

TEXTE 1. Salon de 1761. BOUCHER.

PAYSAGES DE BOUCHER

Quelles couleurs ! Quelle variété ! Quelle richesse d'objets et d'idées ! Cet homme a tout, excepté la vérité. Il n'y a aucune partie de ses compositions qui, séparée des autres, ne vous plaise ; l'ensemble même vous séduit. On se demande : Mais où a-t-on vu des bergers vêtus avec cette élégance et ce luxe ? Quel sujet a jamais rassemblé dans un même endroit, en pleine campagne, sous les arches d'un pont, loin de toute habitation, des femmes, des hommes, des enfants, des bœufs, des vaches, des moutons, des chiens, des bottes de paille, de l'eau, du feu, une lanterne, des réchauds, des cruches, des chaudrons ? Que fait là cette femme charmante, si bien vêtue, si propre, si voluptueuse ? Et ces enfants qui jouent et qui dorment, sont-ce les siens ? Et cet homme qui porte du feu qu'il va renverser sur sa tête, est-ce son époux ? Que veut-il faire de ces charbons allumés ? Où les a-t-il pris ? Quel tapage d'objets disparates ! On en sent toute l'absurdité ; avec tout cela on ne saurait quitter le tableau. Il vous attache. On y revient. C'est un vice si agréable, c'est une extravagance si inimitable et si rare ! Il y a tant d'imagination, d'effet, de magie et de facilité !

Quand on a longtemps regardé un paysage tel que celui que nous venons d'ébaucher, on croit avoir tout vu. On se trompe ; on y retrouve une infinité de choses d'un prix !... Personne n'entend connue Boucher l'art de la lumière et des ombres. Il est fait pour tourner la tête à deux sortes de personnes, les gens du monde et les artistes. Son élégance, sa mignardise, sa galanterie romanesque, sa coquetterie, son goût, sa facilité, sa variété, son éclat, ses carnations fardées, sa débauche, doivent captiver les petits-maîtres, les petites femmes, les jeunes gens, les gens du monde, la foule de ceux qui sont étrangers au vrai goût, à la vérité, aux idées justes, à la sévérité de l'art. Comment résisteraient-ils au saillant, aux pompons, aux nudités, au libertinage, à l'épigramme de Boucher ? Les artistes qui voient jusqu'à quel point cet homme a surmonté les difficultés de la peinture, et pour qui c'est tout que ce mérite qui n'est guère bien connu que d'eux, fléchissent le genou devant lui ; c'est leur dieu. Les gens d'un grand goût, d'un goût sévère et antique, n'en font nul cas. Au reste, ce peintre est à peu près en peinture ce que l'Arioste est en poésie. Celui qui est enchanté de l'un est inconséquent s'il n'est pas fou de l'autre. Ils ont, ce me semble, la même imagination, le même goût, le même style, le même coloris. Boucher a un faire qui lui appartient tellement, que dans quelque morceau de peinture qu'on lui donnât une figure à exécuter, on la reconnaîtrait sur-le-champ.

TEXTE 2. Salon de 1763. BOUCHER, *le sommeil de l'enfant Jésus*.

BOUCHER.

Il y a deux tableaux de Boucher : le *Sommeil de l'enfant Jésus*, et une *Bergerie*.

LE SOMMEIL DE L'ENFANT JESUS.

Ce maître a toujours le même feu, la même facilité, la même fécondité, la même magie et les mêmes défauts qui gâtent un talent rare.

Son enfant Jésus est mollement peint ; il dort bien. Sa Vierge mal drapée est sans caractère. La gloire en est très-aérienne. L'ange qui vole est tout à fait vaporeux. Il était impossible de toucher plus grandement et de donner une plus belle tête au Joseph qui sommeille derrière la Vierge qui adore son fils... Mais la couleur ? Pour la couleur, ordonnez à votre chimiste de vous faire une détonation ou plutôt déflagration de cuivre par le nitre et vous la verrez telle qu'elle est dans le tableau de Boucher. C'est celle d'un bel émail de Limoges. Si vous dites au peintre : « Mais, monsieur Boucher, où avez-vous pris ces tons de couleur ? » il vous répondra : « Dans ma tête. — Mais ils sont faux. — Cela se peut, et je ne me suis pas soucié d'être vrai. Je peins un événement fabuleux avec un pinceau romanesque. Que savez-vous ? La lumière du Thabor et celle du paradis sont peut-être comme cela. Avez-vous jamais été visité la nuit par des anges ? — Non. — Ni moi non plus ; et voilà pourquoi je m'essaye comme il me plaît dans une chose qui n'a point de modèle en nature. — Monsieur Boucher, vous n'êtes pas bon philosophe, si vous ignorez qu'en quelque lieu du monde que vous alliez et qu'on vous parle de Dieu, ce soit autre chose que l'homme. »

LA BERGERIE.

