



**HAL**  
open science

# La double critique des Cahiers du cinéma. Jugements de goût et goût du jugement au sein d'une communauté symbolique

Olivier Alexandre

## ► To cite this version:

Olivier Alexandre. La double critique des Cahiers du cinéma. Jugements de goût et goût du jugement au sein d'une communauté symbolique. *Questions de communication*, 2016, 29 (29), pp.269 - 288. hal-01963022

**HAL Id: hal-01963022**

**<https://hal.science/hal-01963022>**

Submitted on 21 Dec 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## > NOTES DE RECHERCHE

OLIVIER ALEXANDRE

Centre d'étude des mouvements sociaux  
École des hautes études en sciences sociales

F-75013

olivier.alexandre@ehess.fr

### LA DOUBLE CRITIQUE DES *CAHIERS DU CINÉMA* JUGEMENTS DE GOÛT ET GOÛT DU JUGEMENT AU SEIN D'UNE COMMUNAUTÉ SYMBOLIQUE

**Résumé.** — Cet article traite des formes, de l'organisation et de l'espace de la critique à partir d'une enquête consacrée aux rédacteurs des *Cahiers du cinéma* ayant collaboré à la revue, principalement au cours des années 90 et 2000. Derrière l'unicité d'une catégorie (la critique), l'étude fait apparaître la diversité de pratiques entrecroisant les registres des valeurs, des conventions de travail et des normes sociales. Les activités critique, cinématographique et esthétique, mais aussi sociale et ordinaire, se distinguent ici en tant qu'opérateur de l'antinomie structurale des communautés de productions symboliques. Les tensions constantes nées d'un besoin de coopération minimale au sein de l'organisation et l'objectif de différenciation optimale des rédacteurs font des moqueries, formules de dérision, bons mots et « petites vacheries », le régulateur de relations d'interdépendance irréductiblement asymétriques. L'addition des points d'observation conduit à ne plus opposer les registres de l'artistique et du social, mais à les envisager comme deux versants d'un même *continuum*. Cette dimension éclaire la synchronie entre ruptures symboliques (renouvellement des théories et objets de référence), reconfigurations organisationnelles (rachat, nouveaux partenaires) et renouvellements démographiques (nouvelle équipe de direction, nouveau comité de rédaction, etc.). *In fine*, l'ironie et ses variantes se révèlent comme un quatrième registre du répertoire d'action organisationnelle s'ajoutant aux stratégies de « *voice* », « *exit* » et « *loyalty* ».

**Mots clés.** — critique, cinéphilie, jugements, social, ironie

La contribution est issue d'une enquête consacrée aux *Cahiers du cinéma*, revue rendue célèbre par la place qu'elle occupe dans l'histoire du cinéma (Baecque, 2003 ; Frodon, 2010). Elle vise à dénouer les ambiguïtés de la notion de critique (Boltanski, 2009), terme qui sert au sein de la revue à qualifier indifféremment l'écriture d'un article, l'énoncé acerbe prononcé à l'égard d'un collègue ou les jugements engagés sur la qualité d'un film. Ce syndrome de Protée renvoie à des positions méthodologiques rivales en histoire, en sociologie et en sciences de l'information et de la communication. La première consiste à identifier la critique aux univers savants sur le fondement d'une attention rapprochée à des groupements professionnalisés (Moulin, 1967 ; Peretz, 1974 ; Heinrich, 1998 ; Lemieux, 2000 ; Matonti, 2004 ; François, 2010). Une seconde tradition se focalise sur les formes et usages quotidiens du sens critique, indépendamment des secteurs envisagés (Hoggart, 1970 ; Certeau, Giard, 1983 ; Boltanski, 1984 ; Boltanski, Thevenot, 1991 ; Goulet, 2010). Ces orientations sont sous-tendues par une polarité épistémologique inscrite dans la construction même des objets (Grignon, Passeron, 1989) : au traitement exclusif et légitimiste d'une revue savante fait écho une approche relativiste, tendant vers une requalification du sens commun (Jullier, Leveratto, 2010).

Cette dichotomie est en lien avec l'historiographie française de la cinéphilie. En effet, un premier ensemble de travaux se consacre à ses formes « savantes » (Baecque, 1991, 2003 ; Gauthier, 1999 ; Prédal, 2004 ; Frodon, 2008 ; Souillès, 2013), tandis qu'un second courant s'intéresse à ses expressions « populaires » (Montebello, 2005 ; Jullier, Leveratto, 2010 ; Ethis, 2014 ; Le Gras, Sellier, 2015). Dans le premier cas, la cinéphilie est identifiée à l'activité de qualification des films par des professionnels ou des spécialistes du jugement. Ses représentants étudient l'énonciation, souvent littéraire, de critiques qui se positionnent sur la valeur de films rapportés de l'histoire du cinéma, envisagée d'un point de vue artistique. À partir d'un principe de symétrie postulant l'égalité *a priori* des points d'appuis normatifs dans le prolongement des *cultural studies*, la seconde tradition invite à considérer les jugements énoncés sur les films de populations non spécialistes comme des pratiques cinéphiles à part entière. Les sentences et avis les moins autorisés sont ici pris en compte dans une analyse élargie de l'expertise culturelle (Leveratto, 2003). Or, au-delà de leur opposition, ces deux courants s'accordent implicitement sur la définition de l'activité « critique » comme l'ensemble des jugements prenant pour objet le cinéma.

De ce point de vue, l'enquête par entretiens approfondis et récits de vie (38), observations (19), analyse des articles du début des années 80 à la fin des années 2000, étude des *posts* de blog, compilation de données prosopographiques concernant les critiques et le personnel d'édition passés par la rédaction des *Cahiers du cinéma* entre la fin des années 50 et la fin des années 2000 (dans les années 90 et 2000 pour la majorité d'entre eux), invite à dédoubler le registre d'analyse. Si, au sein de la revue, un premier type de critiques concerne l'objet cinématographique (voir les articles, les interventions en salles, et l'essentiel des prises de parole publiques), un autre pan touche à l'ensemble du monde social (Schütz, 2010), à commencer par la personnalité ou le comportement des autres critiques, leurs habitudes, leurs pratiques professionnelles et

de loisir, et plus généralement leurs goûts. Au sein des *Cahiers du cinéma*, on observe une pratique tout azimut de la critique, brouillant les frontières du film et du non-film, du sérieux et du trivial, du convenu et de l'inconvenant, de l'esthétique et du social, porosité pourtant tenue dans l'histoire de la critique comme un facteur de dévoiement.

À travers les « petites » critiques, piques, moqueries, traits d'humour, marques d'ironie, la critique sociale compose la civilité retournée de la revue, tant à l'égard des conventions morales et règles de sociabilité standard (Goffman, 1961a, 1961b), que de l'éthique du jugement de goût, émancipée par ses théoriciens des pesanteurs sociales (Kant, 1995 ; Bazin, 1958)<sup>1</sup>. Ce soubassement relationnel n'est certes pas spécifique à la revue et se retrouve dans une multiplicité d'univers sociaux, qu'il s'agisse des académies intellectuelles et artistiques, de la sphère politique ou encore des villages et quartiers où le contrôle social repose sur une diffusion interpersonnelle et circulaire des rumeurs, informations, réputations et « ragots » (Whyte, 1993). Néanmoins, il touche une forme exacerbée en raison de la socialisation des membres de l'organisation, de la taille limitée du groupement, de l'absence d'un contrôle formalisé (contrôle à l'entrée, règlement des carrières), de l'étroitesse des possibles professionnels et de l'objectif de différenciation de ses membres. En effet, la revue se distingue tant des académies, adossées à des instances de classement (Moulin, 1967 ; Bourdieu, 1984 ; Winkin, 1993 ; Bourdieu, 2013) que des collectifs intégrés, caractérisés par une forte cohésion sociale (Alexandre, 2007 ; Raison du Cleuziou, 2012). Le caractère implicite et incommensurable des critères de réussite démultiplient les objets et les individus soumis à la critique. Affleure ici une antinomie structurale entre, d'une part, le besoin de coopération minimale au sein de l'organisation (la revue et le groupe social qui s'y rattache) et, d'autre part, l'optimum de différenciation recherché par ses membres (Boltanski, 1990 ; Menger, 2009). L'attention aux conditions sociales de l'exercice critique éclaire ce en quoi l'expression dégradée de la critique est la conséquence de statuts résolument asymétriques. Dans un milieu où l'argumentation et l'à-propos constituent des valeurs, un répertoire d'action (Becker, Faulkner, 2009) autant qu'un principe de distinction, la critique sociale sert à instaurer, rebattre ou relativiser des écarts de statut et de réputation tendanciellement perçus comme injustifiés. En cela, ce dédoublement de la critique correspond non pas à une anomie domestique (Durkheim, 1897), mais à un opérateur social d'une communauté tout à la fois intégrée et fortement différenciée. La problématique de la réversibilité de la critique, du social à l'esthétique et de l'esthétique au social, doit donc être lue à partir du système de contraintes de l'entrepreneuriat du goût (1). Ce dernier instaure un mode de répartition des ressources spécifique au sein de la revue (2). Leur niveau et leur teneur orientent l'ensemble des sociabilités professionnelles (3). En résulte une pratique tout azimut de la critique (4), qui invite à envisager l'ironie comme un mode opératoire des organisations de production symbolique.

