
État critique. Série documentaire sur la fonction des journalistes de cinéma à l'heure d'Internet

Auteur : Schotter, Florian

Promoteur(s) : Vanesse, Marc

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en journalisme, à finalité spécialisée en investigation multimédia

Année académique : 2020-2021

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/13037>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département Médias, Culture et Communication

Etat critique

Série documentaire sur la fonction des journalistes de cinéma à l'heure
d'Internet



Mémoire présenté par Florian SCHOTTER
en vue de l'obtention du grade de
Master en Information et Communication
à finalité spécialisée en Journalisme

2020-2021

ÉTAT CRITIQUE



Etat Critique ne semble pas déchaîner les passions. Beaucoup vous ont sans doute déjà dit qu'il s'agissait d'un documentaire mineur, voire industrialisé. Ils n'auront peut être pas tort sur toute la ligne, après tout. Il n'y aura plus de concepts forts et novateurs, d'audace, ou encore de talent distinguait immédiatement le talent de ce nouveau



ON NAVET - [CRITIQUE SANS SPOILER]

LE CRITIQUE DE CINÉMA

40,8 k abonnés

302



56



PARTAGER



ENREGISTRER



S'ABONNER

¹ Voir Annexe pour le lien Youtube de la série documentaire. Lien Youtube raccourci : <https://bit.ly/3yPCwDa>.

Sommaire

Sommaire	4
Remerciements	5
Introduction	6
Chapitre 1 : La critique cinématographique	11
Chapitre 2 : Le projet initial et la série documentaire	34
Chapitre 3 : Méthodologie d'enquête	39
Chapitre 4 : La série documentaire	53
Chapitre 5 : Analyse critique	66
Conclusion	71
Glossaire	73
Bibliographie	75
Table des matières	83

Remerciements

Je tiens à remercier l'ensemble des personnes qui m'ont, de près ou de loin, apporté de l'aide quant à la réalisation du mémoire, que ce soit dans sa partie académique ou créative.

Parmi elles, je tiens à citer tout particulièrement :

- Marc Vanesse, professeur à l'Université de Liège et directeur du mémoire qui a eu la gentillesse de consacrer du temps à ma recherche, et d'enrichir ma réflexion par ses remarques et ses conseils avisés.

Je remercie aussi les membres de mon jury, à savoir Dick Tomasovic, Livio Belloï, et à nouveau Marc Vanesse pour l'intérêt manifesté à l'égard de ce travail.

J'exprime également toute ma reconnaissance envers Romain Schotter et Lucas Bach pour leur travail de relecture ainsi qu'envers Julien Covolo, Tom Léonet, Hanna Schevenels, Patrick Lima, Marion Ludmann, Amélie Thomas et Kiran Sinimalé pour leur participation à la projection test de la série documentaire. Leurs commentaires m'ont permis de produire la série sous sa forme présente.

J'adresse enfin toute ma gratitude à mes amis Patrick Lima et Guillaume Scheunders qui m'ont épaulé au cours de mes nombreux tournages ainsi que durant la production de la série documentaire. Ils furent pour moi d'un soutien incomparable, de par leur présence, leurs compétences techniques et leurs précieux conseils.

Introduction

Problématiques

Comme le souligne la rédaction des *Cahiers du cinéma*, la fin des années 1990 et à l'« Horizon des années 2000 : la critique de cinéma se veut le lieu d'une parole partagée. »², de nouveaux prescripteurs de culture ont émergé (critiques profanes, vidéastes critiques, blogueurs et influenceurs). Alors qu'auparavant, les journalistes constituaient les principaux prescripteurs culturels, ces nouveaux prescripteurs ont à leur tour endossé le rôle de critique, attribuant une note à un film et partageant leur critique auprès des utilisateurs d'Internet ; « Mais il y a un étrange paradoxe : étudiants, youtubeurs, facebookeurs, chercheurs universitaires se disent critiques ; pourtant les critiques dont c'est le métier sont mis de côté, et souvent dénigrés. »³. Tout d'abord, les blogs ont commencé à fleurir au début des années 2000, puis des plateformes de notation telles que Senscritique et Allociné - IMDB et Rotten Tomatoes dans l'internet anglophone - ont vu le jour. Sur ces plateformes, la critique change de dimension, « bannissant la verticalité des jugements au profit d'une glorification de l'horizontalité, de l'idée que l'avis de tout-un chacun compte. »⁴. « Internet induit par nature la fin des hiérarchies, la désintermédiation, la décentralisation, la disparition des légitimités élitistes autant d'évolutions qui affectent inévitablement la critique. » (Martel : 2015). Tout le monde est critique et toutes les critiques se valent. Déjà en 2004, Dominique Païni ainsi que René Prédal⁵, pressentaient l'émergence d'une nouvelle génération de cinéphiles.

Une nouvelle cinéphilie se développe qui, d'après Dominique Païni, serait en train d'engendrer une critique plus ouverte : le cinéphile d'aujourd'hui a vu davantage de films que celui des années 1950, son panorama esthétique est plus large (brassant époques, continents et rapports au cinéma), son respect de la doxa moins étouffant, sa curiosité s'étend au-delà de la simple connaissance des classiques. (Prédal, 2004 : 121)

Alors que René Prédal pensait que ces cinéphiles alimenteraient les revues en critiques, ces derniers ont préféré Internet comme espace d'expression, tout d'abord au travers des blogs puis des plateformes d'hébergement de vidéos (telle que Youtube) et des

² LYON-CAEN Gilles, « La Critique de cinéma à l'épreuve d'Internet », p. 9, Montpellier, France, 2014.

³ La rédaction des Cahiers du cinéma, « Qu'est-ce que la critique ? » in *Cahiers du cinéma*, n°765, avril 2020, p.14.

⁴ KRYWICKI Boris, « La critique cinématographique : Analyse des contrats de lecture proposés dans la presse traditionnelle d'aujourd'hui », p. 102, Université de Liège, Liège, Belgique, 2015.

⁵ PREDAL René, « La critique de cinéma », p. 121, Armand Colin, Paris, France, 2004.

réseaux sociaux. C'est certainement cela le principal bouleversement, les nouveaux cinéphiles ne souhaitent pas rejoindre les revues et institutions installées depuis plusieurs décennies ; « en ouvrant les portes de l'écriture de chacun, Internet a ouvert une nouvelle crise de la critique. » (De Baecque, 2014 : 18). Ces nouveaux critiques amateurs, férus de cinéma, commencèrent à créer du contenu audiovisuel en critiquant les films à l'affiche, en analysant en profondeur des œuvres plus méconnues et en disséminant leur savoir auprès d'une communauté de spectateurs de plus en plus nombreux⁶. Il n'est plus rare de voir ces critiques amateurs, ou influenceurs, participer aux processus promotionnels des films (projections presse, interviews d'acteurs, cadeaux promotionnels, promotion du film sur les réseaux sociaux...) aux côtés des journalistes ; « En tant qu'attachée de presse, on a pour politique de toute façon les inviter (les influenceurs, youtubeurs et blogueurs) [...] donc il y a des youtubeurs, des petits blogueurs qui sont invités aux projections presse »⁷ révèle Barbara Van Lombeek au cours d'une interview. Le youtubeur Regelegorila confirme les propos de Barbara Van Lombeek : « Tu es invité à des séances presse puis ils attendent de toi une critique [...] J'étais invité à l'avant première de *Ad Astra* au Royal Monceau »⁸. Il arrive même que les distributeurs de films privilégient les influenceurs aux journalistes pour la promotion de leurs films ; Cathy Immelen confiait que dans le cadre de la promotion du film d'animation *Coco*, Disney « a annulé le *slot* de la RTBF pour envoyer à la place Lufy, une influenceuse maquillage »⁹. Il convient donc d'interroger l'actuelle légitimité des critiques de cinéma, ainsi que leur fonction, face aux youtubeurs¹⁰ cinéma et aux influenceurs¹¹.

Qu'entend-on par légitimité ?

La « nouvelle critique » apparue sur Internet et les réseaux sociaux remet en question la légitimité acquise par les critiques de cinéma au fil des décennies. Il faut donc s'intéresser aux caractéristiques rendant un discours légitime par rapport à un autre. Est-ce que la légitimité s'acquiert grâce à un succès d'audience ? Est-ce qu'un statut professionnel légitime un discours ?

⁶ Les analyses et critiques de Durendal atteignent régulièrement plusieurs centaines de milliers, voire le million, de vues sur YouTube. InthePanda et Le Fossoyeur de Films voient aussi certaines de leurs vidéos rencontrer des audiences similaires.

⁷ Propos recueillis le 12 mars 2021 lors d'une interview dans le cadre du mémoire. Voir Annexe.

⁸ Propos recueillis le 17 février 2021 lors d'une interview dans le cadre du mémoire. Voir Annexe.

⁹ Propos recueillis le 26 février 2021 lors d'une interview dans le cadre du mémoire. Voir Annexe.

¹⁰ Est le terme généralement utilisé pour qualifier les utilisateurs produisant des vidéos sur YouTube.

¹¹ Cf. Glossaire.

En France, la légitimité du discours critique sur le cinéma s'est élaborée par une posture qualitative c'est-à-dire « sa capacité à faire la distinction entre le bon grain et l'ivraie, ce qui relève du cinéma et ce qui n'en relève pas. »¹². D'après la posture qualitative, la critique amateur sur Internet dispose de la même légitimité qu'un critique de cinéma professionnel. Pour le journaliste Adrien Corbeel les critiques en ligne sont en effet tout aussi légitimes, « Les personnes qui écrivent sur Senscritique font le même métier (que moi) et ont la même légitimité que moi pour parler de cinéma »¹³. Selon Jacques Julliard, il ne faut pas oublier que la légitimité d'un discours critique « ne vient pas, ou pas seulement, de l'excellence de son goût et de la sûreté de son jugement personnel. Elle surgit, cette légitimité, de la fonction sociale que lui reconnaît son époque »¹⁴. Lors de l'entretien avec le youtubeur Regelegorila, il reconnaît que les critiques professionnels paraissent naturellement plus légitimes grâce à leur statut de journaliste et leur formation : « Quand tu lis l'avis d'une personne sur Senscritique, tu te demandes qui c'est. Pour un youtubeur, c'est pareil. Avec le journalisme presse tu sautes des cases et directement dans l'esprit collectif tu te dis "lui il s'y connaît" et c'est normal »¹⁵. Il s'agit ici d'une légitimité acquise par une posture sociale.

La légitimité du discours critique peut aussi s'obtenir à travers une position performative, notamment avec les métriques liées à la mesure de l'audience (vues, clics, partages...). Les critiques des youtubeurs acquièrent de la légitimité, auprès des distributeurs de films et *sponsors* grâce à ces métriques de performance ; « Le nombre d'abonnés, de vues, donnent une forme de légitimité, elles sont le symbole que des personnes suivent cette personne. Elles sont un indice de sa capacité à convaincre » (Krywicki, 2021). Le discours critique acquiert ici une légitimité par sa posture quantitative/performative.

La question de la légitimité d'un discours sur le cinéma n'est pas forcément la plus pertinente d'un point de vue idéologique puisque comme le résume Cathy Immelen : « tout le monde est légitime de parler d'un film. Tout le monde est légitime pour parler de cinéma. Il

¹² CAILLE Patricia, « Interroger la figure à la croisée des cinémas et des genres » in *Nouvelles questions féministes*, éd. Antipodes, vol. 23, 2004 [en ligne] (page consultée le 9 mars 2021).

¹³ Propos recueillis le 05 mars lors d'une interview dans le cadre du mémoire. Voir annexe

¹⁴ JULLIARD Jacques, « Avant-propos » in *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, éd. Société d'études soréliennes, vol. n°26, 2008 [en ligne] (page consultée le 9 mars 2021).

¹⁵ Propos recueillis le 17 février 2021 lors d'une interview dans le cadre du mémoire. Voir Annexe.

n’y aura pas la même profondeur et le même regard [...] mais tout le monde est légitime de parler de culture. »¹⁶

Dans ce mémoire, la légitimité du discours critique sera analysée au travers des angles qualitatif (la définition proposée par Julliard) et performatif.

Objectifs

Le mémoire se compose de deux parties : une partie théorique et une partie créative.

La partie théorique

Dans la partie théorique, une première section présentera le sujet choisi et expliquera ses tenants et aboutissants. Le but sera d’analyser la « crise de la fonction critique »¹⁷, et plus particulièrement celle de la critique de cinéma, face aux critiques amateurs sur Youtube et aux influenceurs. Pour ce faire, il conviendra d’exposer un rapide historique de la critique de cinéma, d’identifier les spécificités du journalisme cinématographique par rapport aux autres genres journalistiques, de faire un état des lieux de la critique de cinéma d’aujourd’hui et d’identifier les nouveaux acteurs apparus depuis le début du nouveau millénaire.

Enfin, la seconde section servira de carnet de bord de la partie créative dans laquelle seront exposées les raisons qui ont motivé le choix de ce sujet. La méthodologie employée y sera expliquée, ainsi que les différents choix réalisés lors de la réalisation de la série documentaire. Pour finir, une analyse critique de la série documentaire sera présentée.

La partie créative

Dans un second temps, à travers la réalisation d’une œuvre audiovisuelle, l’objectif sera d’interroger la fonction actuelle des critiques de cinéma. Pour ce faire, il s’agira essentiellement d’aller à la rencontre des différents acteurs qui exercent, ou interagissent, avec le champ cinématographique, c’est-à-dire des critiques, des influenceurs, des distributeurs ainsi que des chercheurs ayant étudié la question de la « crise de la fonction

¹⁶ Propos recueillis le 26 février 2021 lors d’une interview dans le cadre du mémoire. Voir Annexe.

¹⁷ ASSAYAS Olivier, BERGALA Alain, DANEY Serge, TOUBIANA Serge, « Critique et cinéphilie – VI. Petite anthologie des Cahiers du cinéma », p. 204, éd. Cahiers du cinéma, Paris, France, 2001.

critique »¹⁸ dans le domaine du cinéma, afin de savoir si le métier de critique de cinéma est voué à disparaître dans les prochaines années au profit des influenceurs, youtubeurs et critiques amateurs. L'enjeu de cette production sera de produire un discours le plus complet possible sur la crise de légitimité de la critique de cinéma sous une forme audiovisuelle - plus accessible que les ouvrages de recherches - et de faire un état des lieux de la critique cinématographique en Belgique et en France.

¹⁸ ASSAYAS Olivier, BERGALA Alain, DANEY Serge, TOUBIANA Serge, « Critique et cinéphilie – VI. Petite anthologie des Cahiers du cinéma », p. 204, éd. Cahiers du cinéma, Paris, France, 2001.

Chapitre 1 : La critique cinématographique

Une brève histoire du cinéma et de la critique cinématographique française

Le cinématographe - Une merveille photographique

Une nouvelle invention, qui est certainement une des choses les plus curieuses de notre époque, cependant si fertile, a été produite hier soir, 14, boulevard des Capucines, devant un public de savants, de professeurs et de photographes. Il s'agit de la reproduction, par projections, de scènes vécues et photographiées par des séries d'épreuves instantanées.¹⁹

Ces quelques lignes ci-dessus sont un extrait de l'un des premiers articles de presse parlant du cinématographe. On peut croire que la critique de cinéma est née en même temps que le support qu'elle traite. Cet article paru dans le quotidien *Le Radical*, le 31 décembre 1895, n'est pas un texte critique puisque le journaliste présente l'invention des frères Lumières, et il ne réalise pas une critique du film diffusé. Le jour précédent, le quotidien *La Poste*²⁰ publiait aussi un article révélant la création du cinématographe. À l'instar de l'article dans *Le Radical*, il s'agit aussi d'un article traitant des aspects techniques de l'invention ; « jusque dans les premières années du XXème siècle, c'est sous un angle technique que la nouveauté du cinéma est commentée, le plus souvent dans des revues consacrées à la photographie. »²¹. La critique cinématographique n'est donc pas apparue en même temps que son support, le cinématographe, puisqu'il ne s'agissait pas d'un travail critique. En 1897, Léon Gaumont crée le magazine *La mise au point*, un magazine publicitaire promouvant les films produits par sa société de production Gaumont. Encore une fois, il ne s'agit pas d'un travail d'écriture critique, mais plutôt d'un support promotionnel. On peut cependant entrevoir les prémices d'un travail critique dans *Le Fascinateur*, en 1903, un magazine où Guillaume Michel Coissac recommande des films afin que les spectateurs évitent ceux qui seraient « moralement répréhensibles »²².

¹⁹ « Le cinématographe » in *Le Radical*, 31 décembre 1895 [en ligne].

²⁰ MAGNY Joël « Théories du cinéma » in *Cinémaction*, N°20, Ed. Corlet-Télérama, 1991.

²¹ LORIT Mathilde, Vincy Thomas « Les Dossiers de l'Écran - La critique » in *Ecran Noir*, Novembre 1999 [archive].

²² FRODON Jean-Michel, « La critique de cinéma », p. 47, éd. Cahiers du cinéma, coll. Les petits cahiers (dir. Joël Magny), Paris, France, 2008.

