

Laurent Jullier

QU'EST-CE QU'UN BON FILM?

3^e édition enrichie

ARMAND COLIN

La première édition de ce livre, aux éditions de La Dispute en 2002, était la version longue d'un article éponyme publié par la revue *Esprit* (n° 268, oct. 2000), écrit à la suite de discussions animées, qui durent toujours, avec Jean-Marc Leveratto et Fabrice Montebello. Une deuxième version, revue et corrigée, a paru chez le même éditeur en 2012.

NOTA : toutes les citations et toutes les mentions d'ouvrages sont référencées, par chapitres, en fin de volume.

Couverture : Élisabeth Hébert

Photo de couverture : Adobe Stock @Photobank

Composition : Nord Compo

Le pictogramme qui figure ci-contre mérite une explication. Son objet est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit, particulièrement dans le domaine de l'édition technique et universitaire, le développement massif du photocopillage.

Le Code de la propriété intellectuelle du 1^{er} juillet 1992 interdit en effet expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit. Or, cette pratique s'est généralisée dans les établissements

d'enseignement supérieur, provoquant une baisse brutale des achats de livres et de revues, au point que la possibilité même pour les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée. Nous rappelons donc que toute reproduction, partielle ou totale, de la présente publication est interdite sans autorisation de l'auteur, de son éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris).



© Armand Colin, 2021 pour la présente édition

Armand Colin est une marque de

Dunod Éditeur, 11 rue Paul-Bert, 92240 Malakoff

www.armand-colin.com

ISBN : 978-2-200-62987-8

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L. 122-5, 2° et 3° a), d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (art. L. 122-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.



SOMMAIRE

Introduction :

Être capable de regarder un Rohmer

jusqu'au bout	7
<i>Ordet</i> sur une île déserte	8
<i>Pauline</i> contre <i>Mon curé</i>	10
Rien de transcendant	12

PARTIE I – LES CADRES DE L'EXPÉRIENCE CINÉMATOGRAPHIQUE

1. Avant, pendant et après la projection	19
La demande faite au film	21
Les paradigmes cinéphiles : un « certain regard »	22
Les communautés cinéphiles	28
Les critères situationnels	32
La concernabilité	33
L'adéquation aux attentes	36
L'adéquation à la situation	39
2. Vivre ensemble avec des goûts différents	45
Les conditions d'énonciation du jugement de goût	46
« Je le sais mieux que vous. »	46
Distinction, omnivorisme, éclectisme	50
Le dégoût du goût des autres	58
« Police du goût! Veuillez nous suivre. »	59
Vivre la vie qui va avec	65

3. Jugement esthétique et critique professionnelle	73
Les soubassements esthétiques de la critique cinéma	74
Du « je-ne-sçai-quoy » au sixième sens	76
De Clive Bell à la critique artiste	79
La valeur performative de la critique cinéma	82
À voir toute affaire cessante	83
Belles plumes	89
« Votre palmarès ne vaut pas le nôtre. »	95
L'institutionnalisation des goûts cinéphiles	
en France	96
La concurrence des classements	101

PARTIE 2 – LES JUGEMENTS NORMATIFS

4. Deux critères ordinaires	115
Critère n° 1 : Un bon film a du succès	115
Fiabilité du critère du succès	117
Le rapport entre succès et box-office	120
Critère n° 2 : Un bon film est une réussite technique	123
La belle ouvrage et le film-démo	124
Compétence et vraisemblance	128
5. Deux critères fédérateurs	131
Critère n° 3 : Un bon film est édifiant	131
De la transparence des vitres	132
L'exigence de représentativité	139
Miroir, mon beau miroir : <i>Rosetta</i> et <i>Les Misérables</i>	144
À la recherche de l'idéologie	149
Singes géants et chevauchées fantastiques	153
Devant l'écran, les expériences de pensée	158
Critère n° 4 : Un bon film est émouvant	163
Mauvaise presse	164
« Continuez sans moi, je suis touché. »	167
Le cœur et la raison	171
Wittgenstein vs Wilde	174

6. Deux critères distingués	181
Critère n° 5 : Un bon film est original	182
Situer l'originalité	183
Misonéisme et néophilie	186
Critère n° 6 : Un bon film est cohérent	190
Cohésion : la perfection de l'imperfection	192
Cohérence : l'auteur, l'auteur!	196
 Conclusion en forme de court glossaire	
anthropologique	203
 Annexe :	
La valeur des œuvres d'art, vue par d'autres	
disciplines	209
 Pistes bibliographiques	213
 Notes	215



