prise en compte de ces trois éléments constitutifs des critiques de cinéma dans la presse francophone belge devrait nous permettre de ranger les articles constituant notre corpus selon la typologie d'Alain Bergala exposée en point II.1, et de dépeindre, ainsi, les contrats de lecture de ce genre journalistique au sein de la Belgique francophone.

Notons que ce chapitre ne reprend pas ces points de façon systématique. Il se présente comme la synthèse des tableaux d'analyse que nous avons constitués. Nous avons, dans un premier temps, compilé les critiques sans les lire pour ensuite les parcourir l'une à la suite de l'autre. Nous avons alors relevé tous les éléments des titres, du corps du texte ou de la mise en évidence des films qui renvoyait au contrat de lecture et au lecteur-modèle. En relisant nos notes, nous avons vu apparaître plusieurs régularités dans nos *corpus*, qui correspondent à plusieurs habitudes rédactionnelles des auteurs que nous avons pu lire. Se sont alors dessinés des profils de conceptions du lecteur-modèle, avec des renvois à de la culture tantôt savante, tantôt populaire, dont *La Libre Belgique* et *La Dernière Heure* constituent deux extrêmes. Les parties qui suivent s'attachent donc à présenter les régularités observées au sein de ce corpus relativement homogène, mais aussi à identifier les différences, en termes de contrat de lecture, des titres de presse entre eux. À ce titre, nous clorons ces analyses par un comparatif de ces journaux afin de rendre compte du spectre des propositions actuelles de critique cinématographique de la presse traditionnelle belge francophone.

V.3.1 Les utilisations multiples de références

La critique a tendance, nous l'avons vu, à employer énormément de références à des œuvres antérieures pour illustrer son propos. Cette propension systématique à la citation peut servir à éviter de trop en dire sur l'*opus* chroniqué en préférant en évoquer un autre pour créer une comparaison (le lecteur qui a déjà vu le film cité peut s'en servir comme d'un critère d'appréciation : « si vous avez aimé, vous aimerez aussi... »). Ainsi, quand la *Dernière heure* parle de *Le Labyrinthe*, son journaliste souligne « une intrigue solidement ficelée qui rappelle par moments *Alien*, *Le Prisonnier*, *L'Age de Cristal* ou *Blade Runner* »¹³⁶, tandis que celui du

¹³⁶ LAURENT Patrick, « Le dédale de l'angoisse » in *La Dernière heure*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.

Soir, pour qualifier le « voyage dans un monde acidulé »¹³⁷ de *Tokyo fiancée*, évoque le cinéaste Yasujirō Ozu. La *Dernière heure* compare ce même film au *Fabuleux destin d'Amélie Poulain* et à *Lost in translation*, décrivant *Tokyo fiancée* comme la synthèse des qualités de ces deux œuvres¹³⁸.

A l'inverse, la référence à un *opus* antérieur, parfois récent, peut servir de contraste lorsque le critique avance que le niveau de qualité atteint ailleurs est loin de l'être ici. Quand *La Libre* qualifie *The loft* de « Cluedo poussif », c'est en comparaison avec un autre film hollywoodien, lui aussi d'un réalisateur flamand, que le journal juge plus réussi (« Si le premier signe un drame intimiste complexe, on ne peut pas dire que le second fasse dans la dentelle »¹³⁹). Quant au *Soir*, Didier Stiers y remarque qu'*Annabelle* reprend des idées de *Rosemary's baby* et *Child's play* et déplore le « fatras dans lequel elles se mélangent, et le peu d'utilisation faite des meilleures »¹⁴⁰.

Lorsque la critique ne concerne pas un premier film, il arrive fréquemment que ces œuvres antérieures auxquelles il est fait référence soient signées du même réalisateur, ou qu'elles accueillent les mêmes acteurs que le film chroniqué. Cela permet de situer ce dernier par rapport à des attentes, de justifier une déception ou, à l'inverse, de saluer une excellente surprise. Lors de la sortie de *Samba*, par exemple, l'intégralité des critiques replacent le film d'Eric Toledano et Olivier Nakache dans leur filmographie en soulignant qu'il arrive après le succès international¹⁴¹ d'*Intouchables*. « Les deux amis étaient forcément attendus au tournant avec *Samba* »¹⁴², rappelle *l'Avenir*, tandis que les réalisateurs « ont manifestement très bien digéré le triomphe d'*Intouchables* »¹⁴³, d'après la *Dernière heure*. Les comparaisons avec l'œuvre précédente nourrissent ainsi le jugement de la nouvelle par les critiques, que ce soit en termes de thématiques abordées (« La tonalité est identique ici mais le propos peut-être plus politique »¹⁴⁴), de casting (« Omar Sy y retrouve un rôle proche du sien dans *Intouchables* »¹⁴⁵) ou encore de registre humoristique (« Le sujet est donc sérieux. Le ton l'est

¹³⁷ BRADFER Fabienne, « Tokyo Fiancée » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.

¹³⁸ LAURENT Patrick, « Le fabuleux destin de Pauline Etienne » in *La Dernière heure*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.

¹³⁹ HEYRENDT Hubert, « Cluedo poussif » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.

¹⁴⁰ STIERS Didier, « Poupée du pire, poupée de cons » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.

¹⁴¹ Plus de 50 millions d'entrée au *box-office* mondial, d'après *l'Avenir*.

¹⁴² DEGRE Michaël, « Papiers glacés » in *L'avenir*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.

¹⁴³ LAURENT Patrick, « Très inspiré » in *La Dernière heure*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.

¹⁴⁴ HEYRENDT Hubert, « La comédie des sans-papiers » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.

¹⁴⁵ Ibidem.

un peu plus, lui aussi »¹⁴⁶). Lorsqu'Antoine Fuqua sort *The Equalizer*, avec en rôle principal l'acteur qu'il dirigeait déjà dans *Training Day* sorti en 2001, les critiques belges francophones ne manquent pas de situer le dernier-né, jugé majoritairement décevant, par rapport à son antécédent (« C'est un peu les retrouvailles treize ans après [...] *Training Day* où le réalisateur Antoine Fuqua offrait à Denzel Washington son rôle le plus sombre [...] qui permit d'ailleurs à Denzel de décrocher l'Oscar du meilleur acteur en 2001 »¹⁴⁷, explique *Le Soir* avant de constater qu'«on aurait espéré autre chose » de *The Equalizer*, au vu de ce passé commun des deux personnalités). Pour exprimer sa déception par rapport à *Tu veux ou tu veux pas ?*, *La Libre* rappelle qu'« il y a 16 ans, [la réalisatrice Tonie Marshall] parvenait à croquer dans *Vénus beauté (institut)* un joli portrait des relations hommes-femmes »¹⁴⁸.

Ces évocations de la filmographie servent également d'appui pour illustrer la carrière d'un réalisateur ou d'un acteur et, ainsi, souligner une rupture de ton (« Trois films, trois sujets différents ! »¹⁴⁹, remarque *Le Soir* à propos de Roschdy Zem) ou, au contraire, esquisser ses caractéristiques récurrentes (pour un réalisateur comme Paul Haggis dont la critique dit que « depuis son premier film *Crash*, on sait qu'[il] adore croiser les destins et le réussit bien »¹⁵⁰), la régularité de ses rôles (pour un acteur, comme Pierce Brosnan dont on rappelle, lorsqu'il joue un agent secret dans *The November man*, le passé cinématographique : « inévitablement, l'ombre de James Bond plane sur ce "Bons baisers de Belgrade" »¹⁵¹).

En réinscrivant de la sorte les œuvres dans un contexte chronologique, le critique manifeste de sa bonne connaissance du monde cinématographique. Il donne l'impression de maîtriser son sujet et se forge une légitimité. Pour le lecteur, qui n'a pas forcément vu tous les films du réalisateur en question, le critique offre des informations supplémentaires qui augmentent son crédit, et se place dans une position de surplomb en termes de savoir. Parfois, lorsque les références se font plus nombreuses et renvoient à un cinéma davantage populaire, l'on ressent, à l'inverse, une volonté d'interpeller le lecteur avec des titres qu'il connaît (comme avec *James Bond* pour *November man*), des films qu'il a probablement déjà vu (comme lors de la comparaison entre *Intouchables* et *Samba*). La référence constitue donc un outil aux usages multiples, renvoyant à plusieurs postures énonciatrices, à plusieurs contrats de lecture. Cette habitude prouve aussi que la politique des auteurs fait école dans la critique

¹⁴⁶ DEGRE Michaël, « Papiers glacés » in *L'avenir*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.

¹⁴⁷ MANCHE Philippe, « The Equalizer » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 24 septembre 2014.

¹⁴⁸ HEYRENDT Hubert, « Le sexe addict et la cougar » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 1er octobre 2014.

¹⁴⁹ BRADFER Fabienne, « Roschdy Zem, l'exigence pour l'excellence », in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 1er octobre 2014.

¹⁵⁰ BRADFER Fabienne, « Collision sentimentale », in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 1er octobre 2014.

¹⁵¹ LENAERTS Jonathan, « The November Man », in *L'avenir*, Bruxelles, Belgique, 1er octobre 2014.

de cinéma belge francophone. Il arrive fréquemment que ces journalistes spécialisés situent les films dans la carrière de leur réalisateur plutôt que de les considérer comme des isolats.

Nous allons maintenant observer les références employées, au sein de notre *corpus*, dans deux titres de presse spécifiquement : *La Libre Belgique* puis *La Dernière Heure*. Si l'on considère que l'emploi d'une référence plutôt qu'une autre renvoie à l'envisagement d'un lecteur-modèle, nous avons, avec ces deux journaux, deux pôles opposés. Si *La Libre Belgique* utilise plus volontiers des références à la culture savante (auteurs publiés à *La Pléiade*, étudiés à l'université), *La Dernière Heure* renvoie à l'inverse plus à la culture populaire (en l'occurrence le cinéma pop-corn, grand public).

V.3.1.1 L'exemple de *La Libre Belgique*

Les références témoignent du lecteur-modèle qu'envisagent les titres de presse et, par extension, du type de critique dans lequel s'inscrit la ligne rédactionnelle de ces articles spécialisés. Lorsque, pour qualifier *Saint Laurent* de Bertrand Bonello, *La Libre Belgique* parle d'un film « proustien dès l'entame » et « viscontien »¹⁵², le journaliste part du postulat que son public va saisir ces adjectifs, qu'il connaît les œuvres de ce romancier et de ce réalisateur, au point de visualiser leurs caractéristiques majeures. Ce genre de renvois à la haute culture flatte le lecteur qui les identifie, tout comme il frustre celui qui peine à les comprendre. L'on saisit que *La Libre* imagine que la majorité de ses lecteurs sont familiers avec les styles de Proust et de Visconti. Cela met en avant une certaine connaissance de la culture savante et classique. Visconti n'a plus sorti de films depuis les années septante, le dernier volume d'« À la recherche du temps perdu » date des années vingt. La connaissance de leurs œuvres nécessite donc un bagage culturel étoffé, conscient du prestige de ces auteurs. Le journaliste cite plus volontiers ici une œuvre classique reconnue qu'une production culturelle récente. Dans leurs comparaisons et leurs descriptions des films, les trois journalistes cinéma de *La Libre* cherchent à citer des auteurs que leur public validera, ou des interprétations qui lui plairont. Il en va de même lorsqu'il est question de déterminer le climat politique ambiant que dépeint une œuvre. Pour clore sa critique de *Samba*, Hubert Heyrendt, cite le film d'auteur *Welcome* et assène un commentaire sur le Front national français : « *Samba* a, comme *Welcome* de Philippe Lioret, en son temps, le mérite de parler, dans un pays où le Front national est devenu le premier parti, d'une réalité qui dérange en cherchant à déclencher chez les spectateurs la réaction humaine la plus naturelle : l'empathie plutôt que la

¹⁵² DENIS Fernand, « Paradoxes, by Saint Laurent », in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 24 septembre 2014.

haine aveugle »¹⁵³. Le critique rédige cet article dans un contexte où un consensus répressif envers l'extrême droite anime les foules, au sein d'un pays dont l'unicité est mise à mal par un parti séparatiste, et subodore que son jugement sera partagé par la grande majorité de ses lecteurs. Avec ce genre de référence à des positionnements et à des œuvres familières à ses récepteurs, *La Libre Belgique* publie ce que nous avons nommé, en lien avec la typologie d'Alain Bergala, des critiques démagogues¹⁵⁴. Elles s'intègrent aux valeurs générales du journal, que ses rédacteurs tentent de rendre les plus univoques possible. Chaque titre de presse « est porteur d'une identité propre qui se définit à partir de son histoire, de la représentation du monde qu'il propose »¹⁵⁵, qui constitue sa voix. Il représente alors le « destinataire, c'est-à-dire l'autorité au nom de laquelle s'exprime l'énonciateur de discours sur le cinéma dans la presse »¹⁵⁶. Les journalistes prennent la parole au nom de leur média, le destinataire, qui constitue une autorité en existant depuis plusieurs années, en regroupant une équipe de plusieurs spécialistes. Les différents articles du journal, et en l'occurrence les critiques cinématographiques, s'expriment dans le sens de cette voix homogène du destinataire, établie en fonction d'un destinataire, le lecteur-modèle.

L'on remarque que les références se font aussi en fonction de l'« *agenda-setting* »¹⁵⁷, évoquant des sujets de société traités par le quotidien, lorsqu'il est question d'événements extérieurs au film : « Derrière les chiffres des immigrés illégaux renvoyés à la frontière ou de ces centaines d'anonymes qui sombrent en mer lors de la traversée de la Méditerranée, se trouvent des femmes, des hommes, des enfants. Des êtres humains qui ont fui une vie impossible pour venir alors se brûler les ailes au mirage du rêve occidental »¹⁵⁸. Hubert Heyrendt profite de sa critique de *Samba* pour conscientiser le lecteur à une problématique traitée par le journal et, ainsi, lui faire se rendre compte de l'importance des articles que cette instance de diffusion publie sur le même sujet. Il y a là, encore une fois, au sein du contrat de

¹⁵³ HEYRENDT Hubert, « La comédie des sans-papiers » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.

¹⁵⁴ Voir point 2.5.1.

¹⁵⁵ LHOUTELLIER Adèle, Du journalisme cinématographique aux avis d'internautes sur les sites de presse : analyse et comparaison des discours critiques sur les films d'actualité dans la presse généraliste et culturelle (dir. Bernard LAMIZET), p.35, Université de Lyon 2, Lyon, France, 2009.

¹⁵⁶ LAMIZET Bernard, *Les lieux de la communication*, p.197, éd. Mardaga, coll. Philosophie et Langage, Bruxelles, Belgique, 1992.

¹⁵⁷ MC COMBS Maxwell, SHAW Donald, « The agenda-setting function of mass media » in *Public Opinion Quarterly*, n°36, pp.176-187, Oxford, Royaume-Uni, 1972.

¹⁵⁸ HEYRENDT Hubert, « La comédie des sans-papiers » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.

lecture, le présupposé que le public de cette critique partage la même empathie que le journaliste et qu'il suit la narration des événements que *La Libre Belgique* lui propose¹⁵⁹.

V.3.1.2 L'exemple de *La Dernière heure*

Face à ces références orientées « culture savante » de la *Libre*, l'on est en droit de se demander si une presse davantage « populaire et proche des petits indépendants et commerçants »¹⁶⁰ fait appel à des curseurs qui s'adaptent à ce public et à ses préoccupations. Quand il s'agit de citer une œuvre ou un réalisateur pour situer l'*opus* qu'il chronique dans un genre ou un mouvement, on peut constater que Patrick Laurent, l'unique rédacteur cinéma du journal, nommera plus volontiers un patronyme qui risque de paraître familier aux yeux du lecteur qu'un film d'auteur méconnu dont le grand public non-averti prendrait ainsi connaissance. Ainsi, là où Philippe Manche, du *Soir*, évoque les long-métrages peu plébiscités du cinéaste James Gray¹⁶¹ pour caractériser *Quand vient la nuit* de Michael R. Roskam, *La Dernière heure* préfère titrer « A la manière de Clint Eastwood »¹⁶². Cette dernière comparaison s'avère bien moins pertinente que celle du *Soir* : si les univers de Gray sont sombres et réalistes à l'instar du Brooklyn dépeint par Roskam, ceux d'Eastwood, si l'on se cantonne logiquement à ses parutions les plus récentes, relèvent davantage de l'optimisme, parfois avec une pointe de mysticisme¹⁶³. Cependant, le nom du cinéaste californien résonne dans davantage d'oreilles que celui de son confrère newyorkais¹⁶⁴, si bien que Patrick Laurent le trouve préférable. Par ailleurs, ce dernier effectue un raccourci réducteur en justifiant sa référence. Il retient les *westerns* de la filmographie d'Eastwood (« A la manière de Clint Eastwood, le réalisateur flamand [...] filme au plus près les personnages comme les cow-boys taiseux du *western spaghetti* »¹⁶⁵), alors que sa filmographie comporte également des films policiers, des drames, voire des comédies.

¹⁵⁹ Voir pour exemple TOUSSAINT Gilles et VERHEST Sabine, « Faire de Lampedusa un drame utile » in *La Libre – Faisons vivre l'info*, Lalibre.be, [en ligne] <http://www.lalibre.be/actu/international/faire-de-lampedusa-un-drame-utile-52537e9a35706e5fd9248a79>, page consultée le 4 décembre 2014.

¹⁶⁰ GEUENS Geoffrey, *Théories et analyse de l'information*, notes de cours, Université de Liège, Liège, Belgique, 2013.

¹⁶¹ Il ne s'agit pas d'échecs complets systématiques en terme de spectateurs, mais signalons par exemple que le dernier film de James Gray, *The Immigrant*, n'a attiré que 223.063 personnes dans les salles obscures (chiffres : CBO-Box office), malgré un accueil critique favorable.

¹⁶² LAURENT Patrick, « A la manière de Clint Eastwood » in *La Dernière heure*, Bruxelles, Belgique, 24 septembre 2014.

¹⁶³ Voir *Jersey Boys*, *Au-delà* ou *Invictus* de Clint Eastwood pour exemple.

¹⁶⁴ Le public connaît le nom d'Eastwood depuis de nombreuses années, par exemple grâce à la pentalogie des *L'inspecteur Harry*.

¹⁶⁵ LAURENT Patrick, « A la manière de Clint Eastwood » in *La Dernière heure*, Bruxelles, Belgique, 24 septembre 2014.

L'utilisation de ce registre de références populaires se retrouve dans bien des critiques cinéma de la *Dernière heure*. Là où, pour traiter de *Tokyo Fiancée*, *l'Avenir* et *Le Soir* évoquent Ozu, comme vu en amont, Patrick Laurent préfère citer le « tube » *Big in Japan*¹⁶⁶. Quand les autres quotidiens fustigent *Tu veux ou tu veux pas* (« un sérieux prétendant au Navet de Guimauve 2014 »¹⁶⁷), *la Dernière heure* lui consacre deux pages, en agrémentant sa critique de notations de sexologues (« Entre 260.000 et 520.000 Belges souffrent d'addiction au sexe »¹⁶⁸). Le choix de cet angle¹⁶⁹ indique que le journaliste instrumentalise le sujet du film qui, selon lui, va intéresser son lecteur-modèle, *a fortiori* s'il est ancré dans son royaume à l'aide de statistiques. Citons encore le titre de la critique du film *The loft*, où Patrick Laurent choisit de faire référence à la télé-réalité (« Loft Story »¹⁷⁰). On le voit, *La Dernière heure* cherche moins à rassembler ses lecteurs autour de valeurs qu'à les homogénéiser comme un groupe social aux mêmes préoccupations et références. En cela, ses articles critiques relèvent de ce que nous avons appelé, en point II.1.3, la « critique réfléchissante », davantage soucieuse de constituer le miroir de ses récepteurs.

V.3.2 La tendance chauvine

La presse quotidienne belge semble traversée par un certain patriotisme qui la pousserait à mettre en lumière les productions cinématographiques émanant de notre royaume. Outre une revendication claire de la qualité des films belges sortant du lot (Patrick Laurent tient une rubrique « C'est bon et belge »¹⁷¹ dans la *Dernière heure*), l'on constate que les critiques retranscrivent volontiers l'empathie qu'ils éprouvent pour leurs compatriotes cinéastes en difficulté. Lorsqu'ils chroniquent *Tokyo Fiancée* du Belge Stéphane Liberski, les journalistes cinéma mentionnent tous l'épisode de Fukushima qui a menacé le développement du film. « Six semaines [de tournage] brutalement interrompues par la catastrophe de Fukushima, qui l'obligera même à modifier la fin de son scénario »¹⁷², raconte *l'Avenir*. L'adverbe « même » vient placer l'emphase sur les conséquences contraignantes du tsunami pour l'*opus* spécifiquement alors que, à l'échelle humaine, l'envergure des suites du drame s'avère

¹⁶⁶ LAURENT Patrick, « Le fabuleux destin de Pauline Etienne » in *La Dernière heure*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.

¹⁶⁷ STIERS Didier, « Plutôt pas, alors ! » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 1er octobre 2014.

¹⁶⁸ LAURENT Patrick, « La leçon de séduction de Sophie Marceau » in *La Dernière heure*, Bruxelles, Belgique, 1er octobre 2014.

¹⁶⁹ Voir VANESSE Marc, *Techniques de l'écriture et de l'argumentation*, notes de cours, Université de Liège, Liège, Belgique, 2011.

¹⁷⁰ LAURENT Patrick, « Loft Story ou la garçonnière d'enfer » in *La Dernière heure*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.

¹⁷¹ LAURENT Patrick, « Le fabuleux destin de Pauline Etienne » in *La Dernière heure*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.

¹⁷² DEGRE Michaël, « Récitation japonaise » in *L'avenir*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.

désastreuse. *Le Soir*, *La Libre* et *La Dernière heure* consacrent quant à eux chacun une interview au réalisateur et lui posent tous peu ou prou une question identique (« Le film a une longue histoire... »¹⁷³) qui lui permettra d'expliquer la mésaventure nipponne et de se l'approprier : « Je voulais faire un film d'aujourd'hui avec cette histoire intemporelle. Le tsunami a eu lieu en pleine préparation du film. Cela a arrêté le projet et m'a bouleversé »¹⁷⁴. L'on voit aisément comment la sympathie qu'entretiennent les critiques pour un cinéaste belge permet à ce dernier de mettre en lumière son travail, les difficultés endurées et, finalement, de replacer un sinistre national dans le contexte de son œuvre.

Le film *Colt 45* du réalisateur belge Fabrice Du Welz a, lui aussi, connu des intempéries, davantage d'ordre humain. *L'Avenir* consacre deux pages à la narration d'un tournage interminable et éprouvant pour le cinéaste et les intitule « L'autre calvaire de Fabrice du Welz »¹⁷⁵, en référence à son premier long-métrage, *Calvaire*. « D'abord lâché par son producteur, le nabab mégalomane Thomas Langmann [...], lequel ne lui a pas accordé le budget promis, Du Welz a d'abord dû tailler dans le scénario de Beddiar pour en retrancher certaines scènes capitales »¹⁷⁶, explique l'article. Le journaliste Michaël Degré met ici son compatriote dans la position d'une victime sous le joug de pressions extérieures, de concessions totalement indépendantes de sa volonté. Il poursuit : « Avant de devoir faire face, sur le plateau, aux caprices de stars des deux acteurs principaux du casting, Joey Starr et Gérard Lanvin, [...] qui amèneront ces deux-là à refuser de revenir sur le plateau tant que Du Welz y serait aussi. Et Langmann a demandé à Frédéric Forestier [...] de tourner les dernières scènes du film pour en assurer la sortie, presque une année après ce qui était initialement prévu... »¹⁷⁷. L'on présente indiscutablement au lecteur le camp des « méchants », nombreux (acteurs, producteurs, second réalisateur, tous Français, par ailleurs) qui mettent des bâtons dans les roues du cinéaste belge accablé. Et, finalement, former « un beau gâchis »¹⁷⁸, d'après le journaliste. L'on constate que, dans ce contexte de crise de la critique cinéma dépeint en amont, les critiques de films belges voient probablement dans ce favoritisme envers des compatriotes une possibilité de singulariser leur presse et de lui fournir une *plus-value* par rapport aux jugements déshumanisés trouvables sur Internet.

¹⁷³ DENIS Fernand, « J'aime, j'aime le Japon » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.

¹⁷⁴ BRADFER Fabienne, « Pauline Etienne, la "Tokyo fiancée" » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.

¹⁷⁵ DEGRE Michaël, « L'autre calvaire de Fabrice du Welz » in *L'avenir*, Bruxelles, Belgique, 1er octobre 2014.

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ Ibidem.

¹⁷⁸ Ibidem.

On observe un cas similaire avec le long-métrage *Yam Dam*, dont les critiques francophones belges saluent le prix « Cinévox », tout en s’entretenant sur le mérite du réalisateur. « Un an après avoir été primé au Festival de Namur, *Yam Dam* sort enfin. Car le réalisateur gaumais Vivian Goffette a contacté lui-même des exploitants de salles »¹⁷⁹, signale *Le Soir*. « Doté d’un petit budget [...] et sans "nom" à l’affiche, ce n’en est pas moins un film respectable, applaudi au festival du film francophone de Namur l’année dernière »¹⁸⁰, le défend *La Libre*. Citons aussi l’enthousiasme dégagé autour de *Quand vient la nuit*, du réalisateur flamand Michaël R. Roskam, que les journalistes cinéma présentent comme une fierté nationale : « On ne va pas tous les citer pour ne pas leur faire de la peine, mais les réalisateurs européens à s’être cassé les dents en tentant l’aventure hollywoodienne sont nombreux »¹⁸¹, remarque *l’Avenir*. « Après le succès et la reconnaissance internationale [...] de son *Rundskop*, le cinéaste flamand Michaël R. Roskam s’est vu ouvrir une voie royale aux Etats-Unis : un projet de série produite par Michael Mann et diverses propositions de longs métrages », narre *La Libre*. Quand on sort de notre royaume, le prestige des réalisateurs belges se voit mis en lumière de façon moins élogieuse : « Je défie quiconque, sans lire l’affiche, de se rendre compte que ça a été réalisé par un Belge ! »¹⁸², se moque Eric Neuhoff à propos de la même œuvre.