Selon Claude Beylie²³, les premiers textes critiques datent de 1908 et concernent le court-métrage « L'assassinat du Duc de Guise » de Charles Le Bargy et André Calmettes. Les textes critiques seront toutefois signés par des critiques de théâtre car les films étant considérés comme des reproductions muettes d'une pièce de théâtre. Par la suite, en 1911, Ricciotto Canudo publiera son *Manifeste des sept arts*, premier ouvrage s'interrogeant sur les « spécificités d'un art cinématographique »²⁴ par rapport aux autres arts. C'est au travers de ce manifeste que le cinéma adoptera le surnom de « 7e Art ». Pour rappel, au début du XXe siècle, le cinéma n'était pas encore considéré comme un art à part entière pour de nombreux « intellectuels sceptiques dénigrant à cette époque le cinéma »²⁵. Au cours des années suivantes, plusieurs intellectuels amateurs d'arts écrivent des textes légitimant la dimension artistique de la cinématographie. Dès 1914, une série de revues consacrées au cinéma se forme : certaines se destinent aux professionnels comme *Le Cinéopse* ; d'autres, à l'instar de *Le Film*, analysent les œuvres parues ; et certaines proposent des récits illustrés des films.

Dans les années 20, Louis Delluc s'impose comme le critique de cinéma et le fondateur de l'activité critique cinématographique en France. Il est considéré comme le premier grand critique de cinéma. Il dispose de deux rubriques dans les quotidiens *Paris-midi* et *Bonsoir* ainsi que dans l'hebdomadaire *Le Film*. À travers ses « textes clairs, fort bien écrits, très personnels et parvenant toujours à remonter du film à des idées générales »²⁶, Louis Delluc parvient à exprimer « un début de théorie de cinéma »²⁷. Au côté de Louis Delluc, la critique cinématographique compte aussi d'autres grands noms comme René Jeanne, Emile Vuillermoz, Jean-George Auriol et Léon Moussinac. Au cours de cette décennie, de nombreuses revues spécialisées se créent comme *La revue du cinéma*. Pourtant le grand public ne lit pas ces revues, préférant les fascicules consacrés aux acteurs ou les revues illustrées racontant l'histoire d'un film tel que *Le Film Complet*. Très rapidement, la plupart des revues spécialisées disparaissent par manque de viabilité économique.

²³ BEYLIE Claude, « Histoire de la critique française, 1. 1895-1900 » in *La Critique de cinéma en France*, sous la direction de M. Ciment et J. Zimmer, Ramsay-Cinéma, 1997

²⁴ PREDAL René, « La critique de cinéma », p. 29, Armand Colin, Paris, France, 2004.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem, p. 30.

²⁷ Ibidem.

Avec l'arrivée du cinéma parlant, la décennie suivante (les années 30) est considérée comme « l'Âge d'Or » du cinéma français. Cependant la décennie se révèle particulièrement calme pour la critique. On peut tout de même citer la création de l'Association de la critique qui permet aux critiques de se démarquer des autres journalistes. Il convient donc de différencier le journaliste spécialisé dans le cinéma, que l'on nomme critique, et le journaliste généraliste parlant de cinéma. En 1943, le critique André Bazin interroge déjà la nature et les fonctions de la critique dans *L'écho des étudiants*. À la suite de la seconde guerre mondiale, dans le même élan qu'André Bazin, les critiques cherchent à assainir la profession en questionnant sa nature et ses fonctions. En 1946, Georges Charensol fonde l'Association française de la critique de cinéma qui milite pour une étude rigoureuse du cinéma. La même année, la première édition du Festival de Cannes est inaugurée. Les années suivant la seconde guerre mondiale marquent aussi le retour des grandes revues cinématographiques avec *Action*, *La revue du Cinéma* et *L'écran français*. En 1947, Georges Montaron fonde *Radio-Loisir*, qui deviendra par la suite *Radio-Cinéma-Télévision* puis *Télérama* en 1960. Déjà lors de sa première parution, *Radio-Loisir* contient tous les ingrédients du futur succès de *Télérama* : la programmation des émissions par chaînes radio, des critiques de films, de livres et des émissions passées. Avec la Libération, un nouveau phénomène critique apparaît : les ciné-clubs. Ces événements, organisés en dehors des salles commerciales, attirent des milliers de spectateurs et généralisent le concept du film-débat, c'est-à-dire un film suivi d'un débat, ce qui participe à la réception critique auprès d'un plus vaste public. Le 1er avril 1951, le critique André Bazin crée *Les Cahiers du cinéma* après la disparition de *La Revue de Cinéma*. Le magazine sera notamment connu pour ses « jeunes turcs » (François Truffaut, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Claude Chabrol...) qui contribueront fortement à la politique des auteurs. L'année suivante, la revue *Positif* est fondée par des cinéphiles lyonnais. Sur les ondes hertziennes, l'émission de critique *Le Masque et la Plume* est créée le 13 novembre 1955 au sein de la Radiodiffusion-Télévision Française (RTF)²⁸. Toutefois, la critique de cinéma ne fera son entrée dans l'émission qu'en octobre 1957.

Les années 60 sont dominées par deux grandes revues : *Les Cahiers du cinéma* et *Positif*. Régulièrement, elles « cultivent en effet la polémique et se critiquent régulièrement

²⁸ Est la société publique en charge de l'unique chaîne de télévision française ainsi que des radios du service public. En 1964, l'Office de radiodiffusion télévision française (ORTF) lui succède.

avec violence »²⁹. L'émergence de la Nouvelle vague française va accentuer la différence d'idéologie entre les deux revues. *Les Cahiers du cinéma* consacrent les films de la Nouvelle vague, fruit de plusieurs collaborateurs du périodique (Jean-Luc Godard, François Truffaut ou encore Eric Rohmer), tandis que *Positif* exècre ce mouvement. Contrairement aux *Cahiers du Cinéma*, *Positif* s'intéresse également à la politique et insère des références au sein de leurs critiques et analyses. S'ils diffèrent sur plusieurs points, on remarque malgré tout que les deux revues ne s'intéressent que très peu aux aspects techniques des films. Ces revues sont tellement importantes dans les années 60 qu'elles vont définir deux courants de la critique : « La différence d'optique définit les deux grandes attitudes qui divisent alors la critique française : partir de l'auteur pour aller au film (*Cahiers*) ou du film pour remonter à l'auteur (*Positif*). »³⁰. De nombreuses revues adopteront l'une des deux postures. *La Méthode* ou *Le miroir du cinéma* rejoignent le courant de *Positif* tandis que *Présence du cinéma* se joint aux *Cahiers du Cinéma*. Il faut tout de même signaler que des revues, telles que *Cinéma et Image et Son*, adoptent une posture hybride en empruntant des idées à chacun des courants. À côté des revues de cinéma, la critique de cinéma connaît aussi un engouement croissant dans la presse généraliste. De nombreux journalistes (Georges Charensol, Michel Cournot, Jean-Louis Bory...) interrogent les enjeux esthétiques et politiques du cinéma auprès d'un public plus vaste. À la télévision, la critique de cinéma se fait beaucoup plus discrète.

Du fait d'une alliance passée entre les chaînes et les professionnels du cinéma. Les producteurs et les distributeurs de films se méfient d'une parole libre, et le cas échéant négative, sur un média aussi puissant. Et ils ont obtenu d'autant plus facilement la mise à l'écart de la critique que ces mêmes chaînes, sont en France, d'importants producteurs et diffuseurs de films où ils ont des intérêts financiers considérables. (Frodon, 2008 : 21)

Les années 1970 sont une décennie où les revues spécialisées se politisent à la suite des événements de mai 68 et de « l'affaire Langlois ». Durant cette période, le cinéma est lui aussi sujet à une politisation grandissante. Ainsi, *Les Cahiers du cinéma* se rallie au maoïsme, l'actualité cinématographique passe au second plan et le nombre d'abonnés chute à moins de 2 000 abonnés. En 1976, Jean-Pierre Frimbois et Marc Esposito créent *Première*, une revue de cinéma ne se destinant plus aux cinéphiles exigeants mais aux amateurs de cinéma. Dans les années 80, la critique dans la presse généraliste rencontre un essor au détriment de celle

²⁹ PREDAL René, « La critique de cinéma », p.37, Armand Colin, Paris, France, 2004.

³⁰ Ibidem, p. 38.

dans les revues spécialisées. De nombreux passionnés de cinéma arrêtent de lire les critiques des revues spécialisées privilégiant celles de la presse généraliste car se « jugeant suffisamment informés »³¹ par ces dernières. Alors que la télévision est désormais largement installée dans les ménages français, les ciné-clubs disparaissent et le rapport au cinéma change ainsi que le rapport à la critique et l'analyse. De nombreuses revues disparaîtront comme *Télé-ciné*, *Ecran* puis *Cinéma* quelques années plus tard. Au milieu des années 90, il ne reste plus que trois revues cinéphiliques : *Jeune Cinéma*, *Les Cahiers du cinéma* et *Positif*. Pour survivre, les trois revues s'adaptent. *Jeune cinéma* réduit le nombre de parution annuelle. *Positif* renforce l'identité de sa revue. *Les Cahiers du cinéma* adopte un format magazine avec davantage d'enquêtes et d'informations, et moins de critiques. En 1997, Allociné, alors uniquement accessible via le Minitel, lance sa version web. Sur Allociné, un onglet dédié rassemble l'ensemble des critiques parues dans la presse, sans réaliser de classement entre les différents titres de presse. La critique publiée dans le quotidien *20minutes* dispose de la même valeur critique que celle parue dans *Les Cahiers du Cinéma*. Il devient aussi possible pour les internautes de rédiger une critique du film et de la publier au sein de l'onglet « Critiques spectateurs ». Pour la première fois, les critiques des utilisateurs et des journalistes sont placés sur un même piédestal. Auparavant, l'avis des « amateurs » restait confiné au courrier des lecteurs des magazines et journaux. On pouvait alors y lire deux ou trois critiques de lecteurs du journal, ces critiques étant soigneusement sélectionnées par la rédaction. Sur Allociné, tout le monde peut partager son avis.

Au début des années 2000, le groupe *Le Monde* rachète *Les Cahiers du cinéma* ainsi que l'hebdomadaire culturel *Télérama*. Le célèbre critique Jean-Michel Frodon quitte *Le Monde* pour la direction des *Cahiers du cinéma*. La disparition des revues et magazines se poursuit pendant la première décennie des années 2000. Comme la presse généraliste, la presse culturelle connaît une diminution de leurs ventes physiques. Les ventes des revues spécialisées continuent de diminuer : en 2019, *Première* a vendu 68 725 magazines³². En 2015, 97 642 exemplaires étaient écoulés, soit une diminution des ventes de 29,6% en quatre ans. Même constat pour *Les Cahiers du cinéma* avec 11 000 exemplaires vendus en 2020, soit 3 000 copies de moins par rapport à 2016. *Positif*, le concurrent de toujours des *Cahiers du*

³¹ PREDAL René, « La critique de cinéma », pp.41-42, Armand Colin, Paris, France, 2004.

³² « Première » in *ACPM* [en ligne] (page consultée le 08/03/2021).

cinéma, se trouve dans une situation plus délicate encore. En 2012, Michel Ciment, « rédacteur en chef » de *Positif*, déclarait dans une interview pour *Le Figaro* que le tirage de la revue s'établissait entre 12 000 et 13 000 exemplaires pour 4 000 abonnés. Il fait aussi l'aveu que la revue doit sa survie au travail bénévole de ses collaborateurs : « on a été capable de tenir le coup par le bénévolat. »³³. Du côté de la presse généraliste, *Télérama* connaît aussi un déclin des ventes, passant de 652 785 exemplaires vendues en 2002 à 496 994 exemplaires en 2018. Sur la même période de nombreux sites webs dédiés à l'actualité cinématographique et à l'analyse de films ont vu le jour sur Internet. Créé en 2011, le site web Senscritique privilégie la recommandation d'amateurs à amateurs. Contrairement à Allociné, Senscritique fait le choix de ne pas lister les critiques de presse, privilégiant la critique amateur. Les internautes sont invités à noter un film, à rédiger une critique ainsi qu'à juger de la pertinence des critiques des autres internautes sur le film. Allociné et Senscritique sont les principaux sites web dédiés à la critique cinématographique au sein de l'Internet francophone. Ils modifient le rapport à la critique, « bannissant la verticalité des jugements professionnels (j'achète une publication pour consulter l'avis d'un spécialiste), au profit d'une glorification de l'horizontalité, de l'idée que l'avis de tout-un-chacun compte. »³⁴. Pour le journaliste et écrivain Frédéric Martel : « On entre dans une culture qui se caractérise par des "conversations" et non plus par des arguments d'autorité, une culture où la recommandation devient centrale, mais où les prescripteurs se démultiplient aussi, et à l'infini. »³⁵. La critique de cinéma connaît une nouvelle crise : « la grande disruption des hiérarchies » (Martel, 2015).

Internet induit par nature la fin des hiérarchies, la désintermédiation, la décentralisation, la disparition des légitimités élitistes – autant d'évolutions qui affectent inévitablement la critique. [...] Le modèle hiérarchique *top-down* de la critique culturelle traditionnelle s'essouffle partout. (Martel, 2015)

« Ils (influenceurs et lanceurs de tendances) ne se voient pas comme des leaders d'opinion mais comme des médiateurs, des personnes-ressources, dans une approche horizontale et égalitaire plutôt que verticale et hiérarchique »³⁶ précise Divina Frau-Meigs.

³³ NEUHOFF Eric, « Michel Ciment : "La cinéphilie se porte bien" » in *Le Figaro*, 23 mai 2012 [en ligne].

³⁴ KRYWICKI Boris, « La critique cinématographique : Analyse des contrats de lecture proposés dans la presse traditionnelle d'aujourd'hui », p. 102, Université de Liège, Liège, Belgique, 2015.

³⁵ MARTEL Frédéric, « Le critique culturel est mort. Vive la smart curation ! » in *Slate*, 2 septembre 2015 [en ligne] (page consultée le 20 avril 2021).

³⁶ FRAU-MEIGS Divina, « Les youtubeurs : les nouveaux influenceurs ! » in *Nectart*, n°5, 2017 [en ligne] (page consultée le 20 avril 2021).

Toutefois, la verticalité des jugements n'a pas complètement disparu et se maintient toujours sur Internet. En 2006, la plateforme d'hébergement de vidéos Youtube est créée. Très rapidement des amateurs utilisent la plateforme pour produire des critiques de films et des analyses sur le cinéma pour les partager auprès des utilisateurs de Youtube. Si les utilisateurs de la plateforme peuvent commenter la vidéo et exprimer leur avis, la verticalité de jugement y persiste :

À l'instar d'un critique des pages cinéma de nos quotidiens, le « Fossoyeur de films » ou Durendal, s'ils ne manquent pas d'opter pour des stratégies de communion avec leurs récepteurs, rappellent régulièrement leur position dominante, en termes de connaissances, sur ceux-ci, par une manifestation de leur conscience des codes, des ficelles du septième art ou de leur savoir encyclopédique concernant la filmographie de ses icônes. » (Krywicky, 2015 : 102)

Néanmoins, les youtubeurs empruntent une position plus ambiguë que celle des journalistes professionnels ou des critiques amateurs, adoptant une position à la fois verticale et horizontale par rapport à leurs auditeurs (voir Chapitre 1.4). Avec la diversification des plateformes de diffusion, la critique de cinéma a aussi migré vers la plateforme de *streaming* Twitch où des *streamers*³⁷ proposent des débats et critiques avec un *chat* en ligne où des *viewers*³⁸ peuvent réagir et s'exprimer. Les plateformes de *streaming* audio ne sont pas en reste puisque de plus en plus de cinéphiles embrassent le format podcast pour proposer des critiques de films et des débats, comme « Pardon le Cinéma » ou « 2 heures de perdues ». La migration de la critique cinéma se poursuit aussi sur les réseaux sociaux à travers de journalistes partageant de courtes « critiques » en moins de 280 caractères sur Twitter. Avec l'expansion massive de Tiktok, il est plus que probable que des journalistes professionnels et cinéphiles amateurs adopteront bientôt les codes de la plateforme chinoise afin de proposer de nouvelles formes de critiques et toucher un nouveau public fêru de cinéma.

Les spécificités de la critique de cinéma

Afin de mieux appréhender le mémoire, il convient de spécifier les caractéristiques de la critique de cinéma. Le travail critique se distingue des autres discours sur le cinéma que sont les textes analytiques théoriques et les textes critiques. La frontière entre le discours théorique et le discours critique est particulièrement ténue comme le souligne Alain Bergala : « Quiconque est passé un jour de la posture de critique à celle de théoricien - dans un sens ou

³⁷ Cf. Glossaire.

³⁸ Cf. Glossaire.

dans l'autre - sait bien par expérience intime que la ligne de démarcation entre la pensée critique et la pensée théorique n'est pas si étanche. »³⁹. Pourtant des distinctions existent entre un texte critique et un travail analytique. Tout d'abord, un chercheur « n'a aucune obligation d'évaluation explicite de son objet d'études »⁴⁰ mais se doit « d'étayer ses hypothèses en convoquant des exemples et en fournissant des preuves de tout ce qu'il avance.»⁴¹. Tandis qu'un critique cherche à convaincre son lecteur de la justesse de ses goûts pour agir sur ses choix. Pour cela, le critique use d'exemples pour attester de la pertinence de son propos. Le critique de cinéma Alain Bergala précise qu'il n'y a qu'un « seul critère possible » (Bergala, 1996 : 30) permettant de savoir si un texte est critique ou pas.

