

Laurent JULLIER, *Qu'est-ce qu'un bon film ?*

Paris Éd. La Dispute, 2002, 151 p.

Laurent Kasprowicz



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/5714>
DOI : 10.4000/questionsdecommunication.5714
ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2005
Pagination : 417-422
ISBN : 978-2-86480-868-8
ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Laurent Kasprowicz, « Laurent JULLIER, *Qu'est-ce qu'un bon film ?* », *Questions de communication* [En ligne], 8 | 2005, mis en ligne le 23 mai 2012, consulté le 08 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/5714> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.5714>

Ce document a été généré automatiquement le 8 avril 2021.

Tous droits réservés

Laurent JULLIER, *Qu'est-ce qu'un bon film ?*

Paris Éd. La Dispute, 2002, 151 p.

Laurent Kasprowicz

RÉFÉRENCE

Laurent JULLIER, *Qu'est-ce qu'un bon film ?* Paris Éd. La Dispute, 2002, 151 p.

- 1 Dans cet essai, Laurent Jullier met à jour les critères les plus récurrents mobilisés par les critiques aussi bien que par les profanes lorsqu'il s'agit d'évaluer la qualité des films. Fort justement, l'auteur met en garde contre les biais affectifs ou sociaux qui compliquent la réponse à une question aussi simple : « Qu'est-ce qu'un bon film ? ». Enjeux que résume l'heureuse formule de Pierre Bourdieu (*La distinction*, Paris, Éd. de Minuit, 1977) : « Classer classe ». Selon Laurent Jullier, deux obstacles intellectuels se sont longtemps opposés, en France, au traitement de cette question pourtant triviale. D'un côté, la vulgate kantienne du goût naturel, de l'autre, l'hypersubjectivisme, conduisent les spécialistes français de l'esthétique du cinéma à considérer cette question comme non pertinente d'un point de vue théorique. Par ailleurs, les modalités concrètes de l'expertise de la qualité d'un film, faites par les critiques ou les membres des jurys, restent obscures, et leur impact sur notre jugement reste relatif au crédit que nous voulons bien leur accorder. L'auteur ne prétend pas dresser une liste exhaustive des critères de la qualité d'un film, mais il entend « les amener à la lumière pour lutter contre l'idéologie de l'évidence » (p. 15) qui, toujours selon Pierre Bourdieu, permet au connaisseur de camoufler ses stratégies de distinction (p. 14). Il s'intéresse particulièrement à six critères. Les deux premiers sont « traditionnellement propres à l'exercice sauvage de la critique » (p. 15) : le succès et la réussite technique. Les deux autres sont mobilisés par les experts : l'originalité et la cohérence. Enfin, les deux derniers sont utilisés par tous : un bon film est émouvant et édifiant.