Imaginez sur le fond un vase posé sur son piédestal et couronné d'un faisceau de branches renversées ; au-dessous, un berger endormi sur les genoux de sa bergère ; répandez autour une houlette, un petit chapeau rempli de roses, un chien, des moutons, un bout de paysage et je ne sais combien d'autres objets entassés les uns sur les autres ; peignez le tout de la couleur la plus brillante, et vous aurez la *Bergerie* de Boucher.

Quel abus du talent ! Combien de temps de perdu ! Avec la moitié moins de frais, on eût obtenu la moitié plus d'effet. Entre tant de détails, tous également soignés, l'œil ne sait où s'arrêter ; point d'air, point de repos. Cependant la bergère a bien la physionomie de son état ; et ce bout de paysage qui serre le vase est d'une délicatesse, d'une fraîcheur et d'un charme surprenants. Mais que signifient ce vase et son piédestal ? Que signifient ces lourdes branches dont il est surmonté ? Quand on écrit, faut-il tout écrire ? Quand on peint, faut-il tout peindre ? De grâce, laissez quelque chose à suppléer par mon imagination... Mais dites cela à un homme corrompu par la louange et entêté de son talent, et il hochera dédaigneusement de la tête ; il vous laissera dire et nous le quitterons : *Jussum se suaque solum amare*. C'est dommage pourtant.

Cet homme, lorsqu'il était nouvellement revenu d'Italie, faisait de très-belles choses ; il avait une couleur forte et vraie ; sa composition était sage, quoique pleine de chaleur ; son faire large et grand. Je connais quelques-uns de ses premiers morceaux qu'il appelle aujourd'hui des *croûtes* et qu'il rachèterait volontiers pour les brûler.

Il a de vieux portefeuilles pleins de morceaux admirables qu'il dédaigne. Il en a de nouveaux, farcis de moutons et de bergers à la Fontenelle, sur lesquels il s'extasie.

Cet homme est la ruine de tous les jeunes élèves en peinture. À peine savent-ils manier le pinceau et tenir la palette, qu'ils se tourmentent à enchaîner des guirlandes d'enfants, à peindre des culs joufflus et vermeils, et à se jeter dans toutes sortes d'extravagances qui ne sont rachetées ni par la chaleur, ni par l'originalité, ni par la gentillesse, ni par la magie de leur modèle : ils n'en ont que les défauts.

TEXTE 3. Salon de 1763. CHARDIN.

C'est celui-ci qui est un peintre ; c'est celui-ci qui est un coloriste.

Il y a au Salon plusieurs petits tableaux de Chardin ; ils représentent presque tous des fruits avec les accessoires d'un repas. C'est la nature même ; les objets sont hors de la toile et d'une vérité à tromper les yeux.

Celui qu'on voit en montant l'escalier mérite surtout l'attention. L'artiste a placé sur une table un vase de vieille porcelaine de la Chine, deux biscuits, un bocal rempli d'olives, une corbeille de fruits, deux verres à moitié pleins de vin, une bigarade avec un pâté.

Pour regarder les tableaux des autres, il semble que j'aie besoin de me faire des yeux ; pour voir ceux de Chardin, je n'ai qu'à garder ceux que la nature m'a donnés et m'en bien servir.

Si je destinais mon enfant à la peinture, voilà le tableau que j'achèterais. « Copie-moi cela, lui dirais-je, copie-moi cela encore. » Mais peut-être la nature n'est-elle pas plus difficile à copier.

C'est que ce vase de porcelaine est de la porcelaine ; c'est que ces olives sont réellement séparées de l'œil par l'eau dans laquelle elles nagent ; c'est qu'il n'y a qu'à prendre ces biscuits et les manger, cette bigarade l'ouvrir et la presser, ce verre de vin et le boire, ces fruits et les peler, ce pâté et y mettre le couteau.

C'est celui-ci qui entend l'harmonie des couleurs et des reflets. O Chardin ! Ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir que tu broies sur ta palette : c'est la substance même des objets, c'est l'air et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau et que tu attaches sur la toile.

Après que mon enfant aurait copié et recopié ce morceau, je l'occuperais sur la "Raie dépouillée" du même maître. L'objet est dégoûtant, mais c'est la chair même du poisson, c'est sa peau, c'est son sang ; l'aspect même de la chose n'affecterait pas autrement. Monsieur Pierre, regardez bien ce morceau, quand vous irez à l'Académie, et apprenez, si vous pouvez, le secret de sauver par le talent le dégoût de certaines natures.

On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleur appliquées les unes sur les autres et dont l'effet transpire de dessous en dessus. D'autres fois, on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile ; ailleurs, une écume légère qu'on y a jetée. Rubens, Berghem, Greuze, Louthembourg vous expliqueraient ce faire bien mieux que moi ; tous en feront sentir l'effet à vos yeux. Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît ; éloignez-vous, tout se recrée et se reproduit.

