
Pour une analyse informatisée de la critique de cinéma. Ce que dit la critique de la structure du champ cinématographique

Towards a Computerized Analysis of Movie Review. What the Film Review Says About the Structure of the Film Industry

Michaël Bourgatte



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/11167>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.11167](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.11167)

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2017

Pagination : 315-333

ISBN : 9782814303256

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Michaël Bourgatte, « Pour une analyse informatisée de la critique de cinéma. Ce que dit la critique de la structure du champ cinématographique », *Questions de communication* [En ligne], 31 | 2017, mis en ligne le 01 septembre 2019, consulté le 12 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/11167> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.11167>

Questions de communication is licensed under CC BY-NC-ND 4.0 The Creative Commons license icons: CC (Creative Commons), BY (Attribution), NC (Non-Commercial), and ND (No Derivatives).

> NOTES DE RECHERCHE

MICHAËL BOURGATTE
Religion, culture et société
Institut catholique de Paris
F-75006
michael.bourgatte@gmail.com

POUR UNE ANALYSE INFORMATISÉE DE LA CRITIQUE DE CINÉMA CE QUE DIT LA CRITIQUE DE LA STRUCTURE DU CHAMP CINÉMATOGRAPHIQUE

Résumé. — Dans le cadre d'une réflexion conduite sur l'usage des technologies numériques pour l'analyse des normes et des formes textuelles de la critique de cinéma, nous avons réuni les critiques produites dans *Télérama* et *Le Parisien* autour d'un corpus de 40 films, ainsi qu'un ensemble de 15 930 critiques ordinaires produites par les usagers du site internet *Allociné* sur ce même ensemble de films. Le résultat de l'étude est que la critique professionnelle et la critique ordinaire se distinguent formellement : la première contient des marqueurs lexicaux et syntaxiques attestant d'un travail d'objectivation et de mise à distance du propos quand la seconde se caractérise par davantage de subjectivité et l'engagement du locuteur dans son propos. La recherche montre toutefois que ces deux ensembles de critiques se rejoignent dès lors qu'on les analyse au regard des types de films sur lesquels elles portent.

Mots clés. — *Allociné*, Art et Essai, cinéma, critique, expertise, film, *Le Parisien*, *Télérama*

Le cinématographe est une attraction foraine qui est née à la fin du XIX^e siècle. À l'origine, les publics ne se préoccupent guère du contenu des films. Ils se déplacent avant tout dans les arrières salles de cafés pour se délecter des images animées qui y sont projetées. Dès lors qu'une exploitation professionnelle se met en place et que l'industrie cinématographique amorce un tournant commercial, on voit émerger dans la presse une critique cinématographique qui met en mots les images animées (Ciment, Zimmer, 1997). Cette critique est d'abord exclusivement professionnelle, mais on verra rapidement apparaître une critique amateur « dont les caractéristiques avaient été imaginées dès 1919 par le critique Louis Delluc, lors de la création de *Ciné pour tous* » (Sellier, 2013).

Cette glose (professionnelle et amateur) devient quasi inséparable du visionnement lui-même des films de cinéma. Dès lors, chaque spectateur de cinéma est confronté à la critique tout au long de sa vie. Et quand il parle de cinéma en retour (avec ses amis, sur l'internet, etc.), il reprend à son compte les mots de la critique pour s'exprimer. Si la littérature scientifique relative à la critique de cinéma est abondante, on observe qu'elle ne répond pas à l'une ou l'autre de ces trois questions : quelle est la structure formelle (normes et règles d'écriture) de la critique, que ce soit chez les professionnels ou au sein des communautés d'amateurs ? Existe-t-il une relation entre la forme d'une critique et le type de films auquel elle se rapporte ? Quels sont les éléments qui façonnent les écarts ou les contigüités entre les contenus critiques ?

Pour répondre à ces questions, nous avons constitué un corpus de critiques portant sur un ensemble de 40 films pris parmi les 575 films sortis en salles en 2010¹. Les choix ont été faits en tenant compte d'une série d'indicateurs : nationalité, présence ou non d'un label Art et Essai, genre filmique, nombre de copies par film et nombre d'entrées, en intégrant 6 des 51 films qui ont enregistré plus d'un million d'entrées cette année-là². Au total :

- la moitié de l'échantillon est composée de films français, un quart de films américains et le dernier quart de films d'autres nationalités (avec une dominante de films européens). Cette ventilation répond à la répartition des films sortis sur les écrans en 2010 au regard de leur nationalité ;
- 60 % du corpus bénéficie du label Art et Essai, ce qui correspond globalement aux taux de films labellisés en 2010. Le label Art et Essai (on parle de « film recommandé Art et Essai ») est attribué par les pouvoirs publics. C'est un marqueur institutionnel de la qualité filmique. Généralement, les films bénéficiant de ce label sont aussi qualifiés de films d'auteur³ ;

¹ Source : Bilan annuel du Centre national du cinéma (CNC) 2010, mai 2011 (la liste des 40 films retenus est fournie en annexe).

² Sur le bilan 2010 du CNC, seul les titres de ces 51 films ont été communiqués, le CNC considérant que le seuil du million d'entrées est un indicateur pertinent pour la compréhension des comportements spectatoriels.

³ Pour aller plus loin sur la notion d'Art et Essai, voir : <http://www.cnc.fr/web/fr/classement-art-et-essai> (consulté le 01/04/17). Lire également M. Bourgatte (2013).

- la sélection genrée des films repose sur un panachage, bien que les comédies soient un peu surreprésentées dans notre échantillon. Le drame ou la comédie dramatique se retrouvent à plusieurs reprises, sans pour autant avoir négligé la représentation de genres plus marginaux comme le policier ou le thriller ;
- concernant le nombre de copies par film, il a été difficile de maintenir une moyenne représentative, car nous avons intégré 6 des 51 films ayant enregistré plus d'un million d'entrées en 2010⁴. Toutefois, il nous a semblé important d'intégrer une proportion importante de titres à succès dans l'échantillon, d'une part, pour avoir accès à un sous-échantillon de films caractéristiques des succès publics de l'année 2010 et, d'autre part, pour bénéficier d'un quota suffisant de films ayant conduit à une activité critique importante⁵.

Nous avons d'abord analysé les critiques de ces films produites dans *Télérama* et *Le Parisien*. Si les recherches portant sur la critique professionnelle sont nombreuses (mentionnons par exemple : Prédal, 2004 ; Frodon, 2008), il importe de préciser que ces deux journaux n'ont pas fait l'objet d'une attention particulière du point de vue scientifique et sur cette question spécifique de la critique de cinéma. Pourtant, l'un comme l'autre sont aujourd'hui des organes prescripteurs puissants, chacun avec leurs spécificités.

Télérama est un hebdomadaire culturel faisant autorité dans le champ de la critique cinématographique et dont le lectorat est plutôt érudit, cultivé et cinéphile. À ce titre, *Télérama* est cité dans la plupart des enquêtes comme la revue de référence pour les spectateurs des salles labellisées Art et Essai (CNC, 2006 : 26 ; Bourgatte, 2008). Sur les 40 films de notre échantillon, 32 ont été chroniqués dans cet hebdomadaire.