- 2 Dans un chapitre d'ouverture, intitulé « Avant d'évaluer un film », Laurent Jullier expose sa conception de l'esthétique évaluative qu'il veut informée par la sociologie en tant qu'instrument de vigilance d'une part, et par les sciences cognitives d'autre part. Une approche que l'auteur a récemment approfondi dans *Cinéma et cognition* (Paris, Éd. L'Harmattan, 2004). L'esthéticien doit manipuler avec prudence les notions d'appréciation et de compréhension « qui ont, parfois, bien des choses en commun mais qui ne se confondent pas » (p. 36), ce qui interdit d'attribuer à l'expert un goût naturel, une science innée du beau. De même, il importe de ne pas réduire le cinéma à une collection de films. Parler de cinéma, c'est parler d'un « gigantesque réseau d'interactions réciproques » (p. 40) entre les usages sociaux – fabrication et consommation – et des objets – œuvres et dispositifs techniques. En ce sens, il n'existe pas de cinéma « pur ». Ensuite, l'auteur insiste sur le fait que la recherche du plaisir et du divertissement au cinéma ne saurait se réduire à une recherche de compensations symboliques, inhérentes à une position sociale dominée, comme le suggère une certaine sociologie du cinéma. Ces éclaircissements permettent de renvoyer dos-à-dos la vision objectiviste et la vision relativiste du jugement de goût, et de montrer la nécessité d'une position intermédiaire s'appuyant sur notre pratique quotidienne de spectateur de cinéma et sur l'apport des sciences cognitives. L'examen du cas de *In The Mood For Love*, un film qui a rencontré à sa sortie, en novembre 2000, un accueil unanimement favorable, lui permet ainsi de dégager quatre critères partagés par tous les critiques – l'originalité, la cohérence, l'émotion et l'édification – ce qui témoigne de la pertinence pragmatique de la voie intermédiaire ou conventionnaliste défendue par l'auteur.
- 3 La définition par Laurent Jullier du cadre épistémologique de la réflexion le rapproche ainsi d'Yves Michaud (*Critères esthétiques et jugement de goût*, Nîmes, J. Chambon, 1999), pour lequel objectivisme et relativisme rendent compte des modes d'argumentation par le spectateur de la qualité du film, plutôt que des hypothèses concurrentes d'explication du mécanisme du jugement esthétique. En effet, selon ce dernier, « dans les conditions qui régissent le fonctionnement de certains groupes et le déroulement de certaines pratiques, des valeurs particulières sont inscrites dans les œuvres d'art (d'où la revendication d'objectivisme) et causent des expériences esthétiques adéquates lorsque le spectateur est capable d'entrer dans le jeu de langage (d'où l'acceptation du relativisme) » (*ibid.* : p. 21). Cette perspective – qui redonne à tous les spectateurs, sans exclusive, leur faculté de jugement, et au corps du spectateur, corps qui peut être plus ou moins familiarisé avec la technique cinématographique, son rôle d'instrument de mesure – le rapproche de Jean-Marc Leveratto (*La mesure de l'art. Sociologie de la qualité*, Paris, Éd. La Dispute, 2000, p. 14), pour lequel il n'y a pas lieu de postuler *a priori* une différence de nature entre l'expertise du critique et l'expertise par laquelle « les spectateurs ordinaires déterminent, au cas pas cas, la qualité artistique de l'action à laquelle ils participent, en mettant leur corps à la disposition de cette action ».
- 4 Le deuxième chapitre traite des deux premiers critères de la qualité : le succès et la réussite technique. En effet, un bon film a du succès. Non sans humour, l'auteur rappelle que « beaucoup de gens choisissent leurs films comme les femmes sont censées, pour une certaine tendance de la psychologie évolutionnaire, choisir leurs partenaires : en allant de préférence vers celui qui a déjà beaucoup de succès – car s'il en a, ce n'est pas par hasard, c'est que quelque part cela est justifié » (p. 65). De même, la vision collective de films modifie, sans doute, la perception que l'on en a et donc

notre jugement et le plaisir d'être ensemble l'emporte, parfois, sur les autres lors d'une projection. Cependant, l'auteur reste prudent : la fiabilité du critère du succès est soumise à caution car, comme il le rappelle, « entre payer pour voir et avoir aimé il y a une différence », le *box-office* consacrant « un choix de sortie et non une expertise » (p. 67). Par ailleurs, le *box-office* « n'est pas représentatif de la diversité sociale d'un pays » et est soumis aux phénomènes de mode (p. 67 et sq.). Un bon film est une réussite technique, dans un sens à la fois négatif, il ne comporte pas de ratés (son, image, jeu d'acteurs) et positif, il impressionne par sa réalisation technique. Ce critère doit être, lui aussi, relativisé. La condition de la réussite repose sur une course momentanément gagnée entre ce qu'offre le film dans ce domaine et ce qui est accessible à la pratique courante (nombre de figurants possibles, effets numériques, investissement financier, etc.).