---

<sup>1</sup> Le traitement des données et l'administration de la preuve se sont avérés particulièrement problématiques en raison de la forte personnalisation des témoignages, de l'importance des enjeux symboliques et de l'étroitesse du réseau social concerné. On a donc privilégié une anonymisation et une minimisation de l'appareil de citations tirées des entretiens réalisés afin de ne pas créer ou accentuer les conflits interpersonnels. Sur les implications de la citation, notamment rapportée aux univers savants, voir P. Bourdieu, Y. Delsaut (2002) et Y. Delsaut (2010).

## Système de contraintes de l'entrepreneuriat du goût

Les « *Cahiers* », diminutif employé par les contributeurs de la revue, ses lecteurs et plus largement des professionnels du cinéma (Rot, Verdalle, 2013 ; Alexandre, 2015) occupent une place spécifique dans le domaine de la critique culturelle. En dépit de la modestie de son lectorat (12 000 exemplaires en 1963, 23 000 en 2008, 20 800 en 2014, l'actuel seuil de diffusion faisant notamment écho à la « crise de la presse »), elle bénéficie d'une reconnaissance excédant largement les frontières de la cinéphilie parisienne, dont les 150 000 personnes ayant « *liké* » la page Facebook de la revue en 2015 donnent une idée approximative. Tant par le choix des films défendus, le traitement dont ils font l'objet que l'aplomb avec lequel les hiérarchies des valeurs cinématographiques sont énoncées, la radicalité de ses positionnements en fait un emblème de la cinéphilie savante (Jullier, Leveratto, 2010). Le rapport de proximité aux avant-gardes, cinématographiques, intellectuelles et parfois politiques (Svenbro, 2004), inscrit moins la revue dans l'espace du journalisme ou du cinéma que dans celui des intermédiaires culturels, situé à l'intersection de plusieurs univers culturels et artistiques. En effet, ayant partie liée au monde des lettres et au magistère des philosophies d'avant-garde, le titre occupe une position analogue à celle de la revue *Critique* (Patron, 1999), de *La Nouvelle Critique* (Matonti, 2005) ou encore de *L'Internationale situationniste* (Brun, 2014). La stabilité de cette configuration, couplée à l'instabilité cyclique de l'organisation, entretient chez les anciens rédacteurs un rapport d'identification paradoxale. Généralement reconvertis dans d'autres branches d'activité (cinéma, journalisme, littérature, enseignement, administration culturelle), les « anciens des *Cahiers* » témoignent fréquemment d'un attachement fort à la revue tout en maintenant des liens faibles avec cette dernière. Cette ambivalence prend racine dans une trajectoire de rupture : refus d'articles, mises à l'écart, départs humiliants, rivalités larvées ou ouvertes avec des membres de l'actuelle ou d'anciennes rédactions. La dialectique du ressentiment ainsi engagée entraîne un dénigrement, voire un reniement de la production (« je n'aime pas trop me rappeler de cette période » ; « je n'aime pas trop me souvenir de ce texte », etc.). Dès lors, la communauté formée à partir du passage par les *Cahiers du cinéma* repose en large partie sur l'émission de jugements critiques entre des individus de rôle et de statut différenciés.

Car, à partir d'un travail commun consistant à produire des jugements de goût informés, se déploie, au sein et à partir de l'organisation, un éventail de tâches : rédaction et édition d'articles, administration et financement de la revue, intégration des impétrants et exclusion des sortants, édition des ouvrages associés, présentation de films en salles, représentation en festivals, entretien d'un réseau de partenaires et de soutiens, témoignage ou patronage en tant que figures tutélaires. Or, au niveau organisationnel, une première frontière distingue implicitement les rôles nobles, rapportés à la stricte production symbolique (discours critique), de tâches d'exécution et d'administration tenues pour ingrates par les rédacteurs (administration, secrétariat, comptabilité, maquette, conception graphique, photothèque, ventes publicitaires, relations presse). De fait, ces derniers réduisent

la notion de « travail » aux seules opérations intellectuelles (lecture, écriture, réflexion), minorant ou dénigrant les tâches associées (édition, *networking*) ou les activités salariées complémentaires dites « alimentaires » (Menger, 1997).

Cette division est rendue manifeste par une distribution genrée des tâches à effectuer : les actes de rédaction et de représentation de la revue forment un territoire du masculin, faisant face aux activités d'édition, d'administration et de commercialisation fortement féminisées. À la fin des années 90, sur 10 postes non rédactionnels, 8 étaient occupés par des femmes. Les qualités morales attachées à l'identité de genre et l'asymétrie des ambitions et des contraintes pesant sur l'activité font ici écho aux domaines littéraire (Naudier, 2010) et musical (Buscatto, 2007). En dépit de propriétés communes en termes d'ancienneté, de catégorie sociale du lectorat des *Cahiers du cinéma* et du magazine *Elle*, la composition asymétrique entre les rédactions des « *Cahiers* », quasi entièrement masculine et dépositaire d'une conception radicale et critique de la cinéphilie, et du magazine *Elle*, presque entièrement féminine et développant une critique positive, axée sur l'enthousiasme et l'émotion suscitée par les films, révèle pour partie les déterminants de genre. Ainsi l'homo-socialité masculine des « *Cahiers* » favorise-t-elle le glissement de pratiques agonistiques masculinisées (rivalités, classements, rapports de force) vers une forme d'exclusion des valeurs attachées à la féminité (primordialité de l'émotion, écoute, sensibilité, accompagnement, recherche du consensus), y compris quand elles sont rapportées à des manifestations physiques (oralité et maîtrise du corps *versus* sensibilité – pleurs, rires, etc.). Ces rapports de genre sont susceptibles de trouver un prolongement à travers des formes de stigmates et de sanctions sociales, ici rapportés par un ancien rédacteur :

« Quand je suis rentré aux *Cahiers*, je me suis rapidement aperçu qu'il y avait un souci. Déjà première anomalie, les soirées : on se retrouve comme ça, attablé avec douze personnes, et je suis le seul à être accompagné de mon amie. Et c'est pas qu'ils étaient célibataires les autres, mais ils la laissent à la maison [...] Et on se retrouve une fois dans ce genre de truc, avec [un grand nom de la critique], ma compagne assise en face de lui. On savait pas vraiment qui c'était, on savait pas qu'il appartenait à la légende de la critique [rires]... Et ma compagne dit qu'elle a vu le dernier [film d'un cinéaste français associé au cinéma d'auteur]. [Le critique en fasse de nous] la regarde et lui demande, en pointant le doigt vers elle : [imite une voix grave, d'autorité] "Qu'en avez-vous pensé ?" Et là elle répond : "Au moins, je me suis pas ennuyé, c'est déjà ça". Là, [il] a pivoté, et ne l'a plus regardée de la soirée » (entretien de l'auteur avec un ancien membre de la rédaction des *Cahiers du cinéma* durant les années 90-2000, Paris, 09/11/10).

La ligne de partage entre masculin et féminin se retrouve en bout de chaîne dans les catégories d'entendement et de jugement des films. Ainsi, à l'occasion du festival de Cannes 2015, au lendemain de la projection presse de *Mon Roi* de Maiwenn Le Besco, un membre du comité de rédaction se prononce-t-il en ces termes :

- « T'as vu le Maiwenn ?
- C'est horrible. C'est : "Je crie, je pleure, je vais voir le médecin. Je crie, je pleure, je vais voir le médecin"... C'est typique du nouveau cinéma français. C'est du cinéma hystérique, un peu masochiste et archi misogyne. Quand elle filme, tu vois bien qui c'est qu'elle regarde. c'est Cassel et pas Bercot » (observation, file d'attente d'une projection presse, festival de Cannes 2015).

