

Dévalorisation de la fonction critique (et du spectateur) Plus politique qu'on le croit

Marie-Claude Loiselle

Number 158, September 2012

Visages du politique au cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/67636ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Loiselle, M.-C. (2012). Dévalorisation de la fonction critique (et du spectateur) : plus politique qu'on le croit. *24 images*, (158), 14–16.

Dévalorisation de la fonction critique (et du spectateur) PLUS POLITIQUE QU'ON LE CROIT

par Marie-Claude Loïsele



Photos: Antoine Racine

QUEL CINÉMA FAIT-ON AUJOURD'HUI ET POURQUOI? QUELS SONT LES ENJEUX QUI L'ANIMENT? DEPUIS quel lieu parlent les images qu'il diffuse? Quel rapport entretient-on avec ces images, avec les films? Autant d'interrogations qui recourent le champ du politique et que devraient avoir en commun les cinéastes et ceux dont le rôle est de créer un lien entre les œuvres et les spectateurs.

N' évite-t-on pas le plus souvent d'affronter le fait que les images sont un puissant instrument politique qui incline la compréhension que nous avons de ce qui se joue au sein de nos sociétés? Il faut savoir le reconnaître pour mesurer l'extrême importance de porter un regard critique sur les images que produit l'époque contemporaine, et, pour notre part, tout spécialement sur celles que présente le cinéma. Plus que d'évaluer en prenant une position surplombante, le véritable travail de la critique devrait reposer sur la mise en relation et le déchiffrement permettant de plonger à l'intérieur des films, alors que l'on réclame d'eux une efficacité sans cesse plus immédiate. Dans la mesure où les images sont fondées sur la nature des regards que l'on porte sur elles, regards qui les font exister en construisant le sens qu'elles libèrent, devant celles-ci il n'est pas de confort intellectuel qui tienne (celui qui jauge la conformité d'un film à de quelconques normes de « qualité »), ni d'orgueilleuse prétention de *frapper fort* pour se démarquer. On parlera alors de la nécessité d'avoir une incidence directe sur les

spectateurs potentiels étant donné le peu de temps que les films passent sur nos écrans. Mais travailler en fonction de cette fuite en avant, c'est déjà abdiquer devant ce qui tue la pensée en avalant sans répéter les œuvres et les mots.

S'il est bon de se rappeler que certains, à l'instar de Jean Douchet, défendent une conception de la critique comme « art d'aimer », ce critère n'est cependant plus suffisant aujourd'hui lorsque l'on considère la guerre fratricide, plus violente que jamais, qui se joue quotidiennement sur tous les fronts du cinéma : guerre esthétique, guerre critique, guerre économique et, derrière tous ces affrontements sans merci, guerre idéologique. S'il est essentiel de savoir aimer pour s'opposer avec toute la force d'une intelligence sensible à ce qui pourrait le septième art, quand vient le moment d'aborder un film – tout comme de le réaliser –, il est impossible de faire abstraction des innombrables forces hostiles qui encadrent et même entravent la création, lorsqu'elles ne broient pas à l'avance les œuvres qui ne *cadrent* pas dans les limites de ce qu'on attend d'elles. Encadrer,

circonscire, déterminer la portée de chaque film, mesurer leur potentiel de rentabilité... Appuyée par les exigences du pouvoir en place, qui déploie des moyens toujours plus raffinés pour nous inciter à leur répondre, la guerre idéologique qui sévit est d'autant plus terrible qu'il s'agit avant tout d'une guerre livrée au regard et à la pensée. D'une guerre contre cela même que la critique devrait se consacrer à mettre en lumière.