Je postulerais ceci : tout texte qui ne se donne pas comme fonction d'évaluer le film ou l'œuvre cinématographique dont il parle n'est pas un texte critique. C'est le seul critère possible pour tracer une ligne de démarcation entre le discours critique et les autres types de discours sur le cinéma. (Bergala, 1996 : 30)

Toutefois de nombreux chercheurs, à l'instar d'Alain Bergala ou René Prédal, s'accordent sur le caractère hybride de la critique. Le critique de cinéma jongle constamment entre subjectivité, objectivité, information et communication :

Il est évident qu'il s'agit d'un produit hybride écartelé entre l'information (renseigner), la communication (toucher un lectorat, influencer ses choix en matière de spectacle) et l'expression (en écrivant un article sur un film qu'il aime, le critique livre forcément un peu de lui, en même temps qu'une analyse de l'univers du cinéaste). (Prédal, 2004 : 10)

Pour l'écrivain et critique François Bégaudeau, « La critique se positionne à équidistance du subjectivisme de l'opinion et de l'objectivisme de l'étude. Non qu'il faille révoquer ces deux modes d'expression nécessaires au joyeux bordel de la parole sur le cinéma : il s'agit plutôt de les cumuler afin qu'ils se modèrent mutuellement. »⁴².

Comme le souligne, Serge Cardinal et Michel Larouche, la critique est « un genre littéraire particulier »⁴³ car elles « ont au centre de leur problématique un travail d'écriture au

³⁹ BERGALA Alain, « Critique/théorie : l'évaluation et la preuve », in *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 6 n°2-3, p.43, Montréal, Canada, 1996.

⁴⁰ Ibidem, p. 36.

⁴¹ Ibidem, p. 30.

⁴² BEGAUDEAU François, « L'art délicat de la critique » in *La Critique de cinéma à l'épreuve d'Internet (dir. Gilles Lyon-Caen)*, p. 35, éd. L'Entretiens, coll. Horizons de cinéma, Montpellier, France, 2014.

⁴³ CARDINAL Serge, LAROUCHE Michel, « L'écriture de la critique » in *Cinémas : revues d'études cinématographiques*, vol. 6 n°2-3, Montréal, Université de Montréal.

sein duquel se font écho le statut de l'objet et la validité du discours, dans un contexte de légitimation et de réception »⁴⁴. Ainsi pour pouvoir influencer les choix de son public, l'auteur de la critique doit paraître légitime auprès de ses lecteurs.

Deux prérequis s'avèrent nécessaires pour qu'un article de ce type rencontre un lecteur : celui-ci doit être intéressé par l'objet évalué (cherche-t-il à obtenir un avis sur le film chroniqué ?) et considérer l'opinion de l'auteur comme valide (connaît-il ce journaliste, lui fait-il confiance ? A-t-il seulement foi en la critique cinématographique ?). En somme, l'objet du jugement et la légitimité de celui qui l'émet constituent deux paramètres inhérents à tout texte critique. (Krywicki, 2019)

On se rend compte que la question de la légitimité (abordée dans le chapitre « Qu'entend-on par légitimité ») est inhérente à la critique, et par extension à la critique de cinéma. Une question qui occupe une place particulièrement importante au sein de la profession. Même si les journalistes s'accordent sur le fait que « tout le monde est légitime à parler d'un film » (Immelen, 2021), certains journalistes continuent de s'interroger sur la leur, « J'ai toujours cette question de légitimité par rapport aux réseaux sociaux et donc je poste assez peu [...] Je me dis toujours “Qui je suis ? Pourquoi est-ce qu'on m'écouterait ? ”»⁴⁵ confesse Cathy Immelen.

Du point de vue de la forme, le chercheur Boris Krywicki constate une certaine homogénéité dans la construction des critiques de cinéma au sein de la presse francophone belge. La forme des textes critiques s'est « installée comme genre journalistique institutionnalisé — avec ses codes, sa rubrique, son système de notation » (Krywicki, 2019). Parmi l'une des spécificités de la critique se trouve être sa synchronicité avec les sorties en salle. « Aujourd'hui avec le marché de la VOD et les plateformes de streaming, cela n'a plus de sens de se caler avec les sorties en cinéma. Ce que les vidéastes ont bien compris, c'est que le public n'a pas toujours envie de voir les nouveautés. »⁴⁶ indique Boris Krywicki.

« Loin de la plupart des textes des Cahiers du Cinéma dans les années 1950, qui développaient la pensée d'un film plutôt qu'ils ne l'évaluaient et “ heurt[ai]ent l'opinion généralement reçue ” » (Krywicki, 2019), aujourd'hui, la critique de cinéma grand public ne s'attache plus à juger la pensée d'un film mais préfère évaluer le film comme un produit de

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Propos recueillis le 26 février 2021 lors d'une interview dans le cadre du mémoire. Voir Annexe.

⁴⁶ Propos recueillis le 03 février 2021 lors d'une interview dans le cadre du mémoire. Voir Annexe.

consommation au travers de notes ou de barèmes (étoiles, visage souriant ou triste) retirant aux films ses aspects artistiques et politiques.

Néanmoins, il convient de nuancer la forme typique de la critique (synopsis, analyse, évaluation) puisque toutes ses spécificités ne se trouvent pas forcément dans toutes les critiques, et surtout dans des proportions variables. Une critique reste le produit d'un auteur et de son style d'écriture. Il pourra par exemple offrir plus de place au synopsis, ou à contrario préférera se concentrer sur un détail du film pour le décortiquer. Adrien Corbeel, journaliste-pigiste à la RTBF, explique que lors de la rédaction de ses critiques, il essaie de sortir du triptyque synopsis-analyse-évaluation :

C'est très facile dans la presse traditionnelle de tomber dans des schémas assez stéréotypés. On commence par un synopsis, on parle brièvement de certaines choses [...] J'essaie de sortir des schémas synopsis et note, et je préfère ne pas commencer ma critique par un synopsis. [...] Le synopsis j'ai envie de l'insérer au sein de mon article et des idées que je veux défendre.

La ligne éditoriale du média où la critique sera publiée, affecte aussi grandement sa forme et son fond. Une critique parue dans *Les Cahiers du Cinéma* s'intéresse plus en détail à la pensée de l'œuvre, tandis que le quotidien *20minutes* s'intéresse davantage à l'histoire du film. Sur ce point, Adrien Corbeel révèle qu'il dispose d'une certaine liberté dans les choix des films critiqués, « À la RTBF, je peux parler de vieux films, je le fais de temps en temps et j'ai la possibilité de le faire. »⁴⁷.

Finalement la grande force du médium cinématographique se révèle être la plus grande faiblesse de la critique de cinéma. Comme le précise la rédaction des *Cahiers du Cinéma*⁴⁸ dans un numéro consacré à la critique cinématographique, « Le geste critique est remplacé par d'autres gestes », avant d'ajouter « Tous les avis sont dans la nature. Tout le monde est critique. », affaiblissant dès lors le rôle du critique. « Si le livre demande un apprentissage de la lecture, chacun se croit par contre capable de voir un film dans la mesure où, si en regardant un texte chinois on n'en saisit nullement le sens, on reconnaît par contre

⁴⁷ Propos recueillis le 05 mars 2021 lors d'une interview dans le cadre du mémoire. Voir Annexe.

⁴⁸ « Qu'est-ce que la critique ? » in *Cahiers du cinéma*, p.14, n°765, avril 2020.

sans effort ce que montre une image »⁴⁹ déplore le critique de cinéma René Prédal. Sur ce point, le cinéaste François Truffaut⁵⁰ déclarait déjà non sans une touche d'humour :

On entend souvent à Hollywood cette formule : Chacun a deux métiers, le sien et critique de cinéma. [...] N'importe qui peut devenir critique de cinéma ; on ne demande pas au postulant le dixième des connaissances qu'on exige d'un critique littéraire, musical ou pictural. Un metteur en scène d'aujourd'hui doit accepter l'idée que son travail sera éventuellement jugé par quelqu'un qui n'aura peut-être jamais vu un film de Murnau.

Etat des lieux de la critique de cinéma

Alors que l'on pourrait penser cette crise de légitimité récente, « cette entrée en crise remonte à une vingtaine d'années. Parler d'un film en produisant un discours critique se suffisait dans les années 60 et 70. Puis, ça n'a plus suffi parce que les lecteurs ont attendu autre chose. C'est à ce moment que la critique est entrée en crise. »⁵¹. Les critiques de cinéma n'ont toutefois pas attendu le début des années 2000 pour s'interroger sur la fonction de leur profession. En décembre 1983, *Les Cahiers du cinéma* organisait une table ronde intitulée « Le point critique » - avec ses journalistes les plus prolifiques (Serge Toubiana, Serge Daney, Olivier Assayas et Alain Bergala) - au cours de laquelle ils débattent du rôle de la critique cinématographique, et de son influence sur le box-office et les lecteurs. Déjà à l'époque, les critiques doutent de leur capacité - face aux grands médias (la télévision et la radio) et à la publicité - à influencer le public à aller un film en particulier plutôt qu'un autre ; ils se montrent même pessimistes quant à leur avenir.

Aujourd'hui elle est concurrencée par des éléments beaucoup plus puissants ou séduisants - la publicité Ciné-chiffres, la télévision, les radios libres, etc. qui couvrent par rapport à cet environnement des films, un territoire de plus en plus large, réduisant comme une peau de chagrin celui de la fonction critique. On a quand même souvent l'impression que la critique par rapport à l'orchestration médiatique des événements cinématographiques c'est de plus en plus David et Goliath. (Bergala : 2001, 204)

« Je ne sais pas vraiment qui lit mes critiques. », telle a été la réponse d'Adrien Corbeel à la question « Qui lit vos critiques ? ». Déjà en 1980, de nombreux critiques s'interrogent sur la réception de leurs critiques et dessinent le constat que « le public réel du

⁴⁹ PREDAL René, « La critique de cinéma », p. 49, Armand Colin, Paris, France, 2004.

⁵⁰ Ibidem, pp.108-109.

⁵¹ DE BAECQUE Antoine, « L'âge chimérique de la cinéphilie » in *La Critique de cinéma à l'épreuve d'Internet* (dir. Gilles Lyon-Caen), pp.18-19, éd. L'Entretemps, coll. Horizons de cinéma, Montpellier, France, 2014.

cinéma d'aujourd'hui, les gens très jeunes ne sont pas des lecteurs de la critique de cinéma »⁵². Quarante ans plus tard, le discours semble toujours actuel puisque comme le précise Antoine De Baecque « la place du cinéma dans un quotidien comme *Le Monde* a baissé de 40% en 10 ans »⁵³. Frédéric Martel ajoute qu'« Aujourd'hui on sait qu'une critique dans un grand journal comme *Le Monde* [...] ne suscite plus le même engouement et le même effet sur les déplacements du public vers la salle, le spectacle que c'était le cas auparavant »⁵⁴.

Les lecteurs des quotidiens et des hebdomadaires lisent infiniment moins les critiques culturelles que les autres pages. «Le changement le plus considérable qu'Internet produise sur les médias ce n'est pas l'immédiateté ou la baisse d'écoute, c'est la mesurabilité [...] C'est en réalité effrayant si vous êtes un critique traditionnel de voir que personne ne vous lit sur le web» (Martel, 2018)

Dans l'émission *Soft Power* sur France Culture, la journaliste Rokhaya Diallo précise qu'Internet offre « les outils qui permettent d'évaluer l'impact des critiques [...]. Lorsque les critiques étaient circonscrites à des commentaires imprimés, on n'avait pas la capacité de savoir le nombre de personnes qui s'y référaient et qui consultaient ces écrits-là.»⁵⁵. Frédéric Martel ajoute que « les critiques de films ne semblent plus avoir aujourd'hui autant d'influence sur le box-office qu'ils en avaient auparavant »⁵⁶. Dans les années 80, les critiques de la table ronde observent déjà l'incapacité de la critique à motiver le public à regarder tel film plutôt qu'un autre.

Il faut bien reconnaître que lorsqu'elle dit d'un film dont la carrière s'annonce difficile mais qu'elle estime : «attention ne ratez pas ce film là...», elle constate presque chaque fois son impuissance en tout cas quant à sa capacité de convaincre ses lecteurs d'aller voir un film. (Bergala : 2001, 212)

La fonction « SAMU »⁵⁷ de la critique n'a pas progressé malgré l'avènement d'Internet, la critique peine à déplacer les foules vers les films en difficulté. On constate toutefois que cette vision de « l'ambulance venant à la rescousse des films mésestimés par le

⁵² ASSAYAS Olivier, BERGALA Alain, DANEY Serge, TOUBIANA Serge, « Critique et cinéphilie – VI. Petite anthologie des Cahiers du cinéma », p. 206, éd. Cahiers du cinéma, Paris, France, 2001.

⁵³ DE BAECQUE Antoine, « L'âge chimérique de la cinéphilie » in *La Critique de cinéma à l'épreuve d'Internet* (dir. Gilles Lyon-Caen), p.20, éd. L'Entretiens, coll. Horizons de cinéma, Montpellier, France, 2014.

⁵⁴ Propos recueillis le 28 février 2021 lors d'une interview dans le cadre du mémoire. Voir Annexe.

⁵⁵ SOFT POWER, « Les nouveaux critiques culturels : de la prescription à l'influence » in *France Culture*, France, 18 mars 2018 [en ligne] (page consultée le 03 mai 2021).

⁵⁶ MARTEL Frédéric, « Le critique culturel est mort. Vive la smart curation ! » in *Slate*, 02 septembre 2015 [en ligne] (page consultée le 20 avril 2021).

⁵⁷ Cf. Glossaire.

public »⁵⁸ persiste aujourd'hui auprès de certains critiques comme en attestent les propos de Hugues Dayez : « Moi, mon métier c'est de parler des grands films mais je dois aussi, comme un chercheur de truffes, aller chercher le petit film indépendant qui est un petit bijou et qui ne bénéficie pas de la même campagne de pub »⁵⁹. De son côté, Adrien Corbeel, conscient de la faible influence de ses critiques sur le devenir des films avoue « je ne me considère pas comme un sauveur de films car je ne sais pas si ce que j'écris a une réelle influence sur les spectateurs mais je l'espère »⁶⁰.

Du côté des producteurs et attachés de presse, le discours est encore plus sévère vis-à-vis de l'influence des critiques sur les films. Une attachée de presse française - qui a souhaité rester anonyme - ainsi que l'ancien producteur de films Olivier Bronckart m'ont révélé que ce qui amène principalement les spectateurs dans les salles obscures s'avère être la publicité, et plus précisément les bandes-annonces. « La stratégie de la bande-annonce est cruciale. Ce qui va donner envie au public d'aller en salle, c'est le synopsis et la bande annonce, sans oublier le bouche à oreille. Le lancement d'une bande-annonce, c'est une vraie stratégie et chaque distributeur a la sienne »⁶¹ précise l'attachée de presse anonyme. Cathy Immelen m'a elle aussi fait part de son analyse sur la réception de la critique :

Quand on regarde les chiffres des gens qui vont au cinéma, 40%, ce sont des pensionnés, ils ont le temps et l'argent d'aller au cinéma. 25% ce sont les familles qui vont voir des Disney, des Star Wars et des Marvel, des films qui existent sans critique. Et il y a une partie plus congrue qui est celle des jeunes adultes. Le public plus âgé suit les critiques traditionnelles. Les familles voient les bandes annonces, ils savent qu'il faut aller voir le dernier Pixar. Et la catégorie jeunes adulte est plutôt dans le *micro-influencing* c'est-à-dire les influences entre potes.

Ce constat particulièrement intéressant a été confirmé par Barbara Van Lombeek et l'attachée de presse anonyme ; « Les personnes âgées lisent encore les journaux, regardent encore la télévision. C'est le même public qui va voir les films d'auteur. Pour les blockbusters, où les jeunes sont encore prêt à payer un ticket de cinéma, les critiques traditionnelles n'ont pas d'impact »⁶². On se rend compte que la critique de cinéma dispose d'une position délicate et qu'elle semble vouée à poursuivre sa lente récession.

⁵⁸ ASSAYAS Olivier, BERGALA Alain, DANEY Serge, TOUBIANA Serge, « Critique et cinéphilie – VI. Petite anthologie des Cahiers du cinéma », p. 207, éd. Cahiers du cinéma, Paris, France, 2001.

⁵⁹ Propos recueillis le 24 février 2021 lors d'une interview dans le cadre du mémoire. Voir Annexe.

⁶⁰ Propos recueillis le 05 mars 2021 lors d'une interview dans le cadre du mémoire. Voir Annexe.

⁶¹ Propos recueillis en *off* auprès d'une attachée de presse française qui a souhaité rester anonyme, le 25 mars 2021. Voir Annexe.

⁶² Propos recueillis le 12 mars 2021 lors d'une interview dans le cadre du mémoire. Voir Annexe.

Si la critique de cinéma paraît aujourd’hui consciente de son incapacité à amener un public jeune vers les salles de cinémas, les médias généralistes attirent toujours un public suffisamment important dans les salles, « l’audience de Hugues Dayez se restreint car elle meurt mais il a toujours autant d’impact » (Van Lombeek, 2021). Si « la critique SAMU, selon les mots de Serge Toubiana est un leurre »⁶³, la critique cinématographique sur Internet arrive à intéresser un public plus jeune à des œuvres méconnues. Des youtubeurs tels que InthePanda et Le Fossoyeur de Films ont fait découvrir au cours de leurs vidéos de nombreux films (méconnus) à leur spectateurs tout en attirant un public important. « Là où le temps n’a plus cours, le critique peut donc désormais redonner vie à des films laissés de côté à leur sortie suite à un mauvais accueil critique ou une mauvaise distribution »⁶⁴ explique Fabien Alloin. Au cours de sa chronique-fiction Unknown Movies, Inthepanda a notamment mis en lumière le film *Sorgoï Prakov* du réalisateur Rafael Cherkaski, un film diffusé dans seulement quelques cinémas parisiens. La vidéo cumule plus de 200 000 vues et a offert une grande visibilité au réalisateur auprès des abonnés du vidéaste. À l’instar d’InthePanda, Le Fossoyeur de Films⁶⁵ a par exemple fait connaître, à l’exception des fans de nanars⁶⁶, le film de science-fiction *Zardoz*, sorti en 1974. À la suite de la publication de la chronique du Fossoyeur de Films, on constate sur Google Trend une nette augmentation du nombre de recherches sur le moteur de recherche Google⁶⁷.