On m'a dit que Greuze montant au Salon et apercevant le morceau de Chardin que je viens de décrire, le regarda et passa en poussant un profond soupir. Cet éloge est plus court et vaut mieux que le mien.

Qui est-ce qui payera les tableaux de Chardin, quand cet homme rare ne sera plus ? Il faut que vous sachiez encore que cet artiste a le sens droit et parle à merveille de son art.

Ah ! Mon ami, crachez sur le rideau d'Apelle et sur les raisins de Zeuxis. On trompe sans peine un artiste impatient et les animaux sont mauvais juges en peinture. N'avons-nous pas vu les oiseaux du jardin du Roi aller se casser la tête contre la plus mauvaise des perspectives ? Mais c'est vous, c'est moi que Chardin trompera quand il voudra.

TEXTE 4. Salon de 1763. GREUZE

GREUZE.

C'est vraiment là mon homme que ce Greuze. Oubliant pour un moment ses petites compositions, qui me fourniront des choses agréables à lui dire, j'en viens tout de suite à son tableau de la *Piété filiale*, qu'on intitulerait mieux : *De la récompense de la bonne éducation donnée*.

D'abord le genre me plaît ; c'est la peinture morale. Quoi donc ! Le pinceau n'a-t-il pas été assez et trop longtemps consacré à la débauche et au vice ? Ne devons-nous pas être satisfaits de le voir concourir enfin avec la poésie dramatique à nous toucher, à nous instruire, à nous corriger et à nous inviter à la vertu ? Courage, mon ami Greuze, fais de la morale en peinture, et fais-en toujours comme cela ! Lorsque tu seras au moment de quitter la vie, il n'y aura aucune de tes compositions que tu ne puisses te rappeler avec plaisir. Que n'étais-tu à côté de cette jeune fille qui, regardant la tête de ton *Paralytique*, s'écria avec une vivacité charmante : « Ah ! Mon Dieu, comme il me touche ! Mais si je le regarde encore, je crois que je vais pleurer. » Et que cette jeune fille n'était-elle la mienne ! Je l'aurais reconnue à ce mouvement. Lorsque je vis ce vieillard éloquent et pathétique, je sentis comme elle mon âme s'attendrir et des pleurs prêts à tomber de mes yeux.

Ce tableau a 4 pieds 6 pouces de large sur 3 pieds de haut.

Le principal personnage, celui qui occupe le milieu de la scène et qui fixe l'attention, est un vieillard paralytique étendu dans son fauteuil, la tête appuyée sur un traversin et les pieds sur un tabouret. Il est habillé ; ses jambes malades sont enveloppées d'une couverture. Il est entouré de ses enfants et de ses petits-enfants, la plupart empressés à le servir. Sa belle tête est d'un caractère si touchant, il paraît si sensible aux services qu'on lui rend, il a tant de peine à parler, sa voix est si faible, ses regards si tendres, son teint si pâle, qu'il faut être sans entrailles pour ne pas les sentir remuer.

À sa droite, une de ses filles est occupée à relever sa tête et son traversin.

Devant lui, du même côté, son gendre vient lui présenter des aliments. Ce gendre écoute ce que son beau-père lui dit, et il a l'air tout à fait touché.

À gauche, de l'autre côté, un jeune garçon lui apporte à boire. Il faut voir la douleur et toute la figure de celui-ci ; sa peine n'est pas seulement sur son visage, elle est dans ses jambes, elle est partout.

De derrière le fauteuil du vieillard sort une petite tête d'enfant. Il s'avance, il voudrait bien aussi entendre son grand-papa, le voir et le servir. Les enfants sont officieux. On voit ses petits doigts sur le haut du fauteuil.

Un autre plus âgé est à ses pieds et arrange sa couverture.

Devant lui, un tout à fait jeune s'est glissé entre lui et son gendre et lui présente un chardonneret. Comme il tient l'oiseau ! Comme il l'offre ! Il croit que cela va guérir le grand-papa.

Plus loin, à droite du vieillard, est sa fille mariée. Elle écoute avec joie ce que son père dit à son mari. Elle est assise sur un tabouret, elle a la tête appuyée sur sa main ; elle a sur ses genoux l'Écriture sainte. Elle a suspendu la lecture qu'elle faisait au bonhomme.

À côté de la fille est sa mère et l'épouse du paralytique ; elle est aussi assise sur une chaise de paille. Elle recousait une chemise. Je suis sûr qu'elle a l'ouïe dure, elle a cessé son ouvrage, elle avance de côté sa tête pour entendre.

Du même côté, tout à fait à l'extrémité du tableau, une servante, qui était à ses fonctions, prête aussi l'oreille.