FLUX DE MORT

Parallèlement, le contrôle industriel des images étend son emprise jusque sur le spectateur, toujours plus radicalement méprisé à mesure qu'il a été réduit à n'être qu'un consommateur captif d'un réseau de circulations commerciales. C'est sur ce réseau, flux ininterrompu des marchandises, des capitaux, des technologies, des populations, de l'information, etc., que repose le principe même du capitalisme, qui veille à éliminer tout frein, toute entrave, tout ce qui pourrait parasiter ou venir ralentir cette « libre circulation ». On atteint le stade suprême du capitalisme lorsque toutes les dimensions de l'existence humaine sont intégrées à ce vaste mouvement continu pour n'être plus considérées que pour leur valeur commerciale. N'est-ce pas précisément à cette fonction-là que tout concourt à nous réduire, repoussant toujours davantage aux marges individu, groupe, métier, ou quelque production que ce soit, inutile au maintien de la fluidité optimale de cette circulation mondialisée? Et lorsque cela ne suffit pas, l'État est chargé de tout mettre en œuvre pour réprimer ceux susceptibles de perturber ce flux – comme on a pu le voir depuis l'éclosion du mouvement de contestation étudiant et social ce printemps au Québec. Chaque chose, idée, image est produite et n'existe que pour être rapidement éliminée et remplacée par une autre, qui sera tout aussi rapidement éliminée, puis oubliée, selon un principe où la disparition est inhérente à la fabrication même: produire continuellement ce qui alimente ce flux mais ne perturbe rien, ne génère aucune turbulence, n'y introduit aucun imprévu afin d'être évacué sans laisser d'empreinte.

Et c'est précisément à ce flux que contribue l'« industrie audiovisuelle », accompagné par cet autre flux, celui des médias et d'Internet où s'exprime la critique; flux auquel elle ne fait pas que prendre part de façon neutre, dans la mesure où elle participe à produire ce flux qui la produit. La critique devient alors elle-même flux, avalée par un processus sans fin de répétition et d'effacement qui recouvre une parole par une autre, comme les images d'aujourd'hui recouvrent les images de la veille, de la semaine ou du mois précédent. Ce mouvement sans fin n'offre bien qu'une apparence d'évolution, propre à ce qui est vivant. Au contraire, ne reproduisant toujours que le même, le déjà connu, l'assimilable, celui-ci est clos sur lui-même, se perpétue lui-même et maintient un état d'inertie fondamentalement mortifère que nous ne savons d'autant moins voir qu'il prend l'allure d'une quête permanente du « nouveau »: nouvelles images, nouvelles paroles, nouveaux produits. Cette forme de nihilisme qui procède uniquement par prolifération ne permet pas aux œuvres d'être mises en jeu dans la société, de retourner dans le monde d'où elles sont issues et où elles devraient affronter le regard et la conscience du

spectateur. Or c'est de là précisément, non pas en se tenant dans un lieu protégé mais dans le monde, que la critique devrait elle-même se porter à la rencontre des œuvres.

MAÎTRE DE L'IMAGE, MAÎTRE DU MONDE

Ce que propose ladite « critique » s'apparente le plus souvent à des suggestions visant à ce que chacun profite le plus efficacement de ses « loisirs cultivés ». Désigner sous le nom de critique ce qui est ni plus ni moins qu'un commentaire ou un simple discours d'accompagnement apparaît d'ailleurs abusif dès lors que l'on refuse de considérer que, pour exercer cette fonction, il suffit de s'assurer que chaque élément d'un film (scénario, dialogues, rythme, réalisation, etc.) correspond aux standards de fabrication usuels: un peu plus de ci, un peu moins de ça, et le niveau de satisfaction aurait été plus élevé. La glose qui, dans les médias et même bien souvent dans les publications culturelles, accompagne les films se laisse téléguidé par une logique de mise en marché en privilégiant une forme de discours et un type d'information le plus immédiatement rentables et assimilables. Et que des critiques négatives trouvent aussi place dans ces médias ne change rien à l'affaire. L'objectif est toujours non seulement de vendre et de faire vendre, mais surtout plus généralement de *fabriquer de l'adhésion*. On vend des modèles et des normes, soit une certaine façon de faire des images et de les voir, d'après lesquels l'information que l'on diffuse est façonnée, invitant les lecteurs, les auditeurs qui la reçoivent jour après jour à adhérer à ce système de valeurs engendré par les impératifs économico-idéologiques de cette logique globale. Si chaque journaliste, chaque critique des grands