- 5 Le chapitre trois interroge deux autres critères : un bon film apprend quelque chose, il est édifiant. Et un bon film – au propre comme au figuré – remue, il est « émouvant ». Édifiant et émouvant désignent des postures cognitives et des états affectifs suscités par le film et très variables. Dire d'un film qu'il est édifiant revient à croire que, tel un document, il dit un peu la vérité (p. 119) à propos du monde dont il s'inspire, du cinéma (métadiscursivité) ou de notre propre vie (film miroir). Pour le second, l'auteur a raison de dire que la liste des arguments entrant dans cette catégorie est longue et donc difficile à circonscrire. Les arguments peuvent être d'ordre filmique – « parce que je suis fan de telle star » – ou extra-filmiques – « j'aime ce film parce que quelqu'un que j'aime l'aime », « j'aime ce film parce que je suis de bonne humeur ». Mais ce critère est suspect, et l'auteur prévient que la sollicitation des émotions du spectateur est douteuse pour les professionnels. Ainsi ce dernier rappelle-t-il que, rejetant la « jouissance esthétique », la « conception formaliste », qui trouve ses racines dans la pensée d'Adorno et de Platon, n'en est que plus distante de la réalité de la consommation cinématographique (p. 118).
- 6 Le chapitre 4 est réservé aux deux derniers critères qui, eux, sont couramment mobilisés par les professionnels : l'originalité et la cohérence. Déterminer qu'un film est bon parce qu'original est, somme toute, assez aisé même s'il révèle le degré d'ancienneté d'exposition aux œuvres novatrices. On peut trouver un film original pour une multitude de raisons et il convient de vraiment signifier ce qu'on entend par originalité dans le domaine cinématographique, un exercice difficile « qui dépend de l'angle d'attaque de celui qui entend la saisir » (p. 159). Laurent Jullier envisage successivement la nouveauté pour l'époque, pour le spectateur, et pour l'artiste. Par exemple : « C'est la première fois que Kubrick traite avec *Full Metal Jacket* d'un sujet hyper-rebattu, celui de la guerre du Vietnam » (p. 162). Il faut noter que le diagnostic d'originalité est plus difficile à établir que le sentiment d'originalité. En règle générale, « la part d'originalité contenue dans l'œuvre se mesure de façon objective au prix d'un travail historique fastidieux » (p. 172) de comparaison avec d'autres œuvres. Si dire qu'un film est bon parce qu'il est cohérent ne nécessite pas autant de travail, cette qualité recherchée – à condition, toutefois, pour l'œuvre de ne pas atteindre la cohérence parfaite qui nuit à l'originalité parce qu'elle rend l'œuvre prévisible – semble moins pertinente pour les œuvres modernes. D'abord, ces dernières, par les médias qui la diffusent aujourd'hui – cinéma, TV, DVD (chapitrage et scènes coupées en prime), etc. – seront regardées dans des ordres différents. Ensuite, mobilisant l'exemple de la séquence-clip d'introduction du *Jeanne d'Arc* de Luc Besson, l'auteur explique que les films postmodernes relèvent moins du « montrer » que du « faire ressentir », la

cohérence de l'exposition cédant le pas à l'efficacité esthétique mesurée par la capacité d'implication du corps du spectateur dans l'action.