Signalons que le dithyrambe ne se révèle pas systématiquement de mise lorsqu’il est question des films belges mais, lorsque l’un d’eux doit essayer de lourds reproches critiques, son origine est bien moins soulignée. Quand Fernand Denis raille *Tokyo Anyway*, auquel il attribue la note minimale, en le résumant par « C’est l’histoire de quatre bobos à Bruxelles »¹⁸³, l’origine belge du film n’est mentionnée nulle part. Tout juste évoque-t-on que le film se déroule à Bruxelles, mais bien des films y prennent place sans être belges pour autant. Enfin, l’on peut noter, dans *La Libre Belgique*, une tribune offerte au site spécialisé dans l’actualité du cinéma belge *Cinergie*. Intitulée « Libre écran », elle fait la part belle, comme l’on pouvait s’y attendre avec un média qui se proclame « Le site du cinéma belge », à des réalisateurs méconnus de notre pays et à leurs œuvres. De nombreuses marques de chauvinisme sous-tendent donc le propos des critiques de films de notre corpus. Les journalistes se sentent manifestement investis d’une mission de promotion des œuvres qui

¹⁷⁹ BRADFER Fabienne, « Qu’est-on prêt à sacrifier pour aider une seule personne ? » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 24 septembre 2014.

¹⁸⁰ LORFEVRE Alain, « La couleur des sentiments » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 24 septembre 2014.

¹⁸¹ MASTOROU Elli, « Brooklyn à la sauce belge » in *L’Avenir*, Bruxelles, Belgique, 24 septembre 2014.

¹⁸² NEUHOFF Eric, propos recueillis dans *Le masque et la plume* (émission radiophonique du 16 novembre 2014), France Inter, 2014.

¹⁸³ DENIS Fernand, « La daube de la semaine » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 1^{er} octobre 2014.

émanent de Belgique et s'attachent à conférer au pays une crédibilité au sein du monde du septième art.

V.3.3 Le vocabulaire argotique et l'utilisation de l'humour

Il est surprenant de constater à quel point les critiques de films de la presse quotidienne francophone belge n'hésitent pas à employer, parfois, un vocabulaire argotique ou vulgaire. Celui-ci apparaît souvent lorsque l'œuvre chroniquée est évaluée comme mauvaise par le critique. Par exemple, pour parler d'*Annabelle*, que *Le Soir* trouve médiocre, Didier Stiers titre « Poupée du pire, poupée de cons »¹⁸⁴. Le critique affiche d'emblée un jugement péremptoire sur l'œuvre mais aussi sur l'équipe qui en est à l'origine, voire sur tout le cinéma d'une nation (« Le cinéma américain manque d'idées, chapitre 283... »¹⁸⁵). Le journaliste fait donc d'*Annabelle* un cas d'école, le présente en parangon des films étasuniens. Didier Stiers marque ici non seulement son autorité (il donne des leçons au réalisateur – « en général, dans un film d'horreur, moins on voit le monstre à l'écran, plus ses apparitions sont saisissantes. Leonetti fait tout le contraire »¹⁸⁶) mais aussi sa condescendance, en réduisant la crédibilité de l'œuvre à peau de chagrin (« Bon, et l'histoire ? Toute bête »¹⁸⁷). *L'Avenir* tourne en ridicule l'histoire du même film en la commentant avec cynisme : « patatras, tout va partir en sucette »¹⁸⁸. Ce genre de vocabulaire témoigne donc du sentiment de dédain du critique, ce qui lui donne une position haute par rapport au film évalué.

Mais l'on décèle un autre objectif, plus intéressant car plus révélateur du virage dans lequel la critique de cinéma de la presse franco-belge cherche à s'engager. Quand *l'Avenir* évoque des « Kebabs à empaler »¹⁸⁹ dans un article à propos de *Dracula Untold*, que *Le Soir* parle du tournage « à l'arrache »¹⁹⁰ de *Yam Dam*, c'est moins pour que l'œuvre semble ridicule que pour que le journaliste ne le paraisse pas, aux yeux de son public. Frappée par le manque d'attractivité causé par ce que le public ressentait comme de l'« arrogance critique » (voir point III.4) et le développement de circuits fermés de l'évaluation (voir chapitre IV), les rubriques cinémas des quotidiens de notre royaume s'animent dans un souci de séduction des jeunes lecteurs. Avec ces expressions argotiques (« A l'arrache » signifie « de manière négligée ») et ces jeux de mots, les journalistes espèrent opérer une reconquête du public que

¹⁸⁴ STIERS Didier, « Poupée du pire, poupée de cons » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.

¹⁸⁵ Ibidem.

¹⁸⁶ Ibidem.

¹⁸⁷ Ibidem.

¹⁸⁸ LENAERTS Jonathan, « Chucky sous Xanax » in *L'avenir*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.

¹⁸⁹ LENAERTS Jonathan, « Des kebabs à empaler » in *L'avenir*, Bruxelles, Belgique, 1er octobre 2014.

¹⁹⁰ BRADFER Fabienne, « Qu'est-on prêt à sacrifier pour aider une seule personne ? » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 24 septembre 2014.

la rédaction lettrée laissait froid. L'interprétation paraît encore plus vraisemblable devant cette critique de *Tu veux ou tu veux pas* où *Le Soir* dénonce les « quelques moments bien WTF »¹⁹¹ de l'œuvre (« WTF » constituant l'abréviation de « What the fuck ? », acronyme régulièrement employé par les jeunes utilisateurs d'Internet lorsqu'ils veulent rendre compte d'une situation étrange). L'utilisation de nombreux traits d'humour (la critique de *Dracula Untold* par *La Dernière heure*, par exemple, est truffée de jeux de mots autour de la thématique vampirique, comme « plein de sang-timents », « pour le meilleur et pour le vampire », « abruti-sang »¹⁹²...) démontre également cette volonté de rendre les critiques de films contemporaines moins austères.

V.3.4 La conscience des codes

Dans le jeu dialectique entre expression de l'auteur et attractivité du texte qu'abrite la critique de films (voir point I.1.2), la conscience des codes s'impose comme un entre-deux efficace. Manifester ses connaissances d'un genre, d'un courant ou d'une tradition cinématographique permet à un journaliste spécialisé d'asseoir sa crédibilité tout en caractérisant d'une façon claire et concise l'œuvre chroniquée à ses lecteurs. Les critiques de la presse quotidienne francophone belge s'en servent volontiers dans ce sens : la conscience des codes nourrit leur propos évaluatif et, à la fois, la caractérisation de l'*opus* au sein d'un registre plus ou moins préétabli. Ainsi, *L'Avenir* dit de *What if* qu'il « maîtrise trop bien les codes de la comédie romantique décalée pour jeunes adultes cyniques des années 2000 »¹⁹³ ; *Le Soir* constate que *Colt 45* incarne un « Polar noir classique » et regrette que son réalisateur n'ait pas plus exploité la personnalité d'acteurs « habitués du genre »¹⁹⁴. Fort de leur riche parcours cinéphilique, les critiques se présentent ainsi comme connaisseurs des normes établies selon « les genres ». Cela les conduit, la plupart du temps, à considérer un film comme de qualité lorsqu'il s'éloigne des canons qu'ils connaissent par cœur. Lorsque *L'Avenir* parle de la capacité du réalisateur de *Locke* « à construire un thriller sur un ton des plus modernes, avec des codes bien loin des violons grinçants et autres « quand-il-va-se-retourner-il-y-aura-quelqu'un-derrière-lui-avec-des-gros-yeux-qui-font-peur »¹⁹⁵, l'on ressent aisément un certain agacement de la journaliste vis-à-vis des clichés éculés d'un cinéma de genre. L'on retrouve là, d'autre part, la volonté de la critique cinéma de se bâtir essentiellement sur des œuvres passées pour construire son propos ainsi que la figure du juge désabusé (voir point

¹⁹¹ STIERS Didier, « Plutôt pas, alors ! » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 1er octobre 2014.

¹⁹² PAQUE Pierre-Yves, « Les vampires ont un côté très sexuel » in *La Dernière heure*, 1^{er} octobre 2014.

¹⁹³ MASTOROU Elli, « Amour vs. Amitié (encore) » in *L'avenir*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.

¹⁹⁴ BRADFER Fabienne, « Polar noir classique » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 1^{er} octobre 2014.

¹⁹⁵ POULAIN Lucie, « La nuit porte conseil » in *L'avenir*, Bruxelles, Belgique, 1^{er} octobre 2014.

III.1). Même constat lorsque *La Libre* dit d'*Annabelle* qu'il s'agit d'un « thriller horrifique à l'ancienne »¹⁹⁶, quand *L'avenir* considère que *Yves Saint-Laurent* constitue un « biopic classique », contrairement à *Saint-Laurent* qui en « est aux antipodes »¹⁹⁷ ou quand *L'avenir* loue *Quand vient la nuit* parce qu'il s'affranchit « des codes du genre »¹⁹⁸. Comme nous l'avons vu, cette disqualification fréquente du « déjà vu » par les critiques professionnels peut mener à un sentiment d'exclusion chez leurs récepteurs. C'est précisément cette asymétrie cognitive que les premiers cherchent à établir, faisant ainsi la preuve de leur légitimité de jugement par rapport aux seconds. Mais le sentiment d'exclusion, la violence symbolique que ce surplomb peut entraîner déclenche parfois une répulsion violente chez les lecteurs (voir point III.4).

V.3.5 Des notations et des prises de position en vue du lecteur-modèle

La récurrence de certaines notations dans les pages cinéma de la presse quotidienne franco-belge semble également s'inscrire dans un souci de reconquête du lectorat. L'engouement qui auréole la sortie de *Mommy* de Xavier Dolan fera office d'exemple de l'enthousiasme communicatif qui peut pousser le scripteur d'une évaluation à la produire en fonction des attentes de son lecteur-modèle. Les quatre titres de presses étudiés chantent ses louanges dans un même dithyrambe et tous lui attribuent la note maximale (à part *L'avenir*, qui le note tout de même quatre sur cinq). Nous avons vu que les journaux n'envisageaient pas tous un lecteur-modèle pourvu des mêmes caractéristiques, issu d'une même classe sociale et disposant de références culturelles identiques. Mais, avec cette œuvre qui suscite l'univocité, tous misent sur un consensus semblable. « Comment le festival de Cannes n'a-t-il pu donner que le prix du Jury à ce film coup de poing incroyable, incontestable palme d'or pour la majorité des journalistes internationaux ? »¹⁹⁹, s'insurge *La Dernière heure*. « Si vous ne devez voir qu'un film cette année, c'est celui-ci ! »²⁰⁰, clame *Le Soir*. « Dolan n'a pas gagné la Palme d'or mais son film était le meilleur de Cannes, la Palme du cœur »²⁰¹, juge *La Libre Belgique*. Tandis que *L'avenir* déclare que « *Mommy* s'impose, par sa maîtrise de la mise en scène et son point de vue sans concessions sur l'amour filial, comme un film de

¹⁹⁶ HEYRENDT Hubert, « La poupée diabolique » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre, 2014.

¹⁹⁷ MASTOROU Elli, « L'anti-biopic » in *L'avenir*, Bruxelles, Belgique, 24 septembre 2014.

¹⁹⁸ MASTOROU Elli, « Brooklyn à la sauce belge » in *L'avenir*, Bruxelles, Belgique, 24 septembre 2014.

¹⁹⁹ LAURENT Patrick, « Palme d'or du cœur » in *La Dernière heure*, 8 octobre 2014.

²⁰⁰ BRADFER Fabienne, « Un immense cri d'amour » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.

²⁰¹ DENIS Fernand, « Tout sur Steve et sa mère » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.

maturité »²⁰². Les auteurs de ces textes prennent en compte l'aura extrêmement positive qui entoure cette œuvre et considèrent qu'ils ne peuvent se permettre de transgresser les attentes des lecteurs qui en découlent, sous peine de recevoir des *feed-back* hostiles de leur part, à l'instar de Bruno Bayon (voir point II.1.1).

Les journaux francophones expriment le même avis sur le fond, mais emploient néanmoins des arguments différents. *La Libre* établit une analogie entre *Mommy* et *Tout sur ma mère* de Pedro Almodóvar dès le titre de l'article (« Tout sur Steve et sa mère ») et le compare avec les précédents films de Dolan (« Xavier Dolan balaie les reproches qu'on a pu lui faire, son narcissisme, son militantisme gay, les afféteries de ses mises en scène »²⁰³), tout en spécifiant ce que le dernier-né comporte d'inédit (« Cette idée formellement judicieuse, Dolan la rend lumineuse dans un plan qui le fait entrer dans l'histoire du cinéma »²⁰⁴). Le critique de *La Libre* montre ainsi sa connaissance non seulement de la filmographie du réalisateur, mais aussi de l'univers cinématographique dans sa globalité. Il emploie, encore une fois, des points de repères du cinéma d'auteur, des références peu familières pour un public méconnaissant les noms reconnus du septième art (« Dolan fait preuve d'une maturité cinématographique époustouflante, digne d'Almodóvar, Cassavetes, Forman »²⁰⁵). *La Dernière heure*, au contraire, cherche à encourager ses lecteurs à aller voir *Mommy* en utilisant des formules plus communes, sans étudier le film en profondeur. Le journaliste Patrick Laurent tient avant tout à informer ses lecteurs sur la nature de l'œuvre, relevant davantage du cinéma d'auteur que du grand spectacle divertissant (« A des années-lumière des divertissements hollywoodiens efficaces mais trop souvent formatés », « Ce chef-d'œuvre de Xavier Dolan va bouleverser tous les cinéphiles »²⁰⁶). Il utilise plusieurs lieux communs de la critique culturelle (« Film coup de poing », « Casse les préjugés », « joue de la harpe avec nos cordes sensibles »²⁰⁷) car il les juge suffisamment efficaces pour convaincre ses récepteurs. Les différents titres de presse évaluent donc la qualité de *Mommy* à un niveau identique, mais en rendent compte de façon différente.

Il y a, autour de *Mommy*, un engouement massif précédant la sortie qui influence les journalistes et donne l'impression que l'œuvre convaincra autant cinéphiles avertis que spectateurs occasionnels, comme le confesse Patrick Laurent dans sa critique («incontestable

²⁰² MASTOROU Elli, « Quand la mère monte » in *L'avenir*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.

²⁰³ DENIS Fernand, « Tout sur Steve et sa mère » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.

²⁰⁴ Ibidem.

²⁰⁵ Ibidem.

²⁰⁶ LAURENT Patrick, « Palme d'or du cœur » in *La Dernière heure*, 8 octobre 2014.

²⁰⁷ Ibidem.

palme d'or pour la majorité des journalistes internationaux »). Les journalistes spécialisés de la presse quotidienne belge francophone ne peuvent se permettre, dès lors, de ne pas suivre le mouvement et d'omettre de saluer un *opus* original (*Mommy* est présenté en salles dans un format 1:1, « abandonné depuis le muet »²⁰⁸, rappelle Fernand Denis) et auréolé par leurs collègues étrangers²⁰⁹.

Avec le film d'animation *Tortues ninja*, nous observons un cas inverse. Trois quotidiens sur quatre jugent l'œuvre mauvaise, tandis que *L'Avenir* la sacre en « film de la semaine », lui attribue une double page et la note satisfaisante de trois sur cinq. Les critiques qui ont trouvé *Tortues ninja* exécration supputent que leurs lecteurs auront le même jugement, et ce sans aller pour autant le visionner. Lorsqu'il profère que « bien gogo sera le spectateur qui trouvera du charisme [aux tortues ninja] »²¹⁰, Didier Stiers imagine bien évidemment que ses lecteurs évalueront *a priori* les figures de l'*opus* comme hideuses. Le contraire reviendrait à insulter frontalement ces récepteurs. Fort de sa prise de position d'emblée péremptoire (« Au risque de faire un mauvais jeu de mots, [...] mon dieu, quel soupe ! »²¹¹), le critique en profite pour lancer quelques lieux communs qu'il fait passer pour des jugements personnels (« cette adaptation/remake/reboot » témoigne de l'agacement du journaliste envers la redondance du cycle des licences hollywoodiennes, « avec une journaliste si peu crédible qu'elle n'est pas fichue de vendre le papier du siècle à sa rédac cheffe »²¹² donne à voir une certaine vision du bon journalisme). Didier Stiers se permet cette notation et ces prises de position uniquement parce qu'elles lui semblent en accord avec la pensée dominante qui gouverne son lectorat. Il en va de même lorsque *La Libre* énonce que « la pauvre Megan Fox semble presque regretter *Transformers* »²¹³, sous-entendant que *Transformers* constitue une œuvre détestable. Ce genre de stratégies rédactionnelles relève de la critique démagogue (voir point II.1.1).

L'Avenir, au contraire, expose la parution des *Tortues Ninja* avec enthousiasme (« Pizza pour tout le monde ! »²¹⁴, lance la titraille de la double page) et la replace dans le contexte de son développement qui a été, selon le journaliste, cahoté injustement par les fans. L'auteur revient sur l'origine de la saga, ses ambitions originales, retrace les annonces liées à

²⁰⁸ DENIS Fernand, « Tout sur Steve et sa mère » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.

²⁰⁹ *Télérama*, par exemple, consacrait déjà en septembre sa couverture à Xavier Dolan et encensait *Mommy*. Le film a été vu au Festival de Cannes par de nombreux critiques, bien avant sa sortie officielle en salles, ce qui lui a conféré une aura de chef-d'œuvre en amont de son exploitation.

²¹⁰ STIERS Didier, « Mutant en emporte le vent » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.

²¹¹ Ibidem.

²¹² Ibidem.

²¹³ HEYRENDT Hubert, « Des tortues très adolescentes » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.

²¹⁴ LENAERTS Jonathan, « Pizza pour tout le monde ! » in *L'avenir*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.

la genèse de cette nouvelle version et les réactions qu'elles ont suscitées, concluant qu'il s'agissait de beaucoup d'émoi pour un résultat satisfaisant à l'arrivée (« Malgré tous les oiseaux de mauvais augure et les rumeurs persifleuses, ces Tortues Ninja à la sauce 2014 sont incroyablement réjouissantes ! »²¹⁵). Ici, Jonathan Lenaerts semble juger la profondeur de l'histoire peu signifiante pour ses lecteurs (« l'histoire n'a évidemment rien de compliqué »²¹⁶), alors que *Le Soir* édifiait ce critère en scandale disqualifiant l'intérêt de l'œuvre (« une coïncidence qui doit être la plus énorme (et la plus ridicule) jamais tentée dans un film »²¹⁷). Tandis que *La Dernière heure* se plaint d'une action trop soutenue (« Tout se déroule à un rythme inhumain, trop soutenu pour l'œil »²¹⁸), *L'Avenir* considère ce rythme effréné comme une qualité (« Des scènes d'action à couper le souffle »²¹⁹). Le journal envisage un lecteur-modèle davantage sensible au spectacle visuel qu'à un récit sensé et subtil et construit sa présentation (double-page) et sa notation (trois étoiles sur cinq) de *Tortues ninja* en fonction de cette représentation. Le contrat de lecture se propose ici de faire découvrir aux récepteurs des films divertissants. « S'il y a contrat journalistique, il n'est pas donné à lire immédiatement, et [il] est en tout état de cause sujet à des stratégies de positionnement très différentes »²²⁰. Il y a ici volonté de se distinguer de la part du journaliste, mais en vue de toucher un certain public plutôt qu'un autre, avec le dessein d'un positionnement par rapport aux titres concurrents.

V.3.6 La lecture interprétative

Certains critiques de films de la presse quotidienne francophone belge vont plus loin que leur mission de jugement esthétique et proposent à leurs lecteurs des analyses des œuvres chroniquées. Plusieurs auteurs interprètent la volonté du réalisateur, pourtant pas toujours explicite, selon les éléments que le film dépeint concrètement. Cette analyse du fond est présentée la plupart du temps sans conditionnel, comme une vérité établie dont découle la lecture interprétative sans faille du critique (« filmant d'un côté les muscles ruisselants de sueur, de l'autre, l'urgence de la jeunesse. Il capte les tensions, confronte deux mondes et en sort une métaphore simplifiée de notre société »²²¹, conclut Fabienne Bradfer à propos d'un film sur le « bodybuilding »). Il s'agit, souvent, de déterminer ce qu'un cinéaste a désiré

²¹⁵ LENAERTS Jonathan, « Pizza pour tout le monde ! » in *L'avenir*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.

²¹⁶ Ibidem.

²¹⁷ STIERS Didier, « Mutant en emporte le vent » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.

²¹⁸ LAURENT Patrick, « En vert et contre tous » in *La Dernière heure*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.

²¹⁹ LENAERTS Jonathan, « Pizza pour tout le monde ! » in *L'avenir*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.

²²⁰ GONZALES Pierre, « Production journalistique et contrat de lecture : autour d'un entretien avec Eliséo Verón » in *Quaderni*, pp.51-59, Paris, France, n°29, 1996.

²²¹ BRADFER Fabienne, « Bodybuilder » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 1^{er} octobre 2014.

exprimer avec une thématique ou un thème, de décoder ses intentions. Le terme d'« enjeu du film » s'avère régulièrement employé, alors que celui-ci relève toujours du déchiffrement subjectif (« McDonagh, en faisant référence aux prêtres pédophiles, exprime un malaise réel. L'enjeu du film est la question de savoir si un homme doit payer pour un autre »²²²). À travers le visionnement d'un long-métrage, les critiques se prononcent comme s'ils percevaient l'attitude de son créateur (« Comme si, à l'image des personnages, le réalisateur cachait son jeu »²²³).

Lorsqu'ils estiment que l'œuvre s'y prête, certains journalistes belges spécialisés en cinéma vont plus loin en livrant des clés de lecture pour comprendre ses intentions, se substituant ainsi au cinéaste (« Il ne faut pas chercher de repères mais glisser dans cette fable philosophique [...] on y apprend l'art de disparaître tout en bouclant le cercle de la vie où l'organique rejoint le végétal »²²⁴). Ils déterminent les influences de ce dernier et le message, la thématique qu'il cherche à aborder symboliquement, même dans le cas d'un film d'animation davantage destiné aux enfants (« amusante déclinaison sur le thème du vilain petit canard. Avec un zeste de *Metropolis* pour la confrontation entre le monde sous-terrain pauvre et les riches de la surface et un peu de Dickens pour le récit initiatique d'un jeune orphelin à la recherche de ses origines »²²⁵). Comme en position de surplomb, le critique transcrit alors la volonté du réalisateur et ses effets sur son spectateur (« [Le réalisateur] Paul Haggis prend davantage de plaisir à jouer avec le spectateur, à soigner les enchaînements »²²⁶). Lorsqu'elle n'agace pas les lecteurs, cette position dominante peut les ouvrir au regard analytique et, ainsi, contribuer à l'émergence de l'amateur (voir point III.3). Qu'il partage ou non l'interprétation du critique de films, l'un de ses récepteurs peut, à la suite de sa consultation, devenir sensible à certains éléments de mise en scène qui, auparavant, relevaient pour lui du détail et, en conséquence, développer son propre regard, sa propre lecture, ses interprétations personnelles. Cette autonomisation peut mener à l'affranchissement de la critique professionnelle, surtout dans le cas d'une invalidation de son propos, et davantage mener aux circuits fermés de l'évaluation qui, dans certains cas, (par exemple *Senscritique*), laissent la place au développement d'une analyse des œuvres, avec le dessein de se confronter à davantage d'interprétations, dans des rapports horizontaux.

²²² LORFEVRE Alain, « Le prix du silence » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 1^{er} octobre 2014.

²²³ LORFEVRE Alain, « Schoenaerts et Roskam au pays du roman noir » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 24 septembre 2014.

²²⁴ BRADFER Fabienne, « Le goût des myrtilles et l'art de disparaître » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.

²²⁵ HEYRENDT Hubert, « Fable fromagère » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.

²²⁶ HEYRENDT Hubert, « Les pièces et le tableau » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 1^{er} octobre 2014.

Rappelons également que ce regard analytique fait partie des fondements de la fonction critique. Il y reste ancré aujourd’hui mais ne correspond pas pour autant forcément aux attentes actuelles des récepteurs.

V.3.7 La présence de la politisation et de valeurs

Nous l’avons vu en évoquant Herbert Marcuse (voir point I.3.1), le cinéma est pourvu d’un potentiel politique universel et il est fréquent qu’on lui attribue un sens idéologique. Si l’instrumentalisation du septième art par les critiques belges semble, au regard de notre *corpus*, moins fréquente que chez leurs collègues français (*Le Figaro* a tendance à juger mauvais les films se plaçant en héraut de Mai 68²²⁷, pour citer un exemple trivial), elle reste de mise lorsque l’œuvre leur semble appropriée. Dans le cas d’une œuvre qui comporte, à la base, un message politique, la charge idéologique paraît aller de soi pour les journalistes spécialisés. Évoquons le cas de *Caricaturistes, fantassins de la démocratie*, un documentaire de Stéphanie Vallolato et Radu Mihaileanu auquel *Le Soir* consacre quatre pages et un éditorial, publiant deux critiques (l’une le 1^{er} octobre et l’autre la semaine suivante, lors de la sortie du film). La mise en page du journal érige les douze dessinateurs que dépeint le long-métrage en véritables héros de guerre : « Ils sont douze. Douze salopards du rire, capables de prendre tous les risques pour défendre la liberté d’expression dans le monde »²²⁸. Le terme « douze salopards » est une référence au film de guerre éponyme de Robert Aldrich (1967). *Le Soir* identifie les douze caricaturistes, avec parcours et photos, dont trois grands formats où l’un d’eux mime l’étranglement tandis qu’un autre pointe son crayon comme une arme à feu. Leurs légendes ne laissent aucun équivoque (respectivement « ni Brejnev ni Poutine n’ont réussi à étrangler le cartooniste russe Zlatovsky », « Armé de son seul crayon, Boligan flingue les narcotrafiquants au Mexique »²²⁹). L’on remarque que, un peu à l’instar d’Hubert Heyrendt dans sa critique de *Samba* (voir point V.3.1.1), Fabienne Bradfer récupère le propos pour son journal et l’instrumentalise au service de ses idéaux, en plaçant l’emphase sur la métaphore militaire : « Le film des *Caricaturistes* sort à point nommé pour nous libérer des politiques de la bombe, du drone et du missile. En héros modernes, [les caricaturistes] revendiquent la folie et la drôlerie pour dessiner l’espoir d’un futur plus juste. Ces insoumis risquent leur vie pour un trait dont l’ironie remet en cause les dogmes du pouvoir »²³⁰. En

²²⁷ Voir TILLINAC Héloïse, *Quand la politique se mêle de cinéma*, éd. Le bord de l’eau, coll. Clair & Net (dir. Antoine Spire), Lormont, France, 2012.

²²⁸ COUVREUR Daniel, « L’intelligence du rire » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.

²²⁹ Ibidem.