Le Parisien est un quotidien qui consacre une à deux pages à l'actualité cinématographique tous les mercredis, qui n'est pas reconnu pour ses qualités critiques et qui a un lectorat populaire, ce que revendique la rédaction dans sa charte (dans laquelle on peut lire que *Le Parisien* a l'ambition d'être un « grand quotidien populaire et généraliste⁶ »). Sur les 40 films de l'échantillon, seuls 19 ont été présentés à leur sortie. Cette déperdition est due au fait que *Le Parisien* accorde une place moins importante au traitement de l'actualité culturelle et qu'il concentre son attention sur des grandes sorties événementielles. Or, 60 % de l'échantillon est composé de films de niche labellisés Art et Essai.

⁴ La moyenne de 135 copies par film pour les 575 films de l'année 2010 est passé à 225 sur notre corpus de 40 titres.

⁵ Soulignons qu'il y a de très grandes disparités entre le taux de critiques : il y en a 4 sur un film dont une seule copie a été tirée, comme c'est le cas pour *Indigène d'Eurasie* (Bartas, 2010). À l'inverse, il y en a 2 630 sur un film comme *Harry Potter & les reliques de la mort* (2010) qui a fait l'objet d'un tirage à 971 copies.

⁶ Suite à l'annonce de la cession du *Parisien* en 2010, les journalistes du journal ont rédigé une charte à l'intention de leur reprenneur dans laquelle ils soulignaient la nécessité de conserver une ligne éditoriale digne d'un « grand quotidien populaire et généraliste de qualité » (<http://tempsreel.nouvelobs.com/medias/20101008.OBS1015/la-redaction-du-parisien-cherche-a-garantir-son-independance.html>). Consulté le 03/09/16).

En vis-à-vis, nous avons collecté l'ensemble des 15 930 critiques écrites sur le site *Allociné* entre 2010 et 2011 à propos de ces 40 films. *Allociné* est un service historique d'acquisition d'informations sur le cinéma. Service téléphonique de renseignement et de réservation créé en 1993, puis accessible sur le minitel, il devient une plateforme internet en 1997 qui s'impose comme une véritable « institution » (Goffman, 1957)⁷ : c'est un site internet organisé avec précision, comprenant des catégories bien définies et faisant l'objet d'une modération ; c'est un espace institué et de référence ; c'est enfin le lieu d'une conjonction des savoirs autour du cinéma : savoirs formels produits par les institutions du cinéma (sociétés de production, pouvoirs publics, etc.) et savoirs non formels produits par les internautes (Jacobi, 2001)⁸.

Les critiques du site *Allociné* qui ont été analysées sont produites par des amateurs de cinéma ou « critiques ordinaires » (Leveratto, Jullier, 2010). Ce type de critiques en ligne a attiré l'attention des chercheurs ces dernières années. Elles ont essentiellement été regardées du point de vue de leur contenu pour mesurer les niveaux de compétences et d'expertise de leurs auteurs. Du côté de la recherche anglo-saxonne, et à la suite des travaux conduits par David Bordwell (1989) sur la rhétorique critique et l'interprétation des films, on mentionnera les analyses réunies dans *Movies, Love and Memory* (Valck, Hagener, 2006) ou celles de Janet Staiger (2008). La descendance française de ces recherches est à trouver du côté des travaux de Laurence Allard (2000) et de Jean-Marc Leveratto et Laurent Jullier (2010).

Les critiques appartiennent à une sphère spécifique de l'expression sociale qui a émergé avec la naissance du numérique et d'internet et qui est venu compléter les échanges que l'on peut avoir dans « le monde réel » (Behlil, 2005 : 119, traduction personnelle) : ce sont des échanges médiés par ordinateur. On trouve ainsi une diversité de « contributions » telles que des expressions de goût, des sentiments ou encore des analyses. Ces productions sont « focalisées » : elles traitent du film auquel elles sont rattachées et permettent de révéler son « identité ». Enfin, ce sont des prises de parole qui dialoguent entre elles de manière « asynchrones » (Beaudouin, Velkovska, 1999 : 128).

Enfin, il importe de préciser que si la critique amateur en ligne a fait l'objet d'une attention poussée par la communauté scientifique (Leveratto, Jullier, 2010 ; Dupuy-Salle, 2012 ; Pasquier, Beaudouin, Legon, 2014), on ne trouve pas de travaux spécifiques sur la critique professionnelle en ligne, ce qui induit de se référer à des recherches produites à partir d'analyses de critiques de presse *papier* (Gauthier, 1999 ; Baecque, 2003). L'état

⁷ Chez Erving Goffman, l'institution se définit en fonction de 3 critères : (1) c'est une enceinte qui circonscrit un espace, (2), un lieu d'autorité et (3) un lieu de vie, d'échange, qu'on dompte et qu'on adopte.

⁸ Les savoirs formels sont des savoirs d'autorité qui ont une valeur didactique : on ne remet en cause ni leur contenu ni leur forme. Les savoirs non formels sont caractérisés par leur très grande hétérogénéité. Ils sont multifformes et leurs intentions sont variables.

de l'art montre également qu'aucune production scientifique n'est allée dans le sens d'une analyse en vis-à-vis de ces deux types de critiques (professionnelle et amateur)⁹.

Pour procéder à une comparaison, une typologie des formes de critiques (professionnelles et ordinaires) est dressée avant qu'une analyse des relations entretenues avec les films soit réalisée, notamment au regard de la classification Art et Essai. En effet, celle-ci tend à diviser le champ de la production cinématographique en deux – films commerciaux vs. films d'auteur – (Duval, 2006). Mais n'y a-t-il pas un type de productions médianes qui renvoient à ce que l'on appelle dans le jargon du milieu les « films Art et Essai porteurs » et qui se distinguerait également dans la critique ? Une troisième catégorie, en somme, qui se réfère à des films dont on dit qu'ils ont une ambition artistique en même temps qu'ils ont la capacité d'attirer massivement les publics en salles, souvent sur la base du nom de leur réalisateur (par exemple : Pedro Almodovar, Woody Allen ou Clint Eastwood).

Nous commencerons par exposer notre méthodologie d'analyse des critiques cinématographiques fondée sur l'usage des technologies du numérique pour nous intéresser ensuite à la critique professionnelle et son projet d'objectivation. Enfin, nous traiterons de la critique ordinaire en ligne, de sa structure et du rapport qu'elle entretient avec la critique professionnelle. La quatrième et dernière partie sera consacrée à la relation entre la critique et les types de films critiqués : cette partie interrogera la circulation de la valeur filmique, en particulier au regard de la labellisation Art et Essai.

Identifier des motifs stylistiques au sein de la critique de cinéma grâce à l'outil informatique

L'outil numérique permet d'interroger l'usage de la méthodologie qualitative employée en analyse de critique cinématographique : analyse de contenus de presse, de contenus en ligne ou de contenus d'entretiens comme l'ont fait Janet Staiger (1992 ; 2000), Laurence Allard (2000) ou Geneviève Sellier (2013). Sans la rejeter, il permet de prolonger ce travail de compréhension de la critique grâce à l'exploration informatisée de la structure sémantique des schèmes critiques. Un soutien pour le chercheur qui peut ainsi prendre une distance optimale face aux risques de (sur)interprétation de la critique et se focaliser entièrement sur l'analyse des données.