⁶³ PREDAL René, « La critique de cinéma », p. 11, Armand Colin, Paris, France, 2004.

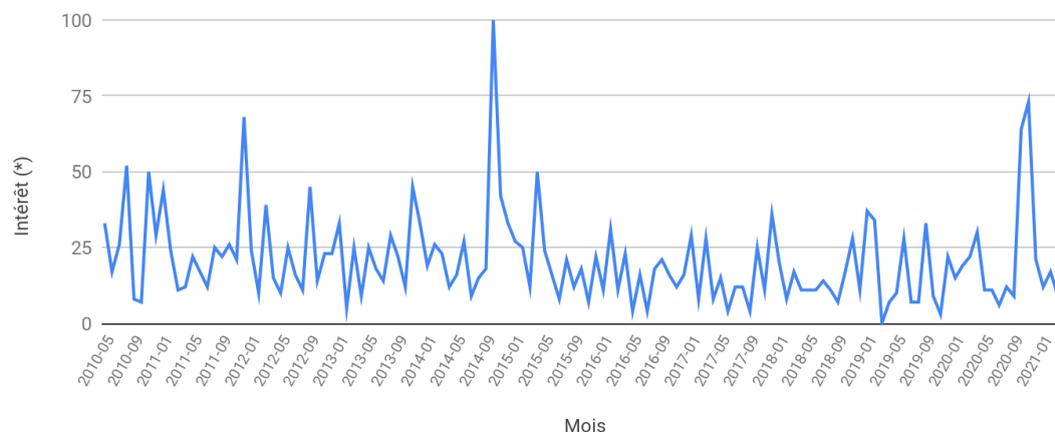
⁶⁴ ALLOIN Fabien, « Du ciné-fils voyageur au cyber-critique. Du planisphère à Google » in *La Critique de cinéma à l’épreuve d’Internet* (dir. Gilles Lyon-Caen), p.51, éd. L’Entretemps, coll. Horizons de cinéma, Montpellier, France, 2014.

⁶⁵ THEUREL François Le Fossoyeur de Films, « LE FOSSOYEUR DE FILMS #17 - Zardoz » in *YouTube* [en ligne].

⁶⁶ Un nanar est, dans le langage familier, un film qui possède tellement de défauts qu’il en devient involontairement ridicule et comique.

⁶⁷ On note un pic d’intérêt pour la recherche de ce terme en octobre 2014, soit le mois de publication de la vidéo du Fossoyeur de Films. L’intérêt pour ce terme passe de 0 à 100 en un mois, le record en France pour le mot-clé « Zardoz ».

Évolution de l'intérêt pour cette recherche Zardoz



(*) Les résultats reflètent la proportion de recherches portant sur un mot clé donné dans une région et pour une période spécifiques, par rapport à la région où le taux d'utilisation de ce mot clé est le plus élevé (valeur de 100). Ainsi, une valeur de 50 signifie que le mot clé a été utilisé moitié moins souvent dans la région concernée, et une valeur de 0 signifie que les données pour ce mot clé sont insuffisantes.

Comme le précise Fabien Alloin, « Car loin de servir uniquement à pirater des longs-métrages toujours en salles, Internet permet également de découvrir des films plus confidentiels, restés invisibles en France, ou encore tombés dans l'oubli. »⁶⁸. Cependant, même dans le cas des critiques sur Youtube et Internet, il reste difficile de mesurer l'influence d'une critique sur les chiffres du box-office et les chiffres de ventes d'un film. À l'inverse, on peut constater que le public ne suit pas forcément l'avis des critiques comme le montre le cas du film « Les Trois frères, le retour » en 2014 qui a rencontré un succès au box-office⁶⁹, alors que les critiques étaient peu élogieuses à son égard⁷⁰. Comme le mentionne Boris Krywicki, il semble essentiel de rappeler que « de tout temps la critique n'a jamais été un baromètre pour déterminer le succès d'une œuvre ou non. »⁷¹.

De nos jours, Internet semble être devenu le nouveau lieu de la pratique cinéphile. Dans le cadre de son mémoire, Boris Krywicki a réalisé une étude⁷² auprès de 600 étudiants

⁶⁸ ALLOIN Fabien, « Du ciné- fils voyageur au cyber-critique. Du planisphère à Google » in *La Critique de cinéma à l'épreuve d'Internet* (dir. Gilles Lyon-Caen), p.50, éd. L'Entretemps, coll. Horizons de cinéma, Montpellier, France, 2014.

⁶⁹ Le film enregistre 2 240 876 entrées en France et réalise l'un des meilleurs démarrages de l'année 2014. Les recettes sont estimées à 20 millions de dollars.

⁷⁰ Sur le site Allociné, le film obtient une note moyenne de 1.8/5 de la part des différents critiques de presse.

⁷¹ Propos recueillis le 05 février 2021 lors d'une interview dans le cadre du mémoire. Voir Annexe.

⁷² KRYWICKI Boris, « La critique cinématographique : Analyse des contrats de lecture proposés dans la presse traditionnelle d'aujourd'hui », Université de Liège, Liège, Belgique, 2015.

de l'Université de Liège âgés de 17 à 21 ans. Il leur a été demandé d'explicitier leur choix de visionnage, s'ils consultent des critiques cinématographiques et s'ils postent des critiques sur Internet. Il en ressort que seulement un tiers des étudiants consultent des critiques. Parmi ces étudiants, 46% fréquentent des sites internet spécialisés (comme Allociné ou IMDB) et seulement « un huitième (12%) des étudiants lit des critiques cinéma dans la presse papier généraliste »⁷³. De plus, 10% des sondés déclarent visionner des critiques cinématographiques sur Youtube. Pour Boris Krywicki, les sites de *peer reviewing* tels que Sens Critique suscitent un intérêt grandissant.

Chevillés aux réseaux sociaux, ils (les sites de *peer reviewing*) permettent de partager ses impressions, ses découvertes, ses déceptions quant aux films visionnés. Tout se profile comme si, depuis la crise identitaire des années quatre-vingt et l'explosion du ressenti de l'« arrogance critique », l'amateur avait pris le pouvoir. (Krywicki, 2015 : 102)

Si comme on l'a vu, Internet n'a pas été l'élément déclencheur de la crise de la critique cinématographique puisque déjà dans les années 80 les critiques s'interrogent sur leur utilité, l'avènement d'Internet et la possibilité de tout un chacun de s'exprimer ont accentué le phénomène. « Une nouvelle critique est en train d'émerger »⁷⁴, une critique composée de cinéphiles qui n'ont pas forcément effectué des études d'art ou de journalisme. Cette génération a utilisé un nouveau médium pour emmagasiner des connaissances, développer son esprit critique, et s'exprimer sans le soutien des critiques et médias installés depuis plusieurs décennies. Ces nouveaux cinéphiles ont accès presque instantanément à une cinémathèque bien plus vaste que celle de n'importe quelle cinéphile des années 60-70 ; « le cinéphile d'aujourd'hui a vu davantage de films que celui des années 1950 »⁷⁵. Sur ce point, Antoine De Baecque rejoint René Prédal et ajoute qu'« Internet est extrêmement propice aux pratiques cinéphiles. Il a donné à l'idée du « tous critiques » - qui a toujours existé - une vie possible et élargie. En ouvrant les portes à l'écriture de chacun, Internet a ouvert une nouvelle crise de la critique »⁷⁶. Cette nouvelle crise de la critique semble particulièrement marquée auprès des jeunes et touche principalement la critique dite traditionnelle, comme l'atteste

⁷³ Ibidem, p. 77.

⁷⁴ MARTEL Frédéric, «Le critique culturel est mort. Vive la smart curation !» in *Slate*, 2 septembre 2015 [en ligne] (page consultée le 20 avril 2021).

⁷⁵ PREDAL René, « La critique de cinéma », p. 121, Armand Colin, Paris, France, 2004.

⁷⁶ DE BAECQUE Antoine, « L'âge chimérique de la cinéphilie » in *La Critique de cinéma à l'épreuve d'Internet* (dir. Gilles Lyon-Caen), p. 18, éd. L'Entretiens, coll. Horizons de cinéma, Montpellier, France, 2014.

l'enquête de Boris Krywicki sur la lecture de critiques cinématographiques par des Premiers Bacheliers à l'Université de Liège.

De plus, de nombreux médias et journalistes ont manqué la transition numérique, adoptant pendant de nombreuses années une posture dédaigneuse face à la critique amateur. En 2004, le critique René Prédal déclare ne pas s'intéresser aux avis des sites de *peer-reviewing* : « Peu nous importe en effet de savoir ce que «pense» l'IMDB »⁷⁷. Aujourd'hui, la critique cinématographique continue de traverser une crise de légitimité accentuée par l'apparition de nouveaux acteurs que sont les critiques amateurs sur Internet, les youtubeurs et les influenceurs.

Au contraire de cette solidarité cosmopolite, le réflexe assez démagogique, voire poujadiste, de dénigrement de la critique « installée » a été renforcé par Internet. [...]. Mais l'on voit bien que, depuis quelques années, certains journaux ou critiques qui exerçaient auparavant leur légitimité incontestée se trouvent violemment remis en cause. Aujourd'hui, tout est troublé, mis en désordre, mais l'on ne comprend pas toujours au nom de quelle nouvelle légitimité. Ce grand désordre généralisé qui s'est emparé de la cinéphilie sur Internet consacre la fin définitive des grands maîtres critiques. (De Baecque, 2014 : 19)

Différences et similarités entre les critiques de cinéma sur Internet et les critiques « traditionnelles »

L'horizontalité du jugement du youtubeur par rapport aux spectateurs

Au sein des textes critiques parus dans les médias, l'auteur adopte une position verticale par rapport à ses lecteurs de « par son carnet d'adresse, son ton, sa façon de travailler »⁷⁸. Le critique transmet son opinion, son analyse et ses connaissances du septième art auprès d'un public à la recherche d'un avis plus éclairé. Le discours et l'image du « critique guide » restent particulièrement implantés dans les propos des journalistes interrogés ; « Le rôle des journalistes cinémas ce sont d'être des guides. Vu le bagage et nos connaissances, faire des liens et peut-être titiller la curiosité des spectateurs. »⁷⁹ précise Cathy Immelen. Même son de cloche pour Hugues Dayez, « Les gens auront toujours besoin de

⁷⁷ PREDAL René, « La critique de cinéma », p. 114, Armand Colin, Paris, France, 2004.

⁷⁸ Propos recueillis le 03 février 2021 lors d'une interview dans le cadre du mémoire. Voir Annexe.

⁷⁹ Propos recueillis le 26 février 2021 lors d'une interview dans le cadre du mémoire. Voir Annexe.

guides, de référents [...] pour s’y retrouver dans la jungle du divertissement »⁸⁰. Adrien Corbeel considère lui aussi le critique comme un guide « La place des journalistes cinéma c’est de guider, de mener le public vers certains films, conversations sur le septième art »⁸¹ avant d’ajouter que ce rôle peut aussi être supporté par les « youtubeurs et les podcasteurs ». Malgré ses propos sur le rôle de guide, Cathy Immelen opte pour une position plus horizontale par rapport à ses récepteurs : « plutôt que critique, je me dirais conseillère, pour chaque public, j’essaie de lui trouver le film qui lui fera passer le meilleur moment »⁸². Ce discours et cette posture rappellent fortement l’approche adoptée par les youtubeurs avec leurs spectateurs. Pour le journaliste Frédéric Martel⁸³, la remise en question du modèle *top-down* « c’est-à-dire une petite élite qui va définir les goûts, les normes et les prix pour tout le monde » s’explique par la mise à disposition de nouveaux « outils pour permettre aux autres voix de s’exprimer. ». Depuis quelques années, on a vu ces nouvelles postures apparaître en opposition à la position dominante des critiques de cinéma professionnels.

Les critiques amateurs, tels que les youtubeurs, optent pour une horizontalité des jugements et se positionnent à l’égal de leur spectateurs. Lors de son interview, le youtubeur Regelegorila déclare « j’ai vraiment envie d’être le pote qui aime parler de cinéma [...] moi l’idée c’est d’avoir quelque chose de plus horizontal. »⁸⁴. Pour les spectateurs de ces vidéastes, l’avis qu’ils consultent n’est plus celui d’un expert mais celui d’une personnalité qu’ils apprécient.

Le problème de la presse aujourd’hui c’est que les gens ne sont pas forcément des spécialistes du cinéma et ils ont envie d’avoir l’avis de n’importe qui. Et c’est ce que je fais sur ma chaîne, c’est que je suis “n’importe qui” qui donne son avis. C’est ça qui fait la force de ma chaîne. (Regelegorila)

Frédéric Martel étaye l’analyse de Regelegorila, la curation effectuée par les critiques « ne doit pas être arbitraire, par des gens qui sont des sachants et qui vous imposent leur choix mais par des gens qui vous ressemblent »⁸⁵. La critique de cinéma a « parfois été trop nombriliste, trop refermée et incapable de s’ouvrir sur les avis »⁸⁶.

⁸⁰ Propos recueillis le 24 février 2021 lors d’une interview dans le cadre du mémoire. Voir Annexe.

⁸¹ Propos recueillis le 05 mars 2021 lors d’une interview dans le cadre du mémoire. Voir Annexe.

⁸² Propos recueillis le 26 février 2021 lors d’une interview dans le cadre du mémoire. Voir Annexe.

⁸³ Propos recueillis le 28 février 2021 lors d’une interview dans le cadre du mémoire. Voir Annexe.

⁸⁴ Propos recueillis le 17 février 2021 lors d’une interview dans le cadre du mémoire. Voir Annexe.

⁸⁵ Propos recueillis le 28 février 2021 lors d’une interview dans le cadre du mémoire. Voir Annexe.

⁸⁶ Idibem.

Contrairement aux journalistes, les youtubeurs tirent entièrement parti des spécificités de Youtube ainsi que des réseaux sociaux, ils interagissent très régulièrement avec leurs spectateurs, créant un lien avec eux. Ces interactions répétées permettent aux vidéastes sur Youtube d'adapter leurs critiques à leurs audiences, comme le précise le chercheur Boris Krywicki en prenant le cas d'un des plus importants youtubeur cinéma francophone : Durendal⁸⁷.

En consultant les « Pourquoi j'ai raison et vous avez tort » (PJREVAT), l'on comprend qu'il s'agit davantage de jugements globaux établis en lien avec un public-cible, un lecteur-modèle. Durendal a pu, au fil du temps, concevoir de façon assez certaine le profil-type de la majorité de ses récepteurs, et ce avec bien plus d'aisance, assurée par ces flux presque incessants de feed-backs, que les journalistes de presse et leur dispositif du courrier des lecteurs, moins direct et plus opaque. (Krywicki, 2015 : 95)

Un contrat de lecture différent

En interagissant constamment avec leur public, les youtubeurs construisent une communauté fidèle autour de leur position d'énonciateur. L'utilisation de la vidéo facilite ce processus car le visionnage d'une vidéo séduit plus que la lecture austère d'une critique.

Grâce à leur personnage fort, ces énonciateurs peuvent jongler avec les rapports au « lecteur » car l'adhésion lui semble d'emblée acquise. Ils peuvent inclure du jargon technique, des prises de position « avant-gardistes », des commentaires « démagogues » ou des valeurs « réfléchissantes » sans craindre de déstabiliser leur audience. (Krywicki, 2015 : 103)

Les journalistes ne peuvent pas jongler avec les différents contrats de lecture, ils restent très souvent retenus dans l'une de ces positions. Contrairement aux youtubeurs, les critiques de cinéma se présentent davantage comme les portes-paroles d'une marque ; « Je pense que les gens lisent mes critiques parce que c'est une critique de la RTBF [...] On ne vient pas me lire parce que c'est moi. D'ailleurs mon nom n'est pas dans le titre. »⁸⁸ confesse Adrien Corbeel. Regelegorila confirme l'impression d'Adrien Corbeel « On ne cherche pas leur avis mais l'avis de l'enseigne pour laquelle il travaille. “*Télérama* ils ont mis 5. *Première* ils ont mis 4.” [...] Je ne sais jamais qui écrit les critiques sur *Télérama*.»⁸⁹. Ainsi lorsqu'un lecteur lit une critique sur le site de la RTBF, celui-ci ne cherche pas l'avis du journaliste mais celui de la RTBF. Le journaliste ne peut donc pas se permettre de tergiverser sur les

⁸⁷ Plus de 297 000 abonnés à sa chaîne YouTube et 125 millions de vues cumulées. Chiffres constatés le 31 mars 2021.

⁸⁸ Propos recueillis le 05 mars 2021 lors d'une interview dans le cadre du mémoire. Voir Annexe.

⁸⁹ Propos recueillis le 17 février 2021 lors d'une interview dans le cadre du mémoire. Voir Annexe.

aspects techniques du film ou sur la pensée d'une œuvre si le média et sa ligne éditoriale ne le permettent pas. Rares sont les journalistes possédant une aura suffisamment forte pour disposer d'une communauté de lecteurs/auditeurs fidèles suivant chacune de leurs critiques. En France, il n'y a plus de critique cinéma disposant d'une importante communauté de fidèles lecteurs/auditeurs/spectateurs. Toutefois en Belgique, un nom semble faire l'unanimité, même auprès des plus jeunes⁹⁰ : Hugues Dayez. Contrairement à de nombreux journalistes cinéma, Hugues Dayez a su créer un personnage fort et une continuité entre ces critiques, ce qui a poussé de nombreux auditeurs à suivre chacune de ses chroniques : « Les critiques d'Hugues Dayez ». À moins de réussir à se créer un personnage fort, la grande majorité des critiques de cinéma subsistent dans l'anonymat. Les youtubeurs en se mettant face à la caméra, s'affichent et créent un lien avec le public. Vidéo après vidéo, ils fidélisent une audience, en accord ou désaccord, autour de leur personne.