²³⁰ BRADFER Fabienne, « Douze coups de crayon pour la liberté d’expression » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.

soutenant ainsi les dessinateurs de presse et en dénonçant les entraves à la liberté d'expression, *Le Soir* s'approprie le militantisme de l'œuvre et se montre à ses lecteurs sous le jour du camp des « gentils », intègres et insensibles aux biais des hommes de pouvoir (le journal répète que le documentaire « rappelle que la liberté d'expression est menacée dans tous les pays, y compris démocratiques. Que les pressions sont permanentes »²³¹). Or, comme le souligne *La Libre Belgique*, le long-métrage ne donne quasiment la parole qu'aux dessinateurs de presse et interroge très peu les hommes politiques ou les lecteurs (« la réalisatrice ne dirige que rarement son micro vers d'autres interlocuteurs »²³²). *Le Soir* choisit donc de défendre sans nuance la profession de caricaturiste pour s'intégrer dans les idéaux qu'elle sous-tend (liberté d'expression, presse affranchie de toute pression...), tandis que *La Libre*, ici bien plus critique, relativise le combat du film en le jugeant subjectif et incomplet. Ces deux jugements manifestent d'un positionnement idéologique différent, de deux « voix » de journal distinctes derrière lesquelles se rangent les auteurs.

Les valeurs politiques ne sont pas les seules à émerger des critiques de films belges francophones. L'on remarque également dans ces textes plusieurs allusions à des valeurs morales. Quand Patrick Laurent chronique le film *Calvary*, il glisse, dans le paragraphe réservé au synopsis (intitulé « résumé »), un jugement de l'opinion publique : « quoi de plus choquant et marquant pour l'opinion publique, en effet, que d'abattre un curé qui n'a jamais rien fait de mal pour dénoncer les ravages de ses confrères pédophiles »²³³. Le journaliste se range donc derrière l'opinion publique pour exprimer un jugement de valeur. Le sentiment est le même lorsque les critiques incluent des allusions négatives au cinéma américain de divertissement, à tendance hollywoodienne, souvent surnommé « cinéma pop-corn », dans leurs articles. « La mise en scène du drame reste light, histoire de ne pas perturber la digestion du pop-corn »²³⁴, lance *Le Soir* pour railler *Dracula Untold*, « Il n'est pas interdit de réfléchir à la métaphore proposée, mais on finit ses pop-corn d'abord »²³⁵, plaisante Fernand Denis à propos de *Le Labyrinthe* ; « la guimauve de Neel est plus savoureuse que le pop-corn réchauffé d'autres »²³⁶, scande Alain Lorfèvre pour défendre *Lou ! Journal infime*. Ce genre de moqueries relève du choix esthétique, de valeurs cinématographiques et, finalement, morales et économiques : discréditer les long-métrages au budget exorbitant au profit des

²³¹ BRADFER Fabienne, « Caricaturistes, fantassins de la démocratie » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.

²³² LORFEVRE Alain, « Nobles desseins » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.

²³³ LAURENT Patrick, « La mort aux trousses » in *La Dernière heure*, Bruxelles, Belgique, 1^{er} octobre 2014.

²³⁴ STIERS Didier, « Dracula untold : un film et au pieu ! » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 1^{er} octobre 2014.

²³⁵ DENIS Fernand, « Y a-t-il une sortie ? » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.

²³⁶ LORFEVRE Alain, « Guimauve ado » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014

œuvres d'art et d'essai, les productions belges à celles d'Hollywood (voir point V.3.2), ne constitue pas un consensus général mais bien le point de vue de ces journalistes spécialisés, en accord avec leur vision de l'industrie du cinéma. Évoquer le « pop-corn » charrie aussi la représentation des salles de cinéma populaires, diffusant des films doublés en français et proposant de nombreux encas, que les auteurs fustigent ainsi d'un même coup d'estoc. Là encore, il s'agit de valeurs non universelles qu'ils insèrent dans leurs critiques de films pour les partager avec les lecteur-spectateurs.

V.3.8 Le pronom « on » pour créer la communion

Pour faciliter l'adhésion de leurs récepteurs à leurs propos, les critiques cinématographiques belges francophones emploient régulièrement le pronom « on », dans de nombreux cas de figure, avec des effets variés mais qui nourrissent le même objectif de communion avec le lecteur. « Le pronom personnel indéfini de la 3^{ème} personne se caractérise par une très grande polyvalence d'usage, qui permet de le mettre au service de stratégies énonciatives les plus diverses »²³⁷. Cet usage multifonctions permet d'englober un large panel d'individus, selon le contexte et l'effet de rassemblement recherché. « Ainsi, le "on" peut être associé à l'énonciateur, au co-énonciateur, à un individu, un groupe ou un ensemble flou »²³⁸.

Le « on » peut permettre d'atténuer la sensation de subjectivité du jugement pour le lecteur en plaçant l'évaluation du critique seul dans le consensus de la rédaction entière du journal (« Si vous voulez dormir une heure et demie dans le noir, on ne saurait que trop vous conseiller votre chambre à coucher. C'est moins cher. Et plus confortable »²³⁹, « on ne saurait que trop conseiller à la jeune génération de se rendre en salle afin de s'y instruire sur [Jean-Florian Collin]... »²⁴⁰). Ici, le « on » représente le « nous ». Le destinataire estime généralement que le lecteur envisagera ce « nous » comme convainquant et digne d'intérêt, étant donné qu'il achète et lit ce titre de presse. Le critique s'adresse alors directement aux récepteurs (« vous ») en utilisant la voix de son journal (« on »). « L'usage du "on" permet donc de procéder à une objectivation du jugement de l'énonciateur (le "je pense que" est remplacé par une phrase affirmative qui a pour sujet le pronom personnel indéfini) [...] le lecteur, concerné par un "on" englobant la communauté des spectateurs, est susceptible

²³⁷ MAINGUENEAU Dominique, *Analyser des textes de communication*, p.111, éd. Armand Colin, Paris, France, 2005.

²³⁸ LHOUTELLIER Adèle, *Du journalisme cinématographique aux avis d'internautes sur les sites de presse : analyse et comparaison des discours critiques sur les films d'actualité dans la presse généraliste et culturelle* (dir. Bernard LAMIZET), Université de Lyon 2, Lyon, France, 2009.

²³⁹ DEGRE Michaël, « Le péril vieux » in *L'Avenir*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.

²⁴⁰ POULAIN Lucie, « Monsieur Etrimo » in *L'Avenir*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.

d'adhérer plus facilement à l'engagement distancié, qui est énoncé par le critique »²⁴¹. Par exemple, dans « on a droit à de l'ultraconvenu [...] des acteurs qui cabotent (Marceau) ou auxquels on ne croit pas (Bruehl) »²⁴², le « on » relève du « il » et cherche à convaincre le lecteur, en tant que potentiel spectateur, qu'il peut s'identifier à ce « il » en faisant confiance au jugement du critique. Le « on » permet de ne désigner un énonciateur que de manière fragmentaire, qui « est une condition pour créer ce "nous" devant lequel tout journaliste doit être responsable, car "on accède à l'impartialité en prenant en compte le point de vue des autres" »²⁴³ »²⁴⁴. Cette impression d'impartialité renforce le sentiment d'horizontalité entre le lecteur et l'énonciateur et vise à atténuer la perception d'arrogance critique.

Ce pronom personnel indéfini constitue également un outil efficace pour le critique qui désire rendre compte de son expérience de récepteur face à l'œuvre cinématographique qu'il a visionnée. « Le "on" englobe ainsi la communauté des spectateurs et donc le spectateur potentiel qui représente le lecteur »²⁴⁵, comme dans : « On voit d'autant mieux circuler, entre [les acteurs], les flux chargés d'amour, de violence, de sentiments d'énergie »²⁴⁶, ou : « on craint, déjà, le film racoleur, la comédie grassement populaire »²⁴⁷, par exemple. Cette méthode permet de replacer l'énonciateur dans une horizontalité avec le lecteur, rappelant au second le partage du statut de spectateur avec ce dernier. Ainsi, l'énonciateur conserve la tension entre expression (avec les engagements distanciés aperçus ci-dessus) et attractivité (en neutralisant, avec le compte-rendu de cette expérience de récepteur *lambda*, la potentielle perception d'arrogance critique chez le lecteur – voir point III.4).

Enfin, le « on » fonctionne également comme une invitation au consensus, à la communion entre le journaliste critique et son destinataire dans un ensemble commun de valeurs et de jugements, de goûts (« une semaine après la sortie belge de *The Drop*, on apprécie comment [Tom Hardy] "drive" sa carrière »²⁴⁸) ou idéologiques (« On ne doute pas

²⁴¹ LHOUTELLIER Adèle, Du journalisme cinématographique aux avis d'internautes sur les sites de presse : analyse et comparaison des discours critiques sur les films d'actualité dans la presse généraliste et culturelle (dir. Bernard LAMIZET), Université de Lyon 2, Lyon, France, 2009.

²⁴² STIERS Didier, « Plutôt pas, alors ! » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 1er octobre 2014.

²⁴³ ARENDT Hannah, *Juger. Sur la philosophie politique de Kant*, p.70, Seuil, coll. Point-essais, Paris, France, 2003.

²⁴⁴ SERVAIS Christine, « De quelle totalité l'énonciation journalistique est-elle le fragment ? », Association française de la sémiotique, [en ligne] <http://hdl.handle.net/2268/78620>, page consultée le 21 avril 2015.

²⁴⁵ LHOUTELLIER Adèle, Du journalisme cinématographique aux avis d'internautes sur les sites de presse : analyse et comparaison des discours critiques sur les films d'actualité dans la presse généraliste et culturelle (dir. Bernard LAMIZET), Université de Lyon 2, Lyon, France, 2009.

²⁴⁶ DENIS Fernand, « Tout sur Steve et sa mère » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.

²⁴⁷ DEGRE Michael, « Un peu, beaucoup, à la folie » in *l'Avenir*, Bruxelles, Belgique, 24 septembre 2014.

²⁴⁸ LORFEVRE Alain, « Sur la route » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 1^{er} octobre 2014.

de la légitimité de leur combat [...] pour dénoncer l'intolérance (religieuse, sociale, sexuelle, communautaire) et les atteintes (directes ou insidieuses) à la liberté d'expression »²⁴⁹). Il ne s'agit pas ici de prendre ses distances pour atténuer la subjectivité d'une évaluation mais plutôt d'inciter le lecteur à partager un avis dans lequel l'auteur espère qu'il se reconnaîtra pour rejoindre son énonciateur dans un même ensemble de goûts.

« D'un point de vue général, le "je" et le "nous" sont quasiment bannis dans le discours journalistique sur le cinéma »²⁵⁰, alors que le « on » y est utilisé massivement. Ce pronom indéfini renvoie à des ensembles extrêmement variés, qui charrient autant d'effets possibles sur le lecteur. Il arrive qu'une même critique de film contienne plusieurs « on » remplaçant des groupes distincts.

V.4 Brève comparaison des quotidiens

Bien qu'il ne s'agisse pas de l'objet principal de ce mémoire, il nous semble intéressant de dresser une succincte comparaison entre les façons dont les quatre quotidiens de notre *corpus* traitent de l'actualité cinématographique. Cela permettra, indirectement, de dessiner un profil de leurs pages réservées au septième art et, ainsi, de comprendre pourquoi elles attirent ou non l'intérêt des récepteurs potentiels interrogés par notre enquête. Par ailleurs, une fois de plus, cela en révèle davantage sur les contrats de lecture que propose la critique cinématographique belge.

Le premier critère de comparaison, s'il peut paraître trivial, est celui qui saute le plus clairement aux yeux : la place réservée à la critique de films. L'on peut s'interroger sur la pérennité des pages cinéma, notamment lorsque l'on voit que « la place du cinéma dans un quotidien comme *Le Monde* a baissé de 40% en 10 ans »²⁵¹. Si l'on devait classer les titres de presse belges francophones selon ce critère, cela donnerait : *La Libre Belgique*, *Le Soir*, *La Dernière heure* puis *L'Avenir*.

La Libre Belgique contient en effet des critiques d'une ampleur qui dénote dans le paysage médiatique belge, avec des articles comptant souvent deux fois plus de signes que ceux du *Soir* (4.000 contre 2.000, habituellement). « Le critique de *La Libre* possède donc le

²⁴⁹ LORFEVRE Alain, « Nobles desseins » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.

²⁵⁰ LHOUTELLIER Adèle, Du journalisme cinématographique aux avis d'internautes sur les sites de presse : analyse et comparaison des discours critiques sur les films d'actualité dans la presse généraliste et culturelle (dir. Bernard LAMIZET), Université de Lyon 2, Lyon, France, 2009.

²⁵¹ DE BAECQUE Antoine, « L'âge chimérique de la cinéphilie » in *La Critique de cinéma à l'épreuve d'Internet* (dir. Gilles Lyon-Caen), p.20, éd. L'Entretemps, coll. Horizons de cinéma, Montpellier, France, 2014.

loisir de déployer plus longuement sa pensée et de construire un raisonnement »²⁵², constatait déjà il y a cinq ans Sébastien Varveris, qui consacrait son mémoire au sujet. Comme nous l'avons vu dans le point V.3.1.1, les journalistes spécialisés de *La Libre* emploient souvent des références plus savantes que leurs collègues, poussant loin l'intellectualisation du septième art, avec, également, un aspect patriotique et indépendant important *via* la colonne rédigée par les collaborateurs du site « Cinergie.be », consacré au cinéma belge. Souvent, un film a droit à sa double-page entière, agrémentée d'encarts qui replacent les œuvres dans le contexte de la filmographie de leurs réalisateurs, ou revenant sur un pan particulier de l'histoire des artistes en question²⁵³. Le contrat de lecture de *La Libre Belgique* érige donc le cinéma en un art capital, sérieux, à analyser en profondeur. Il lui accorde en conséquence un espace considérable, en comparaison avec celui qu'attribuent les autres titres de presse.

Si les critiques proprement dites du *Soir* s'étalent sur moins d'espace, le journal fait la part belle aux cinéastes et acteurs en leur accordant de nombreux entretiens. Les questions vont souvent au-delà de la simple actualité de la personne interrogée (« Vous savez aujourd'hui pourquoi vous vouliez être actrice ? »²⁵⁴) et tentent d'aller en profondeur (en demandant à l'interlocuteur, par exemple, quels sentiments il a explorés pour mieux camper son personnage). Cela va de pair avec une volonté d'intellectualiser le cinéma, à l'instar de *La Libre*, de ne pas le réduire à un divertissement dépourvu de réflexion. *Le Soir* fait passer ce sentiment davantage à travers un style ambitieux que par le biais de références savantes, comme *La Libre* (Visconti, Proust, Cassavetes...).

Par exemple, la prose des journalistes spécialisés en cinéma du *Soir* est caractérisée par de fréquentes énumérations qui s'étalent sur plusieurs paragraphes : « *Samba* est une réussite à plusieurs niveaux. Dans la façon légère mais pertinente [...] Dans l'équilibre entre le rire et l'émotion [...] Dans ce mélange d'acteurs [...] Dans ce choix génial [...] Dans le développement des seconds rôles [...] Dans cette façon de casser joliment les rythmes pour mieux faire rebondir cet "Illégal" version sentimentale »²⁵⁵. Cette énumération débute au second paragraphe et se poursuit jusqu'à la fin du texte, avec pas moins de six occurrences. Il

²⁵² VARVERIS Sébastien, *La critique de cinéma dans la presse écrite belge francophone : état de la situation*, Université de Liège, Liège, Belgique, 2010.

²⁵³ Voir pour exemple HEYRENDT Hubert, « La comédie des sans-papiers » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014 où un encart (« un couple de cinéma ») retrace la rencontre entre Omar Sy et le duo de réalisateurs.

²⁵⁴ STIERS Didier, « Rosamund Pike explore les recoins sombres de son âme » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.

²⁵⁵ BRADFER Fabienne, « "Illégal" version comédie sentimentale » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.

s'agit d'une construction traversant tout l'article, peu commune dans un article de presse classique. Les enchaînements de ce style s'avèrent relativement fréquents dans les colonnes du *Soir* : « Oui, on n'avait pas désespérément besoin [...] Oui, le classique de Bram Stoker [...] Oui, l'affiche ressemble [...] Et oui, se faire fort de nous raconter qui était l'homme avant l'accro à l'hémoglobine était un pari risqué »²⁵⁶ ; « on a déjà vu quelques films où toute l'intrigue se déroule dans un même lieu clos autre qu'une pièce de maison. Un cercueil. Un garage. Une cabine téléphonique. Un ascenseur, on en passe et des meilleurs »²⁵⁷ ; « Jean-Florian Collin a en stock 4.339 appartements, 662 studios et plus de 2.500 garages. Son activité, en 1969, engrange plus de 2 milliards de francs de chiffre d'affaires »²⁵⁸. Ces énumérations manifestent d'une grande connaissance du journaliste critique et produisent un effet d'autorité sur le lecteur. L'auteur lui impose une prose ambitieuse, à la structure répétitive, donc efficace. Elle dénote avec le style rédactionnel du reste du journal, celui des articles d'informations, très factuel et neutre. Si *Le Soir* consacre moins d'espace que *La Libre* au cinéma, ce genre d'effets littéraires prouve qu'il ne le juge pas insignifiant pour autant. Cette valorisation du septième art est en phase avec l'image de « quotidien de référence »²⁵⁹ que ces titres de presse des groupes Rossel et IPM cherchent à refléter et entretenir.

La Dernière heure et *L'avenir* offrent environ deux fois moins de pages à propos de l'actualité cinématographique que leurs concurrents cités ci-dessus. Lorsque *l'Avenir* accorde une page complète au septième art, il s'agit toujours d'un divertissement (voir le cas de *Tortues Ninja* en point V.3.6) ou d'une œuvre d'origine locale (voir le cas de *Colt 45* en point V.3.2). Pour ce qui est de *La Dernière heure*, le critique Patrick Laurent semble considérer que son lecteur-modèle n'est pas enclin à intellectualiser le cinéma. On le comprend en identifiant certains angles avec lesquels les films sont traités (voir le cas de *Tu veux ou tu veux pas* en point V.3.1.2) et à la lecture des péroraisons du journaliste qui, souvent, s'appliquent à synthétiser clairement le jugement critique du texte en amont : « Sympa mais pas hilarant, donc »²⁶⁰. La dernière phrase de la critique de *Locke* se cantonne à « Passionnant »²⁶¹, celle de

²⁵⁶ STIERS Didier, « Dracula untold : un film et au pieu ! » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 1^{er} octobre 2014.

²⁵⁷ STIERS Didier, « Locke : fallait pas décrocher ! » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 1^{er} octobre 2014.

²⁵⁸ STIERS Didier, « Monsieur Etrimo : un type appart » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.

²⁵⁹ VANESSE Marc, *Techniques de l'écriture et de l'argumentation*, notes de cours, Université de Liège, Liège, Belgique, 2011.

²⁶⁰ LAURENT Patrick, « Nos illusions étoilées » in *La Dernière heure*, Bruxelles, Belgique, 24 septembre 2014.

²⁶¹ LAURENT Patrick, « Passionnant huis clos automobile » in *La Dernière heure*, Bruxelles, Belgique, 1^{er} octobre 2014.

Samba à « un gros coup de cœur »²⁶²). La rubrique cinéma dans ces quotidiens ne compte souvent que deux pages sur le journal. Le contrat de lecture de ces deux quotidiens entend donc proposer un passage en revue rapide du cinéma, privilégiant les œuvres belges et/ou de divertissement dans le cas de *l'Avenir*. Les critiques cinéma de ces titres synthétisent leur propos, utilisent des références populaires pour offrir une comparaison directe à leurs lecteurs. La fonction critique y est ici réduite à son jugement esthétique, voulu concis. Ce qui compte, c'est plus de déterminer si le film est un bon divertissement ou non que d'analyser ses vertus artistiques.

V.5 Conclusion intermédiaire

On constate donc, de prime abord, un clivage entre les titres de presse de notre *corpus* dans la façon dont leur contrat de lecture présente le cinéma à ses lecteurs. La typologie d'Alain Bergala, qui s'applique parfaitement aux titres de presse français, où le rapport au lecteur régit une bonne partie de la construction des critiques (la couleur politique du journal induisant le reste, comme l'a démontré Héloïse Tillinac), semble peu pertinente ici. L'on repère un journal plutôt pourvu de critiques démagogues renvoyant le récepteur à ses propres valeurs, qu'il partage avec le journal qui publie ces articles (*La Libre Belgique*), un autre qui se concentre davantage à produire, à travers ces évaluations, un miroir de références à la culture populaire de ses lecteurs (*La Dernière heure*), deux autres qui voguent entre les deux (*Le Soir* et *L'Avenir*), mêlant prises de position *via* l'humour, l'insertion de quelques connotations idéologiques ou d'une énonciation fragmentaire dans lesquelles le public peut se reconnaître. Les critiques de notre *corpus* prennent position sur le cinéma selon l'image de marque de leur titre de presse. « La notion de contrat appliquée à la position précise des différents médias dans un secteur concurrentiel est quelque chose qui touche directement aux mécaniques discursives d'énonciation »²⁶³. Les contrats de lecture de leurs critiques cinéma, qui envisagent le septième art comme un divertissement ou bien comme un art à analyser, correspondent à des positionnements sur le marché médiatique. D'ailleurs, dans l'opposition de point de vue sur le cinéma qui polarise *La Dernière Heure* et *La Libre Belgique*, deux journaux du même groupe de presse (IPM), on ressent une complémentarité qui paraît commercialement logique. Les critiques cinéma ne constituent pas leur cheval de bataille,

²⁶² LAURENT Patrick, « Très inspiré » in *La Dernière heure*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.

²⁶³ GONZALES Pierre, « Production journalistique et contrat de lecture : autour d'un entretien avec Eliséo Verón » in *Quaderni*, pp.51-59, Paris, France, n°29, 1996.

mais elles participent à la construction d'une ligne éditoriale plus globale, à façonner un journal qui, en tant que tout cohérent, se distingue des autres sur le marché.

Ce qui est certain, c'est qu'aucune critique de ces quatre quotidiens francophones belges ne relève de la critique avant-gardiste dépeinte par Alain Bergala, qui dispose pourtant encore de deux fers-de-lance chez nos voisins français (*Les Cahiers du cinéma* et *Positif*) et qui, encore à l'heure d'aujourd'hui, reste parfois présente dans les grands noms de la presse généraliste (*Libération* ou *Le Figaro*, qui, par leur ligne idéologique prégnante, font des pages cinémas le lieu de micro-révolutions artistico-politiques). Quand les critiques de la presse traditionnelle belge francophone renvoient à des valeurs, celles-ci restent dans une volonté de consensus avec l'idéologie dominante, demeurent cohérentes avec la ligne éditoriale du journal et ses prises de position. Comme nous l'avons vu, ces valeurs ne sont de toute façon invoquées que lorsque le thème du film chroniqué s'y prête sans équivoque, contrairement à la pratique des quotidiens français comme *Libération*, par exemple, qui entreprend une lecture politique de films *fantasy* comme *Le Seigneur des anneaux*. Le contrat de lecture de la critique des titres de la presse traditionnelle belge francophone ne dépasse jamais ce consensus préalable, fondé sur des valeurs que consacrent également le reste des instances de publication respectives.

Les pages des quotidiens consacrées à l'actualité cinématographique ne savent plus comment s'y prendre, prisonnières de l'optique « généraliste » de leur titre de presse, pour plaire aux « cinéphiles mous » qui lisent la critique sans pour autant se sentir assez passionnés pour investir de l'argent et du temps dans des revues spécialisées canoniques. Faut-il intellectualiser le septième art ? Sans doute, mais pas trop non plus, alors ils le dédramatisent avec quelques boutades. Et, surtout, ils tentent de conserver leurs lecteurs en créant la communion : par des stratégies communicationnelles, par un militantisme patriotique du cinéma, voire en créant une plate-forme d'évaluation propre (voir *Le Mad* en point IV.3), tous les moyens sont bons.

Aux trois tensions complexes (évoquées en point I.1.1 à I.1.3) intrinsèques à la critique s'ajoutent celles, émergentes, d'un contexte extrêmement concurrentiel et développé qui, sans doute, engendre une diversité de récepteurs tout aussi variés. Les critiques belges se contraignent à former un tout homogène renfermant un panel de pratiques discursives et rédactionnelles hétérogènes, mais sans jamais abriter de jugements aussi pugnaces, engagés et à contre-courant de la *doxa* dominante que la critique d'antan (voir point II.1.2).

Par le biais de notre enquête par questionnaire, nous allons tenter, maintenant, de voir si cette formule globale choisie par la presse belge francophone correspond aux attentes des élèves de premier bachelier de l'Université de Liège, ces jeunes de dix-huit ans en moyenne qui découvrent les études supérieures et le milieu intellectuel allant de pair.

Chapitre VI

Enquête

Maintenant que nous avons dessiné le paysage des contrats de lecture de la critique cinématographique dans la presse quotidienne francophone belge, nous allons pouvoir les confronter aux rapports qu'entretiennent des lecteurs potentiels avec ce genre journalistique.

Ce chapitre va s'atteler à présenter l'enquête que nous avons entreprise pour définir les pratiques d'un public lorsqu'il s'agit de déterminer ses choix en matière de cinéma. En questionnant ses exigences par rapport à la critique, nous pourrions dessiner les attentes de ce lectorat. Nous verrons si elles correspondent aux contrats de lecture des critiques de la presse quotidienne belge francophone.

Nous commencerons par présenter notre population et par justifier notre choix. Nous expliquerons comment nous avons procédé pour sélectionner notre échantillon et définirons les objectifs de cette recherche avant d'analyser ses résultats.

Nous présenterons alors quelques données « brutes » (des constatations globales sur les réponses de notre échantillon) puis les mettrons en perspective pour définir un profil. En comparant les étudiants qui utilisent la critique cinéma et ceux qui ne l'utilisent pas, nous verrons si nous constatons une différence en termes d'attentes ou non.

Nous analyserons enfin un nouveau type de critique, mentionné par une part importante de notre échantillon : celle des vidéastes amateurs d'Internet. Nous verrons en quoi elle diffère, en termes de contenu et de contrat de lecture, de la critique de la presse quotidienne belge francophone.

VI.1 Présentation de l'enquête

VI.1.1 Présentation de la population

Nous avons décidé de questionner des étudiants. Régulièrement au cœur des villes, où siègent beaucoup de cinémas, ils constituent souvent, selon nous, un groupe social friand de culture. Par souci de faisabilité, nous avons interrogé des étudiants de l'Université de Liège. Avec les moyens dont nous disposions pour ce mémoire, il aurait été impensable que nos recherches portent sur la Belgique entière, ou même sur une province complète. Rappelons qu'il s'agit de débroussailler le terrain d'une étude de la réception de la critique cinématographique en Wallonie. Notre étude constitue donc un exemple (loin d'être dépourvu de rigueur pour autant) qui peut servir de base à d'autres recherches ultérieures.

Nous avons considéré que l'entrée à l'Université pouvait être ressentie comme une nouvelle étape dans la vie des étudiants, potentiellement liée à la découverte de nouvelles pratiques culturelles. Dès lors, par dessein de représenter une population homogène, nous nous sommes concentré sur les étudiants de premier bachelier. Nous postulons que leur éveil culturel, enthousiasmé par l'incursion relativement récente – l'enquête s'est déroulée 2 à 3 mois après la rentrée universitaire – dans un milieu nouveau, sera davantage intéressant à questionner que celui de condisciples plus âgés, déjà installés dans une routine. Nous avons donc sélectionné dix classes de premier bachelier de l'Université de Liège, en variant bien évidemment les sections d'étude, pour former notre échantillon.

