

CRITIQUE DE FILM COMME GENRE DE DISCOURS*

Öğrt.Gör. Dr. İrem ONURSAL
Hacettepe Üniversitesi
Fransız Dili Eğitimi

Abstract

Movie critique, a form of journalistic discourse, is distinct from other genres in their nature of form, structure and global objective (visée globale).

In view of this study, a corpus including 11 critique samples was designed so as to identify the intrinsic features of movie critiques. Upon the definition of movie critiques, the status, roles and identities of authors and readers (destinateur-destinataire) were identified; functions and values of the shifters were examined. Moreover, it has been observed via the samples taken from the corpus that how subjectivity, figures of speech and interdiscursive elements take form in the surface structure of critiques and what sorts of objectives they hold.

Key words: movie critique, discourse, subjectivity, interdiscursive, figures of speech, shifter.

0. Présentation du corpus

En vue de réaliser cette étude, nous avons constitué un corpus de 40 critiques de films appartenant à divers genres (le documentaire, la comédie, le film biographique, l'animation...) qui ont été publiées sur le site internet du quotidien *Le Monde*, entre le 21 décembre 2004 et le 22 février 2005. À la suite d'un examen général du corpus, nous avons choisi 11 critiques, en fonction de notre point de vue. Les exemples qui sont utilisés dans la présente étude sont donc issus de ces 11 critiques. Les noms des films critiqués, les auteurs, les dates de publication et les genres en sont comme suit:

* Cet article est une version élargie de l'intervention présentée lors des « Journées d'Études Linguistiques » à l'Université d'Istanbul, les 18-19 Avril 2005.

- *Aviator* (Florence Colombani – 26.01.2005) (film biographique)
- *Alexandre* (Tomas Sotinel – 05.01.2005) (biographie historique)
- *Ray* (Tomas Sotinel – 22.02.2005) (film biographique)
- *À boire* (Tomas Sotinel – 29.12.2004) (comédie)
- *Mar adentro* (Tomas Sotinel – 02.02.2005) (drame)
- *Le Silence* (Jean-Luc Douin – 29.12.2004) (drame)
- *Edvard Munch* (Jean-Luc Douin – 02.02.2005) (film biographique)
- *Sœurs fâchées* (Jean-Luc Douin – 22.12.2004) (comédie)
- *L'Ex-femme de ma vie* (Jacques Mandelbaum – 02.02.2005) (comédie)
- *André Valente* (Jacques Mandelbaum – 26.02.2005) (drame)
- *Rois et reine* (Jacques Mandelbaum – 22.12.2004) (drame)

1. Introduction

Dans cette étude, nous essaierons de déterminer quelques-unes des particularités majeures des critiques de film (ou critiques cinématographiques) écrites, du point de vue des co-énonciateurs qu'elles "mettent en scène" et de leurs structures langagières et discursives. Avant d'entamer le sujet, il s'avère nécessaire de faire la définition de la critique de film en tant que genre de discours.

La critique de film est avant tout un genre discursif à but communicatif que nous pouvons classer dans le type de discours journalistique avec les faits divers, les reportages, les articles, les dépêches... C'est un discours linguistique dépendant (D2), réalisé à partir d'un –et sur un- discours audiovisuel indépendant (D1), lequel est le produit d'un artiste qu'est le réalisateur. Ce genre se différencie du genre de "critique littéraire" du fait que cette dernière "rend compte de l'écrit par l'écrit, l'homogénéité des signifiants permettant la citation [alors que la critique cinématographique] ne peut que transposer, transcoder ce qui relève du visuel (...), du filmique (...), du sonore" (Vanoye, Lété 1992: 6). D'autre part, elle se distingue de l' "analyse filmique" qui consiste à décrire et à interpréter un film en un processus analytique comprenant, comme le précisent Vanoye et Lété (1992), une phase de "déconstruction" et une phase de "reconstruction". Quant à la critique

cinématographique, c'est un discours produit en vue de donner des informations et d'exprimer des jugements sur un film dans le but d'inciter, le plus souvent implicitement, les lecteurs à le voir ou à ne pas le voir.