En dépit de leur relégation, les personnes assurant le « *dirty work* » (Hughes, 1971) ont pourtant une importance prépondérante au sein de l'organisation, du fait de leur centralité et de leur longévité en tant que salariées dans une rédaction composée à forte majorité de pigistes (Pilmis, 2013). Par exemple, Claudine Paquot (entrée à la revue en 1977-1978, en charge de la photothèque, puis secrétaire de rédaction et responsable de l'édition jusqu'à sa mort en 2011, voir encadré 1) ou encore Delphine Pineau (secrétaire de rédaction, puis rédactrice en chef adjointe) ont assuré la transmission de « l'esprit *Cahiers* » auprès de plusieurs cohortes de rédacteurs, via l'animation de la revue (organisation des comités de rédaction, collecte et mise en circulation de « nouvelles » des différents membres de la communauté), la formation des nouveaux entrants (prise en charge des stagiaires, initiation des jeunes pigistes aux savoir-faire et savoir-être « *Cahiers* », soutien moral et travail de relecture), l'entretien et l'actualisation d'un répertoire d'anecdotes et d'une mémoire collective concourant chez les rédacteurs à développer leur sentiment d'appartenance à travers une continuité mémorielle (Halbwachs, 1950).

**Encadré 1.** Extrait du Blog de Serge Toubiana, ancien directeur des *Cahiers du cinéma* et de la Cinémathèque française

« Claudine Paquot, une amie de trente ans » (23 juin 2011)

« Son nom apparaît dans la revue en février 1978, sous l'intitulé *Documentation, Photothèque* [...]. Claudine est arrivée au moment d'un nouveau départ, d'un nouveau projet qui nous paraissait essentiel et qui se devait d'être tenu. Elle fut d'emblée partante et le fut tout au long de ces trois décennies. Claudine n'avait peur de rien ni de personne, elle y croyait dur comme fer, ne se décourageant jamais, allant de l'avant, souvent avec une brusquerie qui n'entamait en rien son honnêteté et sa vaillance. Je n'ai jamais rencontré dans ma vie une personne aussi déterminée et fiable, à qui l'on pouvait confier les tâches les plus ardues : Claudine parvenait toujours au but, avec une sorte d'idée fixe, d'obstination et d'entêtement. Elle faisait corps avec la cause qu'elle avait décidé de servir. Cette cause, c'était les *Cahiers du cinéma*. Quelque temps plus tard, je lui ai confié le secrétariat de rédaction, responsabilité qu'elle a assumée pendant plusieurs années, nous assistant, Serge Daney et moi, avec une loyauté sans égal. Claudine s'est prise de passion pour les *Cahiers* – elle disait « *La Revue* », ce qui désignait à la fois la chose, le lieu, la maison mère, l'église qui nous réunissait. Elle ne cessa dès lors de faire trait d'union. [...] Au sein de « la revue » Claudine devint le pilier, l'élément stable et organisateur, déployant une force de travail peu commune, jamais prise en défaut. Elle s'était mise en tête une fois pour toutes de faire en sorte qu'un groupe composé d'individualités disparates, ayant en commun la passion du cinéma, travaille en bonne entente en respectant quelques règles élémentaires. Tâche ingrate et difficile [...]. L'histoire des *Cahiers du cinéma* est évidemment noueuse et complexe, souvent marquée par des déchirements, des brouilles et des réconciliations, le départ et l'arrivée de rédacteurs, la coexistence des « anciens » et des « nouveaux », la disparition tragique de figures essentielles – Serge Daney, Alain Philippon, Iannis Katshanian, Philippe Arnaud, plus tard Jean-Claude Biette. Tout cela recouvre plus de trente ans de notre histoire. Le point fixe c'était Claudine Paquot, fidèle à son engagement de servir « la revue ». Elle le fit également en s'occupant, avec Alain Bergala puis Thierry Jousse, des « Amis des *Cahiers du cinéma* », tâche qui n'était guère facile, tout particulièrement au moment du rachat de la revue par *Le Monde*, puis récemment par Phaidon. Imperceptiblement, au fil des années, Claudine s'était identifiée à la revue, elle en devint la mémoire, faisant preuve d'une fidélité et d'une loyauté irréprochables. C'est ce que nous allons garder d'elle : sa foi, sa générosité, son courage, sa force de travail, son rire. Il n'y avait pas meilleur que cette femme, cette amie de trente ans ».

Secrétaires d'édition, maquettistes, comptables et responsables de diffusion composent ce « personnel de renfort » (Becker, 1982), anonyme et indispensable à la fabrication de la revue. Le décalage entre l'importance pratique de ce personnel et son faible niveau de reconnaissance se retrouve dans les propriétés qui les distinguent des rédacteurs : d'un côté, majoritairement des femmes d'âge mûr ; de l'autre, une rédaction de jeunes hommes, entre 20 et 35 ans ; d'une part, des travailleurs faisant primer le collectif, d'autre part des « plumitifs » en quête d'affirmation de soi par le biais de jugements stylisés (Taylor, 1998) ; un encadrement assurant des tâches concrètes mis en rivalité avec les ambitions altières et désintéressés de l'œuvre littéraire (Bourdieu, 1992, 2013).

Cette dichotomie organisationnelle (Chiapello, 1998) est porteuse d'effets éminemment ambivalents. Dans un premier temps, elle est gage de complémentarité entre rédacteurs et salariés, manifeste dans l'attention des secrétaires de rédaction à la correction des scories et maladroites d'expression, des sentences socialement inconséquentes engageant tel acteur ou tel réalisateur « compagnon de route des *Cahiers* », dans les tactiques de positionnement au sein de l'organisation, ainsi que dans le soutien moral et psychologique apporté dans les nombreux moments d'incertitude relatifs à l'écriture et à un destin professionnel fortement indéterminé (Menger, 2009). Mais cette complémentarité se retourne régulièrement en une conflictualité. Les oppositions de valeurs et les hiérarchies de statuts débouchent sur une querelle de légitimité entre « auteurs » et « faiseurs ». Les complexes de supériorité et d'infériorité, la frustration et le mépris, alimentent un répertoire de dysfonctionnements organisationnels : conflits, disputes, bouderies, stratégies d'évitement, rétention d'information, encoches réputationnelles et autres préjugés moraux (Crozier, 1964). Un membre du comité de rédaction du début des années 2000 offre le témoignage de ce type de coopération conflictuelle :

- « Mon article avait été salopé par le secrétaire de rédaction...
- Comment ça ?
- ... Je pense qu'il déteste tout ce petit monde [NDA : les critiques]. Il est là, aux *Cahiers*, avec des gens qui célèbrent le texte, qui considèrent que le texte l'emporte toujours sur la mise en page [*suspend sa phrase*]... Je me souviens d'une réunion où [un rédacteur] avait dit : [*ton emporté*] "Mais c'est quoi le plus important ? La maquette ou le texte ? !" Ça voulait dire le texte bien sûr... Donc le secrétaire se retrouve avec des petits auteurs, des gens qui considèrent que leur texte... Déjà pourquoi ne pas parler d'articles ? Un texte, on a tout de suite l'impression que ça va se graver dans le marbre pour l'éternité... Bref, le secrétaire se retrouve avec des gens qui ont des fantasmes d'auteur, qui croient que leur prose a une importance, que chaque phrase est importante parce qu'elle vient d'eux... Du coup, il salope le travail, il fait des lézardes incroyables... Mais en même temps, je comprends que d'où il est, le fait de voir défiler des petits cons successifs qui se prennent pour le nouveau Daney, il ait envie d'abimer un peu leurs articles... Mais c'est de l'ordre du sabotage. Un jour le délégué du personnel a dit [au directeur de la revue] : "On ne peut plus travailler avec le maquettiste." [Le directeur] l'a regardé avec pitié en lui disant : "C'est le meilleur de Paris... C'est le meilleur typographe, maquettiste, etc." Je veux bien le croire en plus. Mais il sabotait le boulot » (entretien de l'auteur avec un ancien membre de la rédaction des années 2000, Paris, 12/11/11).



Au-delà de cette différenciation, le statut fixé par le niveau de rémunération, le volume d'articles confiés et les responsabilités accordées mettent régulièrement en porte-à-faux la valeur et la place que les membres se reconnaissent au sein de la communauté des *Cahiers*.