Pour cette étude, nous avons utilisé une méthode désormais courante depuis l'utilisation des outils logiciels qui consiste à fouiller la structure de grands corpus textuels selon un principe de rapprochement des contenus entre eux. Une méthode qui permet, en outre, de conduire un travail de mesure statistique (rapprochement des formes critiques, comptage des occurrences, etc.). Pour cela, nous nous sommes adossé au projet de « formalisme quantitatif » du Literary Lab

⁹ On trouvera des travaux mettant ces types d'analyses en vis-à-vis comme dans le recueil collectif dirigé par Jullier (2015).

(Moretti, 2005) qui consiste à systématiser les analyses de textes pour en saisir leur dimension formelle, le rapport entre leur structure et leur genre, ou encore faire des mesures quantifiées pour établir des typologies, dresser des idéaux-types, etc. (Allison et al., 2011 : 6). Pour mettre en œuvre cette recherche, nous nous sommes appuyé sur l'utilisation combinée de trois logiciels :

- le tableur Excel, qui a permis d'explorer nos bases de données en manipulant nos listes d'informations à l'aide du module de filtre. Ce module permet de trier un corpus en choisissant d'isoler des thèmes (par sélection de mots clés). Il permet également d'organiser son corpus dans un ordre chronologique ou antéchronologique, ceci pour comptabiliser des occurrences sur chacun des indicateurs ;
- l'outil d'analyse sémantique et de fouille de textes Tropes qui a permis d'étudier le contenu textuel, grammatical et lexicographique des critiques. L'usage de ce logiciel a principalement consisté à qualifier puis enregistrer des occurrences et des régularités¹⁰ ;
- le logiciel de traitement statistique Modalisa qui a permis de projeter des données sur un plan et de réaliser une analyse factorielle des correspondances, un principe de projection graphique de valeurs et de variables sur un plan favorisant la compréhension et l'exploration visuelles d'un phénomène¹¹.

Nous avons d'abord réalisé une étude des critiques de presse issues de *Télérama* et du *Parisien*. Bien que les recherches aient montré que ce type de critique concentre le plus généralement son attention sur les mêmes films et que leurs journalistes tombent le plus souvent d'accord sur leurs qualités (Janssen, 1997), il n'en demeure pas moins vrai que celles-ci peuvent différer tant au niveau de leur forme que de leur contenu, au regard de la politique éditoriale du média ou encore de son lectorat (Astous, Colbert, 2002). Nous faisons l'hypothèse qu'elles varient également d'un point de vue sémantique en fonction du type de film auquel elles réfèrent.

Nous avons ensuite conduit des analyses de critiques ordinaires du site *Allociné*. Elles portent sur des cas de critiques spécifiques et sur des fils entiers de critiques. Dans ce second cas, nous avons considéré que chaque fil de critiques constituait un ensemble cohérent produit par une communauté de cinéphiles qui négocient entre eux le sens et l'interprétation du texte filmique, ceci en référence à la théorie du « contrat de communication » proposée par Rodolphe Ghiglione (1986) à qui l'on doit le développement du logiciel Tropes. Cette théorie pose l'idée que les sujets sociaux sont des « inter-locuteurs » qui produisent des discours « conçus comme des co-énonciations » (*ibid.* : 101, 102).

Notons que l'internet, comme lieu central des expressions critiques ordinaires en temps numérique, est un lieu d'observation du social où se (re)jouent des interactions dont l'analyse recèle des avantages : (1) on peut contourner les

¹⁰ Accès : <http://tropes.fr/>.

¹¹ Accès : <https://www.modalisa.com/>.

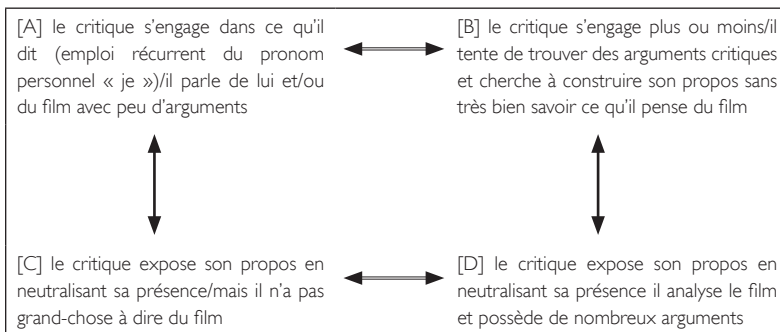
intentions déclaratives des sujets sociaux (les intentions « distinctives » dirait Pierre Bourdieu) – biais principal auquel le chercheur est confronté lorsqu'il interagit avec eux. (2) On garde prise sur leurs caractéristiques sociales (compétences linguistiques et rédactionnelles, qualité de l'orthographe, etc.). (3) Enfin, on accède à une multiplicité de points de vue sur le cinéma¹².

Le but de cette étude est de donner une définition de la critique à partir d'une exploration structurelle et sémantique des contenus, ceci en regardant :

1. l'engagement ou non de l'auteur dans la critique (à travers l'usage des pronoms « je », « on », de possessifs tels que « ma », « mon », « mes » ou de formes syntaxiques indiquant la présence du locuteur) ;
2. le type de procédé argumentatif employé (expression d'une opinion ou conduite d'une analyse objective ?).

En croisant ces deux informations dans le logiciel Tropes on obtient quatre catégories d'analyses stylistiques qui fonctionnent par paires ([A-B] et [C-D] ou [A-C] et [B-D]).

Figure 1. Les 4 styles de critiques de cinéma



Cette exploration du corpus critique est prolongée par l'observation du comportement de trois motifs lexicaux et syntaxiques dont le statut varie selon qu'on analyse des critiques professionnelles ou des critiques amateurs :

- le premier de ces trois motifs [motif 1] se caractérise par un locuteur qui se met en scène en utilisant des verbes d'état (devenir, paraître, sembler, demeurer...) et notamment les verbes « être » et « avoir » ;
- dans le deuxième motif [motif 2], le locuteur exprime quelque chose sur le film : il réalise une description, fait des commentaires, déploie un argumentaire (valable ou non) ;

¹² L'interaction en face-à-face recèle d'autres avantages incontestables : elle permet au chercheur de mettre en confiance son interlocuteur et ainsi d'atteindre des représentations que l'on n'exprime pas sur internet.

- le troisième et dernier motif [motif 3] se réfère à un locuteur qui déploie un argumentaire sur les films en utilisant des verbes d'action de manière récurrente (faire, traiter, répondre, etc.).