D'un point de vue pragmatique, nous pouvons dire que les actes illocutoires qui sont présentes dans les critiques de films sont entre autres, "informer", "décrire", "raconter", "présenter", "juger". Quant à l'acte perlocutoire qui est défini par Austin comme "le dessein, l'intention ou le propos (...) de susciter certains effets sur les sentiments, les pensées, les actes [de l'énonciataire]" (1970: 114), il se traduit dans les critiques tel que: "créer un comportement chez le public envers le film", et plus particulièrement, "persuader ou dissuader les spectateurs potentiels à le voir". Ceci constitue la visée globale des critiques de film. Pour réaliser un de ces actes de manière à atteindre la visée globale, l'auteur doit respecter les normes préétablies, qui forment la structure du genre et divers procédés langagiers et discursifs dont il sera question ci-dessous. Notons que les procédés utilisés dans les critiques peuvent varier suivant le style et l'intention de l'auteur ou bien en fonction du genre du film concerné, du journal dans lequel le texte est publié, et du public visé. Cependant, il y a des séquences qui doivent essentiellement se trouver dans une critique: comme il s'agit d'actes de "persuader" ou de "dissuader" des spectateurs potentiels, l'emploi du discours argumentatif y est forcément présent. D'autre part, pour pouvoir exprimer un avis quelconque sur un film, il est nécessaire de donner des informations sur sa diégèse, donc sur "tout ce qui appartient (...) à l'histoire racontée, au monde supposé par la fiction du film" (Souriau cité par Charaudeau, Maingueneau 2002: 485), ainsi que sur les procédés cinématographiques utilisés (tels que le montage, le cadrage, le jeu des acteurs, le son, l'éclairage, la musique...); il y a donc nécessairement l'utilisation des discours narratif, descriptif et informatif. Ces divers genres sont, la plupart du temps, nettement distingués l'un de l'autre et se succèdent sous forme de séquences. Cependant, les cas où, par exemple les énoncés descriptifs et argumentatifs coexistent dans la même séquence ne sont pas rares. En outre, il est à remarquer que la proportion des énoncés et/ou séquences appartenant à l'un ou à l'autre genre varient suivant l'objectif du destinataire et que parfois le discours s'oriente sensiblement vers la priorité d'un type déterminé de genre. Par exemple, la critique du film *Sœurs fâchées* est plutôt

orientée vers la narration des événements, alors que celle de *L'Ex-femme de ma vie* est marquée par l'argumentation.

2. Les co-énonciateurs

Comme tout discours, les critiques de film sont produites dans une intention précise, par un énonciateur précis -qui est ici, l'auteur appelé "critique"- qui s'adresse à des énonciataires réels ou virtuels -ici, des lecteurs.

2.1. L'identité, le statut et les rôles des co-énonciateurs

Comme le souligne Maingueneau, "chaque genre de discours implique les partenaires à travers un statut déterminé, non dans toutes leurs déterminations possibles" (Maingueneau 2000: 55). Les statuts dont il s'agit peuvent être perçus à l'aide des particularités du genre en question, mais aussi à travers les structures langagières et discursives utilisées (tels que le registre de langue, l'emploi de divers procédés spécifiques, la dimension de la compétence encyclopédique supposée...).

L'énonciateur du genre de critique de film est un journaliste spécialisé dans le domaine de la cinématographie, ce qui précise son statut professionnel. À ce statut s'attachent différents rôles langagiers tels que: "informer", "exposer", "argumenter", "convaincre" ou "dissuader". Il est censé être indépendant des producteurs de films, mais, il dépend du journal pour lequel il écrit. Pour pouvoir produire des discours conformes au genre, et pour être reconnu comme compétent et fiable par ses lecteurs, le critique doit avoir une large connaissance, notamment sur l'histoire du cinéma, les procédés cinématographiques, la terminologie du domaine, les genres, les réalisateurs, les acteurs... Il doit aussi avoir vu un grand nombre de films pour pouvoir faire des comparaisons. Pour ce qui est des auteurs du quotidien *Le Monde*, il est possible d'ajouter qu'ils ont probablement un point de vue socialiste (puisque *Le Monde* est un journal de tendance socialiste) et sont assez cultivés (car *Le Monde* s'adresse généralement à un public cultivé). Comme les critiques sont signées, nous connaissons leur nom et nous comprenons au moins s'il s'agit d'un homme ou d'une femme; cependant, nous n'avons pas d'autres informations immédiates sur leur identité dans le cadre du texte.