Tout est rapporté au principal personnage, et ce qu'on fait dans le moment présent et ce qu'on faisait dans le moment précédent.

Il n'y a pas jusqu'au fond qui ne rappelle les soins qu'on prend du vieillard. C'est un grand drap suspendu sur une corde et qui sèche ; ce drap est très-bien imaginé, et pour le sujet du tableau et pour l'effet de l'art. On se doute bien que le peintre n'a pas manqué de le peindre largement.

Chacun ici a précisément le degré d'intérêt qui convient à l'âge et au caractère. Le nombre des personnages rassemblés dans un assez petit espace est fort grand ; cependant ils y sont sans confusion, car ce maître excelle surtout à ordonner sa scène. La couleur des chairs est vraie ; les étoffes sont bien soignées ; point de gêne dans les mouvements ; chacun est à ce qu'il fait. Les enfants les plus jeunes sont gais, parce qu'ils ne sont pas encore dans l'âge où l'on sent. La commisération s'annonce fortement dans les plus grands. Le gendre paraît le plus touché, parce que c'est à lui que le malade adresse ses discours et ses regards. La fille mariée paraît écouter plutôt avec plaisir qu'avec douleur. L'intérêt est sinon éteint, du moins presque insensible dans la vieille mère, et cela est tout à fait dans la nature : *Jam proximus ardet Ucalegon*, elle ne peut plus se promettre d'autre consolation que la même tendresse de la part de ses enfants pour un temps qui n'est pas loin. Et puis l'âge, qui endurecit les fibres, dessèche l'âme.

Il y en a qui disent que le paralytique est trop renversé et qu'il est impossible de manger en cette position. Il ne mange pas, il parle, et l'on est prêt à lui relever la tête.

Que c'était à sa fille de lui présenter à manger et à son gendre à relever sa tête et son traversin, parce que l'un demande de l'adresse et l'autre de la force. Cette observation n'est pas si fondée qu'elle le paraît d'abord. Le peintre a voulu que son paralytique reçût un secours marqué de celui de qui il était le moins en droit de l'attendre ; cela justifie le bon choix qu'il a fait pour sa fille ; c'est la vraie cause de l'attendrissement de son visage, de son regard et du discours qu'il lui tient. Déplacer ce personnage, c'eût été changer le sujet du tableau ; mettre la fille à la place du gendre, c'eût été renverser toute la composition : il y aurait eu quatre têtes de femme de suite, et l'enfilade de toutes ces têtes aurait été insupportable.

Ils disent aussi que cette attention de tous les personnages n'est pas naturelle ; qu'il fallait en occuper quelques-uns du bonhomme et laisser les autres à leurs fonctions particulières ; que la scène en eût été plus simple et plus vraie, et que c'est ainsi que la chose s'est passée, qu'ils en sont sûrs... Ces gens-là *faciunt ut nimis intelligendo nihil intelligant*. Le moment qu'ils demandent est un moment commun, sans intérêt ; celui que le peintre a choisi est particulier ; par hasard il arriva ce jour-là que ce fut son gendre qui lui apporta des aliments, et le bonhomme, touché, lui en témoigna sa gratitude d'une manière si vive, si pénétrée, qu'elle suspendit les occupations et fixa l'attention de toute la famille.

On dit encore que le vieillard est moribond et qu'il a le visage d'un agonisant... Le docteur Gatti dit que ces critiques-là n'ont jamais vu de malades, et que celui-là a bien encore trois ans à vivre.

Que sa fille mariée, qui suspend la lecture, manque d'expression ou n'a pas celle qu'elle devrait avoir... Je suis un peu de cet avis.

Que les bras de cette figure, d'ailleurs charmante, sont raides, secs, mal peints et sans détails... Oh ! Pour cela, rien n'est plus vrai.

Que le traversin est tout neuf, et qu'il serait plus naturel qu'il eût déjà servi... Cela se peut.

Que cet artiste est sans fécondité, et que toutes les têtes de cette scène sont les mêmes que celles de son tableau des *Fiançailles*, et celles de ses *Fiançailles* les mêmes que celles de son *Paysan qui fait la lecture à ses enfants*... D'accord ; mais si le peintre l'a voulu ainsi ? S'il a suivi l'histoire de la même famille ?

Que... Et que mille diables emportent les critiques et moi tout le premier ! Ce tableau est beau et très-beau, et malheur à celui qui peut le considérer un moment de sang-froid ! Le caractère du vieillard est unique ; le caractère du gendre est unique ; l'enfant qui apporte à boire, unique ; la vieille femme, unique. De quelque côté qu'on porte ses yeux, on est enchanté. Le fond, les couvertures, les vêtements sont du plus grand fini. Et puis cet homme dessine comme un ange. Sa couleur est belle et forte, quoique ce ne soit pas encore celle de Chardin pourtant. Encore une fois, ce tableau est beau, ou il n'y en eut jamais. Aussi appelle-t-il les spectateurs en foule ; on ne peut en approcher. On le voit avec transport, et quand on le revoit, on trouve qu'on avait eu raison d'en être transporté. [...]