Faire de la critique professionnelle c'est tenter d'objectiver son propos

D'emblée, on dira qu'aucune critique de *Télérama* n'appartient au style [B] – ce qui est aussi normal que rassurant puisqu'une critique professionnelle ne repose ni sur la médiatisation des hésitations du critique ni sur une interaction locutoire entre deux ou plusieurs individus. On dira ensuite que 70 % de ces critiques appartiennent, conjointement, aux ensembles [C] et [D]. Cela veut donc dire que la très grande majorité de ces critiques répond aux attentes de neutralité et d'objectivité que le lecteur est en droit d'avoir vis-à-vis d'un tel organe de presse. Plus important encore : si 47 % d'entre elles appartiennent à l'ensemble [C], 23 %, soit près du quart de ces critiques, se révèlent appartenir à la catégorie [D] dont nous constatons qu'elle est absente dans le champ de la critique ordinaire. La critique des *Rêves dansants. Sur les pas de Pina Bausch* (Linsel, Hoffmann, 2010) en est une illustration parfaite :

« C'est en 1978 que Pina Bausch (1940-2009), directrice du Tanztheater de Wuppertal, compose pour sa compagnie une pièce de presque trois heures, *Kontakthof*. Ce qui veut dire, en allemand, "lieu de rencontre" et, par extension, "maison de passe". À l'intérieur d'une salle de bal, quatorze femmes et quatorze hommes, elles en robe de cocktail, eux en costume de ville, se cherchent, se fuient, se déchirent. Dans ce ballet de désir et de guerre, la naïveté le dispute à l'égoïsme, la peur à la sauvagerie. C'est l'instant décisif de la rencontre. De la danse-réalité avant l'heure. L'univers de la chorégraphe est en place. Le choc esthétique, énorme.

En 2000, Pina Bausch reprend la pièce avec des danseurs amateurs de 65 ans et plus : *Kontakthof* trouve une seconde jeunesse. Une légende est née. Et, en 2008, des adolescents allemands, dont la plupart n'ont jamais entendu le nom de Pina Bausch, remontent le spectacle, un an avant la mort de la chorégraphe. En se tenant au plus près du corps et des pensées de ces très jeunes gens, les deux réalisateurs de ce documentaire adoptent une position idéale, à la fois distante et bienveillante. On voit, bien sûr, les affres du casting, les habituelles séances de travail. On sent la difficulté pour ces jeunes danseurs d'aujourd'hui d'entrer dans l'univers de la grande artiste. Mais, par-dessus tout, on est le témoin d'un singulier renversement. En effet, si *Kontakthof* semblait, à sa création – et dans sa première reprise par des seniors –, inspiré par la violence des rapports humains, il apparaît cette fois porteur d'une vision du monde infiniment plus douce ».

Pour autant, 30 % des critiques contenues dans *Télérama* correspondent au motif [A] qui est un style dans lequel le locuteur manifeste sa présence et qui est faiblement argumenté. Ici, l'engagement ne passe pas par l'emploi du pronom personnel « je », alors que celui-ci est abondamment convoqué dans la critique ordinaire. La figure du critique est rendue présente par des formes détournées d'intégration dans un collectif (utilisation du « on » ou du « nous » notamment). Le critique parle de lui et de son expérience ; il se met en avant en essayant de briller :

« Vous n'avez pas tout compris des tenants et aboutissants de la crise financière de 2008 ? Rassurez-vous, vous n'êtes pas les seuls [...]. En août dernier, *Cleveland contre Wall Street*, du Suisse Jean-Stéphane Bron, nous avait déjà sérieusement alertés. Plus démonstratif et plus analytique, *Inside Job* n'en est pas moins pertinent » (critique de *Inside Job* [Ferguson, 2010]).

« À quel terrible sacrifice est-on prêt pour garder son travail ? Jusqu'où peut-on aller pour préserver le fragile équilibre de sa vie ? [...]. Youssouf Djaoro possède une force tranquille, quasi "fordienne". Sa douleur nous glace, et plus encore les vers d'Aimé Césaire qui ferment le film » (critique de *Un homme qui crie* [Haroun, 2010]).

L'analyse des critiques contenues dans le journal *Le Parisien* montre, là encore, qu'aucune d'entre elles n'appartient au motif [B] et que 87 % d'entre elles correspondent aux motifs [C] et [D], selon une répartition relativement équivalente à celle observée sur *Télérama* puisque 53 % de ces critiques relèvent de l'ensemble [C] et 34 % de l'ensemble [D] :

« Grand Prix du festival américain de Deauville en septembre, ce cinquième long-métrage, réalisé par Rodrigo Garcia, le fils du Prix Nobel de littérature, Gabriel Garcia Marquez, raconte le destin croisé de trois femmes confrontées à leur identité maternelle. Parmi elles, Karen, tombée enceinte à 14 ans et qui, dans l'Amérique des années 1960, fut contrainte d'abandonner sa fille. Trente-cinq ans plus tard, cette dernière n'arrive pas à le pardonner à sa mère... Bien que tous les clichés du mélo sentimental-familial-lacrymal soient présents, *Mother and Child* s'avère touchant et déchirant, tandis que l'interprétation d'Annette Bening force le respect » (critique de *Mother and Child* [García, 2009]).

Les 13 % restants appartiennent à la catégorie [A] et se matérialisent, comme dans *Télérama*, autour de formes d'intégration du critique dans un collectif ; là encore, il parle de son expérience et n'entre pas dans un registre d'analyse :

« Il faut bien avouer qu'on espérait des adieux un peu plus décoiffants. On rit parfois, notamment avec le matou devenu obèse, on apprécie certaines trouvailles – Fiona en chef de la résistance ou l'Âne qui chante à tue-tête "Ma liberté de penser" – mais cet ultime épisode tire à la ligne. Salut les copains, sans trop de regrets » (critique de *Shrek 4. Il était une fin* [Mitchell, 2010]).

On se référera ensuite aux trois motifs lexicaux que nous avons repérés pour affiner l'analyse de ces critiques. Le [motif 1] est – rappelons-le – un motif dans lequel le locuteur se met en scène. On remarque aussitôt qu'il est faiblement présent dans l'espace critique professionnel (il ne représente que 15,5 % de la critique dans *Télérama* et 10,5 % de la critique dans *Le Parisien*) ce qui corrobore les résultats mis au jour précédemment.

Le [motif 2] est plus massivement représenté car il induit la présence de commentaires ou de descriptions sur le film. 34,5 % des critiques de *Télérama* et 26,5 % des critiques de *Parisien* sont ainsi caractérisées par ce motif. Généralement, il est associé au style [A], confirmant ainsi qu'un auteur de critiques professionnelles, même lorsqu'il se met en avant dans son écriture, efface sa propre expérience au profit d'un travail argumentaire :

« Dans *Shirin*, nous voilà plongés dans une salle obscure. Cent huit visages de femmes, cadrés frontalement, défilent. Hors champ, un film racontant l'histoire d'amour légendaire de Khosrow et Shirin est projeté : on entend juste sa bande-son. La caméra agit comme un miroir. Les expressions

des spectatrices, la fixité du regard, les sourires, parfois les larmes, dialoguent avec les *nôtres* » (critique de *Shirin* [Kiarostami, 2008] dans *Télérama*, nous soulignons).

« [Tim Burton] a composé, comme à son habitude, un univers totalement loufoque. Seul regret : *on* se dit par moment qu'il s'est contenu pour ne pas trop "assombrir" le tableau dans un film estampillé "pour enfants" et produit par Disney. Mais *on* se console avec l'incroyable galerie de personnages qu'il a créée » (critique de *Alice au pays des merveilles* [Burton, 2010] dans *Le Parisien*, nous soulignons).