## La répartition du tribut ou la mise en jeu des hiérarchies objectives et subjectives

À l'image des univers sportifs (Wacquant, 2001) et artistiques (Sorignet, 2010), au sein de la revue, le statut a partie liée aux espaces d'écriture, temps de parole et rétributions accordés. Plusieurs catégories se distinguent sur cette base. Les pigistes (rémunérés 50 euros le feuillet) composent l'essentiel d'une rédaction comprise entre six et une quinzaine de membres, chapeauté par le rédacteur en chef (3 500 euros par mois) et/ou le directeur de publication (jusqu'à 7 000 euros pour le directeur de la rédaction) selon les configurations rédactionnelles. Les signatures les plus en vue, trois ou quatre membres du comité particulièrement actifs, parviennent à cumuler autour de 1 500 euros de revenus *via* leur seule pratique d'écriture. Occasionnellement qualifiés, dans un esprit mi-moqueur mi-envieux, de « pisse-papiers » par les collaborateurs plus marginaux, ils se distinguent par un passage à un niveau supérieur de reconnaissance et d'autorité. Un dernier cercle de collaborateurs confond pigistes débutants, « anciens des *Cahiers* », collaborateurs étrangers, théoriciens, réalisateurs ou autres talents cinématographiques. Ce collectif est animé par un rédacteur en chef, possiblement assisté d'un adjoint, soumis hiérarchiquement au directeur de la revue, fonction pouvant être identifiée, distincte ou absente selon les périodes. En effet, la continuité de la revue occulte la série de ruptures et d'évolutions intervenue au cours de son histoire, influençant l'organisation de la rédaction (tableau 1).

Tableau 1. Les *Cahiers du cinéma* : une chronologie

Décennies	Événements	Membres	Références théoriques	Soutiens financiers
1950	Création (avril 1951) « Jeunes Turcs » (1954-1955) « Nouvelle Vague » (1958-1959) Installation au 34 rue Marbeuf, 75008 Paris	A. Bazin, J. Doniol-Valcroze C. Chabrol, J.-L. Godard, F. Truffaut, É. Rohmer	B. Pascal, J. Epstein, écrivains	L. Keigel (exploitant)
1960	Rachat par Filipacchi (1964)	J. Rivette, M. Delahaye, J. Douchet	R. Barthes, M. Foucault, J. Lacan	Groupe Filipacchi

1970	« Purges » (plusieurs membres sont exclus ou forcés au départ) « Période Mao » Création des Éditions des Cahiers du cinéma (1978) Déménagement au 39 rue Coquillière, 75001 Paris	P. Bonitzer, J.-L. Comolli, J. Narboni, S. Daney, P. Kané	L. Althusser, A. Badiou, Mao Zedong, P. Sollers	Rachat des parts de Filipacchi pour 280 000 francs par J. Doniol-Valcroze et F. Truffaut en 1970
1980	« Retour aux films » (abandon d'un alignement politique sur une ligne maoïste au profit d'un retour à l'écrit sur les films) Création de la Société de l'Étoile, nouvelle structure juridique de la revue	O. Assayas, A. Bergala, S. Toubiana, D. Dubroux, C. Tesson	G. Deleuze, M. Foucault	Investissement du groupe d'assurances Gan Vie
1990	Défense du jeune cinéma français, ouverture grandissante au cinéma dit « commercial »	S. Toubiana, A. de Baecque, T. Jousse, E. Burdeau, J.-M. Lalanne, V. Ostria, F. Strauss	G. Deleuze	Gan Vie Création de la l'association Les Amis des Cahiers
2000	Rachat par le groupe La Vie-Le Monde (1998) Période « pop » (Tesson-Lalanne) marquée par la qualification d'objets « impurs » et hybrides (Loft) Opposition au sein de la rédaction entre le directeur J.-M. Frodon et le rédacteur en chef E. Burdeau	J.-M. Frodon, E. Burdeau H. Aubron, P. Blouin, S. Bouquet, J.-S. Chauvin, H. Frappat, F. Bégaudeau, C. Neyrat, E. Renzi	S. Daney G. Deleuze J. Rancière	La Vie-Le Monde L'Oréal Amis des Cahiers
2010	Rachat de la revue par Phaidon (2008) Stratégie d'internationalisation de la revue (édition étrangère), cinéphilie radicalisée	S. Delorme/J.-P. Tessé (2009- J.-S. Chauvin, V. Malausa, T. Méranger	G. Didi-Huberman G. Deleuze J. Rancière	Phaidon

Au même titre que les films traités, la taille et les catégories d'articles traduisent le niveau d'autorité d'un rédacteur : si l'édito demeure le pré carré du directeur de la revue ou du rédacteur en chef, les espaces et signes de reconnaissance (article long, signature, traitement des films les plus attendus ou tenus comme « importants ») reviennent aux signatures installées, de même que les entretiens avec les réalisateurs consacrés. À l'autre bout de la chaîne, les « notules » (entrefilets critiques) constituent un espace d'entrée éditorial (Mauger, 2007). Le défaut d'ancienneté ou de confiance accordée par les responsables placent les plumes non confirmées dans la situation éprouvante et exaltante du « faire ses preuves ». L'esprit de sérieux ou, à l'inverse, les pantalonades, l'acrimonie expéditive, la certitude esthétique sur-jouée, la quête d'une formule accrocheuse, la recherche de rapprochements audacieux et intempestifs sont autant de tactiques et techniques plaçant la critique esthétique à ambition objective sur la pente de la critique sociale à dimension subjective :

« Sûr qu'après un tel constat il ne restait à Hubert qu'à rouler un joint ou faire un film. Il a choisi de rouler un film. Parce qu'il est libre, tu comprends... » (notule sur *Trois petites filles* [Hubert, France, 2004], *Cahiers du cinéma*, 594, oct. 2004, p. 57).

Les films confiés participent également du classement implicite des critiques. Les attentions et enjeux se cristallisent autour des « réalisateurs *Cahiers* », expression indigène désignant aussi bien des réalisateurs français entretenant des relations de proximité sociale et esthétique avec la revue que les cinéastes étrangers historiquement suivis et défendus par la rédaction (les frères Coen, Francis F. Coppola, David Cronenberg, David Lynch, Martin Scorsese, Quentin Tarantino, Gus Van Sant, mais aussi les frères Dardenne, Werner Herzog, Hou Hsiao Hsien, Abbas Kiarostami, Nanni Moretti, Johan van der Keuken, Apichatpong Weerasethakul, Jia Zhang-ke, etc.). À cet égard, se distinguent les « anciens » rédacteurs (Olivier Assayas, Pascal Bonitzer, Danièle Dubroux, Jean-Luc Godard, Christophe Honoré, Mia Hansen-Love, Pascal Kané, André Labarthe, Luc Moullet, Jacques Rivette, Nicolas Saada, André Téchiné) et les « compagnons de route », qu'ils soient réalisateurs (Chantal Ackerman, Mathieu Amalric, Bertrand Bonello, Catherine Breillat, Alain Cavalier, Claire Denis, Raymond Depardon, Arnaud Desplechin, Jacques Doillon, Pascale Ferran, Philippe Garrel, Benoît Jacquot, Cédric Kahn, Nicolas Klotz, Noémie Lvovsky, Jean-Marie Straub, etc.) ou acteurs (Jeanne Balibar, Juliette Binoche, Valérie Bruni Tedeschi, Catherine Deneuve, Louis Garrel, Isabelle Huppert, Michel Piccoli, etc.). Les jeux de dons/contre-dons appellent un traitement bienveillant et un surplus d'exposition (couverture, articles d'une page, entretiens longs).