VI.1.2 Présentation de l'échantillon

Les étudiants interrogés étaient tous, au moment de l'enquête, en premier bachelier et âgés entre 17 et 21 ans. Ils proviennent des facultés suivantes : Philosophie et lettres, Psychologie et sciences de l'éducation, Sciences appliquées, HEC-école de gestion, Sciences, Médecine. Ils se sont vus distribuer un questionnaire papier auquel ils ont été invités à répondre durant la pause du cours où nous nous sommes rendus, ou au terme de celui-ci. Si nous ne disposions pas d'assez de questionnaires, les étudiants étaient invités à y répondre par voie informatique, *via* un formulaire en ligne. Tous les étudiants désireux de répondre en ont donc eu la possibilité. De plus, le fait de disposer systématiquement de la bénédiction, en aval, du professeur présent dans la salle a probablement encouragé leur bonne volonté dans la réponse aux questionnaires.

VI.1.3 Objectifs de l'enquête

Les questions auxquelles nous souhaitons que l'enquête apporte des réponses étaient les suivantes :

- Les étudiants de premier bachelier de l'Université de Liège (ULg) se servent-ils de critiques cinématographiques pour déterminer leurs choix de visionnage ? Le cas échéant, de quels médias émanent ces critiques ? Les étudiants ont-ils un journaliste critique favori ?
- Qu'attendent les étudiants de premier bachelier de l'ULg d'une critique de films ?
- Existe-t-il une corrélation entre la quantité de films qu'un étudiant de premier bachelier de l'ULg visionne et son assiduité à la consultation de critiques cinématographiques ?
- Les étudiants de premier bachelier de l'ULg jouent-ils parfois le rôle de critique cinéma en postant des articles de ce type sur internet ?

Ces quatre questions correspondent à quatre objectifs précis, respectivement :

- Déterminer l'impact de la critique cinématographique sur la sélection de films par les étudiants de premier bachelier de l'ULg et définir les médias qu'ils considèrent comme les plus efficaces pour les aiguiller dans ces choix.
- Comparer les attentes de ces étudiants en termes de critiques de films avec les articles de ce type que l'on peut effectivement lire dans la presse quotidienne francophone belge, dont ils constituent des lecteurs potentiels.
- Identifier un lien éventuel entre la fréquence de consultation de critiques cinématographiques et la quantité de visionnages de films d'un étudiant de premier bachelier de l'ULg.
- Qualifier l'importance de l'activité critique pour ces étudiants : la considèrent-ils comme essentielle au point de la pratiquer eux-mêmes ?

Nous avons donc confectionné notre questionnaire en regard de ces objectifs.

VI.1.4 Méthodologie de l'enquête

Le questionnaire, consultable en annexe, comporte huit questions. Cinq sont des questions fermées (dont deux laissent la possibilité aux étudiants d'ajouter une réponse si celles qui sont proposées ne leur conviennent pas), trois sont « semi-ouvertes » (elles invitent les étudiants à préciser leur réponse en l'illustrant par des exemples).

Les questionnaires ont été distribués au début de cours à destination d'étudiants de premier bachelier à l'Ulg²⁶⁴.

Les élèves ont toujours disposé du temps nécessaire pour répondre aux questionnaires. Nous n'avons pas tenu compte des exemplaires incomplets ou invalides (plusieurs réponses alors qu'une seule n'est proposée, questionnaire illisible...). Nous avons récolté au total 500 questionnaires valides, sur un total de 600 distribués (taux de réponse de 83 %) que nous avons encodés nous-mêmes²⁶⁵ via le programme *Excell*.

Rappelons que nous avons tenté de réaliser l'enquête sur le délai le plus court possible, afin que les articles du corpus correspondent au mois durant lequel les étudiants de premier bachelier étaient questionnés. Nous avons essayé de distribuer des questionnaires dans un maximum de facultés différentes pour assurer la représentativité de la population. Néanmoins, certaines sections de l'université accueillent un nombre considérable d'élèves en premier bachelier et, dans la limite du temps et des moyens qui nous étaient impartis, étaient impossibles à traiter sans disposer d'une équipe d'une dizaine de personnes, à moins de déranger le déroulement du cours pendant sa quasi-totalité. Par exemple, pour la faculté de Droit, criminologie et science politique, le professeur contacté (Christian Behrendt) nous a fortement déconseillé d'espérer interroger son auditoire sans disposer d'une équipe organisée. Néanmoins, cette enquête nous semble sérieuse, conçue sur base d'un échantillon suffisamment diversifié, pour pouvoir être utilisée dans le cadre d'un mémoire universitaire. Elle peut, de surcroît, servir de base à un travail ultérieur plus ambitieux, pourvu de davantage de moyens et bénéficiant de délais supplémentaires.

Cependant, si, raisonnablement, l'on peut penser que les tendances que nous dégagons sont indicatrices, il est impossible de les étayer statistiquement, compte tenu de l'ampleur

²⁶⁴ Nous avons systématiquement sélectionné des cours au sein de facultés différentes. Voici la liste des séances de cours où les questionnaires ont été distribués :

- Introduction aux grandes littératures occidentales (professeur : Laurent Demoulin), faculté de Philosophie et lettres le 19 novembre 2014.
- Psychostatistique descriptive et inférentielle (professeur : Etienne Quertemont), faculté de Psychologie et Sciences de l'éducation, le 27 novembre 2014.
- Analyse sociale de l'économie et de l'entreprise (professeur : Annie Cornet), faculté de Sciences appliquées et HEC-école de gestion de l'Ulg, le 2 décembre 2014.
- Mathématiques générales (professeur : Françoise Bastin), faculté de Sciences, le 12 décembre 2014.
- Travaux pratiques d'Histologie humaine (étudiante monitrice : Hélène Warnier, professeur : Pascale Quatersooz), faculté de Médecine, le 12 décembre 2014.

²⁶⁵ Nous désirions, au départ, confier l'analyse statistique à un professeur compétent en la matière. À la lecture de nos objectifs, M. Quetermont, contacté dans ce but, a considéré que nous n'avions pas réellement besoin de nous lancer dans des calculs statistiques compliqués pour ce projet de recherche. Nous avons donc réalisé nos analyses de résultats nous-même, avec l'accord de M. Marc Jacquemain.

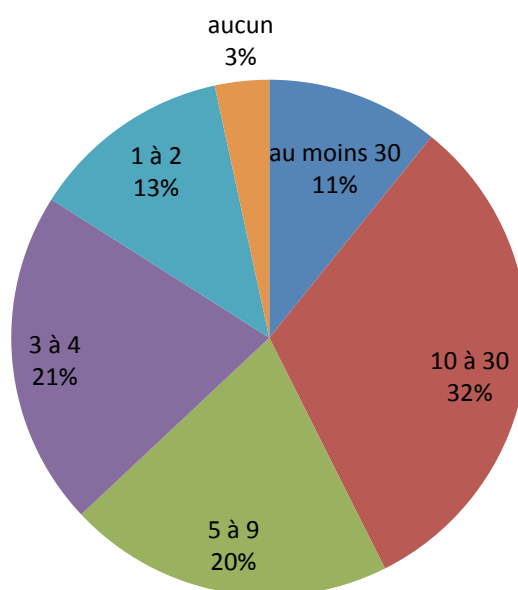
modeste de l'enquête. Nous avons été avertis de l'écueil de cette méthode dès le départ, mais avons décidé, en accord avec Christine Servais, de poursuivre la démarche de l'enquête par questionnaire. Nos recherches ne s'inscrivent pas dans le département de statistiques, ce mémoire ne se fonde pas intégralement sur cette enquête. Il s'agit d'un élément parmi d'autres tentant d'enrichir notre analyse de la perception de la critique cinéma aujourd'hui, en termes de rapports avec ses lecteurs, de l'incarner en un milieu restreint. Nous avons réalisé cette opération avec le plus de sérieux possible et y avons consacré beaucoup de temps, mais la procédure reste limitée. C'est pourquoi, selon les conseils de Marc Jacquemain, nous commenterons nos données comme si notre procédure était aléatoire, ce qui n'a pas pu être le cas faute de temps et de moyens. Nous allons, par ailleurs, nous contenter de commenter les tendances fortes qui se dégagent de notre étude, plutôt que de nous attarder sur des phénomènes minimes qui ont peu de chances de s'avérer reproductibles et significatifs.

VI.2 Quelques chiffres et pourcentages issus des données brutes

Avant de commencer l'interprétation proprement dite des résultats, voici quelques constatations globales sur les réponses de notre échantillon. Nous avons arrondi les données pour les présenter de façon concrète, mais nous indiquons à leur suite, entre parenthèses, le pourcentage réel de réponses de ce type.

- Les étudiants de premier bachelier de l'Ulg regardent en moyenne trois films par mois. La majorité en regarde au moins dix par mois (32%), et très peu d'entre eux n'en regardent aucun en l'espace d'un mois.

Nombre de films visionnés le mois précédant l'enquête



- Ils y accèdent la plupart du temps en *streaming* (**3,2, en moyenne**, sur une échelle de 1 à 5, 1 signifiant « jamais » et 5 signifiant « toujours »). Viennent ensuite la télévision (3 sur 5), le téléchargement sur disque dur (2,7 sur 5), les salles de cinéma (2,4 sur 5) et le visionnage de DVD (2,1 sur 5).
- Les critères que ces étudiants utilisent pour sélectionner un film avant visionnage sont majoritairement **les bandes-annonces** (83%) et **le bouche-à-oreille** (78%). **La moitié (50%)** d'entre eux s'intéresse également au **résumé** du film en question.
- Un **tiers** de ces étudiants consulte des critiques cinéma avant visionnage pour déterminer si un film a des chances de lui plaire, environ **une fois sur deux** (2,3, en moyenne, sur une échelle de 1 à 5, 1 signifiant « jamais » et 5 signifiant « toujours »).
- Les critiques cinéma que consultent les étudiants de premier bachelier de l'Ulg émanent majoritairement (46%) de **sites internet spécialisés**, à l'instar d'*Allociné*, le portail web le plus fréquemment cité, et de loin. **Un huitième** (12%) des étudiants lit des critiques cinéma dans la **presse papier généraliste**, d'où proviennent les quotidiens de notre chapitre d'analyse.
- **Plus de neuf étudiants sur dix** (93%) n'endossent jamais le rôle de critique de films en rédigeant puis en postant eux-mêmes sur Internet un avis sur une œuvre visionnée. Les étudiants entreprenant cette démarche sont donc extrêmement rares.

VI.3 Observations et définition d'un profil

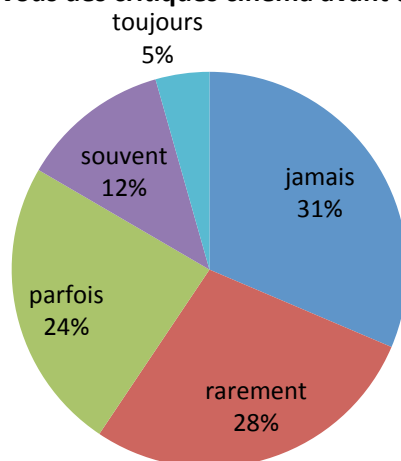
À travers les résultats de notre étude, nous pouvons dresser un profil de l'étudiant de premier bachelier de l'Ulg en tant que consommateur de films. Cela nous permettra, ensuite, de comprendre les raisons qui le poussent à lire ou non des critiques cinématographiques et, le cas échéant, le type de support qui retient le plus son attention. Cela définira ses attentes par rapport aux contrats de lecture des médias en termes de traitement du cinéma. De là, nous pourrons dégager les points forts de ces supports et, si besoin, les différencier de la presse papier généraliste quotidienne belgo-francophone sur laquelle a porté notre analyse de *corpus*. Il convient, avant tout, de questionner l'importance de la critique de cinéma pour notre public. Nous pourrons ensuite observer les attentes des étudiants par rapport à leur intérêt pour notre objet et établir des catégories que nous pourrons comparer entre elles.

VI.3.1 La critique de films intéresse-t-elle les étudiants ?

L'un des objectifs de cette enquête ambitionnait de quantifier l'importance de l'activité critique pour sa population. En interrogeant les étudiants sur la fréquence à laquelle ils rédigeaient eux-mêmes une critique cinéma, nous désirions observer s'ils considéraient

l'activité critique comme essentielle au point de la pratiquer eux-mêmes. Nous pourrions nous pencher sur les 6% de sondés ayant donné une réponse supérieure à un sur notre échelle de un à cinq, mais cela reviendrait à nous attarder sur une minorité d'un échantillon déjà modeste. Si l'on maintient notre volonté de nous concentrer davantage sur les tendances robustes qui ressortent de notre étude, il y a un constat que nous ne pouvons pas éviter : la critique cinéma peine à intéresser ces jeunes, âgés de 17 à 21 ans, élèves à l'université.

Réponses à la question "lisez-vous des critiques cinéma avant d'aller voir un film ?"



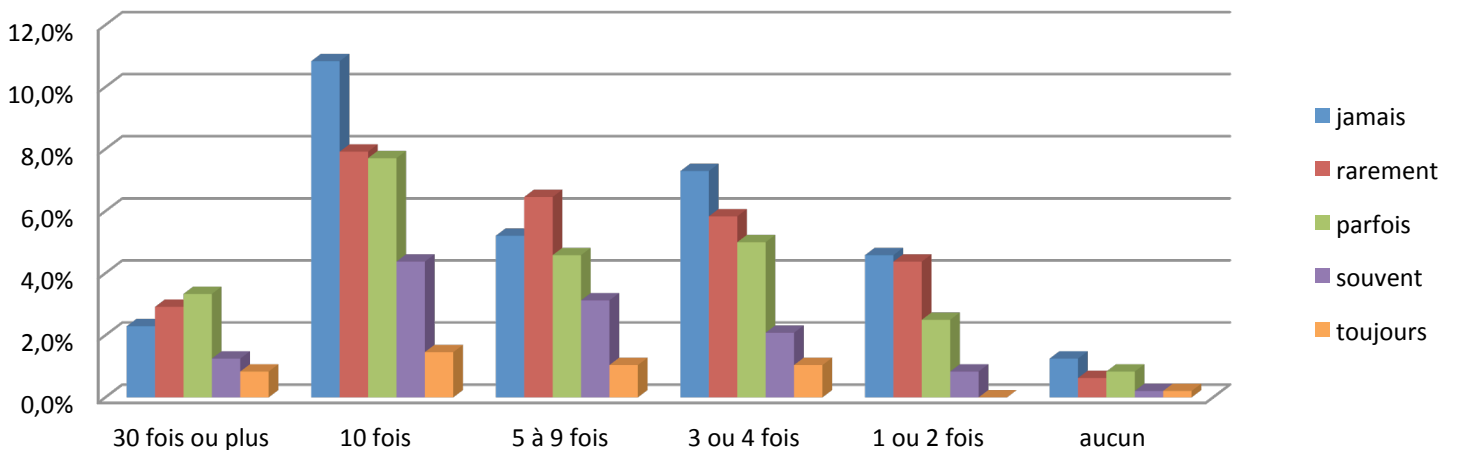
Tous supports confondus, l'importance de la critique cinéma pour les étudiants de premier bachelier de l'Université de Liège interrogés est donc à relativiser. Le contexte dépeint dans nos chapitres de contextualisation et les nombreuses hésitations de ce genre journalistique qui semble se chercher ne facilitent pas l'intégration de la critique dans les pratiques médiatiques quotidiennes de la population étudiée. Il est important de noter que 97% des étudiants ont répondu par la négative à la question 7 de notre questionnaire (« Suivez-vous des avis de critiques professionnels ? Si oui, le(s)quel(s) ? »). Ce qui indique que les sondés, lorsqu'ils prêtent attention à la critique de films, le font de façon relativement distraite ou, en tout cas, sans assiduité, sans chercher à retenir le nom d'un auteur. Hugues Dayez, journaliste spécialisé le plus médiatisé de Belgique²⁶⁶, est le seul journaliste spécialisé qu'ont retenu quelques étudiants (2%). Penchons-nous tout de même sur les étudiants lecteurs de critique cinéma, pour définir leur profil et le mettre en rapport avec les contrats de lecture proposés par les critiques de la presse quotidienne belge francophone.

²⁶⁶ Hugues Dayez intervient lors d'un sujet hebdomadaire sur les sorties cinéma au JT de La Une (RTBF), dans *Matin Première* sur La Première (RTBF) et anime l'émission *5 heures cinéma*, avec Rudy Léonet, sur Pure FM (RTBF).

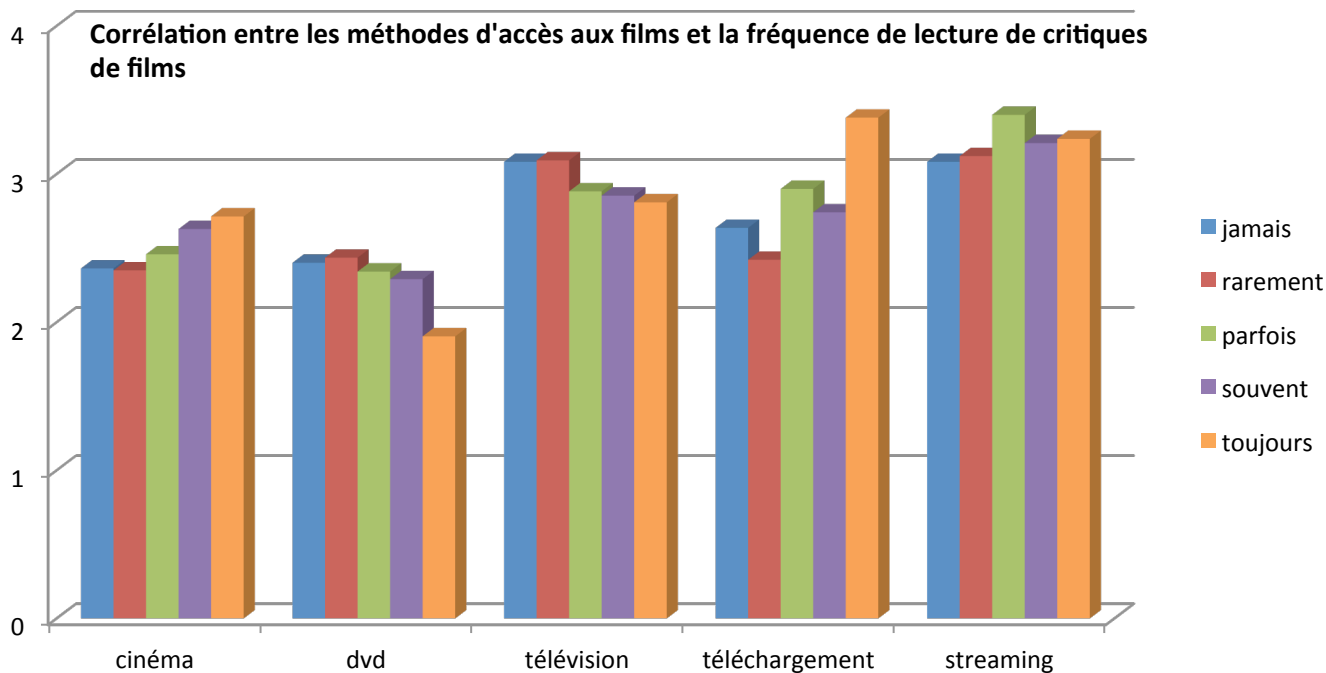
VI.3.2 Quel étudiant lit la critique cinéma ?

En nous fiant aux réponses à la question 4 de notre questionnaire (« en utilisant l'échelle suivante, dites si vous lisez des critiques cinéma avant d'aller voir un film [1 signifiant « je ne consulte jamais de critique cinéma » et 5 signifiant « je consulte systématiquement des critiques cinéma] »), nous pouvons dessiner un portrait des étudiants en regard de leur fréquence de consultation des critiques cinéma.

Corrélation entre le nombre de films visionnés le mois précédant l'enquête et la fréquence de lecture de critiques de films



Le graphique ci-dessus compare les résultats de la question 1 (« le mois dernier, combien de fois avez-vous regardé des films [tous supports confondus : cinéma, télévision, DVD, ordinateur...] ») avec ceux de la question 4. Établissons, de prime abord, que la consultation de critiques de films ne représente en rien une condition *sine qua non* au visionnage de films par les étudiants : ceux ayant regardé un film par jour ou plus durant le mois précédant l'enquête déclarent majoritairement n'en lire de jamais à parfois. Cependant, le « parfois » est majoritaire chez ces étudiants qui, dans le flux considérable d'œuvres qu'ils visionnent, filtrent donc « parfois » leurs choix grâce à la critique cinéma. De manière générale, le « jamais » prédomine chez les consommateurs « modestes » de films (zéro à 4 films sur un mois), là où la tranche supérieure (5 à 9 films) en lit légèrement davantage. Le pic de « toujours » se situe dans la même catégorie que celui des « jamais » : la tranche des étudiants regardant environ une dizaine de films par mois, qui s'impose comme la plus représentée. Cette catégorie abrite un large spectre de relation à la critique cinéma, mais l'on peut malgré tout y établir le même constat que pour les autres : en cumulant le « jamais » et le « rarement », l'on obtient plus d'étudiants qu'en additionnant le « parfois », le « souvent » et le « toujours », quel que soit le nombre de films visionnés au cours d'un mois.

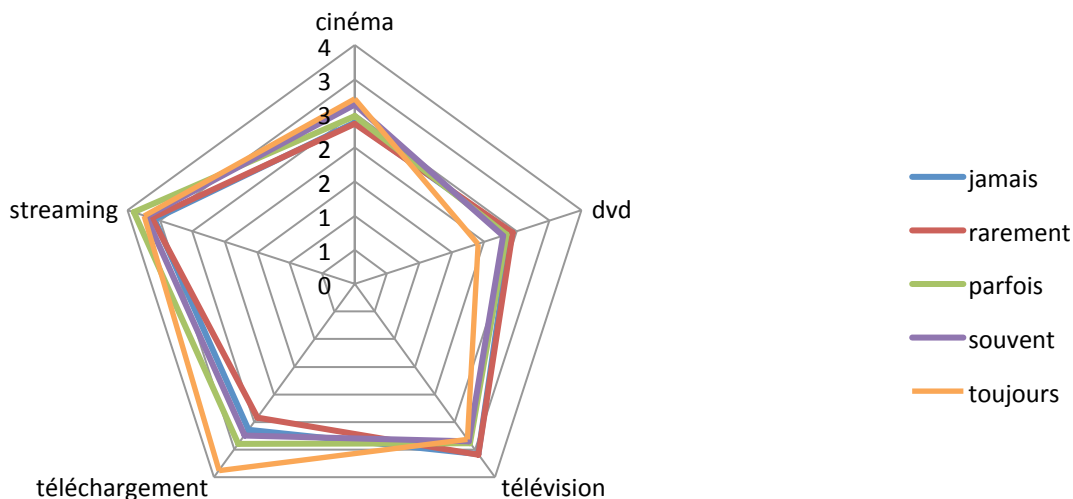


Le graphique ci-dessus mesure cette fois-ci la fréquence de consultation de critiques de films à l'aune des résultats obtenus à la question 2 (Signalez les méthodes d'accès aux films que vous utilisez avec l'échelle suivante [1 signifiant « je n'accède jamais à des films de cette façon » et 5 signifiant « j'accède à tous les films que je visionne de cette façon »]). L'on remarque ainsi que, si l'étudiant qui consomme un grand nombre de films ne lit pas forcément proportionnellement autant de critiques, celui qui y accède à l'aide de moyens coûteux en termes d'argent (cinéma) et de temps (téléchargement²⁶⁷) préfère globalement consulter des critiques cinéma pour éviter au maximum tout gaspillage de ces ressources précieuses. La catégorie « téléchargement » arbore en effet un pic considérable de « toujours », et celle des salles obscures contient une majorité de « souvent » et de « toujours ». Les étudiants adeptes du visionnage en *streaming* consultent majoritairement « parfois » des critiques cinéma, aidés de la facilité d'accès qu'offre Internet à ces évaluations. Certains sites de *streaming* intègrent d'ailleurs dans la fiche d'identité du film proposé un lien vers la compilation de critiques que propose le portail *Allociné*, extrêmement souvent cité par les étudiants parmi les médias consultés. Ce renvoi a forcément un impact sur la fréquence de lectures de critiques par les utilisateurs du *streaming*. Le « jamais » et le « rarement » prédominent pour la catégorie « dvd », où l'on peut supposer que les démarques saisonnières influencent davantage les achats des étudiants que les articles critiques. Ceux-ci sont davantage publiés en synchronie

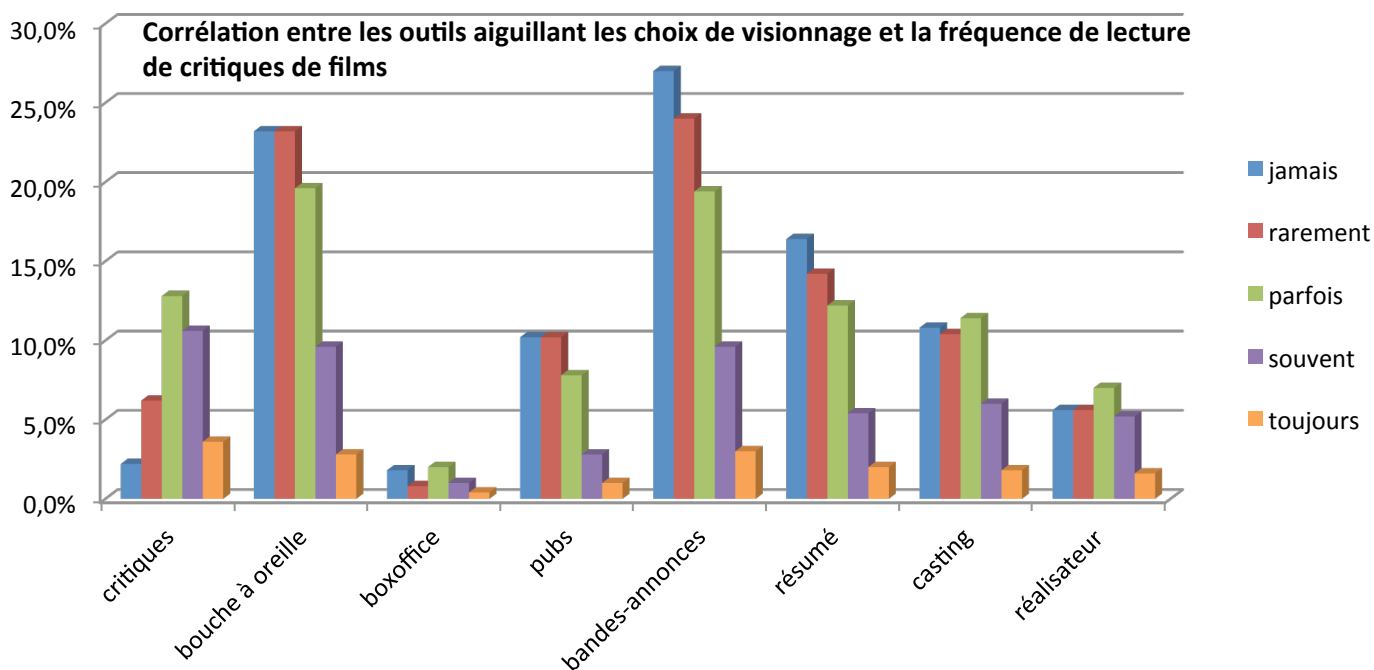
²⁶⁷ Le téléchargement de films nécessite un travail de repérage de liens encore valides et entraîne un certain délai dans la récupération des fichiers, qui excède largement le temps de visionnage lorsque l'internaute cherche à obtenir un film en haute résolution, pourvu d'une bonne qualité visuelle.

des sorties des films au cinéma, ce qui vaut aussi pour la catégorie « télévision », où les œuvres sont souvent évaluées au moyen d'une brève signalétique dans les magazines, que les étudiants ne considèrent probablement pas comme des critiques en tant que telles.