Mais c'est principalement le [motif 3] qui caractérise une critique professionnelle tendant vers toujours plus de neutralité et d'objectivation du propos, mais aussi d'organisation d'un argumentaire. Ce motif dans lequel un locuteur déploie un argumentaire sur les films en utilisant des verbes d'action de manière récurrente (faire, traiter, répondre, etc.) se retrouve dans 50 % des cas dans *Télérama* et dans 63 % des cas dans *Le Parisien* :

« Quatre saisons de la vie de Tom et Gerri (oui, ça fait plus de quarante ans que tout le monde les met en boîte !). Couple vertueux (et par moments légèrement condescendant) chez qui se rejoignent de pauvres écopés. Il y a le gros Ted : ses mains s'affairent pour porter à ses lèvres, à toute vitesse – on dirait qu'il ne s'arrête jamais –, de la bouffe, de la bière, des cigarettes.

Il y a Mary, aussi. Elle, ce sont ses traits qui s'agitent en tous sens. Elle picole un peu. Beaucoup. Et elle parle, elle parle, pour tout et ne rien dire. Cette insupportable-là (Lesley Manville, superbe de frénésie contrôlée), Mike Leigh l'aime. Rien que pour elle, il imagine un de ces face-à-face tragi-comiques entre solitaires extravagants qu'il affectionne tant. Et il lui offre le plus beau plan de son film. Un panoramique qui glisse sur les personnages, devenus des comparses, des fantômes, pour s'arrêter sur elle et ne plus la quitter. Elle et ses mots en trop, ses mecs en trop, sa vie en trop dont tout le monde se fiche...

Peut-on aider les autres ? Comment et jusqu'où ? Tous les petits malheurs des personnages, leurs mini-joies passent dans un souffle. Comme dans ces pièces de Tchekhov où tout est joué, alors qu'il reste tant à faire, que nul, jamais, ne fera » (critique de *Another Year* [Leigh, 2010] dans *Télérama*).

« William, 17 ans, a créé un forum de discussion sur Internet où viennent régulièrement chatter Eva, Emily, Mo et Jim. Les adolescents y racontent leurs problèmes familiaux, leurs craintes, leurs désirs, voire leurs envies de suicide, sans se douter que William est lui-même un gamin perturbé et tout sauf bienveillant... La grande trouvaille du film, c'est sa façon de matérialiser, par des décors assez fascinants, ces endroits virtuels que sont les "chatrooms" et d'y faire évoluer les personnages. Dommage que l'intrigue, elle soit moins inspirée et se borne à un thriller mineur » (critique de *Chatroom* [Nakata, 2010] dans *Le Parisien*).

La critique ordinaire : parler de cinéma, c'est aussi (et surtout ?) parler de soi

90 % des critiques ordinaires de notre corpus appartiennent aux catégories [A] ou [B], c'est-à-dire que l'on peut y déceler des formes importantes d'engagement. Dans 82,5 % des cas, les critiques ordinaires appartiennent à la catégorie [A], autrement dit : des textes critiques dans lesquels les locuteurs manifestent leur présence en ne convoquant aucun argument : ils ne donnent que leurs impressions. Les 7,5 % suivants du corpus critique appartiennent à la catégorie [B] qui renvoie à une forme de critique dans laquelle le locuteur se met en avant, mais tente de déployer – souvent maladroitement – un argumentaire : « Copain pour toujours est une bonne petite comédie, mais vraiment rien d'exceptionnel se qui est très dommage, vu le superbe casting (*sic*) » (critique de *Copains pour toujours* [Dugan, 2010], le 11/07/2010).

Cette catégorie [B] est en outre celle qui permet de repérer une interaction entre deux ou plusieurs locuteurs : « Bon film policier mais à force que vouloir rythmé son histoire, Boukhrief oubli de penser à ses personnages » (critique de *Gardiens de l'ordre* [Boukhrief, 2009], le 10/06/2011) ; puis la critique suivante, produite le 10/06/2011 dit : « Un film policier sombre, très sombre. Le scénario est rondement mené jusqu'à son terme et le suspens est omniprésent (*sic*) ».

Les 10 % restants appartiennent à la catégorie [C] dans laquelle le locuteur efface sa présence sans pour autant être en capacité de déployer un argumentaire critique. En explorant l'échantillon de films, on remarque que les critiques appartenant à cette catégorie portent sur des films labellisés Art et Essai. Ainsi y a-t-il une relation entre une mise à distance du locuteur et un goût pour des films auxquels les pouvoirs publics reconnaissent des qualités artistiques.

La catégorie [A] s'impose donc comme caractéristique de la critique ordinaire. Une conclusion renforcée quand on porte son attention sur la structure lexicale et syntaxique de la critique prise dans son ensemble. Dans 47,5 % des critiques, soit près de la moitié d'entre elles, le motif de la critique [motif 1] est celui d'un locuteur qui se met clairement en scène en utilisant – rappelons-le – des verbes d'état (devenir, paraître, sembler, demeurer...) et notamment les verbes « être » et « avoir » conjugués à la première personne du singulier. Ce résultat retient l'attention, car ce motif est – comme nous l'avons vu précédemment – celui qui est le moins présent au sein de la critique professionnelle. Cela donne à lire une très large majorité de critiques associant le pronom personnel « je », ou des adjectifs possessifs du type « me », « mon », « ma », à des verbes d'état rendant compte des goûts, de l'humeur ou des sentiments du locuteur : « J'ai pas vu le temps passé, à tel point que j'étais immergé dans l'univers très fidèle à l'esprit Burtonien (*sic*) » (critique d'*Alice au pays des merveilles* [Burton, 2010], le 11/12/2011, nous soulignons) ; « Je suis et reste imperméable aux jeux de mots débiles. Donc, un zéro pointé pour Franck Dubosc et compagnie (*sic*) » (critique de *Camping 2* [Ontoniente, 2010], le 03/06/2010, nous soulignons).

On repère ensuite dans 17,5 % des cas un motif intermédiaire [motif 2] qui est le plus généralement associé à la catégorie [A]. Dans ce motif, le locuteur a quelque chose à dire en rapport avec le film. Pour cela, il essaie de déployer un argumentaire dont on peut souvent douter de la pertinence et du bienfondé. Mais cela n'importe guère, car le locuteur cherche davantage à convaincre qu'à manifester des compétences :

« Désolé pour ceux à qui j'ai gâché l'envie de le voir. Il fallait que je sorte ce film d'une image de légèreté et d'une comédie mal jouée avec des longueurs. Ce film serait un très bon exemple de situation à disséquer en Fac de psychologie. Et t'en pisse pour ce qui peuvent trouver mon analyse trop lourde et pas approprié!!!!!! (*sic*) » (critique du *Premier qui l'a dit* [Özpetek, 2010], le 24/01/2011).

Le dernier motif, le [motif 3], se retrouve dans 35 % des critiques ordinaires. Il réfère à un locuteur qui déploie (ou cherche à déployer) un argumentaire sur les films en utilisant des verbes d'action de manière récurrente (faire, traiter, répondre, etc.).