Les implications matérielles et symboliques de la répartition des films font du conseil de rédaction un espace-temps de coordination pivot. La définition du sommaire, l'annonce des projections de presse et la distribution des films y sont mises en discussion suivant une temporalité hebdomadaire. Son importance tient davantage à l'effet d'imposition des décisions que la collégialité autorise qu'à la teneur des délibérations. Si le principe de droit coutumier « qui aime le plus le film, écrit » préside sensément à la répartition, en pratique, la hiérarchie des statuts, les domaines de spécialités (cinéma français, nord-américain, asiatique, africain, etc.), le sens dans lequel les décideurs souhaitent orienter l'article (défense ou attaque du film), les échanges préalables au comité en fonction des affinités et de la confiance acquise par les rédacteurs, les tractations ultérieures (retirer la responsabilité d'un article à un rédacteur au motif que le responsable ne le « sent pas ») représentent autant d'entorses à ce principe. Pour cette raison, les conseils de rédaction constituent un espace de pouvoir en tant que temps d'édiction de la valeur des films, autant que de celle des parties prenantes de la revue :

« Les conseils de rédaction, il faut imaginer que [le directeur de la rédaction] était quelqu'un qui a le pouvoir et qui veut le garder; Je sais pas s'il le fait volontairement, mais il commençait par une intro d'un quart d'heure qui endort tout le monde, et là on comprend tout de suite qu'aucune énergie ne va se créer; que pour lui, le conseil de rédaction est un lieu pour distribuer les textes, pas pour discuter des films... Il se lance et énonce ce qu'il y aura dans le prochain numéro, qu'est-ce qui est l'actualité du mois, etc. Il y a les *plannings* de projection sur la table, faits par un stagiaire. Et là on note qui a vu tel film, celui qui l'a vu va peut-être écrire, s'il y a deux personnes qui ont vu le film, peut-être qu'un va parler du film et s'il en parle bien, le directeur ou le rédacteur en chef, va dire : "Ben ok vas-y". La règle tacite aux *Cahiers* a toujours été : "celui qui aime le plus le film, écrit". C'est une règle totalement débile mais... et elle a

longtemps prévalu... Après d'autres considèrent que le meilleur doit écrire. D'autres que ce sont plutôt des gens de son groupe. Parce que dans les comités, il y a aussi plusieurs groupes » (entretien de l'auteur avec un ancien membre du comité de rédaction des années 2000, Paris, 16/06/13).

La répartition et le traitement des films constituent plus particulièrement un nœud organisationnel. En effet, la hiérarchie au sein de la revue va à l'encontre de l'idéal communautaire qui y est défendu et marqué par les modes de sociabilités horizontales : tutoiement, absence de signes associés à la suprématie ou la respectabilité (costumes, cravates, voitures, cigares), cohérence générationnelle, *ethos* iconoclaste, esprit de camaraderie potache réaffirmé par les blagues, les formules de dérision caractéristiques des sociabilités cinéphiles (Baecque, 2004 ; Mary, 2006). De la connaissance de la filmographie du cinéaste, du genre ou de l'espace culturel auxquels le film se rattache, et les qualités de critique attribuées au rédacteur dépendront la pleine acception par le groupe de sa désignation. Mécontentements et reproches sont générés et actualisés sur la base d'une dissociation entre le niveau de compétences perçues (Bourdieu, Darbel, 1966) et l'importance de la charge allouée (Elias, 1969). Intrigues, proximité sociale, alliances conjugales (Frédéric Strauss et Serge Daney, Mia Hansen-Love et Olivier Assayas, Serge Bozon et Axelle Ropert, etc.) sont autant de motifs de soupçons, de frustrations et de mécontentements. Dans ce système de jugements de second degré sur la qualité des juges, l'érudition cinématographique et/ou artistique, les capacités d'analyse, l'aisance scripturaire et oratoire, l'aptitude à produire ou réinvestir des concepts totems de la revue, entrent ponctuellement en concurrence avec le registre de l'ancienneté, la proximité sociale aux responsables de rédaction, aux cinéastes ou à la reconnaissance des institutions (invitations en festivals, salles, commissions). À ce jeu d'évaluations croisées, la ligne de fracture la plus visible apparaît entre les échelons statutaires (direction/rédaction) dont les variantes de sensibilité font écho à la composition générationnelle des réseaux attenants. En effet, les querelles et divisions relèvent pour partie d'effets de structure générationnels, le cinéma d'avant-garde d'une génération devenant cycliquement le cinéma de la convention pour la génération suivante. Dès lors, s'engage une passe d'arme plus ou moins explicite entre « jeunes turcs » et « gardiens du Temple ». La controverse engagée au sein de la rédaction des années 2000 autour du cinéaste Olivier Assayas en apporte une illustration :

« Pour moi, l'essence des *Cahiers*, c'était d'avoir un discours critique sur le cinéma du milieu. Ce discours, qui était celui du Truffaut critique, qui a donné l'autorité aux *Cahiers*, et qui a été complètement renversé. Les *Cahiers* utilisaient toute leur autorité pour soutenir, au sens critique du terme, un certain cinéma contre un autre. Pour nous, Assayas était de ce point de vue le cas le plus évident. [La direction] a toujours défendu Assayas. Il n'y a jamais eu moyen de lui faire entendre raison. Sur [un des films d'Assayas], je savais que tous les rédacteurs avait modérément aimé le film et que tous voulait écrire et avait des choses plus intéressantes à dire que [la rédaction]. On a eu une belle discussion en comité. Et j'ai demandé [à la direction] : "Est-ce que cette rédaction a le droit d'écrire sur ce film ?" J'ai répété la question cinq ou six fois. [Il] ne voulait pas répondre. Puis [il] a dit : "Non, je ne réponds pas et tu m'emmerdes"... à ce moment, on avait décidé, plus ou moins de se lever [avec quelques rédacteurs]. Je [lui] ai dit : "Si c'est comme ça, j'ai rien à faire ici." Je me suis levé, la rédaction m'a suivi au café, sauf deux ou trois » (entretien de l'auteur avec un ancien membre du comité de rédaction des années 2000, Paris, 04/04/12).

## Les sociabilités professionnelles comme temporalité et espace de différenciation

Les conseils de rédaction sont également l'occasion de relayer le calendrier des projections presse, moments cruciaux de mises en scène et de confrontations au reste de la corporation (Goffman, 1967). Les rédacteurs des *Cahiers* mesurent alors ce qui les séparent des critiques et journalistes les plus en vue des médias dits prescripteurs. Un rappel de l'importance des tirages de journaux et magazines dans lesquels signent des critiques d'influence rappelle la position dominée de la revue (tableau 2).

Tableau 2. Diffusion et hiérarchie des titres de presse

<i>Télérama</i>	699 061	Louis Guichard, Aurélien Férenczi
<i>Aujourd'hui/Le Parisien</i>	626 560	Marie Sauvion
<i>Le Nouvel Observateur</i>	530 123	Alain Riou, Pascal Mérigeau
<i>Elle</i>	411 786	Florence Ben Sadoun
<i>Le Figaro</i>	325 509	Eric Neuhoff
<i>Le Monde</i>	319 022	Thomas Sotinel, Jacques Mandelbaum
<i>Libération</i>	116 795	Gérard Lefort, Didier Péron
<i>Les Inrockuptibles</i>	46 332	Jean-Marc Lalanne, Serge Kaganski
<i>Cahiers du cinéma</i>	22 000	Stéphane Delorme, Jean-Philippe Tessé

Par des postures et des actes de parole, les intervenants réguliers des émissions *Le Masque et la Plume* (France Inter) ou du *Cercle* (Canal+) y réaffirment leur centralité professionnelle (Austin, 1962). Leur notoriété et leur niveau d'intégration autorisent des manifestations ostentatoires de confiance : discuter à haute voix, rire sans réserve, plastronner dans les zones d'entrée, de sortie et de passage de la salle, arriver juste avant le début de la projection, se placer dans les premiers rangs de façon à être vu, discussions engagées avec les attachés de presse, d'autres critiques ou l'équipe du film là où des jeunes critiques adoptent une position de discrétion, solitaire et embarrassée. La patronymie (le fait de s'interpeler par le patronyme) constitue dans les échanges pré- et post-projection un signe d'élection, « s'être fait un nom » valant ici aux sens propre et figuré du terme. Ainsi une discussion engagée avant une projection entre deux critiques reconnus porte-t-elle témoignage de cette ambiguïté relationnelle, l'ironie instaurant un rapport d'asymétrie – dénigrement – et de connivence – régime de communication infra-groupe :

« Tiens, Jérôme Garcin [*Le Nouvel Observateur*] voit des films [question posée ironiquement à Jérôme Garcin par un critique qui vient de l'apercevoir dans la salle] ?

- Il essaye...
- Comme nous tous.
- Bon film en tout cas ! » (Observation à l'occasion d'une projection presse, Paris, hiver 2014).