- 7 Le cinquième chapitre de l'ouvrage est l'occasion pour Laurent Jullier de « s'interroger sur le pouvoir des critères d'évaluation et la situation de langage où ils sont censés l'exercer » (p. 192). Ainsi tempère-t-il l'idée de l'accessibilité aux jugements de goûts des spectateurs si l'on tient compte des conditions d'énonciation de ces derniers. On ne dit pas toujours ce que l'on pense selon les situations (soirée entre amis, entre collègues, etc.). Le fait d'avoir intérêt à « trouver bon » invalide du même coup le jugement esthétique tel que le définit Kant. S'instaure alors la terreur d'être expulsé du jeu de langage si on ne partage pas l'avis du plus fort, de celui qui possède le plus de pouvoir (présence médiatique, politiques, etc.). C'est contre cette loi du plus fort que l'auteur entend agir par son propre travail. L'action de passeurs, de critiques, d'universitaires appliquant des critères de qualité cinématographique qu'ils explicitent et font connaître à tous, au lieu de faire le silence sur les présupposés de leur jugement, se trouve ainsi justifiée : « Le plus important, répétons-le, si tant est que l'on adresse à quelqu'un les résultats d'une expertise, est de dire ce que l'on fait au moment même où on évalue, c'est-à-dire quel critère on applique, ceci afin d'éviter d'exercer – ne serait-ce que par inadvertance – quelque terreur sur l'interlocuteur » (p. 230).
- 8 D'une grande érudition et d'une grande clarté, cet essai intéresse par l'analyse qu'il propose de la critique cinématographique et par son choix de ne pas distinguer et opposer d'office la critique du spectateur ordinaire à celle du professionnel. L'auteur met à jour des critères qui permettent d'évaluer la qualité des films dans l'une et l'autre critique, dégageant ainsi la sociologie du jugement cinématographique du point de vue élitiste qui domine, en France, le regard des chercheurs. Dans son souci de réhabiliter l'étude de la critique, ce travail se rapproche de celui de Rainer Rochlitz sur l'art (*L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, Paris, Gallimard, 1998). Il s'en différencie par la prise en compte du plaisir du spectateur dont Laurent Jullier démontre avec succès l'importance pratique. Ce faisant, il poursuit, dans le domaine du cinéma, la réflexion menée par Jean-Marc Leveratto sur le corps comme instrument de mesure de l'expérience esthétique.
- 9 Cependant, une petite réserve peut être formulée, réserve qui montre le caractère stimulant de la lecture de cet essai. Pour Laurent Jullier, les conditions sociales d'énonciation des jugements de goût représentent systématiquement des obstacles pour accéder à l'authenticité des jugements portés sur les films et donc des critères réellement mobilisés par les spectateurs profanes ou professionnels. On peut se demander s'il n'y a pas rémanence du point de vue d'une sociologie critique d'inspiration bourdieusienne, que l'auteur s'efforce de réduire par son essai. Le poids des *habitus* et la position sociale du spectateur lui interdirait, *de facto*, de porter un authentique jugement de goût, un jugement désintéressé, mais le déterminerait inconsciemment « à trouver beau ou bon » ce qui est proche de lui et à déclarer consciemment beau ou bon ce qui ne lui plaît pas véritablement. Ainsi Laurent Jullier remarque-t-il que tous les films « portés au pinacle » par la critique étaient ceux où l'on voyait les héros discuter devant un expresso à l'heure où les autres travaillent (*La maman et la putain, Masculin féminin, Comment je me suis disputé*, etc.) et dont la façon de bouger et de parler était identique à celle des critiques eux-mêmes (p. 213). L'observation est très intéressante si l'on ne la réduit pas au diagnostic de critères qui échapperaient aux personnes observées et seraient seuls visibles par le sociologue, mais