« Alors là il faut vraiment m'expliquer les notes positives. Parce que là, étant un amateur du bon cinéma, j'ai passé un sale moment. Immoral, incohérent, lent, limite glauque et sordide, voilà ce que

j'en pense. Non mais franchement, tu te dis je vais aller voir un bon film au ciné, je tombe sur un truc aussi "gerbant", c'est de l'argent jeté par la fenêtre !! (sic) » (critique de *Chatroom* [Nakata, 2010], le 27/02/2011, nous soulignons).

La présence de ce motif dans les critiques de la catégorie [C] qui portent systématiquement sur des films labellisés Art et Essai renforce l'idée qu'une relation existe entre la mise à distance du locuteur et un goût pour des films auxquels les pouvoirs publics reconnaissent des qualités artistiques.

« Certes le rythme n'est pas toujours soutenu, quelques longueurs mais c'est une belle histoire que raconte le metteur en scène un peu dans le style (pour ceux qui connaissent) de QUELQUE CHOSE QUE JE SAIS D'ELLE D'UN SIMPLE REGARD...Un film de femmes de belle sensibilité... (sic) » (critique de *Mother and Child* [García, 2009], le 22/11/2010, nous soulignons).

Des variations dans les critiques en fonction des types de films critiqués

Si certains styles et motifs dominent dans l'un et l'autre des deux ensembles critiques (professionnel et ordinaire), on observe des variations dont on peut se demander si elles entretiennent des relations avec le type de film critiqué. Nous avons donc analysé les différences qu'il peut y avoir au sein de la critique ordinaire en fonction du type de film critiqué.

On observe d'abord une relation entre le nombre de copies du film qui ont été tirées au moment de la sortie en salle, le nombre d'entrées réalisées et le nombre de critiques produites : plus le nombre de copies et le nombre d'entrées sont importants, plus le nombre de critiques l'est aussi. Et vice-versa. Il y a donc un rapport de réciprocité entre la capacité d'un film à investir le marché (nombre de copies), son succès public (nombre d'entrées en salle enregistrées) et le désir de s'exprimer à son sujet (taux de publication de critiques sur le site *Allociné*).

Dans l'échantillon, 6 films ont enregistré plus d'un million d'entrées au cours de l'année 2010. Ces films sont aussi ceux qui bénéficient d'important tirage de copies. Ces 6 films se positionnent aux 6 premiers rangs des films qui cumulent le plus grand nombre de contributions au sein des fils de critiques étudiés. Les 5 premiers d'entre eux sont les seuls à cumuler plus d'un millier de critiques sur la période. *Océans* (Perrin, Cluzaud, 2009) atteint presque ce seuil avec ses 801 critiques¹³. À noter également que ce sont majoritairement des films commerciaux, *Alice au pays des merveilles* étant le seul à avoir bénéficié du label Art et Essai.

L'attribution de ce label au film *Alice au pays des merveilles* est, selon toute vraisemblance, le fruit de la notoriété de son réalisateur, Tim Burton, dont les productions se voient quasi

¹³ *Alice au pays des merveilles* (3 190 critiques) ; *Harry Potter et les reliques de la mort* (2 630 critiques) ; *Camping* (1 354 critiques) ; *L'Agence tous risques* (1 330 critiques) ; *Shrek 4, il était une fin* (1 248 critiques) ; *Océans* (801 critiques).

mécaniquement classées Art et Essai. Ceci en fait un exemple emblématique de ce que l'on appelle un « film Art et Essai porteur », c'est-à-dire sujet à connaître une audience massive et rentable pour les salles indépendantes qui sont le plus souvent dans une très grande précarité structurelle et financière. Ainsi *Alice au pays des merveilles* a-t-il tout autant à voir avec la catégorie des films commerciaux qu'avec celle des films d'Art et Essai.

À l'opposé, les 17 films de l'échantillon enregistrant moins de 100 commentaires (la moyenne est fixée à 39 contributions par film) sont tous des films Art et Essai, à l'exception d'un titre. La plupart des films non américains et non français retenus pour l'analyse appartiennent également à ce dernier groupe. À partir de là, que peut-on dire de la structure formelle des critiques ordinaires ?

Notons, en premier lieu, que 35 % des films de notre échantillon ne bénéficient pas du label Art et Essai. Cet ensemble de films commerciaux est exclusivement composé de productions anglo-saxonnes et françaises. 93 % des fils de critiques générés sur ce sous-ensemble de films ont un style [A] associé au [motif 1]. Nous sommes ainsi face au cas de figure le plus caractéristique de la critique ordinaire : celui dans lequel un narrateur se met en avant, donne son avis et essaie de persuader son lecteur en convoquant des éléments issus de sa sensibilité, le plus souvent selon le modèle du j'aime/j'aime pas.

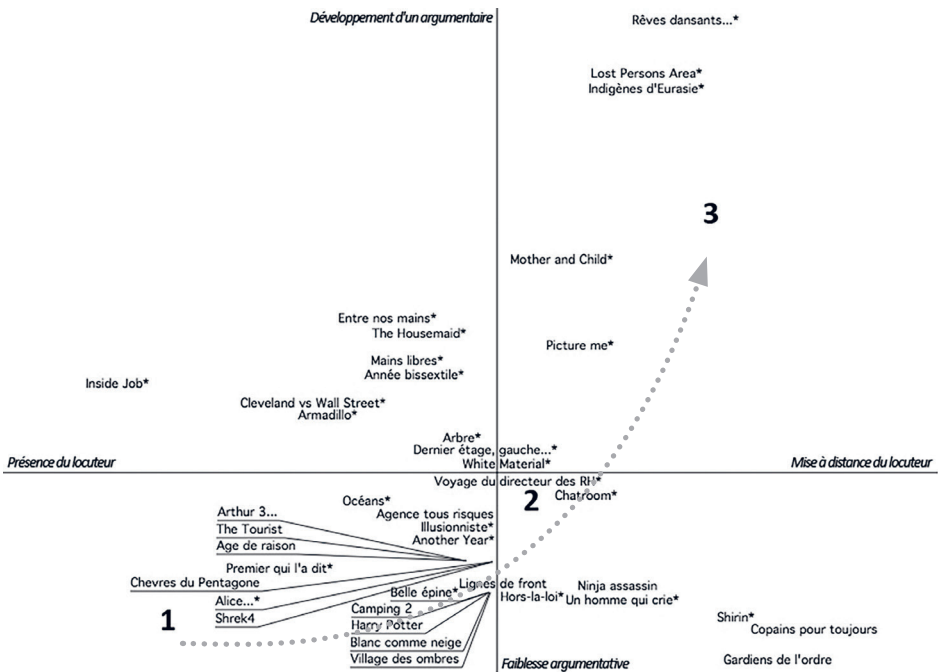
Les autres films composant le corpus, soit 65 % de celui-ci, renvoient à la part de créations labellisées Art et Essai. Le style [A] domine là encore, étant donné qu'il est caractéristique de la critique ordinaire, mais on enregistre un recul : il ne représente plus que 77 %. Au sein de ce groupe, on relève 2 sous-ensembles distincts de critiques qui corroborent l'existence de 2 types de films labellisés « porteurs » et « de niche » :

- une première moitié de fils de commentaires (46 % de l'ensemble) est composée de critiques dotés d'un [motif 1] ou [motif 2]. Ce groupe ressemble au groupe des fils critiques portant sur les films commerciaux, mais il a aussi tendance à s'en distinguer. D'abord parce qu'on peut y repérer un niveau d'expertise un peu plus poussé ; ensuite, parce que la présence du narrateur a tendance à s'effacer. Il s'agit ici des critiques portant sur les films Art et Essai porteur ;
- la seconde moitié des fils de commentaires (54 % de l'ensemble) se distingue par son appartenance quasi généralisée au style [C] et la présence unique du [motif 3]. Ce sous-ensemble de critiques se distingue nettement des deux autres. Il porte essentiellement sur des films Art et Essai de niche qui connaissent un écho public faible. Le nombre cumulé de critiques est donc beaucoup plus faible lui aussi.