TEXTE COMPLEMENTAIRE en vue de l'entraînement au commentaire :

Baudelaire, *L'art romantique*, « Eloge du maquillage » (1885)

Il est une chanson, tellement triviale et inepte qu'on ne peut guère la citer dans un travail qui a quelques prétentions au sérieux, mais qui traduit fort bien, en style de vaudevilliste, l'esthétique des gens qui ne pensent pas. La nature embellit la beauté! Il est présumable que le poète, s'il avait pu parler en français, aurait dit: La simplicité embellit la beauté! Ce qui équivaut à cette vérité, d'un genre tout à fait inattendu: Le rien embellit ce qui est.

La plupart des erreurs relatives au beau naissent de la fausse conception du dix-huitième siècle relative à la morale. La nature fut prise dans ce temps-là comme base, source et type de tout bien et de tout beau possibles. La négation du péché originel ne fut pas pour peu de chose dans l'aveuglement général de cette époque. Si toutefois nous consentons à en référer simplement au fait visible; à l'expérience de tous les âges et à la Gazette des Tribunaux, nous verrons que la nature n'enseigne rien, ou presque rien, c'est-à-dire qu'elle contraint l'homme à dormir, à boire, à manger, et à se garantir, tant bien que mal, contre les hostilités de l'atmosphère. C'est elle aussi qui pousse l'homme à tuer son semblable, à le manger, à le séquestrer, à le torturer; car, sitôt que nous sortons de l'ordre des nécessités et des besoins pour entrer dans celui du luxe et des plaisirs, nous voyons que la nature ne peut conseiller que le crime. C'est cette infaillible nature qui a créé le parricide et l'anthropophagie, et mille autres abominations que la pudeur et la délicatesse nous empêchent de nommer. C'est la philosophie (je parle de la bonne), c'est la religion qui nous ordonne de nourrir des parents pauvres et infirmes. La nature (qui n'est pas autre chose que la voix de notre intérêt) nous commande de les assommer. Passez en revue, analysez tout ce qui est naturel, toutes les actions et les désirs du pur homme naturel, vous ne trouverez rien que d'affreux. Tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul. Le crime, dont l'animal humain a puisé le goût dans le ventre de sa mère, est originellement naturel. La vertu, au contraire, est artificielle, surnaturelle, puisqu'il a fallu, dans tous les temps et chez toutes les nations, des dieux et des prophètes pour l'enseigner à l'humanité animalisée, et que l'homme, seul, eût été impuissant à la découvrir. Le mal se fait sans effort, naturellement, par fatalité; le bien est toujours le produit d'un art. Tout ce que je dis de la nature comme mauvaise conseillère en matière de morale, et de la raison comme véritable rédemptrice et réformatrice, peut être transporté dans l'ordre du beau. Je suis ainsi conduit à regarder la parure comme un des signes de la noblesse primitive de l'âme humaine. Les races que notre civilisation, confuse et pervertie, traite volontiers de sauvages, avec un orgueil et une fatuité tout à fait risibles, comprennent, aussi bien que l'enfant, la haute spiritualité de la toilette. Le sauvage et le baby témoignent, par leur aspiration naïve vers le brillant, vers les plumages bariolés, les étoffes chatoyantes, vers la majesté superlative des formes artificielles, de leur dégoût pour le réel, et prouvent ainsi, à leur insu, l'immatérialité de leur âme. Malheur à celui qui, comme Louis XV (qui fut non le produit d'une vraie civilisation, mais d'une récurrence de barbarie) pousse la dépravation jusqu'à ne plus goûter que la simple nature!

TEXTE COMPLEMENTAIRE « A quoi sert la critique de cinéma? »

par Jean-Michel Frodon

le mercredi 17 novembre 2010 sur slate.fr

Pas de semaine sans ressurgisse l'interrogation, généralement hostile ou condescendante, sur le/la critique de cinéma. Guère de mois où ne se présente une sollicitation d'en débattre en public, de l'université à la radio et aux journaux, français et étrangers. On lit un peu partout que le critique ne sert plus à rien, qu'elle a fait son temps, mais cette insistance du questionnement, y compris pour l'enterrer, sonnerait au contraire comme le symptôme d'une présence obstinée.

Donc, question: à quoi sert la critique de cinéma?

Réponse : la critique de cinéma sert à quelque chose, dont je parlerai. Mais pour bien répondre, il faut faire un détour, en se servant du verbe «servir». Parce que justement la critique est surtout considérée comme devant servir, au sens d'être la servante de maîtres qui veulent lui faire faire des choses qui ne sont pas sa véritable vocation. Ces maîtres abusifs sont au nombre de quatre: les marchands, les organisateurs de loisir, les journalistes et les professeurs.