Ces traits et motifs de reconnaissance sont tournés en dérision par les rédacteurs des *Cahiers*, socialement exclus des mondanités tout en se vivant comme dépositaires de la dignité patrimoniale de la revue. Regards fuyants, installation furtive, recherche d'un positionnement périphérique dans la salle, lecture immersive des journaux, du dossier de presse ou du téléphone, départ juste après la projection ou alors en toute fin de générique (marque de respect à l'œuvre filmique en même temps que temps de méditation critique), écoute dissimulée des discussions environnantes, maladresses ou mépris affichés au cours des rites d'interaction, sont autant de manifestations de ce chiasme de la légitimité. Le déplacement en groupe (deux ou trois) permet de collectiviser et sublimer le sentiment de gêne et d'infériorité occasionné, transformant la marginalité sociale et émotionnelle de l'instance critique en une dévalorisation reconfortante de pratiques et d'univers jugés comme moralement dégradés.

À l'inverse, pour les rédacteurs expérimentés et les dignitaires de la revue, les moments de sociabilités professionnelles sont le moyen d'étendre leur surface sociale. À travers les fêtes et les opportunités de rencontres, le festival de Cannes constitue un moment clé de ces stratégies de consolidation et d'extension du réseau d'interconnaissances. Les cinéastes, mais aussi les acteurs, producteurs, exploitants (réseaux des salles « Art et essai » tels l'Association française des cinémas d'art et d'essai, l'Association des cinémas recherche d'Île-de-France, l'Association des cinémas de l'Ouest pour la recherche, le Groupement national des cinémas de recherche, etc.), responsables de festivals, ayant en partage un même univers de valeurs (primat de la mise en scène, radicalité, etc.), constituent des alliés « naturels » :

« [Le] réseau, c'est pas seulement les cinéastes, c'est les sélectionneurs, les directeurs de festival ou les gens qui sont à même de t'inviter dans un festival, les gens qui sont à même de te faire écrire... C'est difficile à comprendre au départ et moi je comprenais pas trop l'intérêt au début. Je me disais que si quelqu'un s'intéressait à ce que je faisais, et qu'il voulait me demander un texte, j'avais pas besoin de le rencontrer pour ça. Il n'avait qu'à lire mon texte. Et les gens que je voyais faire autrement, je voyais plutôt le côté mondain, genre le critique dont tout le monde dit que "c'est un mec super sympa, qui est super sympa et qui est trop sympa tu vois ?!" C'est-à-dire dans les fêtes [NDA : *prenant intentionnellement un ton snob*] "il est trop sympa... trooop sympa" !! Et généralement, ça va avec un style d'écriture ; toujours des effets de manche... Et ça marche ! Y a un moment où je me suis demandé pourquoi personne ne me demandait d'être sélectionneur... Mais en fait, c'est que personne ne me connaissait ! Quand personne ne te connaît, on ne te fait pas confiance *a priori*. Les gens ce qu'ils veulent, c'est quelqu'un qu'ils connaissent, sur qui ils peuvent compter, en qui ils peuvent avoir confiance, qui travaille bien, qui peut défendre tes intérêts et avec qui tu as un rapport d'amitié, de copinage. Et les fêtes, c'est fait pour ça. Pour moi les fêtes, c'était pour draguer les filles. Mais la plupart des gens se servent des fêtes pour créer des liens... Et je comprends très bien qu'après, il soit très difficile de bien faire son travail de critique... » (entretien de l'auteur avec un ancien rédacteur des années 90, Paris, 18/10/11).

Opportunisme détaché et dextérité sociale (capacité à nouer un contact, de se montrer tantôt bonhomme et séducteur, tantôt engagé, tantôt amusé) règlent *in situ* le type et le volume d'affinités. L'allure, la démarche, les vêtements (veste noire côtelée, sneakers, tee-shirts ou chemises débraillées constituant un style sans âge ni statut autre que celui de l'écrivain rétif aux modes de pensées et règles de vie standard) et les traits d'humour sont autant de moyens de sortir par le

haut de situations socialement compromettantes car moralement problématiques. Rapportée à la vie de la revue, la systématisation de ces tactiques de dévalorisation interpersonnelle est à envisager comme un instrument de distinction et de requalification de soi.

## La critique sociale comme opérateur d'une communauté de jugements

La scission de la revue entre une direction réduite, souvent occupée par des rédacteurs expérimentés, et l'ensemble des rédacteurs, situés entre deux âges (adolescence et vie adulte), deux statuts (étudiant et professionnel) et deux impératifs (affirmer une singularité et respecter les contraintes imposées), génère des tensions structurelles, soulagées par une parole dépréciative. Les moments précédant et succédant aux conseils de rédaction en constituent des séquences ritualisées à travers un « *debrief* », « au café ». L'inégalité des ressources et la dissymétrie du pouvoir sont alors relativisées par les jugements portés sur la qualité intrinsèque des rédacteurs, les *modus vivendi* et arrangements obtenus par les dirigeants. Jouant le rôle « d'entrepreneurs de réseaux » (Burt, 1995), ces derniers sont régulièrement tournés en dérision et contestés par des rédacteurs focalisés sur la défense de la grandeur symbolique du cinéma et l'authenticité des jugements.

Cette première ligne d'opposition est redoublée par des divisions entre pairs au sein de la rédaction et de la communauté élargie des *Cahiers*. Le jeu des affinités révèle en creux une distribution segmentée des effets de cohorte (solidarité née de la concomitance de « l'entrée dans la revue »), selon l'origine géographique (parisien/provincial, Est/Ouest, Nord/Sud), l'éducation religieuse (protestants/catholiques, séfarades/ashkénazes), le statut matrimonial et familial (célibataire/marié, enfant/sans enfant, héritiers/parvenus), l'orientation sexuelle (hétérosexuel/homosexuel), les pratiques de corps et de bouche (fumeurs/non-fumeurs, buveurs/non-buveurs, esthètes/ascètes), l'extraction sociale (bourgeoise/populaire, bourgeoisie commerçante ou de lettres) et l'appartenance de genre (hommes/femmes). Ces lignes de clivage règlent le jeu des affinités (bande dans la bande) et des rivalités (bande contre bande), l'un et l'autre appelant traits d'humour et marques d'ironie, dans un rapport d'interaction horizontal (intragroupe ou intergroupe) ou vertical (des rédacteurs à la rédaction). À côté des imitations satiriques et jeux de mots sur les patronymes (Bergala devenant « Bergalo », Frodon « Frodonche », Jousse « Mousse » etc.), les anathèmes identifiant degré d'intelligence, sexualité et probité, tels « hétéro-beauf », « folle », « pute », « puceau », « con », « autiste », « malade », « gourou », « arriviste », « sale type », etc. ponctuent un dégradé dépréciatif.

Présentant une forte cohérence générationnelle à l'image du « clan des Nantais » (Cédric Anger, François Bégaudeau, Thierry Lounas, le rennais Emmanuel Burdeau), ces groupements, qui sont aussi des cercles de collaboration (Farrell, 2001), sont

le plus souvent organisés autour d'une dyade dont la cohérence et la solidité est fonction de la complémentarité des qualités intellectuelles (rapidité d'esprit/puissance conceptuelle), sociales (sociable/discret) et émotionnelles (éruptif/calme) des deux parties. François Truffaut/Jean-Luc Godard, Jacques Rivette/Éric Rohmer, Jean-Louis Comolli/Jean Narboni, Serge Daney/Serge Toubiana, Emmanuel Burdeau/Thierry Lounas, Stéphane Delorme/Jean-Philippe Tessé sont autant de déclinaisons de cette figure de *Janus*. Mise à mal par le poids des rivalités, la solidarité organique laisse place à une animosité proportionnellement inverse à la proximité passée<sup>2</sup>. Par ailleurs, l'entrée concomitante de rédacteurs présentant des caractéristiques à la fois similaires (âge, compétence, etc.) et divergentes (hétérosexuel/homosexuel, *insider/outsider*, etc.) structure une rivalité sans querelle étirée dans le temps.