Étant donné que “la communication n’est pas un processus qui va linéairement d’une source à une cible, mais un processus où l’instance de ‘réception’, en tant qu’elle est imaginée, est déjà présente à la source même de l’énonciation” (Charaudeau, Maingueneau 2002: 338), nous pouvons donc également déterminer plus ou moins le “lecteur modèle” des critiques, c’est-à-dire le public qu’elles impliquent. Le statut général des énonciateurs des critiques du corpus est d’être d’abord des lecteurs du quotidien *Le Monde*, ensuite des spectateurs potentiels et probablement des cinéphiles qui demandent à être informés et qui veulent connaître les avis d’un spécialiste sur le film en question. Nous pouvons aussi supposer qu’ils ont un point de vue politique socialiste, et enfin, qu’ils sont assez cultivés pour pouvoir évaluer les critiques et pour comprendre les procédés langagiers et discursifs que les auteurs utilisent.

2.2. La manifestation des co-énonciateurs à la surface du discours

Dans le corpus, le “Je” et le “Tu” ou “Vous” ne sont jamais utilisés. Les énonciateurs se manifestent dans leurs discours par le biais des déictiques de personne “On” et “Nous”. Le déictique “On” qui a la particularité de “se substituer à tous les pronoms personnels, ou encore [de] désigner une ou plusieurs personnes déterminées” (Atlani 1984: 13), a ici, la même valeur que le déictique “Nous”. Comme le montrent les exemples suivants: “**on** se demande pourquoi il **nous** a invités à faire la connaissance de (...)” (*Alexandre*); “Ce qu’**on** entend, c’est bien Ray Charles” (*Ray*); “Leclère **nous** invite (...)”, “le film **nous** montre (...)” (*Sœurs fâchées*); l’énonciateur n’assume pas à lui seul son discours et il porte la volonté de partager la responsabilité de ses avis. D’autre part, pour renforcer sa visée globale implicite, il “assimile déjà les destinataires à des spectateurs et s’assimile lui-même au même groupe que les lecteurs” (Moirand 1990: 97). Il présuppose donc que si les énonciateurs avaient déjà vu le film, ils partageraient les mêmes opinions et sentiments que lui, ce qui amène à dire: “vous aimerez ce que j’ai aimé, alors regardez ce film” ou bien “vous n’aimerez pas ce que je n’ai pas aimé, alors ne le regardez pas”. Dans ce sens, le “On” et le “Nous” sont inclusifs (Je+Tu). D’autre part, ces déictiques incluent aussi le “Ils”, c’est-à-dire, les “autres” spectateurs et spécialistes qui ont déjà vu le film et qui sont supposés partager l’opinion, donc

la responsabilité de l'énonciateur mais qui ne sont pas impliqués dans la situation d'énonciation. La valeur du "On" et du "Nous" est donc finalement: "Je+Tu (Vous)+Ils".

3. Les procédés langagiers et discursifs utilisés dans les critiques

Comme le précisent Charaudeau et Maingueneau (2002: 292), "un discours n'est presque jamais homogène; il mêle divers types de séquences textuelles, fait varier la modalisation, les registres de langue, les genres de discours, etc.". La structure de la critique de film n'en fait pas exception, c'est un genre composite. Cette nature réside premièrement dans la coexistence des séquences et/ou des énoncés narratifs, informatifs, descriptifs et argumentatifs, sur lesquels nous ne nous attarderons pas; et deuxièmement, dans la variété des procédés langagiers et discursifs pouvant être utilisés par l'énonciateur. Parmi ces procédés, nous étudierons brièvement la manifestation de la subjectivité, l'utilisation des figures de style et la présence de l'interdiscursivité.