Sur Youtube, tu sais que Durendal va aimer tel film ou pas. Tu le sais car tu le connais. C'est pareil pour moi, tu sais si je vais aimer ou pas tel film. C'est rare que je surprenne. Avant même de voir la vidéo, des gens me disent « Je savais que tu allais dire ça ». Alors que tu ne sais pas ce que *Première* va écrire. On ne cherche pas l'avis des journalistes mais celui de l'enseigne. (Regelegorila, 2021)⁹¹

Utilisation des spécificités du web et du support vidéo

Sur Youtube, les vidéastes n'hésitent pas à profiter des caractéristiques de la plateforme et du support vidéo pour insérer des extraits de films pour illustrer leur propos, rendant la critique « plus ludique » et « sans risquer de rebuter les internautes »⁹², ce que ne permet pas la critique écrite. À la télévision et à la radio, les critiques ne peuvent pas intégrer des extraits des œuvres critiquées par manque de temps - ou ils sont réduits à de courts passages d'une dizaine de secondes. Les critiques télévisuelles et radiophoniques sont contraintes par la programmation de la chaîne et de la radio. Sur Internet, les youtubeurs n'hésitent pas à prendre le temps de détailler leur réflexion et publient des critiques d'une dizaine de minutes ou plus sur une œuvre. À l'inverse de la critique traditionnelle, ces vidéastes rompent avec la synchronicité des sorties en salle et publient régulièrement des critiques sur d'anciens films. Comme le relève Fabien Alloin « ce type de critiques, au format

⁹⁰ KRYWICKI Boris, « La critique cinématographique : Analyse des contrats de lecture proposés dans la presse traditionnelle d'aujourd'hui », p. 78, Université de Liège, Liège, Belgique, 2015.

⁹¹ Propos recueillis le 17 février 2021 lors d'une interview dans le cadre du mémoire. Voir Annexe.

⁹² KRYWICKI Boris, « Quand la force enfonce des portes ouvertes » in *Culture*, Université de Liège, Liège, Belgique, janvier 2016 [en ligne].

différent (la vidéo) invente une nouvelle forme à la critique cinéma en parvenant à “comblent les vides de l’écriture et [à] faire connaître des œuvres oubliées ou passées sous silence” »⁹³. À l’opposé des critiques traditionnelles, où il est très rarement possible de réagir aux dires du critique, les youtubeurs demandent à leurs abonnés de commenter, de donner leurs avis et d’interagir avec eux. Ces interactions rejoignent l’idée d’horizontalité précédemment explicitée et permettent de créer un débat, une discussion autour d’une œuvre. La critique n’est plus un lieu d’apprentissage ou de consultation mais un espace de discussion. Avec l’explosion de Twitch, de plus en plus de youtubeurs se lancent sur cette plateforme de streaming pour y proposer des débats sur l’actualité et/ou des critiques interactives. Pour les *viewers*, l’interaction avec le critique y est encore plus aisée grâce au *chat* en ligne et à la diffusion en direct. Il existe aussi de nombreuses autres utilisations des spécificités du web (réseaux sociaux, *stories*, podcasts, sites de *peer reviewing*, sites de critiques en ligne...) dont je n’ai pas fait mention. Cependant, pour l’ensemble de ces utilisations, nous pouvons constater que les critiques « amateurs » ont su pleinement utiliser et s’approprier ces nouveaux outils pour proposer de nouvelles formes de critiques. Comme le précise Boris Krywicki, « Ces dispositifs critiques tirent parti des différentes spécificités liées au numérique pour proposer une complémentarité — voire une alternative, pour une majorité de nos enquêtés — à la critique cinéma traditionnelle. »⁹⁴.

Points communs entre les critiques de cinéma traditionnels et les youtubeurs cinéma

Si de prime abord, ces nouvelles formes de critiques paraissent innovantes et les critiques traditionnelles désuètes, il convient de modérer ce constat car sur plusieurs points, ces deux formes de critiques se rejoignent. Tout d’abord, si les youtubeurs adoptent une position horizontale par rapport à leurs spectateurs, ce n’est pas toujours le cas. Régulièrement, ils embrassent une position dominante par rapport à leurs spectateurs.

⁹³ ALLOIN Fabien, « Du ciné-fils voyageur au cyber-critique. Du planisphère à Google » in *La Critique de cinéma à l’épreuve d’Internet* (dir. Gilles Lyon-Caen), p. 51, éd. L’Entretemps, coll. Horizons de cinéma, Montpellier, France, 2014.

⁹⁴ KRYWICKI Boris, « Critique des critiques » in *MethIS Volume 6 : Crises* (dir. A. Dechêne et B. Dupont), Université de Liège, Liège, Belgique, 2019 [en ligne].

(Ils) rappellent régulièrement leur position dominante, en termes de connaissances, sur ceux-ci, par une manifestation de leur conscience des codes, des ficelles du septième art ou de leur savoir encyclopédique concernant la filmographie de ses icônes. (Krywicky, 2015 : 102)

De même, et comme l'a constaté Boris Krywicky, les journalistes belges font évoluer le style d'écriture de leur critique en utilisant davantage « d'expressions argotiques », de « jeux de mots »⁹⁵ et d'humour avec l'intention d'attirer un public plus jeune tout en paraissant moins austère. Les ressemblances ne s'arrêtent pas là, puisque les vidéastes au travers de leur position verticale emploient le même modèle de communication avec leur public que les journalistes : « la théorie de la communication à double étage » de Lazarsfeld et Katz⁹⁶. Les youtubeurs, tout comme les journalistes, sont des leaders d'opinion qui s'expriment auprès d'une communauté de personnes attentives à leur propos.

Comme le rappelle, Simon Lefebvre, opposer les critiques sur Internet et les critiques traditionnelles n'est pas pertinent même si les amateurs « sont vus comme de potentiels “voleurs” de travail. [...] Critiques (mal) rémunérés et critiques bénévoles forment aujourd'hui un même milieu »⁹⁷. Il ne faut pas non plus oublier que les personnes derrière ces deux types de critiques partagent finalement la même passion, « Avant d'être critique de cinéma, on est en premier lieu cinéophile et l'on éprouve ensuite le besoin de faire partager la passion que l'on ressent pour l'objet de sa critique »⁹⁸.

Enfin, il faut aussi mettre en perspective les audiences des critiques sur Internet. Même si les youtubeurs peuvent se targuer de milliers de vues sur leurs vidéos, la critique de cinéma sur Internet n'intéresse qu'une minorité de personne. Peu de critiques de films se retrouvent en effet dans l'onglet « Tendances » de Youtube. Si certaines vidéos atteignent le million de vues, cela reste exceptionnel et se concentre sur une dizaine de « grands » vidéastes. Il y a une part importante de « petits » youtubeurs qui produisent des vidéos cumulant difficilement le millier de visionnages. En outre, les audiences des « grands » youtubeurs paraissent ridicules par rapport à d'autres types de contenus sur Youtube. À titre

⁹⁵ KRYWICKI Boris, « La critique cinématographique : Analyse des contrats de lecture proposés dans la presse traditionnelle d'aujourd'hui », p. 55, Université de Liège, Liège, Belgique, 2015.

⁹⁶ LAZARSELD Paul, KATZ Elihu, Influence personnelle, Armand Colin, Paris, France, 2008.

⁹⁷ LEFEBVRE Simon, « Petite virée en territoire critique » in *La Critique de cinéma à l'épreuve d'Internet* (dir. Gilles Lyon-Caen), p. 55, éd. L'Entretiens, coll. Horizons de cinéma, Montpellier, France, 2014.

⁹⁸ PREDAL René, « La critique de cinéma », p. 8, Armand Colin, Paris, France, 2004.

de comparaison⁹⁹, la vidéo « La conception méprisée de STAR WARS »¹⁰⁰ du Fossoyeur de Films¹⁰¹ réunit 317 000 vues, tandis que la vidéo humoristique de Sofyan¹⁰² « VOUS MENTEZ MONSIEUR ! »¹⁰³ atteint un million de vues.

Ouverture

Plutôt que de confronter ces deux milieux, de déclarer l'un gagnant et de prédire la fin de la critique traditionnelle, il devient plus intéressant de comparer ces deux types de critiques afin de découvrir ce qu'ils peuvent s'apporter l'une à l'autre. Gilles Lyon-Caen précise qu'« il ne faut plus mettre dos à dos Internet et imprimé, mais définir une carte objective des nouvelles critiques »¹⁰⁴. Alors que la place de la critique traditionnelle connaît une récession, elle saura trouver dans la critique sur Internet « des logiques inspirantes pour renouveler leur modèle machinal dont la pertinence s'émousse aussi vite que la presse perd des lecteurs. »¹⁰⁵. Maintenant que la critique amateur est bien installée dans le paysage d'Internet et dans les habitudes des consommateurs de films, on peut sans difficulté imaginer que de nouveaux types d'écritures journalistiques vont émerger, à mi-chemin entre la critique amateur et la critique traditionnelle.

⁹⁹ Nous avons comparé deux vidéastes qui s'intéressent au cinéma sur YouTube. Même s'ils n'ont pas le même nombre d'abonnés, l'écart de vues entre ces deux vidéos est représentatif de l'impact d'une vidéo d'un « grand » youtubeur *critique de cinéma* par rapport à celle d'un youtubeur *cinéma d'infotainment*.

¹⁰⁰ La vidéo a été publiée le 20 janvier 2021. Chiffre datant du 31 mars 2021.

¹⁰¹ Avec 780 000 abonnés, Le Fossoyeur de Films est l'un des plus importants youtubeurs cinéma francophone. Sur sa chaîne, on retrouve des analyses et critiques de films, et des vidéos en lien avec le cinéma.

¹⁰² Avec 1.7 million d'abonnés, Sofyan est un youtubeur *d'infodivertissement* dans le domaine de la culture et du cinéma. Sur sa chaîne, on retrouve des parodies, de la vulgarisation sur le cinéma, des tournois du meilleur acteur ou du meilleur film...

¹⁰³ La vidéo a été publiée le 30 janvier 2021. Chiffre datant du 31 mars 2021.

¹⁰⁴ LYON-CAEN Gilles, « Préambule. La place du critique » in *La Critique de cinéma à l'épreuve d'Internet* (dir. Gilles Lyon-Caen), p. 9, éd. L'Entretemps, coll. Horizons de cinéma, Montpellier, France, 2014.

¹⁰⁵ KRYWICKI Boris, « Critique des critiques » in *MethIS Volume 6 : Crises* (dir. A. Dechêne et B. Dupont), Université de Liège, Liège, Belgique, 2019 [en ligne].

Chapitre 2 : Le projet initial et la série documentaire

Le choix du sujet

L'interrogation autour de la légitimité et de la fonction critique des critiques de cinéma face aux nouveaux acteurs (youtubeurs, critiques amateurs, influenceurs...) du champ cinématographique remonte à plusieurs années, et constitue un véritable questionnement personnel. Sans entrer dans une logorrhée d'historiettes, ce sujet de mémoire m'est venu lors de la visite d'une exposition d'art contemporain et alternatif autour du numérique. Au cours de celle-ci, avec mes amis et comme à notre habitude, nous nous sommes très rapidement mis à commenter chacune des œuvres. Entre deux œuvres, je me suis posé la question de notre légitimité à critiquer ces travaux d'artistes. Malgré une rapide discussion, cette question demeurait irrésolue. Après mon entrée en master en journalisme, la question de la légitimité de la critique amateur s'est mutée en une autre interrogation : « À quoi servent les journalistes culturels ? En quoi sont-ils légitimes à s'exprimer ? ». À cette époque, un secteur du journalisme m'intéressait tout particulièrement : la culture. Lorsqu'il a fallu choisir un sujet de mémoire, cette question sans réponse m'est apparue comme le sujet idéal.

Pourquoi un mémoire « créatif » et « d'investigation » ?

Le choix du mémoire « créatif et d'investigation » a été évident. Mon parcours dans l'enseignement supérieur a toujours fait la part belle aux ateliers pratiques. Même si l'aspect théorique des cours reste essentiel dans l'enseignement, j'ai toujours eu un attrait pour les cours plus pratiques. Lors de mes précédentes études d'audiovisuelles et de journalisme, j'ai pu acquérir des compétences en conception et réalisation de produits audiovisuels : documentaires, magazines, séquences en *motion design*, reportages etc... Le mémoire créatif permet donc de mettre à profit ces compétences tout en progressant davantage dans le domaine du documentaire audiovisuel, un domaine dans lequel je souhaite évoluer professionnellement.

Mais ce type de mémoire constitue aussi un nouveau défi. À la suite de la réalisation du documentaire « Ghostproducer : l'artiste invisible »¹⁰⁶ pour le cours *d'Atelier d'investigation journalistique* et du portrait-documentaire sur le *Puppy Play* pour le cours *Pratique du reportage audiovisuel*, je me suis rendu compte que je disposais enfin de la maturité, des compétences pratiques et des connaissances théoriques pour mener à bien un projet audiovisuel conséquent en équipe. Toutefois, le mémoire, et plus particulièrement la partie créative, constituent un challenge car je serais cette fois-ci entièrement seul, de la conception à sa réalisation. Sur ce point, malgré mon expérience, je ne sais pas si je suis réellement capable de réussir à produire une série documentaire qualitative. Nous développerons les erreurs réalisées et les difficultés rencontrées à chaque étape de la production.

Pour finir, j'ai choisi de réaliser un mémoire créatif car je souhaitais que ce dernier travail universitaire soit l'occasion de mettre en pratique l'ensemble des connaissances acquises tout au long de mes études dans l'enseignement supérieur.

Le recentrage sur les nouvelles écritures journalistiques

Le projet initial

Le projet initial traitait du rôle et de la place des journalistes culturels aujourd'hui. Pour répondre à cette question, il était prévu de réaliser cinq vidéos d'une durée avoisinant dix minutes. Ces vidéos devaient reprendre le format des vidéos explicatives de la chaîne YouTube du journal *Le Monde* ou du média américain Vox¹⁰⁷, en alternant des séquences de *facecam*, de *motion design*¹⁰⁸ et d'interviews. Ces cinq vidéos étaient conçues de la sorte : un premier épisode introductif présentant la série ainsi que moi. Le second se concentrerait sur l'histoire du journalisme culturel et son évolution au fil des siècles. La troisième vidéo s'intéressait aux différentes formes qu'adopte le journalisme culturel aujourd'hui. Le quatrième opus se consacrerait à étudier YouTube, les sites de critiques en ligne et les

¹⁰⁶ KONINCKX Jérôme, SCHEUNDERS Guillaume, SCHOTTER Florian, « Ghostproducer : l'artiste invisible » in *YouTube* [en ligne] (page consultée le 09/04/2021).

¹⁰⁷ Vox est un média en ligne américain. Fondé en 2014, il a pour objectif de produire énormément de contenus pédagogiques et explicatifs. De nombreux médias se sont inspirés de l'aspect graphique et du format de leurs vidéos sur YouTube.

¹⁰⁸ Cf. Glossaire.

influenceurs comme nouveaux moyens de prescription culturelle. Enfin la dernière partie consistait en une ouverture sur l'avenir du journalisme culturel.

Recentrage autour du cinéma et des nouvelles écritures journalistiques

Le sujet étant trop large, il a fallu recentrer le mémoire et sa partie créative. Après une discussion avec le promoteur du mémoire, il a été choisi de se concentrer sur le domaine du cinéma, plus particulièrement la critique de cinéma, ainsi que sur la concurrence des nouveaux acteurs prescripteurs (youtubeurs, critiques amateurs, influenceurs, etc...) du champ cinématographique avec les critiques de cinéma travaillant pour des médias traditionnels (radio, sites web, télévision, presse...). Il était intéressant de découvrir si ces nouveaux acteurs concurrencent le travail des journalistes et d'obtenir l'avis de ces nouveaux prescripteurs ainsi que celui des journalistes. En outre, les entretiens avec les journalistes devaient répondre aux questions suivantes : est-ce que l'écriture journalistique dans le domaine du cinéma va se rapprocher de celle des youtubeurs et des critiques amateurs ? Est-ce que de nouvelles formes d'écritures journalistiques sont en train d'émerger ?

Existe-t-il déjà des productions radiophoniques ou audiovisuelles traitant de ces questions ?

Avant même de débiter l'enquête, il était important de savoir si ce sujet a déjà fait l'objet d'un traitement, et plus particulièrement via une production audiovisuelle. Après quelques recherches, je me suis rendu compte que ce sujet n'avait jamais été traité au cours d'un documentaire ou d'une série documentaire. Toutefois, le youtubeur InthePanda a réalisé une vidéo¹⁰⁹ au cours de laquelle il revient sur les différences entre un youtubeur cinéma et un journaliste de cinéma professionnel. Il fait aussi part des problèmes que rencontre la critique cinématographique sur YouTube. Nous allons donc revenir rapidement sur les différents points relevés par le vidéaste.