Le caractère abrasif de ces rapports trouve pour fondement l'acuité du sens critique, développée le plus souvent avec précocité en tant que moyen d'affirmation sociale, puis sophistiqué en tant que conventions de travail (Becker, 1999). Dès la phase de socialisation primaire, la finesse du jugement, l'humour et les mots d'esprit servent à convertir en atouts des traits de caractère précédemment constitués en stigmates (Goffman, 1963) : hypersensibilité, timidité, caractère introverti, rapport malheureux au corps et à l'image de soi, refuge dans l'abstraction, hyperconsommation culturelle, homosexualité, radicalisme, déviance, etc. Or, si la critique est à même de transformer une minorité en singularité dans un groupe social hétéronome, elle génère des aspérités conflictuelles au sein d'un groupe de pairs. Ce qui, dans le parcours de chaque critique, correspond historiquement à une technique de protection et de différenciation sociale se transforme en un facteur conjoint d'identification (le sentiment d'avoir trouvé une « famille ») et de confrontation généralisée au sein d'une communauté où l'affirmation de soi est tributaire de la dévalorisation d'autrui. Le défaut d'assurance du statut accentué par les rivalités masculines et post-adolescentes au sein d'une revue patrimoniale transforment mécaniquement la critique esthétique des films en critique sociale des individus. Ainsi la critique trouve-t-elle une expression noble ou triviale selon le type de situation rencontrée. L'argument d'autorité comme le bon mot blessant y servent indifféremment à prendre le pas, conserver ou reconquérir la face, impliquant mécaniquement la dévalorisation et l'humiliation d'un pair plus ou moins éloigné. Un ancien rédacteur décrit cette sociabilité « passive-agressive » typique de l'homo-socialité des *Cahiers* :

« Un de mes amis dit tout le temps : "Moi mon truc, c'est simplicité et gentillesse..." Aux Cahiers, c'était strictement l'inverse. C'était méchanceté et sophistication, c'était du billard à plusieurs bandes, c'était : "Je dis un truc qui a l'air sympa mais qui en fait ne l'est pas" et celui qui est au bout de la table prend ça pour lui ; et quelque chose se glace en lui, mais il n'en montre rien..." »  
(entretien de l'auteur avec un ancien membre de la rédaction des années 2000, Paris, 15/02/13).

Cette sociabilité, irisée de manifestations de camaraderie, donne naissance à des conflits explicites et ouverts dans le cas de changements d'équipe. Les films et thématiques deviennent un moyen d'affirmer une position critique en opposition

<sup>2</sup> Pour le cas le plus emblématique de l'animosité proportionnellement inverse à la proximité passée, voir l'échange épistolaire de l'année 1973 entre F. Truffaut et J.-L. Godard (Truffaut, 1988).



à la rédaction précédente. Le cas des réceptions asymétriques de la télévision entre les rédactions Charles Tesson/Jean-Marc Lalanne (début des années 2000) et Jean-Michel Frodon/Emmanuel Burdeau (2004-2009), puis de celles du cinéaste américain Judd Apatow, figure de la nouvelle comédie américaine, par les rédactions Jean-Michel Frodon/Emmanuel Burdeau et Stéphane Delorme/Jean-Philippe Tessé (2009-), en donnent une illustration :

Tableau 3. Judd Apatow ou la querelle du mauvais goût

Rédaction J.-M. Frodon/E. Burdeau	Rédaction S. Delorme/J.-P. Tessé
<p>C. Neyrat à propos de 40 ans, toujours puceau : « Apatow a l'intelligence de se ranger aux côtés du puceau, de ne pas chercher à faire rire à ses dépens. Adoptant sa vision du monde, le film hérite aussi de son flegme »</p> <p>Cahiers du cinéma, 606, nov. 2005 (note : 4 étoiles)</p> <p>« On aura compris qu'il est inutile de se demander si Judd Apatow est un génie, si son talent lui appartient ou s'il n'est doué que pour faciliter celui des autres. [...] Il suffit que sous ce signe et autour de ce nom se soit développée une des aventures les plus fortes du cinéma contemporain »</p> <p>(E. Burdeau, 2010, « Introduction à la vie comique », pp. 30-31, in : J. Apatow (entretiens avec E. Burdeau), Comédie, mode d'emploi, Paris, Capricci Éd.</p>	<p>Le dossier consacré au réalisateur-producteur, « Judd Apatow : la crise de la quarantaine ? » (Cahiers de cinéma, 649, oct. 2009), prend le contre-pied de la décennie précédente :</p> <p>J.-P. Tessé, « Apatowrama », p. 9-10 : « La social-démocratie est bien plutôt du côté d'Apatow qui, venant du centre mou, entend bien y rester ».</p> <p>E., « Pas drôle. à propos des trois films réalisés par Judd Apatow », pp. 12-13 : « comment définir le malaise que provoquent les trois films réalisés par Apatow ? »</p> <p>S. Bozon, « Du vent, des vanes. », pp. 20-23 : « Les moments tendres restent extérieurs chez Apatow, car gouvernés d'office par des grandes valeurs inarticulées à l'idéal de la défonce qui irrigue le reste, d'où l'utilisation si mécanique de la musique – attention tendresse ! »</p>

Rapporté aux trajectoires individuelles, le canevas professionnel de la critique anticipe et prolonge cette culture de *l'agon*. Dans un univers des possibles professionnels resserrés (journaliste, critique dans la « presse sérieuse », programmateur, enseignant), l'amplitude des écarts de réussite devient un moteur du ressentiment et un motif de dérision. Le paradoxe de la critique sociale est qu'elle ruine l'ambition cinéophile d'un jugement de goût épuré en même temps qu'il permet de reprendre symboliquement le dessus dans une situation vécue comme humiliante (syndrome du *looser*, du raté, etc.), y compris pour les membres dont la trajectoire est tenue par leurs pairs comme relevant d'une pleine réussite. L'expérience rapportée anonymement par un ancien membre de la revue porte trace de l'ambiguïté affective produite par ces rapports de micro-différenciations :

« À l'époque où j'y ai écrit, les gens se regardaient en chiens de faïence. Du moins il y avait une rivalité larvée entre les différents critiques, entre les différentes générations qui s'y côtoyaient. Pour ma part, je n'ai jamais eu d'amis au *Cahiers*. Celui dont j'ai été le plus proche, avec lequel j'ai eu quelques points communs, fut Thierry Jousse. Les autres, ce fut toujours limite. Toubiana, le grand manitou à l'époque où j'y écrivais, était assez changeant, ambivalent. Il m'a certes accueilli avec générosité, avec une certaine chaleur méditerranéenne, malgré mon inadaptation au contexte.

C'est lui qui m'a poussé à devenir critique. Drôle d'idée. D'un autre côté, nous ne nous sommes jamais fréquentés en dehors des *Cahiers*. Il y avait toujours une barrière invisible. Comme si on n'était pas du même monde, voire du même milieu. Je ne parlerai pas de lutte des classes, mais presque [...]. Les autres, c'était presque pire » (« Post MonOmbre », *The dummies*, blog, 10/07/11).

Ainsi l'organisation et la sociabilité de la communauté des *Cahiers* révèlent-elles une dialectique de la critique, enchâssant registre esthétique et considérations sociales jusqu'à un point de confusion.

## Conclusion

Derrière l'unicité d'une appellation (la critique), l'enquête révèle une pluralité d'objets : la critique est à la fois une valeur (un principe d'organisation du monde), une convention (une manière de faire les choses ensemble au sein d'une revue) et une norme (une pratique stabilisée typique d'un groupe social), permettant la communication et la différenciation au sein d'une communauté de production symbolique fortement concurrentielle. L'antinomie entre la nécessaire coordination d'un collectif et la recherche d'une singularisation individuelle fait de la critique sociale l'opérateur de relations irréductiblement asymétriques au sein du groupe. La rareté des ressources matérielles tend non pas à relativiser l'importance des rivalités, mais à les exacerber au sein de la rédaction, à perpétuer et non à effacer les rivalités interpersonnelles au sein de la communauté. Cette dramatisation est sous-tendue par l'étroitesse des possibles professionnels, les points d'entrée, de maintien et de sortie de l'activité étant numériquement limités. Dès lors, la critique sociale apparaît comme le moyen pour soi de renforcer un statut, pour les autres de le relativiser. En cela, l'ironie et ses variantes représentent un quatrième terme stratégique à côté des « prises de parole », de la « sortie » et de la « loyauté » à l'organisation (Hirschman, 1970). Si la critique sociale pourra, *in fine*, être perçue comme un manquement à l'entreprise critique, d'un point de vue sociologique, elle constitue moins l'expression d'une anomie organisationnelle que le moyen de préserver le périmètre et l'intégrité d'un collectif mis à mal par des processus constants de différenciation.