Finalement, quand on observe la distribution des critiques ordinaires dans un plan (figure 2), on voit, sur l'axe des ordonnées (y), qu'il y a une montée en compétences critiques (développement d'un argumentaire) qui est à mettre en relation avec la reconnaissance institutionnelle des films (les films Art et Essai sont marqués d'une « * »). On voit ensuite, sur l'axe des abscisses (x), qu'il y a, à gauche, une présence marquée du locuteur qui vient s'opposer ; à droite, à sa mise à distance, rendant compte, là encore, de la relation étroite qu'entretient la critique ordinaire avec ce processus de reconnaissance institutionnelle des films.

Trois ensembles ou types de films sont ainsi clairement rendus visibles dans le plan. Le premier marqué « 1 », dans la zone inférieure gauche, réunit quasi exclusivement des films commerciaux. On notera l'entassement de ces titres de films dans cette partie spécifique du graphique qui rend compte de l'importante contiguïté syntaxique unissant de nombreuses critiques. Le deuxième ensemble, marqué « 2 » et situé au cœur du plan, rassemble plutôt des films Art et Essai ayant bénéficié d'une visibilité et d'une audience en salle et/ou critique : c'est le groupe des films Art et Essai porteurs. Le troisième et dernier groupe marqué « 3 » et situé dans la zone supérieure droite du plan pointe un ensemble plus diffus de films Art et Essai de niche (peu de copies à la sortie, peu d'entrées enregistrées, peu de critiques sur *Allociné*, mais des critiques argumentées dans lesquels les locuteurs se mettent à distance).

Figure 2. L'univers de la critique ordinaire : critique de films commerciaux (1), de films porteurs (2) et de films d'auteurs (3)



Pour autant, on ne va pas voir un film et on n'écrit pas une critique à son sujet en fonction de sa reconnaissance institutionnelle. Cela voudrait dire qu'il y a une circulation de la valeur filmique – en lien étroit avec l'attribution ou non du label Art et Essai – qui est socialement intégrée. Ce qui corrobore les thèses d'Arjun Appadurai (2013) sur le rôle des discours et des échanges dans la structuration de la valeur des objets, ainsi que le rôle de la valeur présumé des objets dans l'élaboration des discours.

Ces conclusions sont corroborées par l'analyse des critiques professionnelles au regard des notes attribuées aux films (système de notation allant de 0 à 5 sur le site d'*Allociné*). Les 15 productions qui obtiennent les meilleures notes sont toutes labellisées Art et Essai et elles ont fait l'objet d'un faible tirage de copies à leur sortie en salle. La critique professionnelle est donc prompte à soutenir les films d'auteur. Cette contiguïté entre l'évaluation des professionnels et celle émanant des pouvoirs publics suggère une intelligibilité du champ.

Conclusion

Cette recherche a proposé une manière de qualifier la critique qui n'entre pas dans des logiques de classes et de rang social comme le faisait Pierre Bourdieu et sa descendance intellectuelle : on ne parle ici ni de critique savante ni de critique populaire. Elle a cherché à éviter les travers sémantiques de valorisation de l'objet d'étude comme cela a parfois été le cas dans le champ des *Cultural Studies*, et comme nous l'ont fait remarquer certains de ses plus éminents représentants : David Morley (1993), à propos d'une partie de ses conclusions, ou Paul Willis (Wade, 1996 : 30-37 ; 45-65), à propos de la posture de recherche de certains de ses contemporains. Un travers dans lequel sont tombées (bien malgré elles) de nombreuses recherches du fait de l'originalité/la marginalité de la proposition¹⁴.

Cette recherche a d'abord permis de caractériser l'existence d'un univers propre à la critique professionnelle puis de conduire une analyse de la critique ordinaire, en l'adossant à l'espace critique du site *Allociné*. Un espace qui a permis d'observer des processus de circulation des compétences et de circulation de l'information (Jenkins, 1992 ; Robnik, 2006). Car le site *Allociné* est à la fois un lieu d'acculturation et un lieu de libre expression du goût qui permet de dévoiler ses aptitudes critiques, mais aussi d'accroître ses compétences en lisant les critiques des autres. L'analyse de la critique ordinaire a montré que celle-ci se distingue assez largement de la critique professionnelle.

Pourtant, s'il existe bien deux univers critiques (professionnel et amateur), il y a aussi des points de jonction qui les rapprochent, en particulier autour des films labellisés Art et Essai. À ce propos, l'étude confirme qu'il n'existe pas deux types de critiques en fonction de deux types de films (films labellisés vs. films non labellisés), mais bien trois types de critiques en lien avec trois types de films. Un premier groupe de critiques très subjectives, avec une mise en avant du locuteur, porte sur les films commerciaux ou les grands divertissements populaires. Un deuxième groupe de critiques moins partisans et effaçant la présence du locuteur dans le texte est à mettre en relation avec le groupe des films Art et Essai dits porteurs. Enfin, un troisième ensemble de critiques, davantage analytique, caractérisé par une mise à distance du locuteur, porte sur des films Art et Essai de niche.

¹⁴ Ces recherches peuvent consister à s'intéresser aux tenues vestimentaires, aux déviances sexuelles, aux musiques populaires, etc. (voir Glevarec, Macé, Maigret, 2008).

Mais on ne va pas voir un film et on n'écrit pas une critique à son sujet parce qu'il est labellisé Art et Essai, mais bien en fonction de ses goûts et du bénéfice symbolique que l'on peut espérer en retirer (Auray, Gensollen, 2007). Ainsi se pose la question de la légitimité culturelle au regard de la relation qu'entretiennent les critiques avec les films auxquels elles réfèrent. Car si la critique ordinaire tend à se rapprocher de la critique professionnelle dès lors qu'elle porte sur des films Art et Essai, ce phénomène soulève de nouvelles questions qui ont quelque chose à voir, cette fois-ci, non pas avec les normes imposées par les dispositifs médiatiques (sites internet, presse, etc.) ou les institutions elles-mêmes, mais bien avec celles imposées par le social.