si, au contraire, on reconnaît la manière dont les individus s'appuient sur une logique de parenté pour juger de la réussite d'un film. La phrase de Laurent Jullier fait écho à l'observation de Marcel Mauss et Émile Durkheim du spectateur « primitif » (« De quelques formes primitives de classification », pp. 162-230, in : Mauss M., *Essais de sociologie*, Paris, Éd. de Minuit, 1903/1968) qui utilise la parenté de son corps avec certaines choses pour reconnaître sa parenté avec certaines personnes et vice-versa. Selon Jean-Marc Leveratto (*La culture du plaisir artistique. Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, Éd. La Dispute, 2006), la parenté artistique joue un grand rôle dans le jugement de qualité artistique car elle « inclut toutes les choses qui font partie de la famille, et fait entrer dans la famille toutes les personnes qui se révèlent, à l'usage, proches de ces choses » (*ibid.*). Elle est un phénomène de culture artistique, non au sens où elle dicterait au spectateur son jugement face à tous les films qu'il va voir, mais au sens où elle lui permet d'éprouver en situation artistique, par l'intermédiaire de son corps, ce qui se passe esthétiquement dans cette situation précisément (et pas dans une autre) et de le faire éprouver à d'autres, en leur communiquant son plaisir. Dans cette perspective, la culture artistique n'est pas ce qui permet au sociologue de dire, ou de prédire, ce qui va se passer devant n'importe quel film, mais ce qui permet au spectateur de se rapprocher d'autres spectateurs par le moyen de ce film-là. Ce point de vue permet d'échapper au déterminisme en étudiant, comme le propose Laurent Jullier, la façon dont le cinéma peut rassembler des spectateurs issus de milieux sociaux différents autour de mêmes œuvres, par l'intermédiaire d'une expérience partagée du fait de l'existence de critères techniques communs à tous les spectateurs réguliers. À cet égard, Fabrice Montebello (*Spectacle cinématographique et classe ouvrière. Longwy 1944-1960*, thèse d'histoire, université Lyon 2, 1997) a montré comment rien ne différenciait objectivement le savoir cinématographique de la qualité accumulé par les ouvriers de la ville de Longwy, dans les années 60, du savoir « cinéphile » des jeunes intellectuels des classes moyennes – les « Jeunes Turcs » des *Cahiers du cinéma* (Chabrol, Godard, Rivette, Rohmer, Truffaut) sur le cinéma américain. Mêmes préférences – le « film noir » –, mêmes réalisateurs, même passion, même conduite, même émotion partagée par des « ouvriers dépourvus de capital culturel » et les jeunes « étudiants parisiens cinéphiles ». Le rassemblement qu'autorisent les forums internet autour de la passion de certains films, certains acteurs, de spectateurs indifférenciés, montre ce régime de parenté en action.

- 10 Mais il n'y a pas lieu de réduire l'expertise du film à sa seule épreuve directe, dans la salle, que la conversation sur le film conduirait à dissimuler. Comme le montre Laurent Jullier, l'expertise rassemble l'expérience cinématographique et la communication de l'expérience. La critique cinématographique n'est pas seulement écrite. Elle est orale et, de ce point de vue, inséparable de la sociabilité cinématographique. L'évaluation de la qualité naît de situations sociales diverses : parler d'un film à la sortie de la salle, dans un magazine spécialisé, entre amis ou sur un forum internet sont des conditions « normales », non seulement d'énonciation, mais également et surtout de construction du jugement de goût. Ces conditions sont le régime normal de la sociabilité esthétique et le jugement esthétique n'existe que grâce, à travers et pour elles (voir Roquais-Bielak K., *Construction et communication de l'expérience esthétique en opéra dans des groupes de discussion de l'internet*, thèse en sciences de l'information et de la communication, université Paul Verlaine-Metz, 2003). Dans la conclusion de son ouvrage, ce que l'auteur semble considérer comme étant un élément perturbateur de l'authenticité du jugement est parfois l'occasion pour le spectateur de révéler ce qu'il aime à ceux qu'il aime,

comme nous l'avons tous éprouvé. De plus, à l'inverse de certains objets culturels particulièrement sacrés et éloignés de la vie quotidienne, le cinéma est un instrument du loisir quotidien dont tout le monde se sent autorisé à parler et d'autant plus quand le film passe à la télévision. La relation sociale qu'il permet à chacun de construire est sans doute un critère de la qualité. Après la projection ou la soirée télé, le film vu s'inscrit dans des jeux de langage qui se nouent autour de lui et qui permettent de parler des films, de soi et du monde dans lequel on vit. Cette carrière permet de comprendre que certains films puissent être réévalués, avec le temps, par la critique professionnelle ou par le spectateur ordinaire. Symétriquement, la sociabilité cinématographique va guider le spectateur – d'autant qu'elle est intense et enthousiaste – vers une amélioration de sa capacité d'expertise grâce à la vision des films dans le commerce, mais aussi grâce à l'épreuve de la conversation, des valeurs éthiques, des références techniques et des impressions esthétiques qu'elle fait surgir et qui ne sont pas, forcément, familières.

AUTEURS

LAURENT KASPROWICZ

Érase/2L2S, université Paul Verlaine-Metz
loka7@yahoo.fr