3.1. La manifestation de la subjectivité

Dans les critiques de notre corpus, le type de discours objectif est utilisé parfois lors des narrations faites sous forme d'exposition de l'enchaînement des scènes. Il y a alors effacement de l'énonciateur. Mais, tout le reste du discours est imprégné d'une certaine subjectivité. Dans ce cas, "l'énonciateur s'avoue explicitement (...) ou se pose implicitement comme la source évaluative [du discours]" (Kerbrat-Orecchioni 1999: 80). La subjectivité est traduite dans les critiques, entre autres, par l'utilisation des adjectifs, substantifs ou adverbes appréciatifs ou dépréciatifs comme dans les exemples ci-dessous:

-Appréciatifs: "(...) incarne **magnifiquement** le musicien (...)" (*Ray*); "(...) l'**impressionnante** prestation du petit Léonardo Viveiros"; "(...) **remarquable** premier long métrage (...)", "(...) avec une **grande élégance** (...)" (*André Valente*); "(...) fait déjà de ce projet **une réussite**" (*Le silence*); "L'une des **plus belles** fins de l'histoire du cinéma" (*Rois et reine*); "(...) son **génie** symphonique et la **douceur** de sa musique (...)" (*Aviator*).

-Dépréciatifs: “(...) un **peplum raté** (...)”; “(...) des **banalités frustrantes** (...)”; “pour **laisser flotter des idées absurdes**” (*Alexandre*); “(...) un filmage **dépourvu d’inspiration** (...)”, “(...) l’**absence** de rythme et d’idée de mise en scène (...)”, “La postsynchronisation **déplorable** (...)” (*L’Ex-femme de ma vie*).

Qu’ils soient actualisés dans les parties descriptives, narratives ou argumentatives du discours, les éléments marquant la subjectivité sont toujours au service de la visée globale des critiques, car ces éléments issus du processus évaluatif de l’énonciateur traduisent ses opinions sur le film et servent à influencer et orienter le “lecteur-spectateur potentiel”.

3.2. L’utilisation des figures de styles

Les énonciateurs des critiques de notre corpus emploient fréquemment les figures de style, notamment la métaphore, la comparaison et l’antithèse. Ces figures qui ont, outre leur valeur ornementale, la fonction d’être d’ “efficaces instruments de la persuasion” (Charaudeau, Maingueneau, 2002: 263) traduisent, elles aussi, la subjectivité et servent à renforcer l’effet du discours. Dans les critiques, la fonction des figures change selon le genre de l’énoncé dans lequel elles sont actualisées. Par exemple, dans les énoncés argumentatifs elles servent à renforcer l’argument et sa crédibilité; alors que lorsqu’il s’agit d’une description ou d’une narration, elles servent à mieux représenter les références pour que le destinataire puisse mieux les imaginer. Par exemple,

-la métaphore et la métaphore filée: “Nora, **grande déesse** (...)”; “Desplechin dispose sa **reine** tel un soleil noir irradiant **au centre de l’échiquier et fait graviter autour de l’astre, trois rois**” (*Rois et reine*); “(...) le groupe commence à jouer une ritournelle et **la scène s’envole au-dessus des clichés** (...)” (*Ray*); “(...) **un rythme elliptique qui épouse avec une infinie douceur** les tourments intérieurs de son héros.” (*Aviator*). “(...) **une détresse qui colore** les ciels et les nuages d’une **couleur rouge de sang**” (*Edvard Munch*);

-la comparaison: “(...) ces héros qui **traversent la vie comme une fête**” (*Aviator*); “Et derrière lui, un autre qui **comme le soldat** qui perce le flanc du Christ en croix, porte le dernier coup en prenant une photo”; “Colin Farrell prend

vite **les attitudes d'une rock star fatiguée** par une trop longue tournée"; "(...) les plans d'ensemble évoquent un jeu de stratégie sur l'ordinateur" (*Alexandre*).

L'antithèse: "des sortilèges **amèrement victorieux**"; "un **soleil noir**" (*Rois et reine*), "**sublime horreur**" (*Edvard Munch*).

Ces figures sont parfois les productions originales des auteurs, mais il se peut aussi qu'elles soient produites à partir des connaissances et de la culture partagées. Dans ce cas, elles révèlent, en même temps, l'interdiscursivité.