Les marchands voudraient en faire une sorte de publicité du pauvre, ou qui interviendrait en plus de la véritable publicité, une force d'appoint. Pour les producteurs, les distributeurs, les propriétaires de salles et pour les attachés de presse qui sont les employés de ces gens-là, la critique est faite pour faire connaître les films et essayer de convaincre des gens d'acheter des billets – ou pour les acheter en DVD ou les télécharger, si possible de manière payante.

Soyons clairs, l'objectif de tous ces gens est légitime, ils défendent leurs intérêts, et si on aime le cinéma, on souhaite que ce soit aussi un secteur prospère. Et puis cette attente rend aussi service aux critiques (les critiques, c'est autre chose que «la critique»): c'est grâce à elle qu'ils ont accès en avance, et souvent dans de bonnes conditions, aux films, parfois aux réalisateurs et aux acteurs.

Il reste que la critique n'est pas faite pour jouer les supplétifs de la promo et augmenter les entrées. Mais est-ce qu'elle a malgré tout aussi cet effet? La réponse aujourd'hui dominante est: non; et aussi: de moins en moins.

De l'influence de la critique

Plus précisément, les enquêtes pour savoir combien de spectateurs vont voir les films après avoir été influencés par la critique donnent un résultat à peu près constant depuis des décennies. Ce résultat est très bas, de l'ordre de 7%, il l'a toujours été (un autre calcul, où les sondés peuvent donner plusieurs réponses, fait apparaître la critique dans 35% des cas, là aussi avec une grande stabilité). Mais comme la plupart des statistiques, celle-ci ne veut pas dire grand chose tant qu'on ne l'interprète pas.

D'abord, il est évident que l'influence de la critique est différente selon les films. Pour faire vite : elle est inversement proportionnelle au budget publicitaire. L'effet commercial de la critique est à peu près nul sur une très grosse sortie, il peut jouer un rôle majeur sur un film qui n'a pas d'autres moyens de promotion – dans les années récentes, *Etre et avoir*, *Lady Chatterley*, *La Graine et le mulet* ou *Des hommes et des dieux* en ont été des exemples spectaculaires. Mais il y en a d'autres, plus discrets, sinon chaque semaine (c'est loin très loin de marcher à tous les coups), du moins chaque mois.

Comment ça marche? Toutes les études le disent: la grande motivation qui fait que les gens vont au cinéma, c'est le «bouche à oreille». Ce sont les conversations entre amis, entre collègues, au travail, au lycée et à l'université, qui motivent que d'autres vont aller voir les films et faire leur succès. Encore faut-il que les premières bouches, celles des premiers spectateurs, aient parlé aux premières oreilles. Avec de grandes vedettes et beaucoup de publicité, il y a forcément tout de suite des spectateurs, leurs réactions décideront du sort du film.

Mais pour les films plus discrets, les premiers films ou ceux qui viennent de pays lointains, le rôle de la critique est significatif pour envoyer en salle non pas beaucoup de spectateurs mais les premiers, les premières «bouches» qui parleront ensuite (ou non) aux premières oreilles – c'est à nouveau la réaction des premiers spectateurs qui décidera de l'avenir du film.

Enfin, et c'est le plus important, la critique construit un environnement autour des films. Aujourd'hui, s'ils restent souvent trop brièvement dans les cinémas, ces films ont aussi une vie longue. Quand ils ne sont plus en salles, ils passent à la télé, sur le câble, en DVD, en VOD, ils sont vendus à des distributeurs et des diffuseurs étrangers, ils continuent de circuler pendant des années même si on n'y prend pas forcément garde. Un film qui a reçu un bon accueil critique bénéficie d'un environnement plus favorable, au moment où des décideurs doivent faire des choix. Et leur réalisateur profitera aussi de cet avantage pour son film suivant, lorsqu'il devra aller voir des financiers ou d'autres gens qui pourraient l'aider.

La critique ne transformera pas un échec commercial en succès. Mais elle peut changer le destin d'un film ou d'un cinéaste même si celui-ci n'a pas connu le succès. Avec d'autres relais, notamment les festivals, elle construit un *environnement symbolique* très important pour les films qui n'ont pas un grand potentiel commercial.

Les organisateurs de loisirs, eux, veulent que la critique serve comme une sorte de guide du consommateur. On met des petites étoiles, des petits cœurs, des bonshommes qui sourient ou qui pleurent, on écrit des commentaires dans le genre «cette comédie n'est pas drôle, n'y allez pas», ou «ce film d'horreur fait trop peur, allez-y si vous aimez ça mais n'emmenez pas votre grand-mère, elle pourrait faire une crise cardiaque».