Au cours de cette vidéo, il explique que les youtubeurs sont plus sujet au « délit de sale gueule » que les journalistes c'est-à-dire que les journalistes sont jugés sur leur travail tandis que les youtubeurs sur leur apparence physique. Selon lui, la critique pour être efficace

¹⁰⁹ BONNEFOY Victor InthePanda, « Le problème des CRITIQUES CINÉ YOUTUBE » in *YouTube* [en ligne] (page consultée le 10/04/2021).

doit se faire par des journalistes dont les lecteurs/spectateurs ne connaissent aucun signe distinctif. Il précise aussi que les youtubeurs créent une communauté autour d'eux contrairement à la plupart des journalistes. Les spectateurs développent un attachement auprès des youtubeurs car ils les voient s'exprimer régulièrement. Le youtubeur cinéma Regelegorila, rejoint le discours d'InthePanda : « Avec la critique Presse, c'est uniquement écrit donc tu as cette déconnexion avec le journaliste. Alors que moi tu vois ma tête, il y a donc un attachement qui se crée naturellement. »¹¹⁰.

L'affection des spectateurs ainsi que la façon dont fonctionne YouTube ont pour conséquence que les youtubeurs font face à très un grand nombre de commentaires - aussi bien positifs que négatifs - lorsqu'ils s'expriment. Pour le youtubeur Inthepanda, les journalistes seraient moins soumis à ce flux incessant d'interpellation.

Pour réussir à singer les réponses communautaires que reçoivent les critiques Presse, très souvent réduites à un maximum de deux trois lettres dans le courrier des lecteurs. [...] Pour que le critique Presse et le critique YouTube soient égaux face au public, il faudrait sur YouTube bloquer les commentaires, bloquer les pouces¹¹¹. (InthePanda : 2019)

Il est en effet beaucoup plus difficile pour le lecteur d'une critique Presse de répondre aux arguments du journaliste ou même de faire part de son mécontentement. Comme le confirme Boris Krywicki : « La principale différence dans le rapport aux commentaires et aux réactions, le journaliste son métier c'est d'écrire, de produire un avis et après il peut décider de passer la main. [...] Un vidéaste YouTube est son propre *community manager*. C'est lui qui doit faire face à de potentiels torrents de haine »¹¹². Regelegorila, soutient les déclarations de son confrère Inthepanda « Une communauté, ça se retourne contre toi dès que tu n'es pas en phase avec elle. Parce que quand tu crées une communauté, elle se dresse par rapport à qui tu es en tant que youtubeur, et si tu dévies de ça, elle va se dresser contre toi »¹¹³.

Il faut malgré tout tempérer les propos du vidéaste Inthepanda. Concernant la différence d'interaction entre les journalistes et les youtubeurs, si la comparaison avec le courrier des lecteurs est correcte à première vue, elle l'est moins aujourd'hui puisque la

¹¹⁰ Propos recueillis le 17 février 2021 lors d'une interview dans le cadre du mémoire. Voir Annexe.

¹¹¹ BONNEFOY Victor InthePanda, « Le problème des CRITIQUES CINÉ YOUTUBE » in *YouTube* [en ligne] (page consultée le 10/04/2021).

¹¹² Propos recueillis le 03 février 2021 lors d'une interview dans le cadre du mémoire. Voir Annexe.

¹¹³ Propos recueillis le 17 février 2021 lors d'une interview dans le cadre du mémoire. Voir Annexe.

grande majorité des critiques présentes dans les journaux sont aussi disponibles sur les sites web de ces mêmes journaux. Des sites web qui permettent très souvent aux utilisateurs de rédiger des commentaires et d'interpeller l'auteur de la critique. On peut néanmoins, rejoindre le vidéaste sur le fait que les youtubeurs sont en effet soumis à un plus grand nombre d'interpellations que les journalistes. « Aujourd'hui, de plus en plus de journalistes sont actifs sur les réseaux sociaux et interagissent avec le public. »¹¹⁴ précise Boris Krywicki. Il est aujourd'hui particulièrement commun pour les journalistes de disposer de comptes professionnels sur les réseaux sociaux et d'y être actifs. Sur ces réseaux, les utilisateurs peuvent une nouvelle fois interpeller le journaliste et ce dernier peut répondre aux questions et critiques émises. Durant une interview, Cathy Immelen confiait « Quand je parle d'une critique sur Vivacité, je reçois énormément de retours »¹¹⁵. Le dernier point à nuancer concerne la capacité des journalistes à fédérer des communautés. S'il est vrai qu'il est bien plus difficile pour un journaliste de créer un groupe de lecteurs, d'auditeurs ou de spectateurs fidèles autour de leurs critiques, il existe encore aujourd'hui quelques figures fédératrices, et plus particulièrement en Belgique. On peut notamment citer le cas d'Hugues Dayez et de Cathy Immelen travaillant tous deux à la RTBF. Côté français, la situation n'est pas la même puisqu'il n'existe plus de journaliste parvenant à réunir une communauté autour d'eux.

¹¹⁴ Propos recueillis le 03 février 2021 lors d'une interview dans le cadre du mémoire. Voir Annexe.

¹¹⁵ Propos recueillis le 26 février 2021 lors d'une interview dans le cadre du mémoire. Voir Annexe.

Chapitre 3 : Méthodologie d'enquête

Étapes de l'enquête

Pour la série documentaire, je souhaitais étendre l'enquête à la France pour la raison suivante : il n'existe pas de youtubeur cinéma influent en Belgique. Même en Belgique, les youtubeurs cinéma les plus influents sont français, parmi eux, on peut citer : Le Fossoyeur de Films¹¹⁶, Durendal¹¹⁷, InthePanda¹¹⁸, Regelegorila¹¹⁹, Captain Popcorn¹²⁰... On pourrait toutefois mentionner le cas de la chaîne YouTube belge MATH¹²¹, auparavant appelée « Math se fait des films ». Si l'on peut classer la chaîne comme faisant partie des comptes YouTube traitant de cinéma, on ne peut pas considérer ses vidéos comme étant des critiques, au même titre que celles produites par Le Fossoyeurs de Films ou Regelegorila. La majeure partie des productions de MATH se compose de vidéos humoristiques ayant pour objectif de pasticher le scénario d'un film. À l'instar du youtubeur Sofyan, la chaîne de MATH se définit plutôt comme une chaîne d'*infotainment*¹²² sur le cinéma.

Lecture d'ouvrages

Avant d'entreprendre l'enquête et de débiter les entretiens, j'ai souhaité me renseigner davantage sur la problématique.

Dès le thème choisi, le journaliste se doit de réunir une documentation crédible qui l'aidera à enrichir ses connaissances. Il peut s'agir d'une documentation personnelle, de dossiers gérés par la bibliothèque de sa rédaction, d'ouvrages, de conférences ou d'articles spécialisés, de sites d'information en ligne, de rencontres avec des experts ou avec des aiguilleurs... (Marc Vanesse, 2011).

Pour cela, j'ai notamment suivi la méthodologie d'enquête de Mark Lee Hunter¹²³. Dans son ouvrage, le journaliste propose une méthode d'investigation qu'il nomme

¹¹⁶ La chaîne YouTube du Fossoyeur De Films dispose de 783 000 abonnés pour 105 millions de vues. Chiffres datant du 12 avril 2021.

¹¹⁷ 297 000 personnes sont abonnés à la chaîne de Durendal pour un total 126 millions de vues . Chiffres datant du 12 avril 2021.

¹¹⁸ InthePanda est suivi par 319 000 personnes et sa chaîne cumule 48 millions de vues. Chiffres datant du 12 avril 2021.

¹¹⁹ Les critiques de Regelegorila sont suivies par 152 000 abonnés pour un total de 27 millions de vues. Chiffres datant du 12 avril 2021.

¹²⁰ Captain Popcorn dispose de 481 000 abonnés pour 46 millions de vues. Chiffres datant du 12 avril 2021.

¹²¹ Près de 1,5 million de personnes sont abonnés à la chaîne de MATH. La chaîne accumule 330 millions de vues. Chiffres datant du 12 avril 2021.

¹²² Cf. Glossaire.

¹²³ LEE HUNTER Mark *et al.*, « L'enquête par hypothèse : manuel du journaliste d'investigation », 2009 [en ligne] (page consultée le 12 avril 2021).

backgrounding permettant « d’obtenir une vue d’ensemble du domaine que vous étudiez »¹²⁴. Selon Mark Lee Hunter, il est nécessaire « d’identifier les acteurs principaux et les problèmes clés qui concernent les acteurs »¹²⁵ ainsi que de « comprendre les dates et les événements principaux dans leur histoire jusqu’au présent »¹²⁶. Pour répondre à ces trois points, je me suis donc attelé à la lecture d’ouvrages et de mémoires analysant les différentes fonctions de la critique cinématographique, son histoire, et les problématiques qu’elle rencontre à l’heure d’Internet. Grâce à cela, j’ai pu identifier quatre acteurs principaux qui seront essentiels dans la construction de la série documentaire : les journalistes/critiques, les distributeurs (et les attachés de presse), les youtubeurs et les artistes (réalisateurs et comédiens). Les artistes ne seront finalement pas consultés lors de mon investigation par manque de temps et n’étant pas un élément central à la problématique.

Concernant les problèmes, j’ai pu constater ceci : depuis les années 80 les critiques font face à de plus en plus de concurrence dans leur rôle de prescripteur. La place de la critique cinématographique régresse tandis que l’audience des youtubeurs progresse d’année en année. Quant à son histoire, je ne reviendrai pas en détail lors de ce chapitre ; l’histoire et les dates clés de la critique ont été développées dans la section « Une brève histoire du cinéma et de la critique cinématographique française ». Cette méthode m’a permis d’avoir une vision éclairée de la sphère cinématographique avant même le début de mes interviews. Toutefois, même si la connaissance de l’environnement de son enquête est une étape essentielle, cela ne permet pas de produire une série documentaire sur la base de ces seules sources d’informations ; « L’information la plus passionnante ne se trouve le plus souvent pas dans les sources ouvertes - elle réside dans l’esprit des gens. »¹²⁷. Désormais, il faut donc choisir les témoins à interviewer.

Le choix des témoins

Très rapidement, une liste de personnes à contacter a été établie. N’ayant aucun contact dans le milieu du cinéma et de la critique cinématographique, il m’a donc fallu créer

¹²⁴ HUNTER Mark Lee *et al.*, « L’enquête par hypothèse : manuel du journaliste d’investigation », p.32, 2009 [en ligne] (page consultée le 12 avril 2021).

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ Ibidem.

¹²⁷ Ibidem, p. 37.

mon propre carnet d'adresses. Comme lors de toutes enquêtes, j'ai essuyé de nombreux refus ainsi que de multiples absences de réponses à mes demandes d'entrevues. Néanmoins, pour la série documentaire, sept personnes ont accepté d'être interviewées. Certains interviewés ont été rencontrés à la suite de discussions avec des acteurs du milieu du cinéma. Ces conversations m'ont permis de mieux appréhender la situation des différents acteurs du champ cinématographique ainsi que les tenants et aboutissants de la critique de cinéma. Par exemple, la rencontre avec l'attachée de presse Barbara Van Lombeek fait suite à un enchaînement de conversations avec plusieurs personnes ; cette rencontre m'a ensuite amené à parler avec d'autres témoins potentiels. Le journaliste Yves Agnès appelle ce phénomène « la réaction en chaîne »¹²⁸. Lentement mais sûrement, j'ai pu constituer un carnet d'adresses et rencontrer de nouvelles personnes pouvant m'aiguiller ou répondre à mes interrogations. Ainsi, pour la rencontre avec Barbara Van Lombeek, j'ai tout d'abord parlé de mon incapacité à obtenir un attaché de presse en interview à Anne-Marie D'Acchille, secrétaire des masters du département Journalisme et Communication de l'Université de Liège. Elle m'a par la suite redirigé auprès de l'ancien producteur des Frères Dardenne : Olivier Bronckart. Après l'avoir contacté, nous avons longuement discuté et il m'a ainsi fourni les coordonnées de Barbara Van Lombeek en précisant qu'elle saura davantage répondre à mes questions. Suite à l'interview, Barbara Van Lombeek m'a transmis le numéro de téléphone d'une attachée de presse française responsable des médias en ligne et qui collabore avec des distributeurs de films, en me précisant qu'elle pouvait me fournir des éléments de réponses supplémentaires à mes questions. Malheureusement, cette dernière a refusé d'apparaître dans le documentaire mais elle a malgré tout accepté de répondre à mes questions en « *off* »¹²⁹. L'enregistrement de la conversation n'a donc pas pu être utilisé pour la série documentaire. Cependant, elle m'a transmis des noms de journalistes français adoptant une position « hybride » entre critique traditionnel et youtubeur. Aucun de ces journalistes n'a souhaité être interviewé mais j'ai pu discuter avec l'un d'entre eux en « *off* ». Pour favoriser le phénomène de « réaction en chaîne », à la fin de chaque entrevue, je demandais à mes interlocuteurs « Connaissez-vous quelqu'un qui pourrait répondre à mes questions concernant... ? ». Tout cela me permet de poursuivre mon enquête grâce aux connaissances et carnet d'adresses des interviewés.

¹²⁸ AGNÈS Yves, « Manuel de journalisme », p.306 ,éd. La découverte, Paris, 2015.

¹²⁹ Cf. Glossaire.

Les témoins interviewés

Boris Krywicki

Boris Krywicki est l'assistant du professeur Marc Vanesse au sein de la faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège. Actuellement doctorant et membre du Liège Game Lab, il réalise une thèse dans le domaine du jeu vidéo. Boris Krywicki s'intéresse aussi à la critique de cinéma et à ses alternatives sur le web. Il a consacré son mémoire¹³⁰ à l'analyse des contrats de lecture proposés par la critique cinématographique dans la presse traditionnelle. Il a aussi rédigé plusieurs articles analysant plus en profondeur les différences existantes entre le métier de critique de cinéma et celui des youtubeurs critiques.

Au vu de son parcours, il me paraissait évident d'interviewer Boris Krywicki, d'autant plus que depuis le début du mémoire, il m'a apporté à de nombreuses reprises son soutien en me conseillant des ouvrages à lire ou en confirmant/infirmant certaines de mes hypothèses initiales. Avant de débiter l'enquête et les interviews, j'ai souhaité m'entretenir avec lui pour qu'il me présente le panorama de la critique cinématographique aujourd'hui et la situation dans laquelle elle se trouve.

Pour la série documentaire, je souhaitais disposer du discours d'un chercheur ayant travaillé sur la critique cinématographique. Ce chercheur apporte du crédit à la série documentaire de par son expertise. Il est pour moi essentiel de disposer d'un discours scientifique au sein de la série documentaire. Ce discours peut notamment servir d'introduction à la série de vidéos en détaillant la situation actuelle de la critique cinématographique au spectateur. Cela me permet de ne pas avoir à user de stratagèmes (*motion design*, montage avec *voix-off*, *facecam*...) pour présenter le sujet de la série documentaire, comme cela a été le cas lors du documentaire sur le *Ghostproducing* avec les séquences en *motion design*. Enfin, la proximité entre Boris Krywicki et le narrateur offre plusieurs possibilités de narrations. Par exemple, j'aurais pu expliquer dans le documentaire que j'ai interviewé Boris car il est l'assistant de mon professeur Marc Vanesse dans plusieurs

¹³⁰ KRYWICKI Boris, « La critique cinématographique : Analyse des contrats de lecture proposés dans la presse traditionnelle d'aujourd'hui », Université de Liège, Liège, Belgique, 2015.

des cours auxquels j'assistais. Initialement, l'introduction du documentaire était pensée autour de cette idée mais elle n'a pas été retenue par souci de clarté. Cette flexibilité au niveau de l'écriture m'a d'autant plus motivé à interviewer Boris Krywicki. Dans le documentaire, Boris Krywicki incarne la « voix » des chercheurs.

Hugues Dayez

Comment parler de critique de cinéma en Belgique sans évoquer le nom de Hugues Dayez ? Âgé de 57 ans, Hugues Dayez est journaliste depuis 35 ans à la RTBF et il y occupe notamment le poste de critique de cinéma. Il profite d'une importante notoriété en Belgique car même lorsque l'on demande auprès des plus jeunes de citer le nom d'un critique de cinéma, le seul nom qui ressort est celui de Hugues Dayez. « Hugues Dayez, journaliste spécialisé le plus médiatisé de Belgique, est le seul journaliste spécialisé qu'ont retenu quelques étudiants (2%) »¹³¹. Hugues Dayez est le « Monsieur Cinéma » de la RTBF et revêt sans conteste le rôle de critique de cinéma expérimenté.

Il a tout d'abord commencé sa carrière au « Centre de Production de Bruxelles »¹³² où il expérimente les formats radiophoniques et télévisuels, et développe son intérêt pour le cinéma. À 27 ans, il anime sa première émission télévisuelle, « Grand Écran », consacrée à l'actualité et la critique cinématographique. Après trois saisons, l'émission est annulée mais il continue à s'intéresser au cinéma au travers de reportages culturels pour le journal télévisé. De ses propres mots, il confie « Simplement le virus était là et à partir de ce moment-là, j'ai énormément traité le cinéma et je suis devenu critique de cinéma à part entière »¹³³. Aujourd'hui encore, il réalise des reportages culturels consacrés au cinéma pour le journal télévisé de La Une. Il intervient aussi dans le podcast de son collègue Rudy Léonet : « 5 Heures ». Hugues Dayez participe également à l'émission de radio « Entrez sans frapper » sur la Première dans laquelle il critique les dernières sorties filmiques.