## Références

- Alexandre O., 2007, *Utopia. À la recherche d'un cinéma alternatif*, Paris, Éd. L'Harmattan.
- Alexandre O., 2015, *La Règle de l'exception. L'écologie du cinéma français*, Paris, Éd. de l'EHESS.
- Austin J. L., 1962, *Quand dire, c'est faire*, trad. de l'anglais par G. Lane, Paris, Éd. Le Seuil, 1991.
- Baecque A. de, 1991, *Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue*, Paris, Éd. des Cahiers du cinéma.
- Baecque A. de, 2003, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Paris, Fayard.
- Bazin A., 1958, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, t. 1, *Ontologie et langage*, Paris, Éd. du Cerf.

- Becker H., 1982, *Les Mondes de l'art*, trad. de l'américain par J. Bouniort, Paris, Flammarion, 1988.
- Becker H., 1999, *Propos sur l'art*, trad. de l'américain par J. Kempf et al., Paris, Éd. L'Harmattan.
- Becker H., Faulkner R. R., 2009, *Qu'est-ce qu'on joue maintenant ? Le répertoire de jazz en action*, trad. de l'américain par B. Gendre, Paris, Éd. La Découverte, 2011.
- Boltanski L., 1984 « La Dénonciation », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 51, pp. 3-40.
- Boltanski L., 1990, *L'Amour et la justice comme compétences. Trois essais de sociologie de l'action*, Paris, Métailié.
- Boltanski L., 2009, *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*, Paris, Gallimard.
- Boltanski L., Thevenot L., 1991, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard.
- Bourdieu P., 1984, *Homo Academicus*, Paris, Éd. de Minuit.
- Bourdieu P., 1992, *Les Règles de l'art*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Bourdieu P., 2013, *Manet. Une révolution symbolique*, Paris, Éd. Raisons d'Agir/Éd. Le Seuil.
- Bourdieu P., Darbel A., 1966, *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Éd. de Minuit.
- Bourdieu P., Delsaut Y., 2002, « Entretien entre Pierre Bourdieu et Yvette Delsaut sur l'esprit de la recherche », pp. 145 sq., in : Delsaut Y., Rivière C., *Bibliographie des travaux de Pierre Bourdieu*, Pantin, Éd. Le Temps des cerises.
- Brun E., 2014, *Les Situationnistes. Une avant-garde totale (1950-1972)*, Paris, CNRS Éd.
- Burt R. S., 1995, « Le capital social, les trous structureaux et l'entrepreneur », *Revue française de sociologie*, vol. 36, 4, pp. 599-628.
- Buscatto M., 2007, *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*, Paris, CNRS Éd.
- Certeau M. de, Giard L., 1983, « L'ordinaire de la communication », *Réseaux. Communication, technologie, société*, vol. 1, 3, pp. 3-26.
- Chiapello È., 1998, *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Métailié.
- Crozier M., 1964, *Le Phénomène bureaucratique*, Paris, Éd. Le Seuil, 1972.
- Delsaut Y., 2010, *Reprises. Cinéma et sociologie*, Paris, Éd. Raisons d'agir.
- Durkheim É., 1897, *Le Suicide*, Paris, Presses universitaires de France, 2013.
- Elias N., 1969, *La Société de cour*, trad. de l'allemand par P. Kamnitzer, Paris, Calmann-Lévy, 1974.
- Ethis E., 2014, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, A. Colin.
- Farrell M. P., 2001, *Collaborative circles. Friendship dynamics and creative work*, Chicago, University of Chicago Press.
- Francois P., 2010, *La Valse courte des critiques d'art : un surdéterminisme de la gratuité*, Paris, Presses de la rue d'Ulm.
- Freidson E., 1986, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue française de sociologie*, vol. 27, 3, pp. 431-443.
- Frodon J.-M., 2008, *La Critique de cinéma*, Paris, Éd. des Cahiers du cinéma.

- Frodon J.-M., 2010, *Le Cinéma français. De la Nouvelle Vague à nos jours*, Paris, Éd. des Cahiers du cinéma.
- Gauthier C., 1999, *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, École nationale des Chartes.
- Goffman E., 1961a, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, t. 1, *La présentation de soi*, trad. de l'américain par A. Accardo, Paris, Éd. de Minuit, 1973.
- Goffman E., 1961b, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, t. 2, *Les relations en public*, trad. de l'américain par A. Khim, Paris, Éd. de Minuit, 1973.
- Goffman E., 1963, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Éd. de Minuit, 1975.
- Goffman E., 1967, *Les Rites d'interaction*, trad. de l'américain par A. Khim, Paris, Éd. de Minuit, 1974.
- Goulet V., 2010 *Médias et classes populaires. Les usages ordinaires des informations*, Paris, Ina Éd.
- Grignon C., Passeron J.-C., 1989, *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard/Éd. Le Seuil.
- Halbwachs M., 1950, *La Mémoire collective*, Paris, A. Michel, 1997.
- Heinich N., 1998, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Éd. de Minuit.
- Hirschman A., 1970, *Exit, voice, and loyalty. Responses to decline in firms, organizations, and states*, Cambridge, Harvard University Press.
- Hoggart R., 1970 *La Culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Éd. de Minuit.
- Hughes E. C., 1971, *Le Regard sociologique*, trad. de l'américain par J.-M. Chapoulie, Paris, Éd. de l'EHESS, 1997.
- Jullier L., Leveratto J.-M., 2010, *Cinéphiles et cinéphilies. Une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, A. Colin.
- Kant E., 1790, *Critique de la faculté de juger*, trad. de l'allemand par A. Renaut, Paris, Aubier, 1995.
- Le Gras G., Sellier G., eds, 2015, *Cinémas et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre 1945-1958*, Paris, Nouveau Monde Éd.
- Lemieux C., 2000, *Mauvaise presse. Une sociologie compréhensive du travail journalistique et de ses critiques*, Paris, Métailié.
- Leveratto J.-M., 2003, « Histoire du cinéma et expertise culturelle », *Politix*, vol. 16, 61, pp. 17-50.
- Mary P., 2006, *La Nouvelle vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Matonti F., 2005, *Intellectuels communistes. Une sociologie de l'obéissance politique. La nouvelle critique (1967-1980)*, Paris, Éd. La Découverte.
- Mauger G., éd., 2007, *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme.
- Menger P.-M., 1997, *La Profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication/Documentation française.

- Menger P.-M., 2009, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard/Éd. Le Seuil.
- Montebello F., 2005, *Le Cinéma en France : depuis les années 1930*, Paris, A. Colin.
- Moulin R., 1967, *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Éd. de Minuit.
- Patron S., 1999, *Critique (1946-1996). Une encyclopédie de l'esprit moderne*, Paris, Éd. de l'Imec.
- Peretz A., 1972, *Le Problème sociologique de la critique d'art*, thèse de doctorat en sociologie, École pratique des hautes études, non publiée.
- Pilmis O., 2013 *L'Intermittence au travail. Une sociologie des marchés de la pige et de l'art dramatique*, Paris, Éd. Economica.
- Predal R., 2004, *La Critique de cinéma*, Paris, A. Colin.
- Naudier D., éd., 2010, « Genre et activité littéraire. Les écrivaines francophones », *Sociétés contemporaines*, 78.
- Raison du Cleuziou Y., 2012, « Le couvent comme dispositif d'imposition de la vérité religieuse. Orthopraxie et orthodoxie dans la Province dominicaine de France durant l'après-guerre », *Sociétés contemporaines*, 88, pp. 73-98.
- Taylor C., 1998, *Les Sources du moi. La formation de l'identité moderne*, trad. de l'anglais par C. Melançon, Paris, Éd. Le Seuil.
- Schutz A., 2007, *Essais sur le monde ordinaire*, trad. par T. Blin, Paris, Éd. du Félin, 2007.
- Sorignet P.-E., 2010, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris, Éd. La Découverte.
- Souillès L., 2013, *La Culture cinématographique du mouvement ciné-club : histoire d'une cinéphilie (1944-1999)*, thèse de doctorat en arts, Université de Lorraine.
- Svenbro A., 2004, « Des Cahiers jaunes aux petits Cahiers rouges », mémoire, Institut d'études politiques de Paris/Institut des médias, non publié.
- Truffaut F., 1988, *Correspondances*, Paris, Hatier.
- Wacquant L., 2001, *Corps et âmes. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*, Paris, Agone.
- Winkin Y., 1993, « De l'ingratitude des jeunes. Notes sur le clientélisme universitaire belge », *Terrain*, 21, pp. 63-66.
- Whyte W.F., 1945, *Street corner society. The social structure of an Italian slum*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.