Introduction

ÊTRE CAPABLE DE REGARDER UN ROHMER JUSQU'AU BOUT

« Il faut savoir apprécier ce qu'on n'aime pas. »¹

Gabriel Fauré

«*Qu'est-ce qu'un bon film?*» Répondre à cette question va de soi. Il suffit d'utiliser ce que les linguistes appellent un embrayeur : « Pour moi, *un bon film, c'est...* » Et le tour est joué. Les plus extravagantes raisons d'aimer, à l'abri derrière cette précaution, n'attireront alors qu'un hochement de tête amusé ou compatissant. *Pour moi, c'est un film...* qui finit bien; qui me fait penser à autre chose; dans lequel joue Jean Dujardin; que je vois en compagnie de quelqu'un que j'aime; qui a reçu quatre étoiles dans ma revue favorite...

Le cinéma a fini par devenir un médium si répandu, un art si populaire que bien peu de gens rechignent à exposer leurs préférences en la matière. La boutade a été citée jusqu'à la nausée, selon laquelle « chacun a deux métiers, le sien et critique de cinéma »². Internet l'a confirmé – depuis 2017, plus d'un million d'avis sur les films sont mis chaque année en ligne sur le seul site SensCritique.

Mais s'agit-il bien de *critique*? Commencer par *je* revient moins à expertiser un film qu'à parler de soi, à rendre public le plaisir (ou le déplaisir) que l'on a ressenti, bref à raconter sa vie. Hors cette précaution, les rangs s'éclaircissent. Donner un avis ne va plus de soi.

L'inconfort social menace : dire de tel film, au cours d'un dîner, qu'il est mauvais ou le qualifier de chef-d'œuvre, c'est afficher une sûreté de soi qui frise la prétention, et s'exposer à n'être pas réinvité. D'où lui vient, se demanderont les convives, ce pouvoir de dire la vérité dont l'usage de l'embrayeur dispense? Quelques-uns y verront une déclaration de guerre, ou à tout le moins un marquage de territoire, qui assoit ou teste une domination au sein d'un groupe de personnes.

Embrayeur et précautions oratoires ou pas, il y a toujours un enjeu dans l'énoncé public du goût. Énumérer les films que l'on aime, c'est donner à lire le marc de son café à une cartomancienne entraînée à associer aux titres posés devant elle toutes sortes de présupposés sur la personnalité de celui qui parle, le genre de coteries qu'il fréquente et ce qu'il attend de l'existence. Inversement, décliner d'abord sa profession ou encore son âge, laisser d'abord entendre un accent ou se présenter vêtu de telle ou telle façon, c'est provoquer chez ses interlocuteurs la formation d'un horizon d'attentes cinéphiles. Pierre Bourdieu l'annonça dès le début de *La Distinction* : classer classe³ – et le Nouveau Testament le disait déjà : « Car vos jugements serviront à vous juger. »⁴

Ordet sur une île déserte

Bien sûr, depuis les années 1960 qui ont vu les premières enquêtes de *La Distinction*, le monde a changé. La délimitation des groupes socio-professionnels a perdu en netteté; tout se mélange. Les voyantes se trompent. On trouve n'importe où des fans d'Apichatpong Weerasethakul et d'autres de Dany Boon. Sans doute. Mais il reste la façon de les présenter, ces goûts, la manière de les justifier ou de refuser de les justifier.

Il est toujours possible de se protéger derrière une communauté : « En tant que fan d'horreur, mon numéro un c'est *La colline a des yeux*. ». Mais qu'on dise *je* ou *nous*, des gratifications ou des punitions attendent en général quiconque se risque à dire en public ce qu'il préfère. Dans le registre affectif, d'abord. Avoir des goûts en commun instaure une compatibilité et promet une complicité. Dans le registre social, ensuite. Quand on me demande quel est mon film favori, je réponds désormais *Les Parapluies de Cherbourg*. C'est une réponse intéressée : j'ai écrit

un livre sur ce film, et j'espère toujours que mon interlocuteur va me demander «*pourquoi ce film-là précisément ?*», ce à quoi je rétorquerai «*tout est expliqué dans mon livre !*», et qu'il va foncer dans la première librairie pour l'acheter. Je fais semblant d'y croire.



I *Ordet*, Carl Theodor Dreyer, 1955.