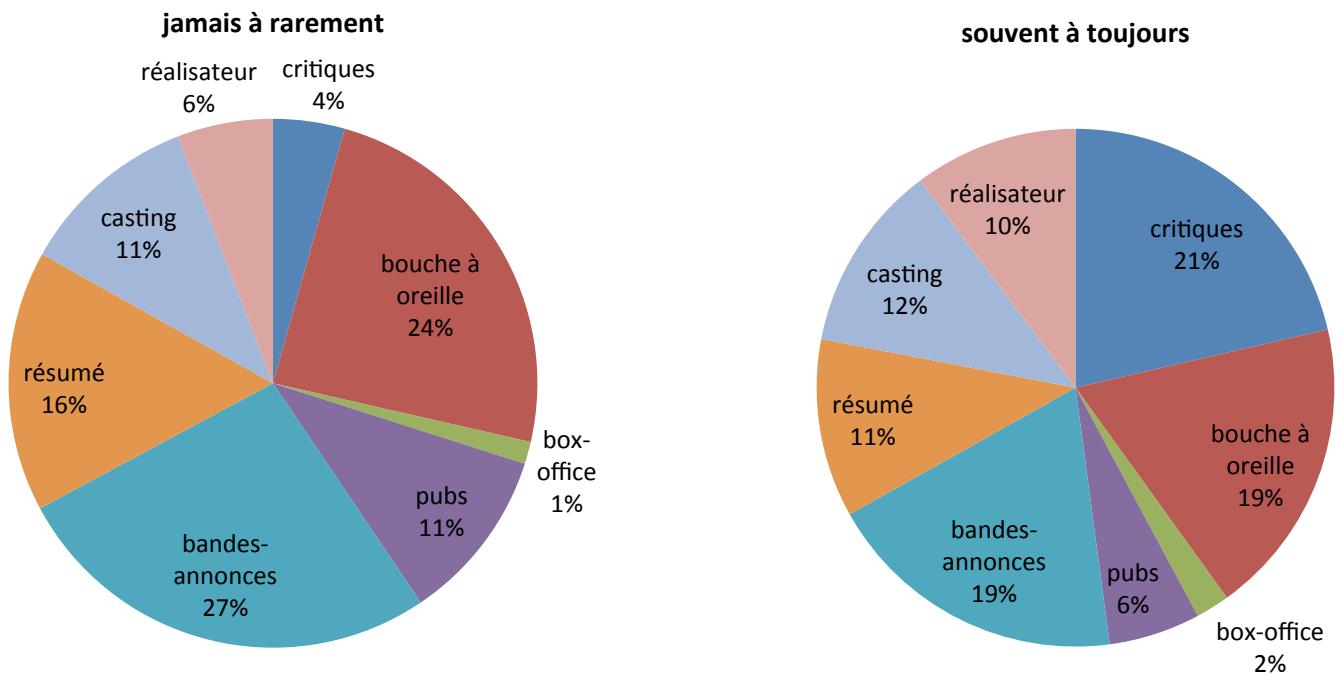
L'on constate plus clairement les disparités identifiées en amont en observant la figure ci-dessous :



Il se révèle également intéressant de mesurer cette fréquence de consultation de critiques cinéma par les étudiants au prisme des critères qu'ils ont sélectionnés dans leur réponse à la question 3 (« Quels sont les moyens que vous utilisez pour déterminer si un film peut vous plaire avant de le visionner ? [plusieurs réponses possibles] »). C'est le rôle du diagramme ci-dessous.



La gradation de « jamais » à « toujours » y est exposée de gauche à droite, en commençant par jamais. Ici, les disparités sont bien plus significatives et témoignent d'une réelle différence de sensibilité entre les étudiants consultant peu de critique cinéma (de « jamais » à « rarement ») et ceux en lisant beaucoup (de « souvent » à « toujours »).

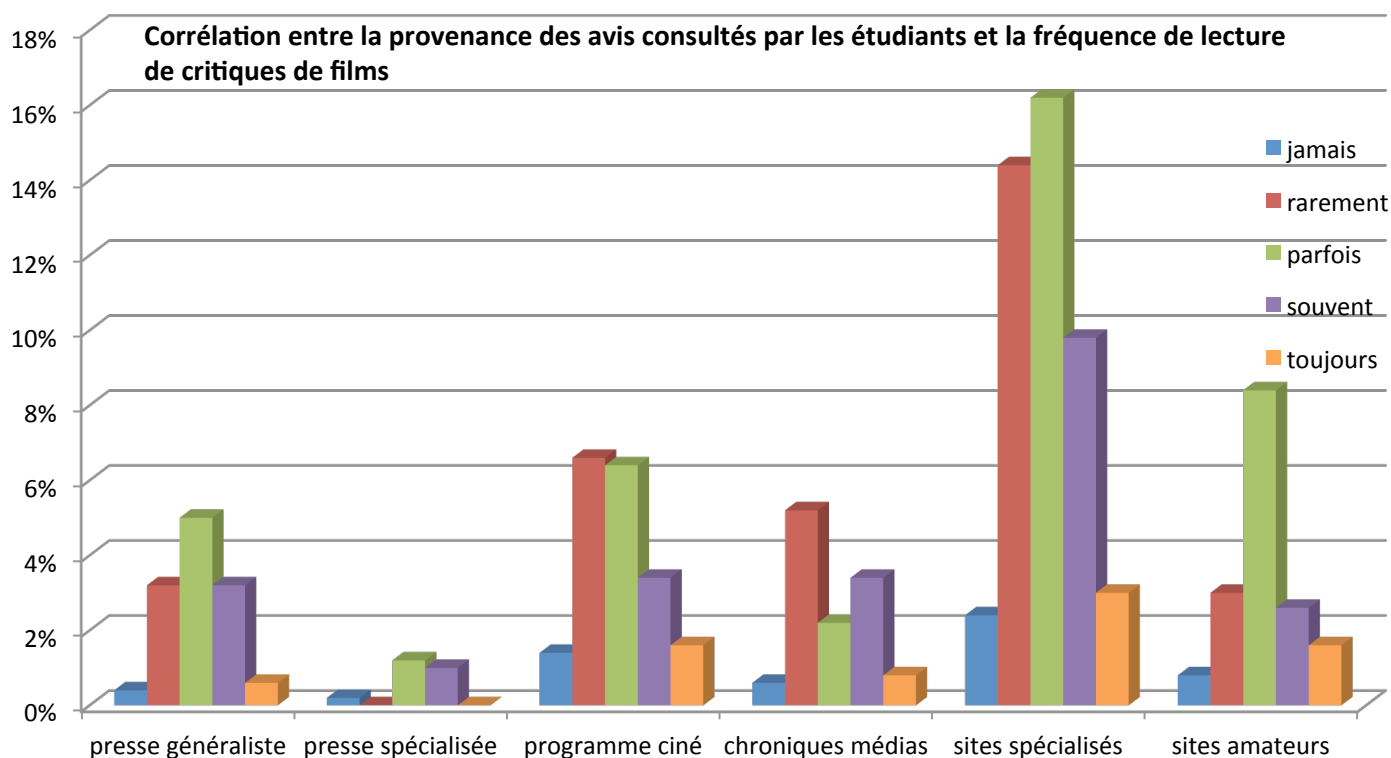


Avec ces deux diagrammes en secteurs, nous confrontons les réponses des étudiants considérant lire peu la critique cinéma (de « jamais » à « rarement ») et celles des sondés qui déclarent la lire de manière conséquente (de « souvent » à « toujours »). Si les bandes-annonces, le bouche-à-oreille et le résumé ont une importance majeure pour les lecteurs « jamais à rarement », leur influence est moindre chez les « souvent à toujours » qui, en revanche, accordent plus de poids au réalisateur de l'œuvre. Ces lecteurs qui déclarent lire la critique de « souvent à toujours » la sélectionnent plus volontiers dans les critères aiguillant leurs choix de visionnage que le bouche-à-oreille (respectivement 21% contre 19%). De plus, les écarts entre le pourcentage de méthodes utilisées chez les « jamais à rarement » et les « souvent à toujours » révèlent que ces derniers semblent moins influencés par l'aspect promotionnel et visuel d'un film, à savoir les bandes-annonces, le résumé (un synopsis qui ne témoigne pas de l'ampleur que peut conférer la mise en scène au déroulement d'une histoire) et les publicités (respectivement, en comparant les « souvent à toujours » aux « jamais à rarement », 19% contre 27, 11% contre 16, 6% contre 11). Notons au passage que les lecteurs occasionnels de critiques cinéma (les « parfois ») sont ceux qui confèrent le plus de crédit au

réalisateur et au casting, Nous pourrions émettre l'hypothèse qu'ils jugent *a priori* les films grâce à ces critères lorsqu'ils ne consultent pas d'articles à leur sujet. L'étudiant de premier bachelier de l'Université de Liège qui lit des critiques de films « souvent » à « toujours » regarde donc en moyenne une dizaine de films par mois, principalement *via* les méthodes gratuites d'Internet (*streaming* et téléchargement), et est surtout influencé par le bouche-à-oreilles et les bandes-annonces.

VI.3.3 Quel étudiant consulte quel média ?

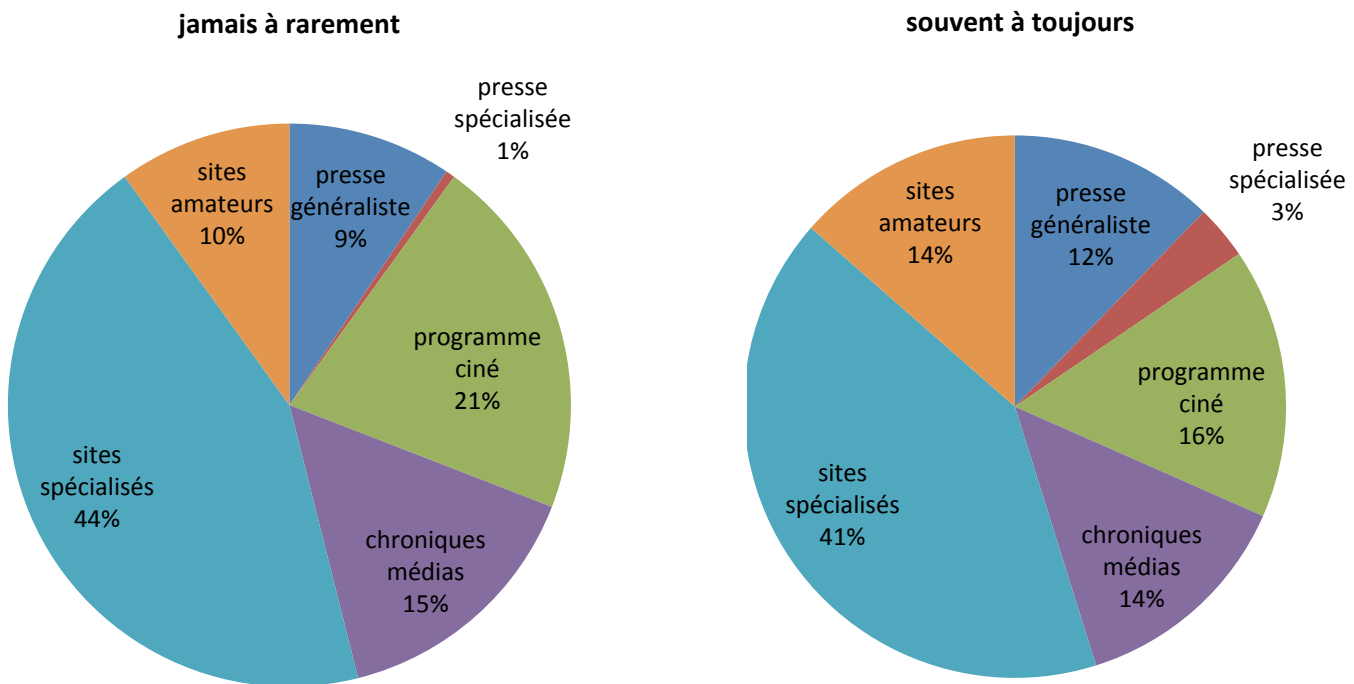
Si l'on observe les médias que choisissent les étudiants en fonction de leur fréquence de consultation de critique de films, ils se répartissent comme ceci :



Comme évoqué en amont, les sites spécialisés remportent de loin la palme des supports les plus consultés, notamment chez les étudiants considérant qu'ils ne lisent pratiquement jamais de critique cinéma. L'on remarque que les lecteurs « parfois » le sont presque par accident : cette catégorie est celle qui déclare lire le plus la presse généraliste. Nous pourrions formuler l'hypothèse que les étudiants survolent les pages consacrées au septième art du quotidien auquel ils sont abonnés, tout comme la consultation de sites amateurs (blogs, etc.) s'effectue peut-être au hasard d'un lien internet, lors d'une consultation nonchalante du *web*. Dans le même ordre d'idée, l'assiduité ne semble pas de mise pour ce qui concerne la consultation de chroniques médiatiques (à la radio et à la télévision) : la majorité d'étudiants qui les écoute

n'accorde que « rarement » de l'importance à la critique cinéma. Ces chroniques ne constituent donc pas un rendez-vous incontournable pour la plupart des étudiants, ils y accèdent davantage sans le vouloir complètement, selon les hasards de leurs horaires d'écoute. Quant à la presse spécialisée, elle ne conquiert qu'un public d'étudiants très marginal et ne représente pas un média incontournable pour lecteurs de la catégorie « toujours », qui déclare ne jamais lire ce type de publications. Les programmes de cinéma (majoritairement ceux de l'ASBL *Les Grignoux*, ceux du groupe *Kinépolis* ensuite) restent une méthode fort prisée des non-intéressés de la critique comme de ses plus fervents adeptes, qui ne semblent donc pas rechigner à consulter des avis formatés, forcément promotionnels et destinés à motiver les publics à se rendre au sein des salles obscures.

Lorsque l'on compare les réponses des étudiants peu enclins à lire la critique cinéma avec celles de ceux qui en consultent souvent, une relative similitude s'impose :



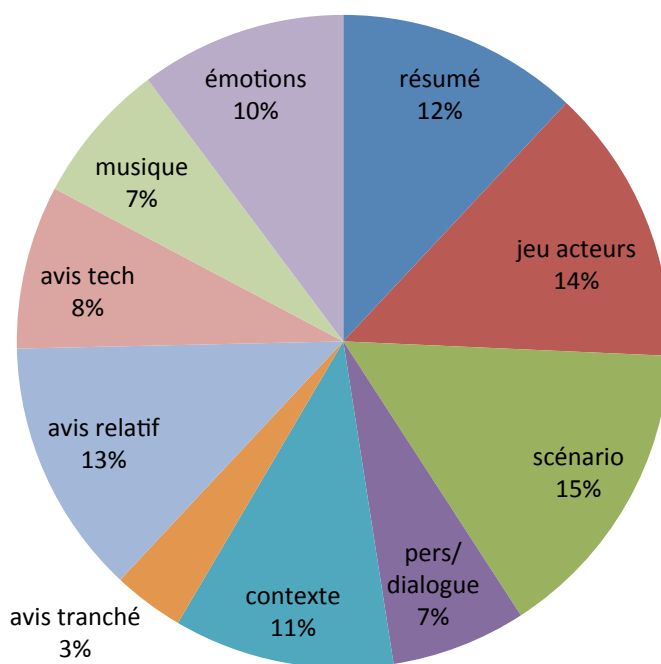
La fréquence à laquelle les étudiants consultent des critiques cinéma ne les clive donc pratiquement pas. Les tendances fortes restent les mêmes : les sites spécialisés dominent, la presse généraliste reste minoritaire. Internet s'impose manifestement comme un canal dont l'immédiateté attire les faveurs des étudiants, qu'ils soient sensibles à la critique de films ou non. Ceux qui s'en disent amateurs ne font pas pour autant la démarche de consulter des publications papier. Avant de tenter d'expliquer cet avènement des sites spécialisés, nous

allons nous pencher sur le profil des étudiants lecteurs de la presse généraliste afin de confronter les observations établies dans notre chapitre d'analyse avec leurs pratiques.

VI.3.3.1 Quel étudiant lit la presse généraliste ?

Le chapitre « Analyse » de ce mémoire portant sur la presse quotidienne francophone belge, il nous semble pertinent de nous pencher sur les attentes des étudiants de premier bachelier de l'Université de Liège qui consultent ces journaux généralistes pour confronter les observations de nos analyses à ces résultats.

Attentes des étudiants lecteurs de la presse généraliste lors de la lecture d'une critique



Le diagramme en secteurs ci-dessus présente les attentes des étudiants ayant sélectionné la presse dans les médias qu'ils consultaient pour les orienter dans leurs choix de films. Les secteurs « musique », « scénario », « jeu acteurs », « avis tech »²⁶⁸ et « pers/dialogue » signifient que l'étudiant attend de la critique qu'elle contienne un jugement de ces critères. Le secteur « avis tranché » signifie que l'étudiant attend de la critique qu'elle émette une opinion fermée sur l'œuvre (le film est bon ou mauvais), tandis qu'« avis relatif » signifie que l'étudiant attend de la critique qu'elle conseille le film à un certain type de public (ceux qui ont aimé cela aimeront ceci). Le secteur « émotions » attend de la critique qu'elle dépeigne les

²⁶⁸ Désigne l'option « une appréciation des considérations techniques (photographie, montage, effets spéciaux...) » au sein du questionnaire

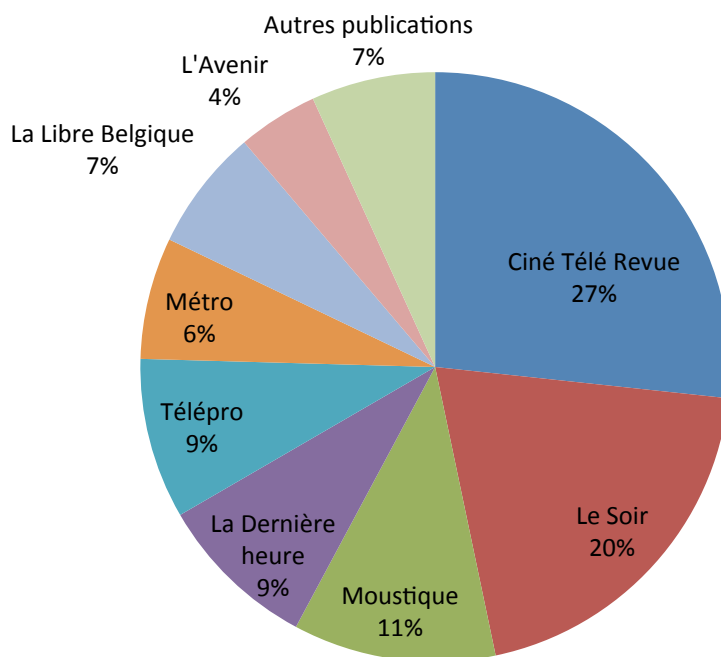
sentiments que le film est susceptible de nous faire ressentir. Le secteur « contexte » signifie que l'étudiant attend de la critique qu'elle contienne une remise en contexte de l'œuvre dans la carrière d'un cinéaste ou d'un acteur (filmographie, thématiques...). Enfin, le secteur « résumé » signifie que l'étudiant attend de la critique qu'elle livre un survol de l'histoire du film en question.

Il est surprenant de constater que très peu d'étudiants apprécient de trouver un avis tranché au sein des pages cinéma de leur quotidien, un jugement fini qui ne laisse aucun doute sur l'évaluation de l'œuvre comme « bon » ou « mauvais » film. Pourtant, nous l'avons vu en point V.3.3, avec le cas de *Tu veux ou tu veux pas*, ou en point V.3.5 avec celui de *Tortues Ninja*, les critiques belges francophones œuvrant pour la presse généraliste ne se privent pas de promulguer des jugements radicaux, tournant en ridicule ceux qui seraient en désaccord avec eux (« bien gogo sera le spectateur qui trouvera du charisme [aux tortues ninja] »²⁶⁹). Ces lecteurs de la presse généraliste accordent manifestement une grande importance au récit des films dont ils lisent des critiques : 15% apprécient que l'article offre une appréciation du scénario de l'œuvre, 12% attendent de lui qu'il en propose un résumé. Au vu de ces résultats, les pages cinéma de *La Dernière heure* et de *l'Avenir* semblent particulièrement adaptées à ces attentes, étant donné que ces journaux consacrent généralement – systématiquement, en ce qui concerne *La Dernière heure* – un paragraphe entier à l'histoire de l'œuvre chroniquée (respectivement « résumé » et « ce que ça raconte »), contrairement au *Soir* et à *La Libre*, qui ne mentionnent souvent que brièvement le synopsis, plutôt en fin de texte²⁷⁰. Pourtant, lorsque l'on demande aux étudiants quels sont les titres de presse généraliste qu'ils lisent, on constate que la réalité est toute autre :

²⁶⁹ STIERS Didier, « Mutant en emporte le vent » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.

²⁷⁰ Voir pour exemple BRADFER Fabienne, « Le goût des myrtilles et l'art de disparaître » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014, où l'histoire du film est évoquée dans le dernier tiers de l'article, au détour d'une référence au cinéma thaïlandais.

Publications consultées par les étudiants lecteurs de presse généraliste



Outre le *Ciné Télé Revue*, dont nous n'avons pas analysé de critiques pour nous concentrer sur la presse quotidienne, *Le Soir* est la publication de presse généraliste que lisent le plus les étudiants de premier bachelier de l'Université de Liège. Ses articles de 2.000 signes en moyenne attirent donc plus de faveurs que ceux de *La Libre*, de longueur double (voir point V.4). Mais moins que les critiques et autres notules des magazines télé, largement plébiscités (47% des lecteurs de presse généraliste, lorsque l'on cumule *Ciné Télé Revue*, *Moustique* et *Télépro*). Comme l'indiquait le graphique en début de point VI.3.3, la lecture de critique cinéma dans la presse généraliste par les étudiants relève majoritairement de l'occasionnel (avec un pic de « parfois »). Elle se fait donc surtout lors de la consultation des magazines télévision familiaux, peut-être au hasard de du choix du programme télévisé. L'on peut donc conclure que les stratégies visant à créer la communion avec le lecteur (voir point V.3.8) peinent à le fidéliser, tout comme l'emploi d'humour et de prises de position que les journalistes espèrent adéquats (voir points V.3.3 et V.3.5) ne provoquent aucunement l'emballement générationnel.

À la lecture du diagramme en secteurs « Attentes des étudiants lecteurs de la presse généraliste lors de la lecture d'une critique » présenté au début de ce point, l'on pourrait s'interroger sur le faible score de la presse spécialisée et, par extension, de *La Libre Belgique*, le journal dont les pages cinéma se rapprochent le plus de la tradition analytique des *Cahiers* et de *Positif*. 11% des étudiants lecteurs de la presse généraliste attendent d'une critique cinéma qu'elle replace le film chroniqué dans un contexte (filmographie du réalisateur,

thèmes abordés...), tâche que *La Libre Belgique* est le seul quotidien à réellement entreprendre. 10% désirent qu'une critique contienne une appréciation de ce que pourrait ressentir le spectateur face à l'œuvre en question, une démarche introspective qui nécessite un espace considérable en termes de mise en page et de nombre de caractères. 8% de ces étudiants déclarent être intéressés par une évaluation des considérations techniques des *opus* critiqués (photographie, montage, effets spéciaux...), données que les critiques de la presse quotidienne francophone belge ont globalement tendance à éluder au profit d'une manifestation de leur conscience des codes (voir point V.3.4). Une partie significative des étudiants réclame un contrat de lecture qui prenne en compte des éléments détaillés du cinéma, qui n'ont pas leur place dans un article qui l'envisage comme du divertissement. Pourtant, la presse spécialisée, qui n'hésite pas à s'attarder sur ces considérations techniques et à replacer les œuvres dans un contexte thématique et filmographique, est très peu lue par notre échantillon. D'ailleurs, *La Libre Belgique*, quotidien qui dispose du plus de place pour développer une réflexion sur le cinéma, n'arbore pas des chiffres d'audience qui le font sortir du lot de notre enquête. Nous verrons que les critiques des vidéastes amateurs, analysées plus loin, disposent, grâce à leur format, de conditions adaptées pour satisfaire ce genre d'attentes.

Enfin, il est étonnant de constater que la préférence des étudiants de premier bachelier de l'Université de Liège lecteurs de la presse généraliste va à un avis relatif (le critique conseille le film chroniqué à un certain type de public et pas à un autre) plutôt qu'à un avis tranché. Cette démarche flirtant avec l'objectivité, davantage analytique qu'évaluative, apparaît, nous l'avons vu en amont, peu présente dans les pages de nos quotidiens, ne serait-ce que par l'omniprésence en leur sein de la signalétique étoilée, synthétisant la qualité du film de manière claire et établie. Les étudiants semblent donc préférer des conseils ouverts plutôt que des jugements fermés. La multiplicité d'avis consultables en ligne, avec chaque intervention reliée au profil de l'énonciateur qui propose de consulter ses goûts en un coup d'œil, permet d'offrir ce genre de relativisation de la hiérarchie des œuvres. Lorsqu'un internaute en décèle un autre qui semble partager certaines opinions, il peut se fier à ses avis et accéder à des conseils adaptés à sa sensibilité. Ce besoin de relativité explique le succès des sites spécialisés.