Références

- Allard L., 2000, « Cinéphiles à vos claviers ! Réception, public et cinéma », *Réseaux*, 18, 99, pp. 131-168.
- Allison S. et al., 2011, *Quantitative Formalism : an Experiment*. Accès: <https://littlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet1.pdf>.
- Appadurai A., 2013, *Condition de l'homme global*, trad. de l'anglais par F. Bouillot, Paris, Payot.
- Astous A. d', Colbert F., 2002, « Moviegoers' Consultation of Critical Reviews: Psychological Antecedents and Consequences », *International Journal of Arts Management*, 5, 1, pp. 24-35.
- Auray N., Gensollen M., 2007, « Internet et la synthèse collective des goûts », pp. 19-56, in : Assouly O., éd, *Goûts à vendre. Essais sur la captation esthétique*, Paris, IFM/Éd. du Regard.
- Beaudouin V., Velkovska J., 1999, « Constitution d'un espace de communication sur Internet », *Réseaux*, 17, 97, pp. 121-177.
- Behlil M., 2005, « Ravenous Cinephiles. Cinephilia, Internet and Online Film Communities », pp. 111-123, in : Valck M. de, Hagener M., eds, *Cinephilia. Movies, Love and Memory*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Bordwell D., 1989, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Harvard University Press.
- Bourgatte M., 2008, *Ce que fait la pratique au spectateur. Enquêtes dans des salles de cinéma Art et Essai de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur*, Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.
- Bourgatte M., 2013, « Le cinéma d'Art et Essai : un label de la qualité institutionnelle mis à l'épreuve de l'expertise ordinaire », *Communication & Langages*, 174, pp. 109-122.
- Ciment M., Zimmer J., dirs, 1997, *La Critique de cinéma en France. Histoire, anthologie, dictionnaire*, Paris, Ramsay.
- CNC, 2006, *Perceptions du public des cinémas Art et Essai*, Rapport d'étude. Accès : <http://www.cnc.fr/web/fr/publications/-/ressources/20148>.
- Baecque A. de, 2003, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Paris, Fayard.

- Dupuy-Salle M., 2012, *La Médiation des cinéphilies ordinaires sur internet : enjeux sociaux, économiques et organisationnels*, Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, Université de Grenoble.
- Duval J., 2006, « L'art du réalisme. Le champ du cinéma français au début des années 2000 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 161-162, pp. 96-115.
- Frodon J.-M., 2008, *La Critique*, Paris, Éd. Les Cahiers du cinéma.
- Gauthier C., 1999, *La Passion du cinéma. Cinéphilie, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma/Éd. de l'École nationale des Chartes.
- Ghiglione R., 1986, *L'Homme communiquant*, Paris, A. Colin.
- Glevec H., Macé É., Maigret É., eds, 2008, *Cultural Studies. Anthologie*, Paris, A. Colin.
- Goffman E., 1957, « Interpersonal Persuasion », pp. 117-193, in : Schaffner B., ed, *Group Processes. Transactions of the Third Conference*, New-York, Josiah Macy Jr. Foundation.
- Jacobi D., 2001, « Savoirs non formels ou apprentissages implicites ? », *Recherches en communication*, 15, pp. 169-184.
- Janssen S., 1997, « Reviewing as Social Practice: Institutional Constraints on Critics' Attention for Contemporary Fiction », *Poetics*, 24, 5, pp. 275-297.
- Jenkins H., 1992, *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*, New York, Routledge.
- Jullier L., dir., 2015, *Les Films à voir cette semaine. Stratégies de la critique de cinéma*, Paris, Éd. L'Harmattan.
- Leveratto J.-M., Jullier L., 2010, *Cinéphilie et cinéphilie*, Paris, A. Colin.
- Moretti F., 2005, *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for a Literary History*, London, Verso.
- Morley D., 1993, « Active Audience Theory: Pendulums and Pitfalls », *Journal of Communication*, 4, pp. 13-19.
- Pasquier D., Beaudouin V., Legon T., 2014, « *Moi je lui donne 5/5* ». *Paradoxes de la critique amateur en ligne*, Paris, Presses des Mines.
- Prédal R., 2004, *La Critique de cinéma*, Paris, A. Colin.
- Robnik D., 2006, « Mass Memories of Movies. Cinephilia as Norm and Narrative in Blockbuster Culture », pp. 55-64, in : Valck M. de, Hagener M., eds, *Cinephilia. Movies, Love and Memory*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Sellier G., 2013, « La réception des films de la Nouvelle Vague dans le courrier des lecteurs de *Cinéma*. Une trace de la cinéphilie féminine dans la France des 1960 », *Communication*, 32, 1. Accès : <http://communication.revues.org/4951>.
- Staiger J., 1992, *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton, Princeton University Press.
- Staiger J., 2000, *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*, New-York, New-York University Press.
- Staiger J., 2008, « The Revenge of the Film Educational Movement: Cult Movies and Fan Interpretive Behaviors », *Reception: Texts, Readers, Audiences, History*, 1, pp. 43-69.
- Valck M. de, Hagener M., eds, *Cinephilia. Movies, Love and Memory*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

Wade P., 1997, *Cultural Studies will be the Death of Anthropology. Group of Debates in Anthropological Theory*, Manchester, Manchester University.

Annexe. Liste des 40 films retenus pour l'étude

- Alice au pays des merveilles* (Burton T., 2010)
Année bissextile (Rowe M., 2010)
Another Year (Leigh M., 2010)
Armadillo (Metz Pedersen J., 2010)
Arthur 3 et la guerre des deux mondes (Besson L., 2010)
Belle épine (Zlotowski R., 2010)
Blanc comme neige (Blanc C., 2010)
Camping 2 (Onteniente F., 2009)
Chatroom (Nakata H., 2010)
Cleveland contre Wall Street (Bron J-S., 2010)
Copains pour toujours (Dugan D., 2010)
Dernier étage, gauche, gauche (Cianci A., 2010)
Entre nos mains (Otero M., 2010)
Gardiens de l'ordre (Boukhrief N., 2009)
Harry Potter et les reliques de la mort (Yates D., 2010)
Hors-la-loi (Bouchareb R., 2010)
Indigène d'Eurasie (Bartas S., 2010)
Inside Job (Ferguson C., 2010)
L'Âge de la raison (Samuël Y., 2010)
L'Agence tous risques (Carnahan J., 2010)
L'Arbre (Bertuccelli J., 2010)
L'Illusionniste (Chomet S., 2010)
Le Premier qui l'a dit (Özpetek F., 2010)
Le Village des ombres (Benhammou F., 2010)
Le Voyage du directeur des ressources humaines (Riklis E., 2009)
Les Chèvres du Pentagone (Heslov G., 2009)
Les Mains libres (Sy B., 2010)
Les Rêves dansants. Sur les pas de Pina Bausch (Linsel A., Hoffmann R., 2010)
Lignes de front (Klotz J-C., 2010)
Lost Persons Area (Strubbe C. 2009)
Mother and Child (García R., 2009)

Pour une analyse informatisée de la critique de cinéma

Ninja Assassin (Mc Teigue J., 2009)

Océans (Perrin J., Cluzaud J., 2009)

Picture me, le journal vérité d'un top model (Schell O., Ziff S., 2010)

Shirin (Kiarostami A., 2008)

Shrek 4, il était une fin (Mitchell M., 2010)

The Housemaid (Sang-soo I., 2010)

The Tourist (Henckel von Donnermarck F., 2010)

Un homme qui crie (Haroun M-S., 2010)

White Material (Denis C., 2008)