3.3. L'Interdiscursivité

L'interdiscours est défini comme "l'ensemble des unités discursives (...) avec lesquelles un discours particulier entre en relation implicite ou explicite" (Charaudeau, Maingueneau 2002: 324). D'après cette définition, nous pensons qu'il ne serait pas erroné de dire que la critique de film constitue un très bon exemple à l'interdiscursivité. Elle est tout d'abord en relation avec tous les autres genres de discours journalistique et les autres critiques de film; puis avec le journal et la rubrique dans lesquels elle est publiée. D'autre part, elle est en relation avec le discours que représente le film, car sa production nécessite une constante référence à celui-ci. À part cela, la présence du discours "autre" se manifeste, à la surface des critiques sous forme de divers procédés. Parmi ces procédés dont l'interprétation est souvent liée aux savoirs encyclopédiques de l'énonciataire, nous pouvons citer les comparaisons avec

-d'autres films du même réalisateur: "Comme dans son premier long métrage, *De l'histoire ancienne*, (...) Orsot Miret s'interroge sur la nécessité (...) de garder le silence" (*Le silence*);

-d'autres films d'autres réalisateurs: "Contrairement à d'autres biographies filmées de musiciens (dont le monstrueux *The Doors* d'Oliver Stone), *Ray* n'est pas entrecoupé de numéraux musicaux (...)" (*Ray*);

-d'autres scènes: "*Le silence* nous plonge d'emblée dans un maquis, lors d'une battue au sanglier. Aussi stupéfiante que celle avec laquelle Jean-Jacques Annaud traqua l'ours (...)" (*Le silence*);

-d'autres réalisateurs: "Dans son film le plus abouti, Arnaud Desplechin confronte Bergman et Guitry, Hitchcock et Tashlin, portant un regard acéré et apaisé sur la guerre des sexes" (*Rois et reine*);

-d'autres personnages: "À l'opposé des *Demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy (...) Martine et Louise ne dansent pas sur le même tempo" (*Sœurs fâchées*).

Ce genre de procédé est très fréquemment utilisé par les énonciateurs, car "présenter (...) un nouveau film (...), c'est le 'distinguer' de l'ensemble des films qui constituent 'l'univers partagé' du critique et des lecteurs" (Moirand 1990: 94).

D'autre part, l'interdiscursivité se manifeste sous forme d'allusions faites à d'autres genres tels que la littérature ou les signes visuels. Par exemple, le titre de la critique du film *Sœurs fâchées*, "**Quand la sœur des champs rend visite à la sœur des villes**", est une allusion à l'une des fables de La Fontaine: 'Le rat de ville et le rat des champs'. Dans la critique d'*Edvard Munch*, l'énoncé "le film assume sa subjectivité (le cinéaste y pousse son propre 'cri') et utilise une méthode révolutionnaire (...)", renvoie au célèbre tableau de Munch intitulé "le Cri"; dans l'énoncé "(...) rêves dérisoires et grandioses dont il attend la **Résurrection.**" (*Aviator*), il y a une allusion à la résurrection de Jésus Christ; nous trouvons aussi une allusion à la mythologie grecque dans la critique du film *Alexandre* où l'héroïne est substituée à une magicienne qui est l'une des figures mythologiques: "(...) le scénario en fait une espèce de **Médée** (...)".

L'interdiscursivité se traduit également dans les critiques par le biais du discours rapporté direct et indirect. Les formes de discours rapportés directs sont le plus souvent des répliques directement empruntées au discours du film ou bien des énoncés antérieurement produits par d'autres énonciateurs, dans d'autres situations d'énonciation. Par exemple, "(...) d'où le malentendu, **dénoncé par Kokoschka: "L'esprit de Munch lui permit de diagnostiquer une terreur panique là où on croyait déceler le progrès social"** (*Edvard Munch*); "Tourné en 1973, la biographie du peintre (...) était **considérée par Ingmar Bergman comme « un travail de génie »**" (*Edvard Munch*). "Julia n'a jamais existé, elle est **-pour reprendre les termes d'Alejandro Amenabar- « un condensé de plusieurs femmes »**" (*Mar adentro*). Avec l'emploi du

discours direct l'énonciateur peut se mettre à distance par rapport à l'énoncé qu'il cite (même s'il partage l'opinion exprimée); tel est le cas des deux premiers exemples. D'autre part, il peut aussi se servir de ce procédé pour soutenir son idée et montrer qu'il n'est pas le seul à penser ainsi; ce qui est le cas du dernier exemple.