C'est un *service*, qui peut être utile. Mais ce n'est toujours pas la raison d'être de la critique. En effet cette approche réduit les films à une seule de leur fonction, celle de produits de consommation dans le secteur des loisirs. Cela permet de les évaluer comme on note une voiture, un frigidaire ou une destination offerte par une agence de voyage. Cette approche aussi est légitime: les films *sont* des produits de consommation dans le secteur des loisirs. Mais ils ne sont pas que ça, et ce n'est pas à cette caractéristique que devrait s'adresser le travail critique.

Troisièmement, les journalistes. Pour eux, la critique sert à utiliser les films pour parler d'autre chose. Les critiques travaillent souvent dans des journaux; dans les journaux il y a des journalistes (qui ne sont pas critiques), ces journalistes pensent que tout peut être abordé sous l'angle journalistique, ce qui est vrai, et que seul l'approche journalistique aurait sa place dans les journaux, ce qui fait problème — dans les journaux, il y a aussi des points de vue, des éditoriaux, des feuillets, des jeux, etc.

Mais du point de vue journalistique, quelle que soit la manière dont est fait un film, du moment qu'il traite d'un thème intéressant on peut utiliser l'espace critique pour donner des informations sur ce thème. Noble projet en effet, mais qui n'est encore pas de la critique. Outre le sujet du film, les journalistes sont prêts à s'intéresser aux films si leur succès paraît révéler quelque chose, c'est lui qui devient «phénomène de société» au lieu d'en être seulement le descripteur. Dans les deux cas, la pression est très forte sur la critique pour qu'elle aborde le film comme une pièce d'un dossier (sur la pollution, le malaise des adolescents, un épisode de la guerre) ou comme symptôme de l'inconscient sociétal.

Enfin et quatrièmement, les professeurs tendent à utiliser la critique appareillage d'érudition, attendent d'elle qu'elle serve à accumuler un savoir non plus cette fois dans le champ de la société mais dans celui plus particulier des études cinématographiques. La critique est alors requise de faire un cours d'histoire du cinéma, ou un cours de technique cinématographique, ou d'étude de l'évolution du style du réalisateur, etc. Tout cela peut également être très intéressant (ou pas tellement), mais n'est pas non plus de la critique au véritable sens du mot.

Diderot et Baudelaire pour commencer

Ces quatre utilisations fort différentes de la critique ont en commun d'ignorer la particularité de ce dont on parle : un film. Un film est bien sûr aussi ce à quoi les réduisent ces différents maîtres, il est un produit qui cherche à se

vendre, un service de loisir susceptible d'être évalué, un document qui évoque des aspects de la réalité, un objet d'étude universitaire. Mais il est encore autre chose, et c'est justement à cet «autre chose» que répond l'activité critique.

La critique est une activité fondée sur le fait qu'elle concerne un type d'objets particulier, qui appartient à la catégorie des œuvres d'art. La critique a été inventée par Diderot à la fin du XVIIIe siècle, elle a été développée et portée à son sommet par Baudelaire, l'un et l'autre utilisant un art, le leur, celui de l'écriture, pour ouvrir un nouvel accès à un autre art, dans leur deux cas la peinture. Tous les critiques n'écrivent pas comme Diderot et Baudelaire, loin s'en faut, mais le travail critique s'appuie sur *une exigence d'écriture*, une ambition que le travail de la phrase va donner accès, selon un mode particulier, à ces objets eux aussi particuliers que sont les œuvres d'art.

La caractéristique d'une œuvre d'art est d'être un objet ouvert (selon l'expression d'Umberto Eco), un objet dont on peut décrire les composants mais dont le résultat excède, et excèdera toujours ce qu'on peut en analyser et en expliquer. Et le travail du critique n'est pas, surtout pas, d'expliquer ce mystère, de répondre à la question que pose toute œuvre d'art. Celle-ci doit rester ouverte, pour être habitée librement par chacun de ses spectateurs – ou lecteurs, ou auditeurs, selon l'art dont il s'agit.

La promesse d'une œuvre

Au contraire, le travail du critique est de déployer le mystère, d'en ouvrir l'espace à ses lecteurs pour que ceux-ci y pénètrent plus aisément, le parcourent, l'habitent chacun à sa manière, pour que chacun construise son propre dialogue sans fin avec l'œuvre en question. Nous voici bien loin des réquisits des «quatre maîtres» de tout à l'heure.

Est-ce à dire que tout film est une œuvre d'art? Bien sûr que non. Mais tout film, quelles que soient ses conditions de production, en contient la promesse, tenue ou non. Dans les faits, un nombre relativement restreint de films sont de véritables œuvres d'art, la plupart cherchent au contraire des objectifs utilitaires, mécaniques, qui asservissent leurs spectateurs à des stratégies qui peuvent être sophistiquées mais qui à la fin visent au contrôle des émotions, des pensées et des comportements. La plupart évite d'être des œuvres d'art, avec la part d'incertitude, de trouble que cela suppose nécessairement. Le travail du critique est alors de mettre en évidence ces mécanismes et d'en dénoncer les effets.