médias traditionnels ou électroniques soutiendra qu'il se considère libre de traiter l'information ou d'aborder une œuvre comme il l'entend, est-ce suffisant pour ignorer qu'il existe, si ce n'est un contrôle direct et explicite des discours, du moins un « formatage », un « calibrage » des idées qu'ils portent? Michel Foucault a bien relevé, au cours de ses analyses des mécanismes de contrôle et des relations entre pouvoir et savoir, que le discours est un des lieux où le politique exerce son pouvoir de la façon la plus redoutable. Il a aussi montré qu'à côté du pouvoir étatique, qui se maintient par la loi, coexiste un pouvoir politique

qui s'exerce en conditionnant les individus à intérioriser la norme grâce à un ensemble de « micro-pouvoirs » qui infléchissent aussi bien les comportements que les façons de penser, et déterminent le discours.

Si le contrôle industriel des images va de pair avec un contrôle du discours, c'est que tous deux constituent les façons les plus sûres d'agir sur les consciences (et l'inconscient) et donc sur la pensée. Marie-José Mondzain, qui s'est beaucoup intéressée à la question de l'image et du regard depuis la période byzantine, établit une adéquation entre le fait de *faire voir*, de *faire croire* et de *faire obéir* en soulignant que, depuis des siècles, celui qui est maître des images est maître du monde, alors que pour Foucault le discours est « ce dont on cherche à s'emparer » n'étant pas « simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par quoi on lutte »¹. Le pouvoir exorbitant des médias aujourd'hui vient précisément du double contrôle qu'ils exercent sur les images et le

Comment faire émerger ces lieux de résistance là où ils marqueront une avancée dans le combat vital qui doit être mené contre l'indifférence?

La critique ne devrait-elle pas ainsi se tenir au côté des artistes qui cherchent une arme pour lutter afin que l'avenir ne soit pas barbare?



discours, alors qu'ils ne peuvent qu'être assimilés à des appareils idéologiques participant au maintien de l'ordre établi – comme on a pu le vérifier depuis le début de la grève étudiante. Ils deviennent de façon extrêmement insidieuse ce par quoi la société gestionnaire lutte contre toute pensée libre. Divertir en canalisant tout ce qui pourrait s'apparenter au libre partage de la pensée et du savoir est la façon la plus efficace de verrouiller les consciences collectives. Pendant que nous nous occupons d'employer nos loisirs à une culture jugée « de qualité », agréable de préférence, nous n'envisageons même plus que quelque chose puisse prendre feu en nous au contact d'une idée ou d'une œuvre. Que quelque chose du monde puisse nous atteindre à travers elle. On laisse les autres, les pros du marketing, les attachés de presse et les organisateurs de festival, les commentateurs culturels prendre en charge nos désirs et nos attentes. C'est moins compliqué et, en plus, cela s'accorde parfaitement avec la nouvelle obsession collective de la « gestion des risques ». Et pendant ce temps, le métier de critique, tout comme celui de journaliste, se laisse gagner par une paresse qui cache à peine l'indifférence. Une indifférence dont la cause et la portée sont totalement politiques.

LA CRITIQUE COMME RÉSISTANCE

Et si les espaces qu'ouvre la critique s'offraient plutôt comme des lieux de résistance à l'écoulement du flux économique, au mouvement sans fin de basculement dans l'oubli des films comme de ce qui se dit et s'écrit à leur sujet ? Si la critique s'engageait à contrer l'oubli en creusant la mémoire (consciente et inconsciente) des images, de toutes ces images convoquées plus qu'il n'y paraît dans le champ même du politique et au cœur de la barbarie en train de pénétrer le monde. Mais comment faire émerger ces lieux de résistance là où ils marqueront une avancée dans le combat vital qui doit être mené contre l'indifférence ? La critique ne devrait-elle pas ainsi se tenir au côté des artistes qui cherchent une arme pour lutter afin que l'avenir ne soit pas barbare ?