Quant au discours indirect, il est généralement utilisé par l'énonciateur lorsqu'il veut apporter des informations supplémentaires aux propos qu'il cite, sans assumer la responsabilité des énoncés, tel qu'il est le cas dans les exemples suivants: "sourde aux vanités de la réussite sociale, Alexandra Leclère **suggère que** l'important est l'accomplissement personnel (...)" (*Sœurs fâchées*); "(...) **il l'a lui-même raconté** à maintes reprises, le cinéaste est sur un lit d'hôpital (...)" lorsque Robert de Niro le convainc d'adapter pour l'écran l'histoire (...)" (*Aviator*). Aussi, par le biais du discours indirect, l'énonciateur peut se poser "soi-même comme un autre" (Ricoeur cité par Sarfati 1997: 62) dans son discours.

4. Conclusion

Les procédés que nous avons cités lors de cette étude, et de nombreux autres encore (tels que l'utilisation de la ponctuation, la modalisation autonymique, le dialogisme...), sont les traces que laissent les énonciateurs à la surface des critiques. Ce sont aussi les "constituants" linguistiques et discursifs qui servent à aboutir à la visée globale de la critique cinématographique et qui marquent les particularités de ce genre de discours.

L'examen que nous avons réalisé à partir de notre corpus, nous a montré premièrement, que les critiques de film sont organisées à partir de diverses séquences et que les énoncés descriptives, informatives, narratives et argumentatives y coexistent; deuxièmement, que les figures de styles sont assez souvent utilisés par les énonciateurs, soit pour ajouter un aspect littéraire à la critique, soit pour pouvoir mieux décrire et/ou raconter les actes, les personnages, les décors..., soit pour consolider les arguments; troisièmement, que l'interdiscursivité joue un rôle indéniable dans les critiques de film et qu'elle est présente à chaque niveau de leur organisation, sous des formes variées; quatrièmement, que les énonciateurs expriment leur subjectivité par le

biais des adjectifs, des substantifs et des adverbes évaluatifs et affectifs, en vue d'exposer leurs opinions et de les "imposer" –plus ou moins explicitement– aux énonciataires.

Nous avons aussi observé qu'à part un seul exemple qui demeure exceptionnel (l'énoncé "ce film n'est pas plaisant à voir" qui se trouve dans la critique du film *À boire*), même dans les critiques les plus sévères (comme celle du film *Alexandre* qui ne contient pratiquement aucune modalité appréciative), les auteurs du *Monde* ne recommandent, ni ne déconseillent explicitement à leurs lecteurs de voir ou de ne pas voir le film en question, ils leur laissent la liberté de se décider eux-mêmes. Ils leur donnent cependant les informations nécessaires sur le film, et cherchent à les influencer plus ou moins, en laissant apparaître leurs propres opinions et sentiments, sans pourtant les assumer par l'emploi du "je". Et c'est aux lecteurs que revient la tâche d'interpréter ce subtil jeu que joue l'auteur.

Bibliographie

- Atlani, Françoise (1984) "ON l'illusionniste" *La langue au ras du texte* (œuvre collective), Presses Universitaires de Lille, Lille
- Austin, John Langshaw (1970) *Quand dire c'est faire*, (Trad. Gilles Lane), Éd. du Seuil, coll. Point, Paris
- Charaudeau, Patrick et Maingueneau, Dominique (sous la direction de) (2002) *Dictionnaire d'analyse du discours*, Éd. du Seuil, Paris
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1999) *L'Énonciation – De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris
- Maingueneau, Dominique (2002) *Analyser les textes de communication*, Nathan Université, coll. Lettres Sup., Paris
- Moirand, Sophie (1990) *Une grammaire des textes et des dialogues*, Hachette FLE, Paris
- Vanoye, Francis et Goliot-Lété, Anne (1992) *Précis d'analyse filmique*, Nathan Université, coll. 128, Paris
- Sarfati, Georges-Élia (1997) *Éléments d'analyse du discours*, Nathan Université, coll. 128, Paris