VI.3.3.2 L'avènement des sites spécialisés

Près de la moitié des étudiants interrogés, dans leur globalité, annoncent consulter des critiques de films sur des sites internet spécialisés. Il s'agit majoritairement de bases de données compilant des critiques professionnelles, émanant majoritairement de la presse (généraliste et spécialisée), et des avis amateurs, tout en prenant soin de distinguer les deux.

Sur *Allociné*, par exemple, la fiche d'un film présente d'une part une note moyenne sur base des avis de la presse, une autre selon les avis des internautes. Sur *IMDB* (Internet Movie Database), l'on nous présente la note moyenne des utilisateurs du site, consultable selon toutes sortes de filtres (leur sexe, leur âge...) et, en second lieu, la note *Metacritic* de l'œuvre, prenant en compte les notations des titres de presse anglophones.

46% des étudiants consultent des critiques de films sur ce type de sites et, parmi eux, 93% ont cité *Allociné*, 10% *IMDB* et 5% *Rotten Tomatoes* (les étudiants étaient autorisés à mentionner plusieurs sites). À moins que ces étudiants ne fassent totalement fi des critiques presse (placées sur un pied d'égalité avec celles des utilisateurs sur *Allociné*, sauf si l'on se contente de consulter le portail depuis le moteur de recherche *Google*, où seuls les avis des spectateurs apparaissent), les titres de presse conservent une légitimité à leurs yeux, puisqu'ils consultent leur jugement (synthétisé en une note sur cinq ou dix) à travers ces bases de données spécialisées²⁷¹. Dès lors, l'on peut supposer que le faible score de la presse généraliste est moins une question de légitimité que de support, la consultation d'avis sur ces sites consacrés au septième art s'effectuant de manière plus fluide, à une échelle plus globale, que la lecture de dizaines de titres de presse différents. L'archivage élaboré par *Allociné* et consorts permet d'ancrer l'avis des journaux dans le temps tout en le synthétisant. De plus, libre à l'internaute désireux de creuser le propos de balayer, en quelques clics, des extraits, jugés significatifs par l'équipe du site, des articles des différents médias dont le jugement est repris. À l'heure où la subjectivité des critiques spécialisés est souvent pointée du doigt, où l'amateur émerge en réaction à la perception croissante d'arrogance critique (voir point III.4), le site spécialisé s'impose comme un outil imparable permettant de confronter en un clic le spécialiste au profane, avec une possibilité pour l'utilisateur d'intervenir, à l'instar d'un circuit fermé de l'évaluation (voir chapitre IV). Le réel point faible de la presse, aux yeux des étudiants de premier bachelier de l'Université de Liège, réside probablement dans le temps qu'elle réclame pour la consulter, d'autant plus qu'ils ne lui accordent pas tous plus d'intérêt qu'au jugement d'un spectateur anonyme, comme le prouve le haut pourcentage qui se déclare sensible au bouche-à-oreille.

²⁷¹ La moyenne des notes des critiques « presse » est séparée de celle des « spectateurs », si bien que chaque internaute choisira celle à qui il accorde le plus d'importance.

VI.4 Sur les traces d'une nouvelle forme de critique cinéma

Nous l'avons observé au travers de nos analyses d'articles émanant de la presse quotidienne francophone belge, la critique cinéma se cherche. Une fois encore (voir chapitre III), ce genre journalistique semble traverser une période de mutation, dont l'enjeu relèverait moins d'une question de contenu, ou même d'approche, que de format. « Le critique doit créer de nouveaux outils qui ne soient pas en accord avec les canaux de diffusion d'écriture sur Internet et la pensée hypertextuelle qu'ils produiraient, mais passent par-dessus leurs bouleversements, pour affirmer la nécessité d'une critique cinéma face à l'élargissement du visuel [...] L'ère où il faut dire ce que l'on *doit* voir est dépassée »²⁷². Emmanuel Fansten, journaliste à *Libération*, nous confiait que, comme beaucoup d'autres journaux, « *Libération* a raté son virage numérique »²⁷³. La même lourdeur accable les quotidiens belges comme *Le Soir*, dont le site internet, constate avec regret le journaliste *freelance* Quentin Noirfalisse, « n'a pas bougé depuis sa création »²⁷⁴. La critique cinéma émanant de supports papier a fait les frais de ces balbutiements sur la toile où, aujourd'hui encore, l'on se contente de transposer les articles de la version en kiosque sur une page Internet. Tandis que cette presse *web* stagne, la cinéphilie sur Internet se développe de manière considérable. « Quand tous les films sont à portée de clic, de téléchargement et de *streaming*, où le critique cinéophile peut-il trouver sa place ? Car loin de servir uniquement à pirater des longs-métrages toujours en salles, Internet permet également de découvrir des films plus confidentiels, restés invisibles en France, ou encore tombés dans l'oubli »²⁷⁵. Autrefois, la synchronie de la publication des critiques avec la sortie en salles des œuvres chroniquées leur conférait une longueur d'avance. De nos jours, cet attachement à l'actualité des films au cinéma entrave davantage ce genre journalistique qu'il ne l'aide. Notre enquête illustre bien, avec les scores de fréquentation élevés des sites de *streaming* et de téléchargement, au détriment de celui, plus modeste, de la visite des salles obscures, que le regard des jeunes visionneurs de films n'est pas forcément rivé sur les sorties récentes. De surcroît, les œuvres qui suscitent de l'impatience autour de leur sortie, telles *Le Hobbit* ou *Hunger Games*²⁷⁶, ont généralement déjà conquis leur public,

²⁷² DITTMAR Jérôme, « Après le collectif, ou de la critique et ses nouveaux usages » in *La Critique de cinéma à l'épreuve d'Internet* (dir. Gilles Lyon-Caen), pp.42-43, éd. L'Entretemps, coll. Horizons de cinéma, Montpellier, France, 2014.

²⁷³ Propos recueillis à Paris, dans les locaux de *Libération*, situés rue Béranger, le 17 septembre 2014.

²⁷⁴ Propos recueillis à Liège, au séminaire Marshall Mc Luhan, le 18 décembre 2014.

²⁷⁵ Alloin Fabien, « Du ciné-fils voyageur au cyber-critique. Du planisphère à *Google* » in *La Critique de cinéma à l'épreuve d'Internet* (dir. Gilles Lyon-Caen), p.50, éd. L'Entretemps, coll. Horizons de cinéma, Montpellier, France, 2014.

²⁷⁶ Ces films, constituant chacun le troisième volet de la saga à succès dont ils font partie, voient leurs bandes-annonces largement diffusées en amont de leur sortie *via* les réseaux sociaux. Les tournages sont organisés

enthousiaste à l'idée de réitérer le rituel annuel, qui ne prend pas en compte l'avis des journalistes spécialisés avant de se ruer au cinéma. Par contre, les critiques cinéma en vidéo, réalisées par des vidéastes amateurs et postées sur la plate-forme *Youtube*, suscitent sans peine l'intérêt des jeunes. Les pseudonymes de ces *podcasters* (Durendal, Benzaïe...) ont d'ailleurs été cités à plusieurs reprises par les sondés de notre enquête, 10% des étudiants déclarant consulter des avis en vidéo sur *Youtube*.

VI.4.1 Le cas édifiant du « Fossoyeur de films »

L'un de ces vidéastes qui récolte le plus de succès²⁷⁷ a choisi une démarche transversale en « déterrante » de vieilles œuvres – il se fait appeler « Fossoyeur de films » – pour les conseiller ou non aux internautes, y apporter un regard neuf fort du recul dont il dispose, réhabiliter des long-métrages tombés dans l'oubli... Le « Fossoyeur de films » s'affranchit de la démarche canonique qui vise à critiquer des films au moment de leur sortie. « Là où le temps n'a plus cours, le critique peut donc désormais redonner vie à des films laissés de côté à leur sortie suite à un mauvais accueil critique ou une mauvaise distribution »²⁷⁸. Ce type de critiques, au format neuf (la vidéo), davantage créatif et pratique pour illustrer son propos sur le septième art, invente une nouvelle forme à ce genre journalistique en parvenant à « combler les vides de l'écriture et [à] faire connaître des œuvres oubliées ou passées sous silence »²⁷⁹. Là où le contexte économique de la presse papier apparaît peu favorable et délicat, François Theurel, sous le pseudonyme du « Fossoyeur de films », reçoit, par le biais du mécénat d'internautes de la plate-forme *Tipeee*²⁸⁰, 1.174 euros bruts par chronique vidéo qu'il diffuse sur la toile, auxquels viennent s'ajouter environ 1.415 euros bruts mensuels émanant des revenus publicitaires générés par ses vidéos postées sur *Youtube*²⁸¹. L'on voit bien, avec cet exemple édifiant, que le manque d'intérêt qui touche la critique cinéma de la presse quotidienne francophone belge relève moins d'une question de contenu que de forme et de choix éditoriaux. Et à *fortiori* lorsque, en visionnant les épisodes de cette chronique vidéo,

dans une logique de production optimale pour assurer une sortie annuelle des *opus*, toujours à la même période (les fêtes de fin d'année), formant ainsi un rendez-vous immanquable pour les spectateurs fidèles. *Le Hobbit : la bataille des cinq armées* et *Hunger Games – La révolte : partie 1* cumulent respectivement, un mois après leur sortie en salles, 4.685.341 entrées et 3.015.935 entrées (chiffres France, source CBO-Box Office).

²⁷⁷ Plus de 337.000 abonnés et près de 22 millions de vues cumulées. Chiffres constatés le 15 janvier 2015.

²⁷⁸ Alloin Fabien, « Du ciné-fils voyageur au cyber-critique. Du planisphère à *Google* » in *La Critique de cinéma à l'épreuve d'Internet* (dir. Gilles Lyon-Caen), p.51, éd. L'Entretemps, coll. Horizons de cinéma, Montpellier, France, 2014.

²⁷⁹ Ibidem, p.51

²⁸⁰ Voir site de Tipeee.com : « Comment ça marche » – <http://www.tipeee.com>.

²⁸¹ Estimation réalisée à l'aide de l'outil proposé sur <http://socialblade.com>. *Youtube* rémunère ses utilisateurs à raison de 1 euro par 1.000 vues mensuelles, ce qui, à l'échelle des 1.415.670 vues occasionnées par le « Fossoyeur de films » durant le mois précédant notre consultation (le 22 janvier 2015), nous fait arriver à cette somme.

l'on constate qu'elle reprend bon nombre de caractéristiques observées dans notre chapitre d'analyse consacré à ces critiques cinéma publiées au sein de la presse papier.

Comme beaucoup de productions culturelles actuelles, François Theurel, créateur et interprète du « Fossoyeur de films », cherche à enrober le fond de son propos, plutôt sérieux, dans une dose d'humour. Outre son personnage de « déterreur » d'œuvres cinématographiques, renforcé par des accessoires (un grimage et une pelle, qui s'anime de temps à autres avec un trucage), le chroniqueur utilise, comme les journalistes spécialisés de la presse francophone belge (voir point V.3.3), de nombreux jeux de mots et du vocabulaire argotique (il emploie le « WTF » bien connu – « le quotient *what the fuck* du scénario »²⁸², que Didier Stiers employait aussi dans une critique du *Soir*²⁸³, ou le remplace par une pastille « Qu'est-ce que putain de quoi ? »²⁸⁴ à son effigie). À l'instar des critiques cinéma dont nous avons analysé les articles, il tente d'intéresser un maximum de public avec une première couche de légèreté pour, ensuite, rentrer dans le fond de sujet en maintenant ses récepteurs captivés, notamment grâce à des stratégies communicationnelles qui s'adressent directement à eux (« Si je vous évoque *Halloween*, vous pensez à quoi ? [...] Vous avez raison », « Oui, vous voyez ce que je veux dire »²⁸⁵). Toujours dans une dynamique semblable à celle observée dans les pages cinéma de nos quotidiens, le « Fossoyeur de films » contrebalance cette communion avec le récepteur par la position de surplomb dans laquelle il se place en manifestant d'une grande conscience des codes (voir point V.3.4) et, à l'aide d'une kyrielle de références (voir point V.3.1), de connaissances exemplaires quant à l'histoire du cinéma (« On retrouve les *gimmicks* du cinéma d'épouvante : le cadre tordu, la vision subjective ou l'éclairage en contre-plongée »²⁸⁶, « Beaucoup estiment que les films de Méliès relèvent plutôt des genres du fantastique et du mystère, et il faut attendre le début des années vingt [avec] trois dates-clés, [dont] 1920, la sortie du *Cabinet du docteur Caligari* (...) »²⁸⁷). Enfin, en termes de lecture interprétative des intentions du réalisateur (voir point V.3.6), le vidéaste

²⁸² THEUREL François, « LE FOSSOYEUR DE FILMS – Les bons remakes » in *Le fossoyeur de films*, Youtube.com/user/deadwattsofficiel, [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=KNITPh0AKwo>, page consultée le 23 janvier 2015.

²⁸³ STIERS Didier, « Plutôt pas, alors ! » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 1er octobre 2014.

²⁸⁴ THEUREL François, « LE FOSSOYEUR DE FILMS - La mythologie au cinéma » in *Le fossoyeur de films*, Youtube.com/user/deadwattsofficiel, [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=q3rkmr-CktQ>, page consultée le 23 janvier 2015.

²⁸⁵ THEUREL François, « LE FOSSOYEUR DE FILMS – Halloween 3 » in *Le fossoyeur de films*, Youtube.com/user/deadwattsofficiel, [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=zibK5LI10LA>, page consultée le 23 janvier 2015.

²⁸⁶ Ibidem.

²⁸⁷ THEUREL François, « LE FOSSOYEUR DE FILMS – La peur au cinéma » in *Le fossoyeur de films*, Youtube.com/user/deadwattsofficiel, [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=powYgvDAi5c>, page consultée le 23 janvier 2015.

adopte une démarche similaire à celle des critiques analysées en attribuant des thématiques aux cinéastes et en décodant leurs messages (« C'est cette valeur immersive que [le réalisateur Dan] Gilroy a voulu mettre en avant à travers une mise en scène qui s'adapte aux circonvolutions du trajet du personnage principal »²⁸⁸, « Le film nous parle en réalité des rapports de dominations qui existent au sens large dans nos sociétés actuelles [...] Si les États-Unis semblent particulièrement visés, le message reste applicable à tout système inégalitaire [...] Selon le réalisateur John Boorman, la violence est partout, nichée dans le cœur des individus »²⁸⁹).

Pourtant, la comparaison s'arrête là tant, au fil de ses critiques-vidéos, le « Fossoyeur de films » divorce, explicitement (« le côté dénonciateur de *Zardoz* a longtemps été sous-estimé, notamment par les critiques »²⁹⁰) et implicitement, avec la critique de presse traditionnelle. Avec sa démarche transversale traitant les films comme des œuvres intemporelles, il s'éloigne des critiques « démagogues » et « réfléchissantes », dans la typologie établie en lisant les théories d'Alain Bergala, de la presse quotidienne. Au sein de ce triptyque (démagogue – avant-gardiste – réfléchissante), les chroniques de François Theurel se situent clairement dans la catégorie « avant-gardiste », tant il énonce régulièrement des déclarations théoriques sur le cinéma allant à l'encontre de la pensée dominante (« Faire un *remake* n'a rien à voir avec le manque d'inspiration »²⁹¹, « Pour rendre un personnage méchant, rendez-le plus gentil »²⁹², « la quête d'originalité n'est pas une fin en soi »²⁹³). À la manière d'un Truffaut, Theurel étaye ses jugements, les argumente avec de nombreux exemples pour convaincre et, *in fine*, troubler le consensus en installant les « valeurs à imposer »²⁹⁴ qu'il défend. Notons aussi que le « Fossoyeur » est loin de poursuivre le même but de promotion des œuvres de ses compatriotes que les critiques belges francophones (voir point V.3.2) : il traite essentiellement

²⁸⁸ THEUREL François, « L'APRES-SÉANCE – Night call » in *Le fossoyeur de films*, Youtube.com/user/deadwattsofficiel, [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=iyXHMZWHtTs>, page consultée le 23 janvier 2015.

²⁸⁹ THEUREL François, « LE FOSSOYEUR DE FILMS – Zardoz » in *Le fossoyeur de films*, Youtube.com/user/deadwattsofficiel, [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=-nC2TFGymBo>, page consultée le 23 janvier 2015.

²⁹⁰ Ibidem.

²⁹¹ THEUREL François, « LE FOSSOYEUR DE FILMS – Les bons remakes » in *Le fossoyeur de films*, Youtube.com/user/deadwattsofficiel, [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=KNITPh0AKwo>, page consultée le 23 janvier 2015.

²⁹² THEUREL François, « LE FOSSOYEUR DE FILMS – TOP 10 des pires clichés » in *Le fossoyeur de films*, Youtube.com/user/deadwattsofficiel, [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=2V7V5E0jlYM>, page consultée le 23 janvier 2015.

²⁹³ THEUREL François, « LE FOSSOYEUR DE FILMS – Halloween 3 » in *Le fossoyeur de films*, Youtube.com/user/deadwattsofficiel, [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=zibK5LI10LA>, page consultée le 23 janvier 2015.

²⁹⁴ BERGALA Alain, Critique/théorie : l'évaluation et la preuve », in *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 6 n°2-3, p. 31, Montréal, Canada, 1996.

le cinéma américain. Il se concentre sur les films américains indépendants dans les épisodes du « Fossoyeur de films », son autre concept de chroniques, « L'après-séance », se concentrant sur les sorties en salles contemporaines, avec un dessein plus classique : celui d'éclairer la lanterne de son public sur les caractéristiques des films du moment (avec tout de même un délai significatif entre la parution de la critique et la sortie du film qui rappelle aux internautes que, comme eux, François Theurel se rend à des séances de cinéma publiques plutôt qu'à des projections presse).

Cependant, malgré cette opposition sur le point de la démarche (affirmation d'une subjectivité forte, à contre-courant, pour présenter des œuvres hors de l'actualité), force est de constater que, en termes stricts de contenu, les critiques du « Fossoyeur de films » et celles collectées dans les pages cinéma de nos quotidiens diffèrent peu. Elles abordent le cinéma sous un même angle assez sérieux qu'elles tentent de dédramatiser avec l'incursion d'humour ou d'un vocabulaire plus banal. La forte fréquentation des sites Internet spécialisés par notre échantillon (voir point VI.3.3.2) laisse à penser que les jeunes, lorsqu'ils aspirent à consulter de la critique cinéma, ont peu de temps à y consacrer. Cela expliquerait le succès d'*Allociné* qui, en définitive, offre majoritairement une compilation de critiques cinéma déjà publiées ailleurs, émanant de publications papier. Or, les vidéos du « Fossoyeur de films » font office elles-mêmes de compilations de critiques : elles présentent une multitude de films en quinze ou vingt minutes, apportant un regard cinématographique poussé sur chacun d'entre eux tout en restant concises. Elles proposent de traiter les œuvres du septième art de façon relativement similaire à celle de la presse quotidienne, mais avec, en leur faveur, un accès gratuit et en couvrant un large panel affranchi de toute contemporanéité qui, nous l'avons vu, ne semble pas s'avérer indispensable pour les récepteurs.

Son succès n'est plus à démontrer. Hormis les revenus évoqués plus haut qui permettent à François Theurel de s'occuper à temps plein de sa chaîne *Youtube*, l'on constate une certaine reconnaissance professionnelle de la qualité de son travail. Ainsi, la chaîne de télévision câblée *Canal Plus* l'a engagé à deux reprises à l'occasion du festival de Cannes pour qu'il produise deux vidéos autour de l'événement rituel²⁹⁵, tandis que l'éditeur de DVD *Condor Entertainment* lui a demandé d'ajouter son « Après-séance » de *Enemy* aux bonus du DVD du film. Aux explications hypothétiques de cet enthousiasme, l'on peut ajouter le

²⁹⁵ THEUREL François, « Culte à Cannes #1 – Les palmes d'or devenues cultes » in *Cinéma CANAL+*, Youtube.com/user/cinamacanalplus, [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=MJ5aWpRx6XY>, page consultée le 24 janvier 2015 et THEUREL François, « Culte à Cannes #2 – Les films cultes oubliés du Palmarès » in *Cinéma CANAL+*, Youtube.com/user/cinamacanalplus, [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=Icdvm9LpgmM>, page consultée le 24 janvier 2015

support vidéo, forcément davantage adapté que le papier pour illustrer son propos sur le cinéma (cela lui permet par exemple d'analyser une scène plus directement, en la plaçant directement sous les yeux du spectateur). Cet aspect visuel permet, de surcroît, une personnification de l'énonciateur, ce qui favorise son attachement et rend bien plus aisée la mémorisation de son profil, créant petit à petit une communauté de récepteurs. Le système des comptes *Youtube* des utilisateurs, proposant aux membres de s'abonner en un clic pour recevoir des notifications lorsque de nouvelles publications surviennent, rend également plus directe la formation de ce lien ténu entre destinataire et destinataires. Contrairement à celui à un journal papier, l'abonnement à une chaîne *Youtube* se fait sans démarche quelconque et gratuitement. Il n'engage à rien et est régulièrement encouragé par les vidéastes qui glissent volontiers, au sein de leurs péroraisons, une exhortation à rejoindre le cercle de leurs abonnés. Cette aisance de communion, couplée à un entretien fréquent de ce lien avec les amateurs abonnés (« J'ai la chance d'avoir une communauté formidable composée de gens formidables »²⁹⁶), explique aussi que, malgré la gratuité de la consultation des chroniques, plusieurs des spectateurs du *podcaster* deviennent ses mécènes, *via* la plateforme *Tipeee* évoquée en amont.

VI.4.2 Le cas interpellant du « Cinéma de Durendal »

Un autre de ces vidéastes est cité par plusieurs sondés de notre enquête par questionnaire. Répondant au pseudonyme de Durendal, il occupe, aux côtés du « Fossoyeur de films », une véritable scène de la critique cinéma à travers des vidéos postées sur *Youtube*. Si les deux jeunes hommes se respectent et collaborent d'ailleurs à l'occasion, il est intéressant de remarquer que leurs démarches respectives divergent radicalement. Ces différences paraissent d'autant plus étonnantes qu'elles n'empêchent pas Durendal de retirer, lui aussi, des revenus non négligeables de ses vidéos²⁹⁷. C'est pourquoi nous allons nous pencher sur ces dernières, majoritairement séparables en deux catégories : les « Pourquoi j'ai raison et vous avez tort » et les « Vlog ».

Si l'intitulé des premières laisserait penser que le chroniqueur va y préférer des avis à contre-courant de la pensée dominante, à la manière de la critique « avant-gardiste » et, par extension, du « Fossoyeur de films », il n'en est rien. En consultant les « Pourquoi j'ai raison et vous avez tort » (PJREVAT), l'on comprend qu'il s'agit davantage de jugements globaux

²⁹⁶ Post du « Fossoyeur de films » sur sa page Facebook datant du 2 janvier 2015.

²⁹⁷ Sur la plate-forme *Tipeee*, 1.270 euros par épisode de « Pourquoi j'ai raison et vous avez tort », auxquels s'ajoutent, approximativement, 1.685 euros mensuels de revenus publicitaires (estimation réalisée à l'aide de l'outil proposé sur <http://socialblade.com>).

établis en lien avec un public-cible, un lecteur-modèle. Fort de la capacité communautaire d'Internet et des retours fréquents que peuvent recevoir ses productions (il encourage d'ailleurs fortement ses récepteurs à poster des commentaires sous sa vidéo lorsqu'il estime qu'il n'en reçoit pas assez), Durendal a pu, au fil du temps, concevoir de façon assez certaine le profil-type de la majorité de ses récepteurs, et ce avec bien plus d'aisance, assurée par ces flux presque incessants de *feed-backs*, que les journalistes de presse et leur dispositif du courrier des lecteurs, moins direct et plus opaque. Dès lors, il sait, quand il lance des répliques aux airs provocateurs (« Les films d'auteur doivent-ils forcément être chiants ? »²⁹⁸), qu'il renvoie de la sorte à ses spectateurs, majoritairement adolescents ou jeunes adultes au vu des commentaires postés, leur propre image d'amateurs du cinéma de divertissement décomplexé (Durendal dit avoir « pleuré d'admiration » devant *Lucy* de Luc Besson, n'ayant « jamais été aussi bouleversé dans une salle de cinéma »²⁹⁹), à la manière des critiques dites « réfléchissantes » de la typologie basée sur les théories d'Alain Bergala (voir point II.1.3). Durendal s'assure donc que ses avis fassent écho chez ses récepteurs, mais moins en partageant des valeurs communes avec eux qu'en fustigeant les élites culturelles dont ils se sentent à mille lieues (« J'ai l'impression que les amateurs de Jazz sont des vieux cons bornés »³⁰⁰). Ainsi, dans sa critique-vidéo d'*Adieu au langage*, le chroniqueur s'adresse directement à Jean-Luc Godard, célèbre réalisateur reconnu pour ses films révolutionnaires durant la période de la Nouvelle Vague, en le tutoyant : « Jean-Luc, on s'en fout de ton montage à la con, on en voit des milliards des montages mal faits sur le net, bordel »³⁰¹. Durendal n'hésite pas à profiter du fait que le personnage principal d'*Adieu au langage* soit un chien pour lancer une vive critique à Godard (en disant qu'à un tel niveau de « branlette intellectuelle », le cinéaste mériterait, à l'instar d'un canidé mourant, une « injection létale »³⁰²), et est imité par ses spectateurs dans les commentaires de la vidéo.

Durendal construit donc un personnage véhément – à l'inverse du « Fossoyeur de films », qui se veut davantage didactique – autour des préceptes qui régissent le rapport au cinéma de son public, afin que celui-ci reconnaisse immanquablement le reflet de ses propres

²⁹⁸ FONTAINE Timothée, « Le débat (Durendal – 3D – Fossoyeur) : Les films d'auteur doivent-ils forcément être chiants ? » in *Durendal1*, Youtube.com/user/durendal1, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=qCMJLW98VZo>, page consultée le 25 janvier 2015.

²⁹⁹ FONTAINE Timothée, « Vlog - Lucy » in *Durendal1*, Youtube.com/user/durendal1, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=V7CjXzyA92s>, page consultée le 25 janvier 2015.

³⁰⁰ FONTAINE Timothée, « Vlog - Whiplash » in *Durendal1*, Youtube.com/user/durendal1, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=915GTUeCj80>, page consultée le 25 janvier 2015.

³⁰¹ FONTAINE Timothée, « Vlog - Adieu au langage » in *Durendal1*, Youtube.com/user/durendal1, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=u1GnoJCdbtw>, page consultée le 25 janvier 2015.