En réalité, même avant d'avoir écrit sur les *Parapluies*, je n'ai jamais répondu sincèrement à cette question, du moins quand elle était posée par un non-intime. Quand il y avait un enjeu de sérieux, de représentativité ou de prestige, si je ne me sentais pas très à l'aise, je répondais *Ordet* – c'est le genre de titre qu'on attend, me semblait-il, d'un universitaire. Si je ne ressentais pas le besoin de défendre mon identité socioprofessionnelle, si le climat était détendu, je disais *Du plomb pour l'inspecteur*, à la fois pour la musique de son titre et par crainte de la vantardise que connote un film comme *Ordet*, qui n'a aucune chance de passer à la télévision à 20 h 50. Parfois, au vu de la réaction, je le regrettais. Mon interlocuteur pensait que je me moquais de lui, et je m'en voulais («*mince, j'aurais dû répondre Ordet*»).

Ordet était d'autant moins une réponse sincère que je ne l'avais jamais vu. Il me semblait qu'élire un film de chevet en fonction de la seule valeur symbolique qu'on lui prête (et non en fonction des relations intimes qu'on entretient avec lui) prévient radicalement – comme dans l'histoire d'Ulysse demandant qu'on le ligote au mât pour résister aux sirènes – le risque de voir la discussion se transformer en interrogatoire ou en confession. Car les raisons d'aimer un film ne se confient pas toutes facilement. En tout cas, pas au premier venu. Beaucoup d'entre nous transportent ainsi une petite cinémathèque inavouable, sur le modèle de la bibliothèque intime de Georges Perros – « Tel poème, lu, jeune, dans un grenier, à la campagne, est inoubliable. Bon ou mauvais, c'est d'un autre ordre... C'est que l'amour est au-delà de la cote humaine. »⁵

De surcroît, ces palmarès intimes de films d'élection, si d'aventure on les dresse, fluctuent souvent. Les héros des films de Jean-Pierre Jeunet, qui savent une fois pour toutes ce qu'ils aiment et ce qu'ils n'aiment pas, sont des exceptions, et longtemps j'ai ricané devant *Les Parapluies de Cherbourg* avant de m'apercevoir qu'il me convenait à merveille. Mais bien sûr, dire qu'il me convenait, c'est protéger le jugement derrière un embrayeur.

Pauline contre Mon curé

Si encore il y avait des règles... On les appliquerait et, sans coup férir, le nombre d'étoiles du film en émergerait. Cinq étoiles à *Pauline à la plage*, d'Éric Rohmer, zéro à *Mon curé chez les nudistes*, de Robert Thomas, *e basta cosi!* Mais de telles règles n'existent pas. Si ça se trouve (je ne l'ai pas vu non plus) *Mon curé chez les nudistes* n'est pas mal; en 1982, il y a tout de même eu 1,2 million de Français pour acheter un ticket dans les salles qui le passaient.

Il existe un fantasme, chez les experts amateurs aussi bien que chez les professionnels : celui du jugement de goût *performatif*. C'est-à-dire un acte de langage assez puissant pour *faire* quelque chose, au lieu de consister en des mots qui flottent dans l'air ou qui restent imprimés sur du papier. Quand le prêtre dit « *je te baptise* » à l'enfant, la transformation fonctionne. Mais quand le cinéophile dit « *c'est un navet* » ou « *c'est un chef-d'œuvre* », non. C'est que le prêtre

a toute une institution à ses côtés, un lieu consacré, un habit officiel. Tandis que le cinéophile, même professionnel, a moins d'appuis. L'enfant ira, baptisé pour toujours, tandis que le film pourra se faire démolir par le premier spectateur venu – nulle qualité ne lui aura été conférée automatiquement par la simple profération d'un jugement de goût, ni même par une inscription au programme du bac ou par une programmation en boucle à la Cinémathèque française.

On a beau mettre toute la sûreté de soi et l'ironie hautaine que l'on veut dans l'entreprise, il n'est pas évident que *Pauline à la plage* surclasse *Mon curé chez les nudistes* : encore faut-il le prouver.

Certes, il y a bien une performativité du pauvre, s'agissant des jugements de goût, qui si elle n'est pas aussi efficace qu'un baptême officiel, fonctionne quelquefois correctement. C'est la *répétition*. Certains cinéastes ont connu, en France, plusieurs dizaines d'années d'encensements, de la part de revues et d'institutions puissantes, si systématiques qu'il faut avoir les reins solides pour confesser le parfait désintéret que leurs œuvres nous inspirent. Je dois avouer avoir longtemps été fort sensible à cet aspect de la question. Dans le monde où j'ai grandi, personne n'avait le bac et personne n'avait entendu parler des films de Rohmer. Ça n'était « *pas pour nous* », à quoi bon les connaître ? Mais je lisais des revues cinéphiles qui les portaient aux nues, avec un aplomb et une érudition qui me dépassaient. J'essayais d'en regarder. « Il devait y avoir là quelque chose de comestible, puisque dix fois par jour on me mettait en posture de faire comme si j'en mangeais » (Gracq⁶).