Mais ce travail peut être aussi de repérer comment, malgré une visée purement utilitaire et instrumentale, une dimension artistique apparaît dans un film qui ne le cherchait pas : une des grandes beautés du cinéma est d'être capable d'art même quand ceux qui le font n'en ont pas le projet, se contentant pour leur part des autres dimensions du cinéma, le commerce, la distraction et le document.

Dans tous les cas, affrontant ce qu'il perçoit de mystère ou d'absence de mystère et tâchant de le partager par l'écriture, le critique n'énonce jamais que *sa propre vérité*. Celle des sentiments qu'il a éprouvés et que sa supposée capacité d'écriture lui permet de construire, en phrases et en idées, à partir de ses propres émotions, pour accompagner ensuite chacun vers la construction de sa propre opinion. Un critique ne dicte pas son avis sur les films, il n'a aucun droit à faire une chose pareille et d'ailleurs quel intérêt cela aurait-il? Il travaille à construire un espace de rencontre plus vaste et plus riche entre une œuvre et des personnes, qui sont à la fois des lecteurs et des spectateurs.

D'ailleurs, une bonne critique est intéressante même si on n'a pas vu le film dont elle parle, elle devrait être de toute façon capable de susciter des images et des idées chez le lecteur – même si c'est mieux d'attendre d'avoir vu le film avant de lire la critique, ce qui du coup lui enlève les utilisations commerciales et de conseil au consommateur décrites précédemment.

Aujourd'hui, la situation de la critique est remise en question par les nouveaux moyens de communication. On dit qu'avec le développement d'Internet la critique a perdu de son importance ou de sa nécessité. Je ne le crois pas.

Tout le monde peut commenter les films? C'est vrai, mais ça a toujours été vrai : les films, ça fait parler. Tant mieux! C'est une de leurs grandes qualités. Autrefois on discutait en sortant de la salle avec son amie ou ses copains, ou le lendemain au bureau ou dans la cour de récréation, maintenant on le fait sur le web et des milliers de gens «entendent» ce qui autre fois restait destiné à un petit groupe. Mais ce qu'on disait à ses copains, et on avait bien raison de le faire, n'était pas de la critique. Les millions de «c'est génial», «c'est nul», «t'as vu les seins de l'actrice?» et autres «trop craquant» ne sont pas non plus de la critique, même s'il s'agit d'une parole légitime, la verbalisation d'impressions ressenties.

Internet renforce le rôle du critique

En revanche, et ça c'est effectivement nouveau, il y a sur Internet des gens qui, à titre bénévole et non institutionnel, sans appartenir à un média établi, font un véritable travail critique. Ce travail requiert un effort d'écriture et de pensée, et c'est une excellente chose que l'accès à l'activité critique ait ainsi pu se démocratiser – à condition de ne pas tout confondre cette activité là avec l'immense masse de paroles spontanées.

La critique n'a donc pas disparu, même si elle évolue – elle n'a pas disparu *parce qu'*elle évolue. Mais il y a plus: contrairement encore une fois à une vulgate paresseuse et prompte à toutes les soumissions, elle est plus que jamais nécessaire.

La multiplication des moyens de diffusion et notamment Internet, en rendant potentiellement tous les films accessibles, rend encore plus nécessaire l'élaboration de discours qui aident à construire ou à reconstruire sa place de spectateur. Parmi les centaines de milliers de films aujourd'hui accessibles en ligne, le marketing travaille inlassablement, et avec de très gros moyens, à faire en sorte que tout le monde choisisse les mêmes films, se soumette à la même idée du cinéma. Même la Théorie de la longue traîne, variante contemporaine de l'idéologie de la main invisible du marché qui dans sa grande bonté finirait par profiter à tous, est en permanence contredite par les phénomènes de concentration et les difficultés croissantes d'innombrables films à être vus – a fortiori à être vus dans des conditions qui nourrissent leurs auteurs.

Il revient à d'autres instances, les critiques, mais aussi les festivals, et les enseignants, de construire le chemin vers d'autres films, d'autres styles, d'autres idées du cinéma que ceux vers lesquels la très grande majorité se dirige «spontanément», grâce à un libre choix en faveur duquel des dizaines de milliards de dollars de marketing sont investis chaque année. Plus il y aura de films sur Internet et de gens pour les regarder ainsi, plus on aura besoin de la critique, plus le marché tendra à la détruire pour décider seul, plus il faudra la défendre.

Jean-Michel Frodon

Lire l'article original sur [Slate.fr](https://www.slate.fr)