Mais il n'est de véritable regard critique sur les images, de réflexion sur ce qu'elles disent de leur temps qui ne relève à la fois de l'esthétique et du politique. Les choix formels, l'écriture d'un film, sa mise en scène sont des *formes de pensée*, qui ont le pouvoir de mettre à mal les normes esthétiques, culturelles et politiques de la représentation. Aussi Marie-José Mondzain souligne-t-elle que « l'image est une

condition constitutive de la pensée », « qu'il y a dans l'engagement de l'image au cinéma aujourd'hui quelque chose qui a à voir avec la constitution d'un peuple »². Or, lorsque tout participe à mettre en péril cette forme d'engagement, la plupart des spectateurs, et bien souvent la critique avec eux, se comporte face au pouvoir des images de la même manière que devant le pouvoir lui-même, avec la docilité, la passivité que l'on attend de tous. C'est cette chaîne d'acceptations passives qu'il faut savoir briser, comme il faut briser la croyance naïve dans le caractère démocratique de la distraction industrialisée. Sans un vrai *regard critique* sur les images qui ont été conçues pour satisfaire les attentes (créées et programmées) du spectateur, ces formes de loisir ne peuvent qu'entretenir la passivité. Passivité qui trouve son prolongement direct dans un sentiment d'impuissance face à ce qui se joue dans le monde – servant à merveille les intérêts de ceux qui nous gouvernent...

Les ravages que la commercialisation absolue des images cause à la sensibilité du spectateur est un pur scandale social et politique. Même à l'intérieur du champ du cinéma dit d'auteur, le spectateur semble devenu réfractaire à toute expérience esthétique inhabituelle, qui met en péril un ordre où tout ce qui relève *du sens* et *des sens*, d'un rapport sensible au monde, est balisé, policé, et cela jusque dans la surenchère (de violence, de sexe), elle aussi normalisée. L'expérience esthétique est ce qui a le pouvoir de déplacer quelque chose en nous, de nous transformer, de nous ébranler. Georges Bataille considérait d'ailleurs que le pouvoir des images n'est pas de nous consoler mais bien au contraire de nous inquiéter, de nous faire « saigner intérieurement », comme le rappelle Georges Didi-Huberman, qui fait également remarquer que « l'inquiétude du contact entre l'image et le réel n'est autre qu'une accession à la dimension politique des images »³.

Alors que tout le monde croit se préoccuper du spectateur, obnubilé par ses attentes qu'il faut satisfaire, il est en vérité plus abandonné que jamais. On parle souvent du fossé qui s'est creusé entre le public et la critique, ignorant que la véritable rupture concerne avant tout le spectateur avec le cinéma lui-même. Or ce qu'il faut se demander, ce n'est pas « qui regarde quoi », film réduit à un objet, mais plutôt « qui regarde qui » à travers un film. Quel spectateur face à quelle pensée et quel regard que lui adressent le cinéaste (et les acteurs) par les moyens du cinéma.

Il devient urgent et vital de refonder la position du spectateur en tant que sujet dans sa relation avec les autres, c'est-à-dire comme être social, désirant et pensant. C'est par leur capacité à explorer tout ce qui excède le sens clairement définissable, saisissable en inventant constamment de nouvelles formes sensibles, de nouvelles façons de voir et de penser que les films ont la possibilité de construire la liberté de celui qui les accueille. Mais cette liberté ne peut se fonder que sur la relation qui se noue avec les films, et que permet de penser et d'éprouver plus profondément ce qui s'écrit à leur sujet. En prenant la mesure de sa responsabilité fondamentale à l'égard du spectateur, la critique pourra permettre aux œuvres de jouer un rôle dans la société en poussant plus avant la possibilité qu'ont les images de nous faire *penser ensemble*, de constituer ce qu'on pourrait appeler une « intelligence collective », condition essentielle d'un passage vers la démocratie. ■

1. *L'ordre du discours*, Gallimard, 1971, p. 12.

2. France culture, Émission *Hors champ* du 21 novembre 2011.

3. Dans un entretien publié dans la revue *Vacarme*, n° 37, automne 2006.