Il s'est passé, ensuite, bien des années avant que je confesse combien la vision de ces films m'était un supplice, parce qu'il allait de soi, parmi les gens qui m'entouraient désormais, que l'on prit un immense plaisir à les voir. Je crois que j'ai attendu ma nomination au grade de professeur pour dire la vérité, de peur que le ciel s'entrouvrît et qu'un index géant en sortît, comme dans les films des Monty Python, une voix caverneuse tonnante : « Non, pas question qu'un individu incapable de regarder un Rohmer jusqu'au bout entre à l'Université. » C'est dire si je reviens de loin.

Tout cela appartient désormais au passé, et je me suis surpris récemment à regarder *Ma nuit chez Maud* sans appuyer sur avance rapide. Mais il suffirait peut-être de changer de nom de réalisateur pour que reviennent mes anciens cauchemars.

Rien de transcendant

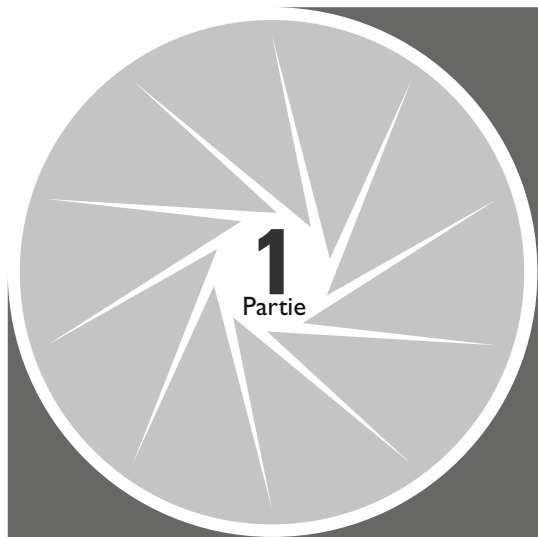
Que va-t-on faire avec *Pauline à la plage* et *Mon curé chez les nudistes*? «Faire avec»: la solution est là, et c'est le sujet de ce livre. Il n'y a pas de règles; seulement des *situations* cinématographiques (voir le glossaire à la fin du livre) qui donnent lieu (aux sens propre et figuré) à des jugements subjectifs (première partie du livre), jugements qu'on justifie parfois en mobilisant plus ou moins explicitement certains critères (seconde partie du livre). On fait avec, c'est-à-dire qu'on manifeste son agentivité. On compose, en fonction de toutes sortes d'éléments liés à la fois à la situation et à ce qui est tombé de l'écran et des haut-parleurs. «Une authentique expérience d'inquiétante étrangeté»⁷, lit-on ainsi sur le site Nanarland à propos de *Mon curé chez les nudistes*.

À ce stade, cependant, je vais déjà trop loin. Le titre même de ce livre est une horreur aux yeux d'un certain nombre de personnes, pour lesquelles la valeur d'une œuvre *se sent* intimement et n'a pas à être expliquée. À leurs yeux, les gros sabots des justifications verbales échouent par essence à décrire la subtile interaction qui se produit entre le connaisseur et l'artiste, à moins peut-être d'écrire un texte qui serait lui-même une œuvre d'art littéraire produisant en prime un peu d'effet critique. Il faudrait peut-être que ce soit *transcendant* et qu'on ne comprenne pas tout clairement, comme le dit Roger Pouivet avec ironie de ces textes ardues qui «vont au-delà des œuvres vers “ce qui cherche à se dire en elles”. Et qui le trouvent»⁸. Évidemment, puisque la plupart du temps ce sont leurs auteurs mêmes qui l'y ont mis.

Jean-Marie Schaeffer a distingué ces deux attitudes: d'un côté le jugement esthétique, totalement personnel; de l'autre le jugement normatif, qui suppose de se mettre d'accord sur un certain nombre de critères auxquels le film doit satisfaire pour prouver qu'il a de la valeur⁹. C'est ce qu'évoque la phrase de Fauré en épigraphe de la présente introduction: *aimer* relève du jugement esthétique et ne souffre aucune justification, tandis qu'*apprécier* nécessite de jouer avec des outils d'expertise du type «X est une condition indispensable à tout bon film, et tel film sera jugé bon s'il y satisfait».