³⁰² Ibidem.

agacements dans ses avis en vidéo. Comme les autres critiques observés dans ces pages, il incorpore à cet *ethos* des éléments stratégiques pour le placer en position de surplomb, en termes de connaissances cinématographiques, par rapport à ce public. Cela s'effectue par le biais d'anecdotes techniques³⁰³ (différence entre un plan « bullé » et un plan « débullé », explication des types de focales de l'objectif d'une caméra...) et grâce à la présence à l'écran d'une collection ostentatoire de « blu-ray », ce support proposant une qualité visuelle supérieure à celle du DVD. Loin de transparaître comme de l'« arrogance critique » (voir point III.4), la manifestation de ces connaissances fonctionne probablement comme une flatterie aux yeux des récepteurs : le chroniqueur s'y connaît mieux qu'eux mais formule les mêmes jugements globaux, les validant ainsi de plus belle. Durendal fait office d'instance de confirmation des rapports qu'entretient son public avec le cinéma et, de cette manière, neutralise le sentiment d'arrogance critique chez la plupart de ses spectateurs. Certains d'eux, bien entendu, se disent exaspérés par Durendal (« Le petit con de base "cinéphile" qui aborde le cinéma de Godard en le tutoyant et le gosier rempli de féculents "James Cameron"! Le tout devant sa collection de Blu Ray. Tu m'auras en tout cas bien fait rire »³⁰⁴), mais ils représentent une minorité.

Pourtant, encore une fois, l'on retrouve des principes de la critique de la presse quotidienne chez ce vidéaste plébiscité. Dans ses chroniques intitulées « vlog » – contraction des mots « blog » et « vidéo », il choisit de traiter les *opus* sortant en salles avec une régularité presque exhaustive. Durendal sort environ une vingtaine de vidéos par mois et passe à son crible la plupart des films à l'affiche. Par cette pratique, héritée des pages cinéma des quotidiens, il s'assure de toucher un public large, intéressé par plusieurs genres et nationalités de films, tout en restant fidèle à des jugements en phase avec leurs attentes et ce qu'ils pensent eux-mêmes (« YES ! je vais commencer a bien t'aimé durendal ! ca fait plusieurs films qu'on est du même avis, t'es pas loin de gagné un abonné mon pti gars »³⁰⁵ [sic]). Contrairement aux critiques presse, qui ne disposent pas d'outils d'échange avec leur communauté de lecteurs, basée sur des publications moins accessibles, Durendal peut se contenter d'élaborer ses critiques de manière modeste et brute (enregistrées d'une traite, sans mise en scène et, au vu du nombre de balbutiements du chroniqueur, improvisées). Il distille, comme évoqué en amont, plusieurs éléments théoriques sur le cinéma (le jeune homme étudie à l'École Supérieure d'Études Cinématographiques de Paris et sait, par exemple, ce qu'est

³⁰³ Le jeune homme poursuit un cursus en école de cinéma.

³⁰⁴ Commentaire de « La Cazouille », à propos du Vlog d'*Adieu au langage*, posté en septembre 2014.

³⁰⁵ Commentaire de « John Dohne », à propos du Vlog de *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ?*, posté en novembre 2014.

l'effet Kouleshov³⁰⁶), mais le cœur de son argumentation repose sur le scénario de l'œuvre, ses dialogues, sa vraisemblance, sa cohérence interne³⁰⁷. Il sait que ces critères, centrés sur l'intrigue, suffiront à convaincre la majorité de ses récepteurs, ceux qui se sont abonnés, auxquels il peut résumer son opinion sur un film en quelques mots simples (« C'est pas génial... C'est pas honteux non plus »³⁰⁸) ou approximatifs (« Quant à savoir si je vous le déconseille ou pas... Non. Je ne vous le déconseille pas, c'est pas un mauvais film »³⁰⁹) sans qu'ils ne ressentent une frustration, un manque de développement. La mise en avant d'un personnage auquel s'identifier devient ici un élément central du contrat de lecture, dans lequel on retrouve par ailleurs toutes les fonctions critiques de base, qui pallie le besoin d'une argumentation étendue. L'identification implique une confiance sur laquelle l'énonciateur peut s'appuyer pour formuler ses avis sans retenue³¹⁰. Ce même cercle de spectateurs, Durendal sait comment le réjouir en parlant d'œuvres qu'il aime (« Pour la fin de l'année j'ai décidé de vous faire plaisir et de vous offrir quelque chose que vous m'avez demandé depuis longtemps : un retour sur la saga *Harry Potter* »³¹¹) et s'attirer son admiration (« un rêve deviens réalité ! C'est le meilleur 31 décembre (pour l'instant) de ma courte life ! YES ! »³¹² [sic]). De ce dialogue découle une véritable communauté, soudée autour de Durendal, qui lui manifeste tout son soutien.

Un épisode ayant mis en cause Durendal illustre bien à quel point ses critiques réfléchissantes fonctionnent comme un miroir pour leurs récepteurs, qui se sentent insultés personnellement dès que l'on met en cause le vidéaste. Lorsque, durant son émission *Le Gai savoir*³¹³ sur la radio *France Culture*, Paola Raiman prend en exemple les propos de Durendal

³⁰⁶ FONTAINE Timothée, « PJREVAT – Pourquoi j'ai raison et vous avez tort (1/2) » in *Durendal1*, Youtube.com/user/durendal1, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=eMgKkaEIPPM>, page consultée le 26 janvier 2015.

³⁰⁷ Voir pour exemple le Vlog de *White Bird* (<https://www.youtube.com/watch?v=nHxOVpC4GB4>), où le chroniqueur raconte de nombreux événements-clés de l'histoire, ou celui de *[REC]4* où, pour justifier son avis négatif sur le film, il en dévoile plusieurs péripéties (<https://www.youtube.com/watch?v=Rb1Z75plv2Q>).

³⁰⁸ FONTAINE Timothée, « Vlog – [REC]4 » in *Durendal1*, Youtube.com/user/durendal1, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=Rb1Z75plv2Q>, page consultée le 26 janvier 2015.

³⁰⁹ FONTAINE Timothée, « Vlog – Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu ? » in *Durendal1*, Youtube.com/user/durendal1, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=2iixDH8V5B8>, page consultée le 26 janvier 2015.

³¹⁰ On retrouve ici le même phénomène qu'avec Hugues Dayez, par exemple, qui, lors de ses interventions au JT de la RTBF, se contente d'une phrase pour résumer son jugement sur un film.

³¹¹ FONTAINE Timothée, « PJREVAT – Harry Potter Retrospective : Chris Columbus (1/4) » in *Durendal1*, Youtube.com/user/durendal1, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=gk3FLsSC47E>, page consultée le 26 janvier 2015.

³¹² Commentaire de Arnaud Bijou, à propos de la rétrospective *Harry Potter* sur Chris Columbus, posté en décembre 2014.

³¹³ ENTHOVEN Raphaël, *Le Gai savoir – Alexis de Tocqueville : un notre monde est-il possible ?* (émission radiophonique du 21 décembre 2014), France Culture, 2014.

dans le Vlog d'*Adieu au langage* (où il considère que Jean-Luc Godard devrait être piqué d'une injection létale, voir citation en page 96) pour illustrer un texte sur le « conformisme de l'anticonformisme » d'Alexis de Tocqueville³¹⁴, une vague de protestation émane des spectateurs du chroniqueur. Raphaël Enthoven, présentateur du *Gai savoir*, qualifie Durendal « d'abruti » parce qu'il « en appelle à l'euthanasie d'un homme », et reçoit une pluie de critiques et d'insultes à son tour, émanant des internautes *lambda* (« Enthoven s'enfoncé dans sa puanteur et prétention... Il a rien capter »³¹⁵ [sic]) comme d'autres *podcasters*, amis et collègues de Durendal (citons Antoine Daniel, créateur de la très populaire série de vidéos « What the cut » sur *Youtube* : « Ce sont non seulement des propos d'une connerie abyssale mais surtout dangereux [...] Vous êtes les chiens de garde d'un modèle périssant. Modèle décidant de qui a le droit ou pas d'émettre son avis »³¹⁶). Ces réactions vives manifestent de l'importance de la question de la légitimité de l'énonciateur, qui doit rester humble par rapport à l'amateur. Le contrat de lecture de la critique des vidéastes sur Internet semble comporter le même atout que les circuits fermés de l'évaluation : une horizontalité entre les énonciateurs.

Notre but ici n'est pas de prendre parti pour l'un des deux « camps », mais bien d'insister sur un phénomène étonnant : l'efficacité de ces critiques cinéma en vidéo, créatrices, par leur dimension réfléchissante, d'une communauté en admiration. À notre connaissance, une telle ferveur n'a plus animé les lecteurs des critiques de la presse depuis longtemps et l'époque d'« Une certaine tendance du cinéma français » (voir point II.1.2) semble lointaine. Si la critique de la presse s'est endormie, celle des vidéos *Youtube* bouillonne, fait gronder les foules. Raphaël Enthoven lui-même, malgré son mépris non feint pour cette culture Internet (il parle de « bave du crapaud »³¹⁷ pour lancer la diffusion de l'extrait du Vlog de Durendal), rend compte de cette effervescence dans sa réaction officielle à l'affaire : « Durendal n'est pas quelqu'un en particulier. Au contraire, Durendal est nombreux. Durendal, c'est une masse [...], c'est le pseudo de la meute »³¹⁸. Le philosophe s'en est pris à cette meute, et a bien dû

³¹⁴ DE TOCQUEVILLE Alexis, *De la démocratie en Amérique*, Flammarion, Paris, France, 1981 (édition originale parue en 1835).

³¹⁵ « Tweet » de JiM posté sur *Twitter* le 24 décembre 2014.

³¹⁶ DANIEL Antoine, « L'incompréhension et le mépris de France Culture pour Internet » in *Le blog d'Antoine Daniel*, mrantoinedaniel.tumblr.com, [en ligne], <http://mrantoinedaniel.tumblr.com/post/105873096188/lincomprehension-et-le-mepris-de-france-culture>, page consultée le 26 janvier 2015.

³¹⁷ ENTHOVEN Raphaël, *Le Gai savoir – Alexis de Tocqueville : un notre monde est-il possible ?* (émission radiophonique du 21 décembre 2014), France Culture, 2014.

³¹⁸ ENTHOVEN Raphael, « De quoi Durendal est-il le nom ? » in *France Culture – Actualité politique et culturelle*, [franceculture.fr](http://www.franceculture.fr), [en ligne], <http://www.franceculture.fr/2014-12-24-de-quoi-durendal-est-il-le-nom>, page consultée le 26 janvier 2015.

constater sa dévotion envers Durendal. Si notre modeste enquête ne semble pas redorer le blason de la critique dans la presse chez les jeunes, l'animation qui entoure celle qui éclot sur Internet laisse à penser que c'est bien sur la toile que se joue l'avenir de ce genre journalistique.

Conclusion

Internet a révolutionné la critique cinématographique. Si le contenu de ces discours reste, sur la toile, fondé sur les mêmes fonctions essentielles qu'à ses prémisses (promulguer un avis entre le jugement et le conseil), de nouvelles formes émergent. Elles sont bien plus plébiscitées par le jeune public que les pages de la presse traditionnelle consacrées au cinéma. La critique ne constitue plus l'instance principale capable d'informer cette audience sur le cinéma, comme l'illustre notre enquête. Internet a, de surcroît, changé la façon de consommer le septième art : les sorties récentes ne sont plus uniquement celles qui suscitent le plus d'intérêt.

Les critiques cinématographiques ne constituent aujourd'hui qu'un pan de l'industrie du septième art parmi d'autres. Elles doivent trouver leur place dans un réseau qui comporte de multiples alternatives (bandes-annonces, circuits fermés de l'évaluation, critiques rédigées par des profanes...). La critique de la presse traditionnelle semble ne plus réellement savoir quel contrat de lecture proposer à son public. Le risque que celui-ci perçoive de l'arrogance dans ses propos la dissuade de trop intellectualiser son objet, mais elle cherche tout de même à manifester sa légitimité par rapport aux rédacteurs amateurs. Ses auteurs tentent d'intégrer les pages cinéma à l'homogénéité du journal, de former un tout cohérent. L'on ressent l'esquisse d'une adaptation du contrat de lecture des critiques aux attentes imaginées du lecteur-modèle du quotidien. Cependant, si ces articles orientent leur contrat de lecture en fonction du lectorat imaginé, la mécanique du texte critique (synopsis, traitement des sorties en salles uniquement, signalétique en étoile, jugement tranché...) reste très proche de ses fondamentaux.

Pourtant, l'offre se multiplie et nécessite moins le relai critique qu'auparavant. Pour peu que les spectateurs le souhaitent, il devient de plus en plus aisé d'avoir accès aux œuvres. Internet et les moyens de diffusion qu'il offre, bien installé chez les étudiants, permet d'en consommer une grande quantité à moindre frais et il en va de même pour les articles les évaluant. De la même manière qu'une recherche dans *Google* tend à se substituer, surtout chez les jeunes, à la consultation du dictionnaire, un rapide coup d'œil sur *Allociné* devient, dans la plupart des cas, préférable à la lecture des pages cinéma d'un quotidien ou d'une revue. Moins coûteuse, moins longue, cette pratique de l'inventaire des critiques sur le *web* s'impose logiquement dans une époque où l'on cherche à accéder à une pluralité d'opinions avec des efforts moindres. Elle se construit, de surcroît, en résistance à une époque d'escalade simultanée : celle de l'offre, des budgets et de la présence promotionnelle des films. En

termes de contrat de lecture, elle permet au récepteur de s'orienter vers un média qui répond à ses propres attentes. C'est sans doute la raison pour laquelle on constate, chez les jeunes de notre enquête, un réel besoin de consulter l'avis de spectateurs amateurs.

Ainsi, les circuits fermés de l'évaluation, comme *Senscritique*, ont le vent en poupe. Chevillés aux réseaux sociaux, ils permettent de partager ses impressions, ses découvertes, ses déceptions quant aux films visionnés. Tout se profile comme si, depuis la crise identitaire des années quatre-vingt et l'explosion du ressenti de l'« arrogance critique », l'amateur avait pris le pouvoir. Les sites internet spécialisés se font le théâtre d'une pratique parallèle, bannissant la verticalité des jugements professionnels (j'achète une publication pour consulter l'avis d'un spécialiste), au profit d'une glorification de l'horizontalité, de l'idée que l'avis de tout-un-chacun compte. Les récentes protestations, suites aux malheureux attentats parisiens dans les locaux de *Charlie Hebdo*, autour de la liberté d'expression montrent à quel point l'égalité des discours est à la mode. Le « Je suis Charlie » est devenu le symbole d'un droit généralisé à exprimer son soutien, d'une part, mais surtout à prononcer son opinion. Lors de la lutte opposant Durendal à France Culture en décembre dernier, les détracteurs de la chaîne de radio lui reprochaient déjà d'être liberticide et de décider de l'octroi du droit à l'expression. Si ce conflit avait été postérieur aux attentats de janvier, nul doute qu'un internaute aurait lancé à la volée un « Je suis Durendal ». L'horizontalité des énonciateurs devient un impératif, un contrat de lecture universel qui invalide les discours de ceux qui affirment leur légitimité par rapport à un groupe de profanes ou d'amateurs.

Pourtant, l'on pourrait s'étonner de ce rejet apparent de la verticalité, car les spectateurs des *podcasters* valident cette relation de dépendance en acceptant la position de surplomb des vidéastes. Nous l'avons vu, à l'instar d'un critique des pages cinéma de nos quotidiens, le « Fossoyeur de films » ou Durendal, s'ils ne manquent pas d'opter pour des stratégies de communion avec leurs récepteurs, rappellent régulièrement leur position dominante, en termes de connaissances, sur ceux-ci, par une manifestation de leur conscience des codes, des ficelles du septième art ou de leur savoir encyclopédique concernant la filmographie de ses icônes. La différence, majeure, entre l'*ethos* des journalistes spécialisés de la presse et celui des chroniqueurs vidéo tient à la forme, au support, et cette observation va nous amener à imaginer où réside l'avenir de la critique de films. On aurait pu penser ces aspects bénins, ils apparaissent en définitive capitaux. Si la verticalité découle de la solide présentation des propos de l'énonciateur dans les deux cas, la diffusion sur Internet des *podcasters*, en vidéo de surcroît, change beaucoup de choses. Outre l'accès facile et la gratuité, le *web* a également l'avantage, contrairement au journal à l'aspect chevillé au sérieux

et à l'information, de proposer à ses usagers un cadre plus aéré, un contrat de lecture d'apparence plus divertissante. Puisque beaucoup de récepteurs associent le *surf* sur Internet au divertissement, et en majorité les jeunes, dont nous avons vu qu'ils préféreraient consulter la critique cinéma sur ce support, le visionnage d'un avis en ligne, enrichi d'extraits visuels des œuvres dont il est question, leur semble en conséquence plus agréable car il s'agit d'une activité qui s'inscrit au milieu d'autres, reliées par le but de détente. L'apparition de l'énonciateur à l'écran nous paraît loin d'être anodine : elle personnifie le propos et facilite grandement l'adhésion au jugement, la fidélisation au programme. De plus, plus globalement, nous vivons, selon plusieurs auteurs, dans une société de « l'élargissement du visuel »³¹⁹ où les images priment autant qu'elles fascinent, et où la vidéo paraît, presque par instinct, plus attractive que la lecture d'un article. Grâce à leur personnage fort, ces énonciateurs peuvent jongler avec les rapports au « lecteur », car l'adhésion de celui-ci est d'emblée acquise. Ils peuvent inclure du jargon technique, des prises de position « avant-gardistes », des commentaires « démagogues » ou des valeurs « réfléchissantes » sans craindre de déstabiliser leur audience. Ce genre d'écarts paraît bien plus risqué pour les rédacteurs de la presse traditionnelle, inconnus du jeune public selon notre enquête. Les vidéastes endossent le rôle d'un ami proche, qui s'y connaît sans se monter rébarbatif, qui promulgue de bons conseils sans les alourdir d'un vocabulaire châtié. Ce simple jeu d'apparences suffit à constituer un personnage attachant, rassembleur d'une communauté fidèle, qui fonde pourtant son propos sur plusieurs principes semblables aux fonctions critiques traditionnelles.

Comme décrit en amont, le jeu dialectique entre les abonnés aux *podcasts* et leurs producteurs, cette dynamique qui rappelle celle des *feedback* informatiques que décrivait Norbert Wiener³²⁰, permet aux critiques, quelles que soient les valeurs qu'elles véhiculent ou le lecteur-modèle qu'elles envisagent, de réguler le contenu et la présentation de leur propos en fonction des réactions de leur communauté et des attentes qui en découlent. Les effets de cette adéquation étudiée semblent efficaces et peuvent ériger le chroniqueur, lorsqu'il produit des critiques dites « réfléchissantes », en véritable *leader* d'opinion, dont les récepteurs réagissent en défenseurs lorsqu'il se voit mis en cause dans l'espace public.

En définitive, nous pouvons observer que les critiques de la presse quotidienne belge francophone et celles des *podcasters* Internet adoptent le même modèle de relation avec leur

³¹⁹ DITTMAR Jérôme, « Après le collectif, ou de la critique et ses nouveaux usages » in *La Critique de cinéma à l'épreuve d'Internet* (dir. Gilles Lyon-Caen), pp.42-43, éd. L'Entretemps, coll. Horizons de cinéma, Montpellier, France, 2014.

³²⁰ Voir WIENER Norbert, *La cybernétique : Information et régulation dans le vivant et la machine*, Seuil, Paris, France, 2014.

public : un dérivé de la « théorie de la communication à double étage »³²¹, agrémenté d'attentions spécifiques au lecteur-modèle (tendance au discours chauvin dans un quotidien belge, rétrospective de films qui ont bercé l'enfance d'un public constitué surtout d'adolescents...) pour rendre les échanges plus fluides et maximiser la communion avec ce destinataire. Le journaliste spécialisé ne nous paraît plus incarner, du moins auprès des jeunes lecteurs, le même intermédiaire qu'auparavant, avec les figures respectées que nous avons évoquées dans ces pages. L'absence cruelle de réponse des étudiants que nous avons interrogés lorsque nous leur demandions de citer un critique professionnel qu'ils suivent, en est un signe, de même que la dominance du bouche-à-oreille et de la consultation de bandes-annonces dans les méthodes employées pour débroussailler la kyrielle de films parus. À l'heure des réseaux sociaux, la communication autour du septième art se fait au sein des masses, au cœur même du public qui, autour du cinéma comme par le biais de nombreux autres arts ou pratiques, échange, discute, débat. Peut-être avec moins de ferveur qu'à l'âge d'or des *Cahiers du cinéma*, mais indéniablement avec plus de confort et de facilité. La force de ces *podcasts* vidéo que ne détient pas la critique de la presse quotidienne réside dans le fait qu'ils enclenchent une myriade d'opportunités sur lesquelles rebondir pour mieux découvrir des œuvres, nouvelles ou, surtout, anciennes. Et autant d'occasions de donner son propre avis, d'être, à son tour, critique. De ne plus se contenter d'une position de récepteur passif mais bien de passer à celle de producteur de discours, actif. Pas uniquement en ligne (nous avons vu que les étudiants interrogés n'endossaient pratiquement jamais le rôle de critique sur le *web*), mais au sein de l'espace public réel, qui ferait office, en l'occurrence, de relais à Internet dans la transmission de critiques. Cette horizontalité, présente dans le contrat de lecture des *podcasters* vidéos, semble s'imposer comme réponse à la perception de l'arrogance critique. La diversité des publics construit un large champ de possibilités, finalement peut-être au-delà de la relation « démagogue », « réfléchissante » ou « avant-gardiste » qui suffisait à segmenter la critique de la presse traditionnelle.

Le développement du *web* « a donné à l'idée du "tous critiques" – qui a toujours existé – une vie possible et élargie »³²², observait Antoine De Baecque fin 2014. L'auteur considère qu'« Internet a ouvert une nouvelle crise de la critique », où le genre journalistique est parasité par trop de « textes souvent illégitimes »³²³. Difficile de valider ou non ce constat

³²¹ LAZARSELD Paul, KATZ Elihu, *Influence personnelle*, Armand Colin, Paris, France, 2008.

³²² DE BAECQUE Antoine, « L'âge chimérique de la cinéphilie » in *La Critique de cinéma à l'épreuve d'Internet* (dir. Gilles Lyon-Caen), p.18, éd. L'Entretemps, coll. Horizons de cinéma, Montpellier, France, 2014.

³²³ Ibidem.

dans ces pages, l'objectif de ce mémoire étant surtout d'analyser les contrats de lecture de la critique cinématographique de la presse traditionnelle belge. La mutation de cet objet d'étude protéiforme, dont on ne sait parfois s'il relève du journalisme ou de la littérature, continue à plein régime, et il faudra sans doute bientôt le considérer davantage comme une forme d'expression, ouverte à tous et décomplexée, au sein de l'espace Internet. Avec, en guise de contrat de lecture, le simple conseil sans prétention d'un amateur à un autre.

Bibliographie

Ouvrages

- ASSAYAS Olivier, BERGALA Alain, DANNEY Serge, TOUBIANA Serge, *Critique et cinéphilie – VI. Petite anthologie des Cahiers du cinéma*, éd. Cahiers du cinéma, Paris, France, 2001.
- BATESON Gregory, *Vers une écologie de l'esprit (tome 2)*, Seuil-Point Essai, Paris, France, 2008.
- BOURDIEU Pierre, PASSERON Jean-Claude, *La Reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Les éditions de Minuit, coll. Sens Commun, Paris, France, 1970.
- CHALAIS François, *Les chocolats de l'entracte*, éd. Stock, Paris, France, 1972.
- DANNEY Serge, *L'exercice a été profitable, Monsieur*, éd. P.O.L, Paris, France, 1993.
- DANNEY Serge, *La maison cinéma et le monde*, éd. P.O.L, Paris, France, 2001.
- DE BAECQUE Antoine, « L'âge chimérique de la cinéphilie » in *La Critique de cinéma à l'épreuve d'Internet* (dir. Gilles Lyon-Caen), éd. L'Entretiens, coll. Horizons de cinéma, Montpellier, France, 2014.
- DE BAECQUE Antoine, *La cinéphilie – Invention d'un regard, d'une histoire, d'une culture (1944-1968)*, Fayard, coll. Pluriel, Paris, France, 2013.
- DE BAECQUE Antoine, TOUBIANA Serge, *François Truffaut*, Gallimard, coll. Folio, Paris, France, 2001.
- DURAND Pascal, *La censure invisible*, Actes sud, Arles, France, 2006.
- DUVAL Julien, *Critique de la raison journalistique*, Seuil, Paris, France, 2004
- ECO Umberto, *Lector in fabula*, Grasset, 1979.
- FLICHY Patrice, *Le sacre de l'amateur : Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Seuil, coll. La république des idées, Paris, France, 2010.
- FRODON Jean-Michel, *La critique de cinéma*, éd. Cahiers du cinéma, coll. Les petits cahiers (dir. Joël Magny), Paris, France, 2008.
- GAUDEZ Florent, *Littérature Fiction Réel*, L'Harmattan, coll. Sociologie de l'art, Paris, France, 2005.
- JAMET Claude, JANNET Anne-Marie, *La mise en scène de l'information*, L'Harmattan, Paris, France, 1999.
- LAGEL Laremy, *Film critic – A decade behind the scenes in the movie industry*, éd. Laremy Inc., Londres, Angleterre, 2013.

- LAMIZET Bernard, *Les lieux de la communication*, éd. Mardaga, coll. Philosophie et Langage, Bruxelles, Belgique, 1992.
- MAINGUENEAU Dominique, *Analyser des textes de communication*, p.111, éd. Armand Colin, Paris, France, 2005.
- MARCUSE Herbert, *La dimension esthétique, « pour une critique de l'esthétique marxiste »*, Seuil, Paris, France, 1979.
- NARBONI Jean et SIMSOLO Noel, *Il était une fois Samuel Fuller. Histoires d'Amérique*, éd. Cahiers du cinéma, Paris, France, 1986.
- PREDAL René, *La critique de cinéma*, éd. Armand Colin, coll. Cinéma 128, Paris, France, 2012.
- TILLINAC Héloïse, *Quand la politique se mêle de cinéma*, éd. Le bord de l'eau, coll. Clair & Net (dir. Antoine Spire), Lormont, France, 2012.