Hugues Dayez occupe une place toute particulière au sein de la RTBF car il est l'un des rares journalistes à disposer d'un encart spécifique sur la page Cinéma de la section

¹³¹ KRYWICKI Boris, « La critique cinématographique : Analyse des contrats de lecture proposés dans la presse traditionnelle d'aujourd'hui », p. 78, Université de Liège, Liège, Belgique, 2015.

¹³² Propos recueillis le 24 février 2021 lors d'une interview dans le cadre du mémoire. Voir Annexe.

¹³³ Propos recueillis le 24 février 2021 lors d'une interview dans le cadre du mémoire. Voir Annexe.

Culture : « Les critiques d'Hugues Dayez ». Ses critiques et chroniques sont facilement accessibles depuis la section culture du site web de la RTBF. Aucun autre journaliste cinéma de la RTBF ne dispose d'une telle exposition sur le site web et au sein du groupe.

Hugues Dayez fait partie du trio de journalistes cinématographiques interviewés dans le documentaire. Je ne concevais pas réaliser un documentaire sur la critique de cinéma sans disposer de son opinion quant à l'avenir de la critique de cinéma face aux youtubeurs. D'autant plus que dans le cadre du trio de journalistes, je souhaitais m'entretenir avec trois journalistes de trois générations différentes pour disposer d'une variété de discours entre les générations. Ainsi, Hugues Dayez incarne la « voix » des critiques de cinéma les plus âgés, qui est potentiellement la génération la moins à même de s'intéresser au phénomène des critiques amateurs sur Internet et à l'écriture des youtubeurs. Sa longue carrière en tant que critique me permet aussi de découvrir l'évolution de la profession au cours des décennies. Nous verrons plus tard que l'interview avec Hugues Dayez ne s'est pas déroulée comme prévu et n'a finalement pas été si riche en informations (Voir section « Difficultés pendant le tournage »).

Cathy Immelen

Si Hugues Dayez incarne le « monsieur cinéma » de la RTBF, Cathy Immelen en est la « madame ». Diplômée de l'Université de Liège, Cathy Immelen peut se vanter d'être certainement la seconde critique de cinéma la plus connue de Belgique après son collègue Hugues Dayez. Contrairement à ce dernier, Cathy Immelen préfère se considérer comme une « spécialiste en cinéma »¹³⁴. « Je ne parle pas de moi en tant que critique de cinéma mais en tant que journaliste. [...]. Je trouve que la critique est connotée négativement et c'est une petite part dans mon travail. Plutôt que critique, je me dirais conseillère. »¹³⁵ déclare-t-elle. (Immelen, 2021)

Aujourd'hui, âgée de 40 ans, Cathy Immelen a commencé sa carrière à la RTBF, en parallèle de son cursus universitaire, aux côtés de Guy Lemaire. C'est en 2002, qu'elle embrasse le métier de journaliste cinéma en animant l'émission « Screen, l'agenda » avec son

¹³⁴ Propos recueillis le 26 février 2021 lors d'une interview dans le cadre du mémoire. Voir Annexe.

¹³⁵ Ibidem.

confrère Hugues Dayez sur La Deux¹³⁶. Cathy Immelen participe aussi à plusieurs émissions télévisées que ce soit en tant que chroniqueuse spécialiste du cinéma ou en tant qu'animatrice. En 2015, elle anime l'émission télévisuelle consacrée au cinéma : « Tellement ciné ». Aujourd'hui, après 20 ans de carrière, Cathy Immelen continue d'écrire des chroniques sur le cinéma pour Tipik, La Première, Vivacité et Classic21.

À l'instar de Hugues Dayez, il était essentiel de rencontrer Cathy Immelen afin de disposer de son discours au sein de la série documentaire tout en l'intégrant dans le trio de journalistes cinéma interviewés. De par sa notoriété et son âge, elle représente selon moi la journaliste idéale pour incarner la génération des critiques de cinéma « intermédiaire », c'est-à-dire des journalistes âgés entre 30 et 45 ans. Cette génération de journalistes constitue une génération particulièrement intéressante car elle a vu naître les premiers critiques amateurs au travers des blogs au début des années 2000. Il s'agit aussi de la génération de journalistes la plus ambiguë car elle se trouve au contact de journalistes plus âgés refusant les codes d'Internet et la nouvelle génération naît avec Internet. Il est donc intéressant de connaître l'influence des youtubeurs sur Cathy Immelen, et plus généralement, sur les journalistes de sa génération. L'interview de Cathy Immelen s'est finalement révélée la plus intéressante des trois journalistes rencontrés puisque les distributeurs de films considèrent Cathy Immelen comme étant une influenceuse de par son activité sur les réseaux sociaux¹³⁷.

Je pense que puisqu'ayant pas mal de *followers* sur les réseaux sociaux, je suis aussi considérée d'une certaine manière comme une influenceuse parce que je reçois certaines choses comme les influenceurs. Lorsque Dior a coproduit un film sur l'odorama, j'ai reçu une bouteille de parfum, mes collègues n'ont rien eu. [...] Donc malgré moi, je suis un peu à la charnière (entre journaliste et influenceur). (Immelen : 2021).

Adrien Corbeel

Diplômé depuis 2016 d'un master en Arts du spectacle, Adrien Corbeel est journaliste-pigiste spécialisé dans le cinéma. Il travaille notamment pour la RTBF, Cinergie, Karoo et Vivreici. Comme il l'explique, il est tombé tout naturellement dans la critique de cinéma, « Je suis arrivé dans la critique de cinéma car je suis un passionné de cinéma »¹³⁸ avoue-t-il. Dès l'âge de quinze ans, il commence à rédiger ses premières critiques de cinéma

¹³⁶ La chaîne a aujourd'hui disparu pour laisser sa place à Tipik.

¹³⁷ Cathy Immelen dispose de 10 800 abonnés sur Instagram. Chiffre constaté le 19 avril 2021.

¹³⁸ Propos recueillis le 05 mars 2021 lors d'une interview dans le cadre du mémoire. Voir Annexe.

sur son blog. Ce n'est que depuis juin 2019, que la critique de cinéma s'est mutée en une activité professionnelle. Au sein de la RTBF, Adrien Corbeel rédige des critiques de cinéma - notamment sur les films documentaires, le cinéma de patrimoine et les festivals.

J'ai choisi de m'entretenir avec Adrien Corbeel car c'est un critique de cinéma professionnel « débutant ». De plus, lors d'une discussion précédant l'interview, il me confiait qu'il était très imprégné par la culture internet, et c'est ce qui l'avait amené à créer un blog dédié à ses critiques cinématographiques. Dans le cadre de mon trio de journalistes interviewés, Adrien Corbeel incarne la nouvelle génération de critiques. Une génération de critiques cinéma qui a toujours connu Internet et qui est influencée par cette dernière. Il était donc intéressant de constater si son écriture journalistique se rapprochait de celle des youtubeurs, de savoir jusqu'à quelle mesure les vidéastes influencent son travail et de découvrir comment il envisage l'avenir de sa profession.

Regelegorila

Regelegorila, ou Riad de son vrai nom, est un vidéaste spécialisé dans la critique de cinéma et de séries. Il publie plusieurs vidéos chaque semaine sur la plateforme d'hébergement YouTube. Sa chaîne compte 153 000 abonnés¹³⁹ pour 681 vidéos publiées. Regelegorila est l'un des plus importants youtubeurs francophones spécialisés dans la critique de cinéma. En plus d'être présent sur YouTube, Regelegorila réalise aussi des *lives*¹⁴⁰ sur la plateforme de streaming Twitch. Concernant ses réseaux sociaux, 15 600 personnes le suivent sur Twitter, 11 300 sur Instagram et 2 100 sur Twitch¹⁴¹. Sur sa chaîne Twitch, il réalise aussi des critiques de films et séries en direct mais contrairement à YouTube, les spectateurs peuvent débattre et réagir au travers d'un *chat* en ligne. Il s'agit alors plus d'un débat que d'une critique. Il propose d'autres contenus sur sa chaîne Twitch qui n'ont pas forcément de rapports avec la thématique de sa chaîne YouTube, comme un classement des meilleurs films Star Wars ou des sessions de questions-réponses autour d'une thématique.

Dans le cadre de la série documentaire, il paraît essentiel de recueillir l'opinion d'un ou plusieurs vidéastes puisqu'ils sont directement concernés par la question.

¹³⁹ Chiffre constaté le 19 avril 2021.

¹⁴⁰ Un *live* est une émission diffusée en direct sur Internet.

¹⁴¹ Chiffre constaté le 19 avril 2021.

Malheureusement comme nous le verrons plus tard¹⁴², je n'ai pu m'entretenir qu'avec Regelegorila. Ainsi, au sein de la série documentaire, Regelegorila incarne la parole des vidéastes et apporte un contre discours à celui des journalistes. Aujourd'hui, les youtubeurs sont, avec les journalistes, les principaux prescripteurs culturels. M'entretenir avec un youtubeur permet aussi d'infirmer ou confirmer certaines de mes hypothèses et impressions, notamment à propos des invitations en projection presse ou les cadeaux envoyés par les distributeurs.

Barbara Van Lombeek

« Barbara Van Lombeek est, depuis 20 ans, l'une des principales attachées de presse cinéma en Belgique »¹⁴³ écrit le journaliste Hubert Heyrendt de *La Libre*. Elle commence sa carrière à la 20th Centuries Fox où elle y travaille durant trois années avant de se lancer à son compte. Très rapidement elle travaille pour des distributeurs indépendants. Aujourd'hui, elle s'est associée avec deux confrères au sein de The PR Factory, où elle gère les relations avec la presse pour des films en Belgique, ainsi qu'à l'international dans des festivals tels que le Festival de Cannes ou la Mostra de Venise.

Pour mon enquête, il m'était inenvisageable de ne pas disposer de l'avis des professionnels de la promotion de films sur les critiques de cinéma professionnels, les youtubeurs et influenceurs. Ces professionnels peuvent fournir une expertise, que les journalistes n'ont pas, notamment sur la réception et l'efficacité de la critique de cinéma sur les déplacements du public en salles. J'ai tout d'abord contacté des entreprises de distributions de tailles variables (Joker Films, Sony Pictures, MK Distribution...), mais aucune d'entre elles n'a souhaité répondre à mes questions ou n'a répondu à mes demandes d'interviews. Ainsi, après avoir pris contact avec Olivier Bronckart, il m'a expliqué qu'il y avait peu de chance que de telles entreprises me répondent et qu'il fallait plutôt contacter les attachés de presse. En effet, les entreprises de distribution ne s'occupent pas réellement des relations avec la Presse. Elle relègue cette tâche à des attachés de presse employés en internes ou à des attachés de presse indépendants. J'ai donc contacté Barbara Van Lombeek qui, au

¹⁴² Voir sous-chapitre « Témoins qui ont accepté d'être interviewés mais qui n'ont jamais donné suite ».

¹⁴³ HEYRENDT Hubert, « Qui est Barbara Van Lombeek, cette femme de l'ombre sur les tapis rouges ? » in *La Libre*, 17 août 2020 [en ligne] (page consultée le 23 mai 2021).

sein du documentaire, représente les professionnels de la promotion et de la distribution de films.

Frédéric Martel

Frédéric Martel est journaliste à Radio France et anime l'émission *Soft Power*, dédiée aux industries culturelles, aux médias et au numérique sur France Culture. En plus de son poste de journaliste, il est également professeur en économies créatives à l'Université des Arts de Zurich où il est chargé d'une chaire « d'économie créative ». Il est aussi l'auteur de plusieurs ouvrages dont *Mainstream : enquête sur la guerre globale de la culture et des médias*, et *Sodoma : Enquête au cœur du Vatican*.

Je souhaitais rencontrer Frédéric Martel car il a écrit un livre - *Smart. Ces internets qui nous rendent intelligents* - dans lequel il consacre tout un chapitre à la mutation de la critique culturelle face au numérique, notamment l'apparition des nouveaux critiques sur le web. Pour son livre, il a rencontré et interrogé d'éminents journalistes du monde entier, tel que Henry Finder, rédacteur en chef du *New Yorker*. Il était donc très intéressant de rencontrer Frédéric Martel puisqu'il dispose d'une expertise dans le numérique et la recommandation culturelle. Il a aussi longuement étudié la question de la nouvelle fonction des critiques littéraires face aux booktubers (des youtubeurs spécialisés dans la recommandation de livres). Par rapport aux critiques de cinéma, les critiques littéraires connaissent une situation plus délicate encore et il devient possible de faire des parallèles entre la situation des critiques littéraires et celle de la critique cinématographique. En effet, dans le domaine du livre, les recommandations des booktubers sont davantage suivies que celles des journalistes. Les booktubers sont devenus d'importants acteurs du champ littéraire, en particulier pour les auteurs et éditeurs.

On a invité quelqu'un dans une émission récemment qui m'a dit "Moi je viens pour le plaisir" parce que je sais que quand je viens chez vous, France Culture, je vais avoir 10 livres qui partent le lendemain. Alors que la dernière fois j'ai fait une courte interview chez un youtubeur, on m'en a commandé 200. (Zoé Sfez, 2018)¹⁴⁴

¹⁴⁴ SOFT POWER, « Les nouveaux critiques culturels : de la prescription à l'influence » in *France Culture*, France, 18 mars 2018 [en ligne] (page consultée le 03 mai 2021).

Frédéric Martel apporte dans le documentaire une expertise supplémentaire, il est le second expert infirmant ou confirmant les propos des interviewés.

Témoins qui ont accepté d'être interviewés mais qui n'ont jamais donné suite

Au cours de l'enquête, j'ai contacté plusieurs personnes qui ont accepté de participer à la série documentaire mais après de multiples relances, ils n'ont jamais donné suite à mes demandes d'interviews. Deux intervenants, en particulier, auraient apporté une plus-value supplémentaire au documentaire de par leur position singulière sur YouTube et dans le milieu du journalisme cinématographique. Pour ne pas trop entraver la production du documentaire, j'ai stoppé mes relances et j'ai débuté le montage sans leur participation.

InthePanda

InthePanda, ou Victor Bonnefoy, est un vidéaste spécialisé dans le cinéma. Il est le créateur de la chaîne YouTube InthePanda. La chaîne dispose actuellement de 319 000 abonnés¹⁴⁵. Il s'agit de l'une des principales chaînes francophones consacrées au cinéma sur YouTube. Pendant de nombreuses années, InthePanda réalisait des critiques de films mais depuis deux ans il a stoppé la production de critiques de films sur Youtube car trouvant l'exercice « lassant créativement ». Il continue de produire des critiques de cinéma mais en collaborant avec des médias comme Senscritique, pour lequel il crée des vidéos critiques des films du Festival de Cannes. De plus, il est le créateur de « Pardon le cinéma », un podcast sur le cinéma où journalistes, amateurs, acteurs et vidéastes débattent de l'actualité cinématographique et des films à l'affiche. Il s'agit de l'un des podcasts consacrés au cinéma les plus suivis sur Spotify. À l'instar de Regelegorila, Inthepanda anime aussi une émission en direct sur sa chaîne Twitch un jour sur deux, dans laquelle il critique, décrypte et analyse l'actualité cinématographique et les sorties cinéma avec ses *viewers*. À travers son podcast, ses chaînes YouTube et Twitch, et ses collaborations pour divers médias, il aurait été très intéressant de disposer de l'avis d'InthePanda, d'autant plus qu'il a réalisé une vidéo YouTube sur la différence entre les critiques sur Internet et les critiques traditionnelles. Victor

¹⁴⁵ Chiffre constaté le 25 juin 2021.

Bonnefoy a accepté d'être interviewé mais nous n'avons pas pu fixer de date d'interview, et il n'a jamais répondu à mes multiples relances.

Simon Riaux

Simon Riaux est journaliste et critique de cinéma en France. Il est le rédacteur en chef de Ecran Large, un média consacré à l'actualité culturelle (films, séries, jeux-vidéo, livre et BD) au sein duquel on peut retrouver des critiques. Simon Riaux intervient aussi dans l'émission de cinéma « Le Cercle » sur Canal+ Cinéma, dans l'émission radio « La Méthode Scientifique » sur France Culture, ainsi que dans le podcast « Pardon Le Cinéma », dont il est l'un des principaux chroniqueurs. Depuis quelques années, Simon Riaux réalise également des critiques de films sur la chaîne YouTube d'Écran Large, des critiques qui rencontrent un certain succès.

J'aurais souhaité interviewer Simon Riaux pour la simple raison qu'il est l'exemple d'un critique de cinéma hybride ; ce n'est pas un critique traditionnel ni un critique amateur en ligne/youtubeur, il se trouve au carrefour entre ces deux types de critiques. Il travaille pour des médias installés depuis des décennies - pour Écran Large également - et il collabore avec des youtubeurs. De plus, on constate une différence de ton et d'écriture en fonction des médias où il apparaît. Lorsqu'il participe à « Le Cercle », il adopte un ton plus convenu et formel alors que lors de ses interventions au podcast « Pardon le cinéma », il est plus informel. Il aurait été intéressant de connaître son avis sur la concurrence entre les médias traditionnels et les « nouveaux critiques », et de découvrir comment il s'est adapté pour travailler actuellement avec ces deux milieux.

Pourquoi n'avoir interviewé que trois critiques de cinéma de la RTBF ?

Pour la série documentaire, j'ai fait le choix d'interviewer uniquement trois critiques de cinéma de la RTBF. La principale raison motivant ce choix a été le souhait de réaliser un portrait croisé de trois critiques de cinéma de trois générations différentes. Le portrait croisé constitue le cœur du documentaire. Ainsi, afin que le portrait soit le plus correct possible, j'ai pris la décision de me limiter à trois critiques de cinéma d'un seul média : la RTBF. Je souhaitais que les critiques évoluent dans le même média afin que la ligne éditoriale ou que d'autres contraintes inhérentes à leur média (support différent, objectif de performance...)

n'affectent pas leur témoignage. Il devient alors plus facile de comparer les différences d'opinion entre eux.