Les pages qui suivent privilégient, c'est un fait, le jugement normatif. Elles n'ont donc rien de transcendant. Et, non, elles ne répondent pas de manière nette, définitive et encore moins personnelle à la question

que pose le titre du livre : elles énumèrent, bien plutôt, quelques-unes des *raisons* que l'on peut avoir *de trouver bon* un film. Je ne dis pas « les *raisons d'aimer* », par égard aux lecteurs qui pensent qu'accoler ces deux termes tient déjà du paradoxe et qui, souscrivant à la distinction opérée par Fauré, préféreraient *raisons d'apprécier*.



LES CADRES DE L'EXPÉRIENCE CINÉMATO- GRAPHIQUE

« J'adore *Love Story* parce que c'est un film qui se prête bien à la conversation. »¹

« *Qu'est-ce qu'un film?* », devrait-on se demander avant de statuer sur sa valeur. Formulons la question autrement : peut-on réellement négliger le moment de vie que constitue la consommation d'un film, faire abstraction de tout à l'exception des données audiovisuelles? Oui, oui, aucun problème, disent les esthéticiens, les narratologues, les sémiologues et les critiques professionnels. Ils utilisent la plupart du temps une définition appelée en jargon *context-proof*. Seul le « texte filmique » compte à leurs yeux – le film comme ensemble de données qui peut être retrouvé intact quels que soient l'époque, le lieu et la situation. En revanche, la sociologie, la pragmatique et les études culturelles, tout comme la plupart des amateurs, et surtout les amateurs occasionnels qui ne cherchent pas à jouer les proto-professionnels en copiant les attitudes du critique, préfèrent une définition *context-dependent*. L'étiquette « film » y désigne plutôt la situation cinématographique telle qu'elle donne lieu à une expérience qui ne sera plus jamais la même.

L'expérience du film, c'est un moment de ma vie. « À l'époque je sortais avec lui... Je me souviens, je l'ai vu au Royal... » Elle se fait dans un *cadre* particulier, au sens qu'Erving Goffman donne à ce terme². D'ailleurs, une projection de presse, tout comme le visionnement d'un film sur un ordinateur avec le doigt crispé sur le trackpad comprennent eux aussi des cadres : impossible de s'en abstraire.

Tout au long de ce livre, le film sera plutôt vu de cette façon pragmatique. Comme une expérience plutôt que comme un texte audiovisuel. Comme une *rencontre* entre des sons, des images et une sensibilité personnelle dans un certain cadre – en gros, comme une *forme de vie* au sens de Wittgenstein, « où se mêlent vie affective, compétences, maîtrise d'expressions linguistiques adéquates et comportements sociaux adaptés » (Pouivet³). Sans oublier que nous passons plus de temps avec ce qui nous reste en mémoire des films qu'en face à face avec eux. Un film, c'est d'abord le souvenir d'un

film. Dès que les lumières se rallument, dès que dans le cadre de la sociabilité cinéphile nous allons en discuter au café le plus proche avec les personnes qui nous accompagnaient, il n'existe plus que comme trace en mémoire.

Cela n'empêche pas de parler du film en soi, ne serait-ce que comme ce qui, en lui, reste identique d'une situation de vision à l'autre, par-delà le temps qui passe, les personnes qui nous accompagnent et les variations de notre humeur.



1

AVANT, PENDANT ET APRÈS LA PROJECTION

Fanny : Kubrick, Scorsese, Spielberg, ça c'est du cinéma!

Halim : Ouais mais on s'en fout, nous, on te parle
de passer une bonne soirée...¹

À la différence entre jugement esthétique et jugement normatif s'ajoute, quand il s'agit d'apprécier les films, ce grand classique de la philosophie qu'est la différence entre jugement de fait et jugement de valeur. « *Ce film est bon* » sonne comme un jugement de fait qui prête au film des qualités constitutives de son existence, tandis que « *ce film me plaît* » a tout l'air d'être un jugement de valeur. Ces distinctions ne font pas double emploi. On peut avoir été sensible à des qualités factuelles sans se demander si elles satisfont à un critère, ou appliquer des normes pour décider d'une valeur, peu importe; toutes les combinaisons sont possibles. Dans la vie courante, elles se mélangent d'ailleurs allègrement. Observons comment Julien Gracq réservait le jugement de valeur à sa folle jeunesse, et le jugement de fait à la sagesse de ses vieux jours :

« Avec l'âge, qui vient, une faille sépare brutalement, au fur et à mesure des lectures, les œuvres de qualité de toutes les autres; une netteté décisive du jugement coupe court à toute instance d'appel; à vingt ans, au contraire, tout au long d'une échelle de valeurs aux barreaux serrés, mes préférences de lecture grimpaient ou descendaient d'une année à l'autre comme des cours de Bourse. »²