Articles scientifiques

- ALLOIN Fabien, « Du ciné-fils voyageur au cyber-critique. Du planisphère à Google » in *La Critique de cinéma à l'épreuve d'Internet* (dir. Gilles Lyon-Caen), éd. L'Entretemps, coll. Horizons de cinéma, Montpellier, France, 2014.
- BACHAND Denis, HOTTE Lucie, « Le public et la critique. Le difficile récit de la réception », in *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 6 n°2-3, pp. 81-99, Montréal, Canada, 1996.
- BERGALA Alain, *Critique/théorie : l'évaluation et la preuve* », in *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 6 n°2-3, pp. 29-44, Montréal, Canada, 1996.
- BOURDIEU Pierre, « L'opinion publique n'existe pas » in *Questions de sociologie*, pp.222-235, Les éditions de Minuit, Paris, France, 1984.
- CARDINAL Serge, LAROUCHE Michel, « L'écriture de la critique », in *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 6 n°2-3, pp. 127-139, Montréal, Canada, 1996.
- COMOLLI Jean-Luc, NARBONI Jean, « Cinema/Ideology/Criticism », in *Screen*, n°13, 1972.
- DELORME Stéphane, « Quelle idée du cinéma ? » in *Les cahiers du cinéma*, n°698, p.3, Paris, France, 2014.
- DITTMAR Jérôme, « Après le collectif, ou de la critique et ses nouveaux usages » in *La Critique de cinéma à l'épreuve d'Internet* (dir. Gilles Lyon-Caen), éd. L'Entretemps, coll. Horizons de cinéma, Montpellier, France, 2014.

- FOUCAULT Michel, La vérité et les formes juridiques in *Dits et Ecrits*, II, pp. 538-623.
- MAIGRET Eric, « Accès, communautés et produits de contenu », in *Culture Web : création, contenu, économie numérique*, p.127, éd. Dalloz, Paris, France, 2008.
- MC COMBS Maxwell, SHAW Donald, « The agenda-setting function of mass media” in *Public Opinion Quarterly*, n°36, Oxford, Royaume-Uni, 1972.
- NEEFS Jacques, « La projection du scénario », in *Etudes françaises*, n°28, pp.67-82, Montréal, Canada, 1992.neefs
- PREDAL René, « Les lieux de la critique », in *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 6 n°2-3, pp. 11-28, Montréal, Canada, 1996.
- RANCIERE Jacques, « Les écarts du cinéma » in *Trafic*, n°50, éd. P.O.L, Paris, France, 2004.
- THERIEN Gilles, « La critique et la disparition de son objet », in *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 6 n°2-3, pp. 141-163, Montréal, Canada, 1996.7
- TRUFFAUT François, « Une certaine tendance du cinéma français », in *Les cahiers du cinéma*, n°31, 1954.
- VERON, Eliséo, « L'analyse du contrat de lecture : une nouvelle méthode pour les études de positionnements de supports presse » in *Les Médias. Expériences, recherches actuelles, applications*, IREP, Paris, France, 1985.
- VERÓN Eliséo, « Presse écrite et théorie des discours sociaux : Production, réception, régulation » in CHARAUDEAU Patrick *La Presse : produit, production, réception*, Didier Erudition, Paris, France, 1988.
- ZIMMER Jacques, *Les Cahiers du 7^e art*, n°3, 1987.

Articles de presse

- BENABENT Juliette, « Tout n'est pas bon dans le rayon » in *Télérama*, n°3369-3370, 2014.
- BRADFER Fabienne, « "Illégal" version comédie sentimentale » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.
- BRADFER Fabienne, « Bodybuilder » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 1^{er} octobre 2014.
- BRADFER Fabienne, « Caricaturistes, fantassins de la démocratie » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.

- BRADFER Fabienne, « Collision sentimentale », in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 1er octobre 2014.
- BRADFER Fabienne, « Douze coups de crayon pour la liberté d'expression » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.
- BRADFER Fabienne, « Le goût des myrtilles et l'art de disparaître » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.
- BRADFER Fabienne, « Pauline Etienne, la "Tokyo fiancée" » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.
- BRADFER Fabienne, « Polar noir classique » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 1^{er} octobre 2014.
- BRADFER Fabienne, « Roschdy Zem, l'exigence pour l'excellence », in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 1er octobre 2014.
- BRADFER Fabienne, « Tokyo Fiancée » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.
- BRADFER Fabienne, « Un immense cri d'amour » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.
- COUVREUR Daniel, « L'intelligence du rire » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.
- DE JARCY Xavier, « Le génie de la lampe » in *Télérama*, n°3369-3370, 2014
- DEGRE Michaël, « L'autre calvaire de Fabrice du Welz » in *L'avenir*, Bruxelles, Belgique, 1er octobre 2014.
- DEGRE Michaël, « Le péril vieux » in *l'Avenir*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.
- DEGRE Michaël, « Papiers glacés » in *L'avenir*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.
- DEGRE Michaël, « Récitation japonaise » in *L'avenir*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.
- DEGRE Michael, « Un peu, beaucoup, à la folie » in *l'Avenir*, Bruxelles, Belgique, 24 septembre 2014.
- DELBOURG Patrice, « Vive la presse mal embouchée » in *L'événement du jeudi*, Paris, France, édition du 2 au 8 décembre 1999.
- DENIS Fernand, « J'aime, j'aime le Japon » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.
- DENIS Fernand, « La daube de la semaine » » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 1^{er} octobre 2014.

- DENIS Fernand, « Paradoxes, by Saint Laurent », in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 24 septembre 2014.
- DENIS Fernand, « Tout sur Steve et sa mère » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.
- DENIS Fernand, « Y a-t-il une sortie ? » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.
- HEYRENDT Hubert, « Cluedo poussif » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.
- HEYRENDT Hubert, « Des tortues très adolescentes » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre.
- HEYRENDT Hubert, « Fable fromagère » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.
- HEYRENDT Hubert, « La comédie des sans-papiers » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.
- HEYRENDT Hubert, « Le sexe addict et la cougar » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 1er octobre 2014.
- HEYRENDT Hubert, « Les pièces et le tableau » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 1^{er} octobre 2014.
- LANDROT Marine, « La critique a-t-elle perdu tout sens critique ? » in *Télérama*, n°3132, Paris, France, 2010.
- LAURENT Patrick, « A la manière de Clint Eastwood » in *La Dernière heure*, Bruxelles, Belgique, 24 septembre 2014.
- LAURENT Patrick, « En vert et contre tous » in *La Dernière heure*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.
- LAURENT Patrick, « La leçon de séduction de Sophie Marceau » in *La Dernière heure*, Bruxelles, Belgique, 1er octobre 2014.
- LAURENT Patrick, « Le dédale de l'angoisse » in *La Dernière heure*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.
- LAURENT Patrick, « Le fabuleux destin de Pauline Etienne » in *La Dernière heure*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.
- LAURENT Patrick, « Loft Story ou la garçonnière d'enfer » in *La Dernière heure*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.
- LAURENT Patrick, « Nos illusions étoilées » in *La Dernière heure*, Bruxelles, Belgique, 24 septembre 2014.
- LAURENT Patrick, « Palme d'or du cœur » in *La Dernière heure*, 8 octobre 2014.

- LAURENT Patrick, « Passionnant huis clos automobile » in *La Dernière heure*, Bruxelles, Belgique, 1^{er} octobre 2014.
- LAURENT Patrick, « Très inspiré » in *La Dernière heure*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.
- LENAERTS Jonathan, « Chucky sous Xanax » in *L'avenir*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.
- LENAERTS Jonathan, « Des kebabs à empaler » in *L'avenir*, Bruxelles, Belgique, 1er octobre 2014.
- LENAERTS Jonathan, « Pizza pour tout le monde ! » in *L'avenir*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.
- LENAERTS Jonathan, « The November Man », in *L'avenir*, Bruxelles, Belgique, 1er octobre 2014.
- LORFEVRE Alain, « Schoenaerts et Roskam au pays du roman noir » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 24 septembre 2014.
- LORFEVRE Alain, « Guimauve ado » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014
- LORFEVRE Alain, « La couleur des sentiments » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 24 septembre 2014. BRADFER Fabienne, « Qu'est-on prêt à sacrifier pour aider une seule personne ? » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 24 septembre 2014.
- LORFEVRE Alain, « Le prix du silence » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 1^{er} octobre 2014.
- LORFEVRE Alain, « Nobles desseins » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.
- LORFEVRE Alain, « Sur la route » in *La Libre Belgique*, Bruxelles, Belgique, 1^{er} octobre 2014.
- MANCHE Philippe, « The Equalizer » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 24 septembre 2014.
- MASTOROU Elli, « Amour vs. Amitié (encore) » in *L'avenir*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.
- MASTOROU Elli, « Brooklyn à la sauce belge » in *L'avenir*, Bruxelles, Belgique, 24 septembre 2014.
- MASTOROU Elli, « Quand la mère monte » in *L'avenir*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.
- PAQUE Pierre-Yves, « Les vampires ont un côté très sexuel » in *La Dernière heure*, 1^{er} octobre 2014.

- POULAIN Lucie, « La nuit porte conseil » in *L'avenir*, Bruxelles, Belgique, 1^{er} octobre 2014.
- POULAIN Lucie, « Monsieur Etrimo » in *L'avenir*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.
- STIERS Didier, « Dracula untold : un film et au pieu ! » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 1^{er} octobre 2014.
- STIERS Didier, « Locke : fallait pas décrocher ! » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 1^{er} octobre 2014.
- STIERS Didier, « Monsieur Etrimo : un type appart » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.
- STIERS Didier, « Mutant en emporte le vent » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 15 octobre 2014.
- STIERS Didier, « Plutôt pas, alors ! » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 1er octobre 2014.
- STIERS Didier, « Poupée du pire, poupée de cons » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.
- STIERS Didier, « Rosamund Pike explore les recoins sombres de son âme » in *Le Soir*, Bruxelles, Belgique, 8 octobre 2014.

Sources universitaires

- DESPRET Vinciane, *Epistémologie des sciences de la santé*, notes de cours, Université de Liège, Liège, Belgique, 2014.
- GEUENS Geoffrey, *Socio-économie des groupes de communication*, notes de cours, Université de Liège, Liège, Belgique, 2014.
- GEUENS Geoffrey, *Théories et analyse de l'information*, notes de cours, Université de Liège, Liège, Belgique, 2013.
- LHOUTELLIER Adèle, *Du journalisme cinématographique aux avis d'internautes dur les sites de presse : analyse et comparaison des discours critiques sur les films d'actualité dans la presse généraliste et culturelle* (dir. Bernard LAMIZET), Université de Lyon 2, Lyon, France, 2009.
- MELON Marc-Emmanuel, *Histoire du cinéma*, notes de cours, Université de Liège, Liège, Belgique, 2010.

- SERVAIS Christine, « De quelle totalité l'énonciation journalistique est-elle le fragment ? », Association française de la sémiotique, [en ligne] <http://hdl.handle.net/2268/78620>, page consultée le 21 avril 2015.
- VANESSE Marc, *Techniques de l'écriture et de l'argumentation*, notes de cours, Université de Liège, Liège, Belgique, 2011.
- VARVERIS Sébastien, *La critique de cinéma dans la presse écrite belge francophone : état de la situation*, Université de Liège, Liège, Belgique, 2010.

Sources audiovisuelles

- ENTHOVEN Raphaël, *Le Gai savoir – Alexis de Tocqueville : un notre monde est-il possible ?* (émission radiophonique du 21 décembre 2014), France Culture, 2014.
- GARCIN Jérôme, *Le masque et la plume* (émissions radiophoniques du 4 mai 2014, du 10 août 2014 et du 19 octobre 2014), France Inter, 2014.
- LEHERPEUR Xavier, propos recueillis dans *Le masque et la plume* (émission radiophonique du 16 novembre 2014), France Inter, 2014.
- MURAT Pierre, propos recueillis dans *Le masque et la plume* (émission radiophonique du 2 novembre 2014), France Inter, 2014.
- NEUHOFF Eric, propos recueillis dans *Le masque et la plume* (émission radiophonique du 16 novembre 2014), France Inter, 2014.

Sources internet

- DANIEL Antoine, « L'incompréhension et le mépris de France Culture pour Internet » in *Le blog d'Antoine Daniel*, mrantoinedaniel.tumblr.com, [en ligne], <http://mrantoinedaniel.tumblr.com/post/105873096188/lincomprehension-et-le-mepri-de-france-culture>, page consultée le 26 janvier 2015.
- DELORME Gérard, « Birdman est un éblouissant tour de force » in *News cinéma*, [Premiere.fr](http://www.premiere.fr), [en ligne] <http://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/REVIEW-Birdman-est-un-ebloissant-tour-de-force-4049451>,
- DUPONT-BESNARD Marcus, « Lucy de Luc Besson dézingué par la critique : je l'ai vu, on frôle le chef d'œuvre » in *Le plus*, [Nouvelobs.com](http://leplus.nouvelobs.com), [en ligne], <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1231098-lucy-de-luc-besson-dezingue-par>

la-critique-je-l-ai-vu-on-frole-le-chef-d-oeuvre.html, page consultée le 06 octobre 2014.

- FERENCZI Aurélien, « Distributeurs contre critiques : la guerre de cent, acte 77 » in *Cinécure*, Telerama.fr, [en ligne] <http://www.telerama.fr/cinema/distributeurs-contre-critiques-la-guerre-de-cent-ans-acte-77,109868.php>, page consultée le 10 mai 2014.
- FONTAINE Timothée, « Le débat (Durendal – 3D – Fossoyeur) : Les films d’auteur doivent-ils forcément être chiants ? » in *Durendal1*, Youtube.com/user/durendal1, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=qCMJLW98VZo>, page consultée le 25 janvier 2015.
- FONTAINE Timothée, « PJREVAT – Harry Potter Retrospective : Chris Colombus (1/4) » in *Durendal1*, Youtube.com/user/durendal1, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=gk3FLsSC47E>, page consultée le 26 janvier 2015.
- FONTAINE Timothée, « PJREVAT – Pourquoi j’ai raison et vous avez tort (1/2) » in *Durendal1*, Youtube.com/user/durendal1, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=eMgKkaEIPPM>, page consultée le 26 janvier 2015.
- FONTAINE Timothée, « Vlog – [REC]4 » in *Durendal1*, Youtube.com/user/durendal1, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=Rb1Z75plv2Q>, page consultée le 26 janvier 2015.
- FONTAINE Timothée, « Vlog - Adieu au langage » in *Durendal1*, Youtube.com/user/durendal1, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=u1GnoJCdbtw>, page consultée le 25 janvier 2015.
- FONTAINE Timothée, « Vlog - Lucy » in *Durendal1*, Youtube.com/user/durendal1, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=V7CjXzyA92s>, page consultée le 25 janvier 2015.
- FONTAINE Timothée, « Vlog – Qu’est-ce qu’on a fait au Bon Dieu ? » in *Durendal1*, Youtube.com/user/durendal1, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=2iixDH8V5B8>, page consultée le 26 janvier 2015.
- FONTAINE Timothée, « Vlog - Whiplash » in *Durendal1*, Youtube.com/user/durendal1, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=915GTUeCj80>, page consultée le 25 janvier 2015.
- GESTER Julien, « Homélie Winter » in *Libé Next*, Liberation.fr, [en ligne], http://next.liberation.fr/cinema/2014/08/05/homelie-winter_1075978, page consultée le 19 août 2014.

- GESTER Julien, « Lucy : Besson charge la mule » in *Libé Next*, Liberation.fr, [en ligne], http://next.liberation.fr/cinema/2014/08/05/lucy-besson-charge-la-mule_1076011, page consultée le 02 octobre 2014.
- NEUHOFF Eric, « La vie d'Adèle, le zèle du désir » in *Le Figaro cinema*, Lefigaro.fr, [en ligne] <http://www.lefigaro.fr/cinema/2013/10/08/03002-20131008ARTFIG00010-la-vie-d-adele-le-zele-du-desir.php>, page consultée le 19 août 2014.
- NEUHOFF Eric, « Winter Sleep : Mon Turc en plume » in *Le Figaro cinema*, Lefigaro.fr, [en ligne] <http://www.lefigaro.fr/cinema/2014/08/05/03002-20140805ARTFIG00218-mon-turc-en-plume.php>, page consultée le 19 août 2014.
- SZADKOWSKI Michaël, « J'ai testé Netflix : la révolution a un goût d'inachevé » in *Le Monde Pixels*, Lemonde.fr, [en ligne] http://www.lemonde.fr/pixels/article/2014/09/15/j-ai-teste-netflix-la-revolution-a-un-gout-d-inacheve_4487457_4408996.html, page consultée le 19 novembre 2014.
- THEUREL François, « Culte à Cannes #1 – Les palmes d'or devenues cultes » in *Cinéma CANAL+*, Youtube.com/user/cinematicanalplus, [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=MJ5aWpRx6XY>, page consultée le 24 janvier 2015 et THEUREL François, « Culte à Cannes #2 – Les films cultes oubliés du Palmarès » in *Cinéma CANAL+*, Youtube.com/user/cinematicanalplus, [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=Icdvm9LpgmM>, page consultée le 24 janvier 2015
- THEUREL François, « L'APRES-SÉANCE – Night call » in *Le fossoyeur de films*, Youtube.com/user/deadwattsofficiel, [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=iyXHMZWHtTs>, page consultée le 23 janvier 2015.
- THEUREL François, « LE FOSSOYEUR DE FILMS – Halloween 3 » in *Le fossoyeur de films*, Youtube.com/user/deadwattsofficiel, [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=zibK5LI10LA>, page consultée le 23 janvier 2015.
- THEUREL François, « LE FOSSOYEUR DE FILMS - La mythologie au cinéma » in *Le fossoyeur de films*, Youtube.com/user/deadwattsofficiel, [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=q3rkmr-CktQ>, page consultée le 23 janvier 2015.
- THEUREL François, « LE FOSSOYEUR DE FILMS – La peur au cinéma » in *Le fossoyeur de films*, Youtube.com/user/deadwattsofficiel, [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=powYgvDAi5c>, page consultée le 23 janvier 2015.
- THEUREL François, « LE FOSSOYEUR DE FILMS – Les bons remakes » in *Le fossoyeur de films*, Youtube.com/user/deadwattsofficiel, [en ligne]

- <https://www.youtube.com/watch?v=KNITPh0AKwo>, page consultée le 23 janvier 2015.
- THEUREL François, « LE FOSSOYEUR DE FILMS – Les bons remakes » in *Le fossoyeur de films*, Youtube.com/user/deadwattsofficiel, [en ligne]
<https://www.youtube.com/watch?v=KNITPh0AKwo>, page consultée le 23 janvier 2015.
 - THEUREL François, « LE FOSSOYEUR DE FILMS – TOP 10 des pires clichés » in *Le fossoyeur de films*, Youtube.com/user/deadwattsofficiel, [en ligne]
<https://www.youtube.com/watch?v=2V7V5E0jIYM>, page consultée le 23 janvier 2015.
 - THEUREL François, « LE FOSSOYEUR DE FILMS – Zardoz » in *Le fossoyeur de films*, Youtube.com/user/deadwattsofficiel, [en ligne]
<https://www.youtube.com/watch?v=-nC2TFGymBo>, page consultée le 23 janvier 2015.
 - TOUSSAINT Gilles et VERHEST Sabine, « Faire de Lampedusa un drame utile » in *La Libre – Faisons vivre l'info*, Lalibre.be, [en ligne]
<http://www.lalibre.be/actu/international/faire-de-lampedusa-un-drame-utile-52537e9a35706e5fd9248a79>, page consultée le 4 décembre 2014.

Annexes

Annexe I: Questionnaire de l'enquête auprès des étudiants de premier bachelier de l'Ulg.

Questionnaire sur le cinéma

Bonjour et merci d'avance pour votre aide précieuse. Je m'appelle Boris Krywicki, je suis étudiant en 2^{ème} master journalisme à Liège et je réalise un mémoire sur la critique cinéma. Cette enquête a pour objet d'identifier le rapport qu'ont les étudiants de premier bac à l'Ulg avec la critique cinéma. Merci de bien vouloir cocher la/les réponse(s) désirée(s) et de remplir les champs vides laissés à votre intention dans la mesure du possible.

Informations sur vous (vos réponses resteront **anonymes**) :

Année d'étude :

Âge :

1. Le mois dernier, combien de fois avez-vous regardé des films (tous supports confondus : cinéma, télévision, DVD, ordinateur...) ?

Tous les jours, voire plusieurs fois par jour	Pas tous les jours mais au moins 10 fois	Entre 5 et 9 fois	3 ou 4 fois	1 ou 2 fois	Je n'ai regardé aucun film le mois dernier
1 <input type="checkbox"/>	2 <input type="checkbox"/>	3 <input type="checkbox"/>	4 <input type="checkbox"/>	5 <input type="checkbox"/>	6 <input type="checkbox"/>

2. Signalez les méthodes d'accès aux films que vous utilisez avec l'échelle suivante (1 signifiant « je n'accède jamais à des films de cette façon » et 5 signifiant « j'accède à tous les films que je visionne de cette façon »).

Cinéma	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
DVD	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Télévision	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Téléchargement	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Streaming	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5

3. Quels sont les moyens que vous utilisez pour déterminer si un film peut vous plaire avant de le visionner ? (plusieurs réponses possibles)

- La critique cinéma (dans les journaux, à la télévision...)
- Le bouche-à-oreilles (conseil de vos amis...)
- Les entrées au box-office (chiffres d'audience en salles obscures)
- Les publicités (affiches, spots audiovisuels...)
- Les bandes-annonces
- Le résumé
- Le casting du film (acteurs)
- Le réalisateur
- Autre(s) moyen(s) (merci de préciser) :

4. En utilisant l'échelle suivante, dites si vous lisez des critiques cinéma avant d'aller voir un film (1 signifiant « je ne consulte jamais de critique cinéma » et 5 signifiant « je consulte systématiquement des critiques cinéma »)

1 2 3 4 5

5. Si vous consultez des critiques cinéma avant visionnage, de quel support proviennent-elles ? Merci d'indiquer, à droite, les titres des médias que vous consultez sur ce support)

<input type="checkbox"/> Presse papier généraliste (quotidiens, hebdomadaires, magazines...)	
<input type="checkbox"/> Presse papier spécialisée	
<input type="checkbox"/> Programmes de cinéma	
<input type="checkbox"/> Critiques audiovisuelles (chroniques à la radio et/ou à la télévision)	
<input type="checkbox"/> Sites internet spécialisés (Allociné, Rotten tomatoes...)	
<input type="checkbox"/> Sites internet amateurs (blogs, critiques des internautes, Senscritique...)	

Autre(s) type(s) de support (merci de préciser) :

6. Vous arrive-t-il de rédiger un avis sur un film visionné puis de le poster sur Internet ? Si oui, dites à quelle fréquence (1 signifiant « je ne le fais jamais » et 5 signifiant « je le fais pour tous les films que je regarde ») **et précisez la/les plate(s)-forme(s) où vous postez ces avis.**

1 2 3 4 5

Plate(s)-forme(s) :

7. Suivez-vous des avis de critiques professionnels ? Si oui, le(s)quel(s) ?

8. Qu'attendez-vous d'une critique cinéma ? (plusieurs réponses possibles)

- Un résumé de l'histoire du film
- Une appréciation du jeu des acteurs
- Une appréciation de la qualité du scénario
- Une appréciation de la profondeur des personnages et de leurs dialogues
- Le placement du film en question dans un contexte (filmographie du réalisateur, thèmes politiques traités...)
- Un avis tranché (le film est bon ou mauvais)
- Un avis relatif (le critique conseille le film à un certain type de public et pas à un autre)
- Une appréciation des considérations techniques (photographie, montage, effets spéciaux...)
- Une appréciation de la musique du film
- Une description de ce que pourrait ressentir le spectateur face au film en question
- Autre (merci de préciser) :

Merci infiniment ! Boris Krywicki, étudiant en 2^e master journalisme à l'Ulg.

Annexe II : Critiques cinématographiques émanant de la presse quotidienne francophone belge étudiées au sein du chapitre d'analyse

Voir CD de données joint au mémoire lors de son dépôt.

Table des matières

Introduction	4
Chapitre I Contextualisation.....	7
I.1 La critique : des tensions intrinsèques	8
I.1.1 Une tension entre importance de l'objet et puissance du discours	8
I.1.2 Une tension entre expression et attractivité	9
I.1.3 Une tension entre subjectivité et objectivité	10
I.2 Le rôle d'un critique dans l'industrie cinématographique	11
I.3 Le cinéma : un engagement permanent	14
I.3.1 L'art selon Herbert Marcuse	15
I.3.2 La censure comme outil de régulation du cinéma	15
Chapitre II La critique cinématographique : un positionnement complexe	18
II.1 Vers une typologie en triptyque.....	20
II.1.1 La critique démagogue	20
II.1.2 La critique avant-gardiste	22
II.1.3 La critique réfléchissante.....	25
Chapitre III La crise de la critique cinématographique.....	28
III.1 Le spectateur candide contre le juge désabusé.....	29
III.2 Le lien direct entre le film et le spectateur	30
III.3 L'autonomisation des auteurs et l'émergence de l'amateur.....	31
III.4 L'arrogance critique	33
Chapitre IV Des circuits fermés de l'évaluation	36
IV.1 Netflix	36
IV.2 Senscritique	37
IV.3 Le MAD du Soir	39
Chapitre V Analyse	41

V.1 Présentation du corpus analysé.....	41
V.1.1 Justification du corpus.....	42
V.1.2 Pourquoi la presse quotidienne ?.....	42
V.2 Présentation de la grille de lecture	43
V.3 Analyses	46
V.3.1 Les utilisations multiples de références.....	46
V.3.2 La tendance chauvine	52
V.3.3 Le vocabulaire argotique et l'utilisation de l'humour	55
V.3.4 La conscience des codes.....	56
V.3.5 Des notations et des prises de position en vue du lecteur-modèle	57
V.3.6 La lecture interprétative.....	60
V.3.7 La présence de la politisation et de valeurs	62
V.3.8 Le pronom « on » pour créer la communion	64
V.4 Brève comparaison des quotidiens	66
V.5 Conclusion intermédiaire	69
Chapitre VI Enquête.....	72
VI.1 Présentation de l'enquête	73
VI.1.1 Présentation de la population	73
VI.1.2 Présentation de l'échantillon.....	73
VI.1.3 Objectifs de l'enquête	74
VI.1.4 Méthodologie de l'enquête.....	74
VI.2 Quelques chiffres et pourcentages issus des données brutes	76
VI.3 Observations et définition d'un profil.....	77
VI.3.1 La critique de films intéresse-t-elle les étudiants ?.....	77
VI.3.2 Quel étudiant lit la critique cinéma ?	79
VI.3.3 Quel étudiant consulte quel média ?	83
VI.4 Sur les traces d'une nouvelle forme de critique cinéma	90
VI.4.1 Le cas édifiant du « Fossoyeur de films ».....	91

VI.4.2 Le cas interpellant du « Cinéma de Durendal »	95
Conclusion.....	101
Bibliographie	106
Ouvrages.....	106
Articles scientifiques	107
Articles de presse	108
Sources universitaires.....	112
Sources audiovisuelles	113
Sources internet.....	113
Annexes.....	117
Annexe I : Questionnaire de l'enquête auprès des étudiants de premier bachelier de l'Ulg.....	117
Annexe II : Critiques cinématographiques émanant de la presse quotidienne francophone belge étudiées au sein du chapitre d'analyse.....	120
Table des matières.....	121