Ensuite par contrainte de temps lors de l'enquête, j'ai préféré restreindre le nombre d'interviews de journalistes pour ne pas ralentir la production du documentaire. Plus de témoignages auraient demandé un travail de dérushage plus conséquent. Limiter le nombre d'intervenants me permet aussi d'offrir plus de temps de parole à chacun d'entre eux au sein de la série pour qu'ils puissent développer leur discours. L'ensemble de ces raisons m'ont motivé à interviewer trois critiques de cinéma de la RTBF.

Les interviews

Avant l'interview

Avant de débiter les entretiens, j'ai pris pour habitude de mettre mes interlocuteurs à l'aise. Pour cela, je les « chauffe »¹⁴⁶, pour se faire, je parle avec eux, je leur pose des questions tout à fait banales à première vue : « Qu'est-ce que vous avez fait avant ? », « Vous allez bien ? » ou « Vous n'êtes pas trop stressé ? ». Enfin pour les mettre complètement à l'aise, lors de l'installation des micros et le réglage de ces derniers, je leur pose cette question déstabilisante mais qui détend l'atmosphère tout en établissant une certaine complicité : « Qu'avez-vous mangé hier soir ? » suivi de « C'était bon ? ». Parler de quelque chose de personnel « brise la glace » entre l'interviewé et l'intervieweur, tout en habituant l'interviewé à la présence des lumières et des caméras. En outre, cela me permet aussi de régler finement le micro-cravate et les micros des caméras - néanmoins des problèmes de sons ont tout de même eu lieu lors des entretiens (Voir chapitre « Les difficultés pendant le tournage »).

La posture de l'intervieweur

Au cours des entretiens, j'ai adopté une posture ambivalente entre celle de « l'expert » et de « l'innocent », comme décrite par Mark Lee Hunter¹⁴⁷. La posture de « l'expert » peut être présentée comme une position où le journaliste a déjà connaissance des faits et

¹⁴⁶ AGNÈS Yves, « Manuel de journalisme », p.282, éd. La découverte, Paris, 2015.

¹⁴⁷ LEE HUNTER Mark *et al.*, « L'enquête par hypothèse : manuel du journaliste d'investigation », p. 44, 2009 [en ligne] (page consultée le 12 avril 2021).

événements, et dispose déjà de solides connaissances sur le sujet traité. « L'Expert, connaît d'avance la plupart des réponses, et peut pleinement apprécier des informations parfois arcanes qu'une source également experte peut fournir. »¹⁴⁸ précise Mark Lee Hunter. À l'inverse, la posture de « l'Innocent » correspond à un rôle dans lequel le journaliste préfère être sous-estimé par l'interviewé et se permet donc de poser des questions très simples comme très complexes. Mark Lee Hunter indique « L'Innocent (ou Candide), qui s'adresse à la source précisément parce qu'il en sait très peu, et qu'il aspire à être éclairé. »¹⁴⁹. De mon côté, j'ai opté pour un rôle se métamorphosant progressivement de l'Innocent vers l'Expert. Régulièrement au cours des entrevues, je débutais en tant qu'Innocent pour conclure sur une position d'Expert.

Souvent, les investigateurs commencent une interview en tant qu'Innocent, et se révèlent Expert au fur et à mesure que la conversation progresse. Vous pouvez employer l'un ou l'autre rôle, ou bien les deux rôles alternativement, pendant une entrevue. Ce qui compte, c'est de vous sentir sûr de votre authenticité dans un rôle donné à un moment donné. (Hunter, 2009 : 44)

Cette position ambivalente me permet de poser des questions très simples comme très complexes au cours de l'interview. Par ailleurs, même si j'adoptais un rôle d'Innocent, cela n'était pas complètement le cas car comme précisé dans le sous-chapitre « Lecture d'ouvrages », avant le début des interviews je me suis longuement informé sur le sujet via la lecture d'ouvrages.

¹⁴⁸ Ibidem.

¹⁴⁹ Ibidem.

Chapitre 4 : La série documentaire

Choix du format

Comme mentionné dans la section « Le projet initial », il était initialement prévu de réaliser cinq épisodes d'une dizaine de minutes. Très rapidement au cours de mon enquête, je me suis rendu compte que le sujet était très théorique et que les spectateurs risquaient de décrocher au cours des épisodes. J'ai donc décidé de changer le format pour finalement réduire les cinq épisodes en un unique film de vingt-six minutes. Toutefois, lors du dérushage et de l'élaboration de l'ours¹⁵⁰, j'ai fait machine-arrière pour revenir au format épisodique. Cette décision a été motivée par l'écriture de la trame narrative du documentaire. Durant l'élaboration de l'Ours et la création de la trame narrative, j'ai pris la décision de séquencer mon documentaire en sept sections : une introduction, cinq chapitres, et une conclusion. Après que mon camarade Patrick Lima ait regardé la première version du documentaire, il a confirmé le fait qu'il était nécessaire de découper le documentaire en épisodes. Lors de ce visionnage, je me suis rendu compte qu'il y avait trop d'informations au sein du documentaire et il devenait difficile pour le spectateur de rester concentré tout du long, d'autant plus que la durée du documentaire avait augmenté, passant de vingt-six à quarante minutes. Pour maintenir l'attention du spectateur et que le visionnage reste agréable, j'ai remanié la trame du documentaire pour créer cinq épisodes d'environ huit minutes chacun. Cela a l'avantage d'offrir au spectateur un temps de pause après chaque épisode pour assimiler les informations présentées. De plus, le lancement de l'épisode suivant relance l'attention du spectateur. Ce changement de format n'allongea pas la phase de montage car lors du dérushage j'envisageais déjà la possibilité de séquencer le documentaire en épisodes.

Le nouveau format choisi ne correspond à aucun format télévisuel¹⁵¹ pour un documentaire puisque la durée totale atteint quarante minutes. Cela ne constitue toutefois pas un problème puisque la série ne se destine pas à une diffusion télévisuelle mais à une

¹⁵⁰ Cf. Glossaire.

¹⁵¹ Les formats habituels du documentaire télévisuel sont le 26 minutes et le 52 minutes, ce dernier étant le format majoritaire.

diffusion sur Internet - plus précisément sur YouTube¹⁵² - où il n'existe pas de durée et de format convenus.

Réalisation

Les inspirations

Avant de débiter la réalisation de la série documentaire, j'ai réalisé un travail d'analyse de documentaires. Pendant ce travail, j'ai regardé de nombreux films et séries documentaires afin d'analyser les structures narratives, le rythme et les choix de réalisation. Parmi les documentaires regardés, l'un d'entre eux m'a fortement inspiré. Il s'agit de la série documentaire « Don't F**k with Cats », disponible sur Netflix. Cette série documentaire m'a grandement inspirée car le réalisateur a fait face au même problème que moi lors de mon enquête : le manque d'images d'illustration. En effet, mon sujet étant très théorique et se basant essentiellement sur des témoignages, je ne dispose que de peu d'images d'illustration. Pour pallier ce problème, le réalisateur recourt à l'usage de séquences en *motion design* pour illustrer les propos des intervenants ou pour reconstituer des éléments de l'histoire. Par ailleurs, la série « Don't F**k with Cats » traite d'un sujet en rapport avec Internet et notamment la diffusion de vidéos et de contenus sur Internet, il était donc intéressant d'analyser la manière dont le réalisateur utilise les extraits vidéos et les captures d'écran dans son montage. De mon côté, après avoir longuement réfléchi, j'ai décidé de créer de nombreuses séquences en *motion design* pour illustrer les propos des intervenants, d'autant plus que le format d'image choisi lors du montage m'a encore plus motivé à opter pour cette solution (Voir chapitre « Montage, difficultés et choix de réalisation »).

Tournage

Matériel utilisé

Pour le tournage, l'ensemble du matériel utilisé était constitué d'équipements personnels, permettant d'être flexible sur les dates de tournage. S'il était nécessaire de faire rapidement un plan d'illustration, je disposais du matériel pour le faire. L'usage d'équipements personnels a grandement accéléré le processus de production de la série

¹⁵² Le lien vers la série documentaire se trouve en Annexe.

documentaire et a réduit la durée des tournages - ce qui a été de nombreuses fois bénéfiques (Voir section « Les difficultés pendant le tournage ») - car Patrick Lima, Guillaume Scheunders et moi sommes habitués à utiliser notre matériel.

Afin de bénéficier d'une bonne qualité d'image, j'ai fait l'acquisition d'un nouvel appareil photo hybride¹⁵³ : le Panasonic Lumix GH5. Il s'agit d'un hybride spécialement conçu pour la vidéo, et il est doté de la capacité de filmer en Ultra Haute Définition (*Ultra HD*)¹⁵⁴ et propose des profils d'images adaptés à l'édition vidéo. Filmer en *Ultra HD* permet de recadrer les interviews lors du montage - une image *Ultra HD* correspond à une définition deux fois supérieure à une image en *Full High Definition (Full HD)*¹⁵⁵ - et de disposer de plusieurs valeurs de plans avec une seule caméra puisque l'édition de la série s'effectuant en *Full HD* au format 4/3 (Voir section « Montage, difficultés et choix de réalisation »). Toutefois pour les entretiens, l'utilisation de deux caméras a été privilégiée afin de disposer de plans de coupes dynamisant les interviews. Pour la seconde caméra, l'hybride utilisé était un Panasonic Lumix GH4, proposant des capacités similaires au GH5. L'usage de ces caméras m'est familier car j'utilise ces caméras depuis de nombreuses années. Afin d'éclairer correctement les intervenants, j'ai aussi fait l'acquisition d'un pack de trois panneaux LED, de diffuseurs et de filtres de couleurs. L'éclairage des intervenants a fait preuve d'une attention toute particulière car cela faisait de nombreuses années que je n'avais plus travaillé avec des éclairages artificiels. Les tournages ont donc été l'occasion de me perfectionner dans le domaine de l'éclairage. On constate notamment un meilleur travail de la lumière entre l'interview de Boris (le premier tournage) et mes *facecams* (le dernier tournage). Les séquences ralentis ont été réalisées à l'aide d'un stabilisateur électronique DJI Ronin S. Enfin, concernant la partie sonore, j'ai opté pour l'usage d'un micro-cravate sans fil pour des raisons de praticité.

¹⁵³ Il s'agit d'un appareil photo plus compact qu'un reflex, qui n'est pas doté d'un miroir pour la visée et dont les objectifs sont interchangeables. Dans le milieu de la photographie et de la vidéo, un appareil photo hybride est communément appelé un hybride. Pour le reste du mémoire, le terme hybride sera privilégié.

¹⁵⁴ La définition *Ultra HD* équivaut à 3840*2160 pixels (en format 16/9).

¹⁵⁵ La définition *Full HD* est égale à 1920*1080 pixels (en format 16/9).

Le planning de tournage

Le tournage des interviews débuta le 5 février avec l'interview de Boris Krywicki et se termina le 12 mars avec celle de Barbara Van Lombeek. Toutefois, jusqu'à la mi-avril, il était toujours possible que j'interviewe InthePanda, Simon Riaux ou une autre personne. Des entretiens en *off* ont été effectués au cours du mois de mars et d'avril avec des personnes ne souhaitant pas apparaître dans la série documentaire. À partir de la seconde semaine d'avril, c'est-à-dire dès la fin de la phase de dérushage, j'ai pris la décision de ne plus réaliser d'interviews pour me concentrer sur l'élaboration de la trame narrative. Avant le début de l'enquête, un planning de production à suivre a été élaboré : le mois de janvier était consacré à la recherche d'informations et à la lecture d'ouvrages, les mois de février et mars au tournage et à l'enquête, et les mois d'avril et mai étaient dédiés à la postproduction. En définitive, le planning de production a presque été respecté puisque la première version de la web-série a été achevée le 08 juin 2021, tandis que la version finale a vu le jour le 12 juin 2021.

La première interview s'est déroulée avec Boris Krywicki car je voulais commencer mes entretiens avec un chercheur et un spécialiste de la question. Je souhaitais débiter mon enquête par l'avis d'un expert pour ensuite le confronter à ceux des journalistes. Les témoignages des journalistes étant le cœur du documentaire, je désirais m'informer le plus possible avant de les rencontrer. Pour cette enquête, j'ai utilisé une technique d'investigation apprise lors du cours d'Atelier d'Investigation Journalistique de Marc Vanesse ; « Lorsque l'on enquête, il est essentiel de s'intéresser à la périphérie de la personne/sujet que l'on enquête avant d'interroger l'intéressé »¹⁵⁶. Ainsi j'ai commencé par m'informer en lisant des ouvrages, en trouvant des renseignements sur les journalistes à interviewer et en interviewant tout d'abord un expert (Boris Krywicki) puis un youtubeur (Regelegorila). Concernant Barbara Van Lombeek, je ne l'ai pas rencontré directement pour deux raisons : la première a été la difficulté à trouver une personne travaillant dans la distribution de films et acceptant d'être interviewée ; la seconde correspond au souhait de confronter les témoignages recueillis auprès des critiques avec les propos d'un professionnel du cinéma, notamment concernant l'efficacité des critiques à déplacer le public vers les salles obscures.

¹⁵⁶ VANESSE Marc, Atelier d'Investigation Journalistique, Université de Liège, année académique 2019-2020.

Les difficultés pendant le tournage

Le tournage s'est globalement déroulé sans accroc ; il n'y a pas eu de problèmes techniques suffisamment importants nécessitant de refaire une interview ou une séance de tournage. Toutefois, quelques difficultés et incidents ont eu lieu et je tenais à en faire part.

La principale difficulté rencontrée provient de la durée des entretiens. Pour l'enquête, je souhaitais réaliser de longues interviews (de quarante minutes à une heure) afin de leur poser de nombreuses questions, de leur permettre de rebondir et de développer leurs idées. Malheureusement, pour les interviews de Frédéric Martel, Hugues Dayez et Cathy Immelen, je n'ai pas bénéficié du temps souhaité. Une fois arrivé sur les lieux du tournage, ils m'ont fait part de leur incapacité à faire plus de trente minutes d'entretien. Il a donc fallu revoir le nombre de questions posées et se concentrer sur les plus importantes. Ce manque de temps m'a empêché de m'intéresser à certains sujets. Par exemple, lors de l'interview de Hugues Dayez, je n'ai pu poser que huit questions sur quarante minutes d'entretien. L'évolution du métier de critique a à peine été mentionnée, alors que j'aurais souhaité davantage aborder ce point-là. En outre, les disponibilités des interviewés nous ont poussé à installer le matériel à la hâte et à précipiter le paramétrage des caméras. Cela a eu des conséquences lors de la phase de postproduction. Les difficultés suivantes découlent en grande partie de l'installation hâtive du matériel de tournage.

Au cours de l'entretien avec Cathy Immelen, un problème sonore est apparu. Un paramètre au sein de l'appareil a été changé causant une dégradation de l'enregistrement de la voix de Cathy Immelen. Heureusement, la dégradation n'a pas été suffisamment importante et l'enregistrement sonore a pu être nettoyé et récupéré, notamment grâce à l'aide de Fred Cools. La dégradation fait suite à deux facteurs : le bruit puissant d'une ventilation et l'activation d'une fonction au sein de la caméra augmentant la sensibilité du micro-cravate. Ainsi l'enregistrement sonore contenait énormément de bruits parasites dont le bruit de la ventilation. Si nous avions bénéficié de davantage de temps pour préparer le matériel, nous aurions pu désactiver la ventilation et la fonction de la caméra. L'heure passant - et Cathy Immelen ne pouvant pas m'accorder plus de trente minutes d'interview - j'ai fait le choix de débiter l'entretien malgré ces problèmes. Cette négligence aurait pu ruiner toute l'interview

puisque comme l'explique Jean-Luc Godard : « dans le mot "audiovisuel", "audio" vient en premier »¹⁵⁷. Au travers de cette citation, il faut prendre conscience que la qualité sonore l'emporte sur la qualité visuelle. Trop souvent lors de productions amateurs ou semi-professionnelles, le son souffre de négligence par rapport à l'image. Il est bien plus aisé de suivre une vidéo avec une mauvaise qualité d'image et une bonne qualité sonore que l'inverse. D'autant plus dans une production où les propos des intervenants constituent la matière première de la série documentaire.

Comme expliqué auparavant, la précipitation lors de l'installation du matériel est à l'origine de plusieurs difficultés rencontrées. Une d'entre elles concerne le cadrage et la mise au point. N'ayant que peu de temps, le cadrage¹⁵⁸ des plans de coupes (provenant de la caméra secondaire) a souvent manqué d'attention par rapport à celui de la caméra principale. Par exemple, dans le cadre de l'interview du youtubeur Regelegorila, les rushs de la caméra secondaire sont inutilisables car mon reflet apparaît sur la télévision en fond, et la mise au point¹⁵⁹ n'est pas correcte, Regelegorila apparaissant partiellement flou. Dans l'agitation, ces problèmes n'ont pas reçu l'attention appropriée. Si nous avions disposé de plus de temps, j'aurais pris le soin de trouver un autre angle de prise de vue et effectuer une mise au point juste. C'est pour cette raison qu'il n'y a qu'un seul angle de prise de vue pour l'entretien de Regelegorila puisqu'ayant décidé de ne pas utiliser les rushs de la seconde caméra. Grâce à l'enregistrement en *Ultra HD*, j'ai pu lors de l'édition recadrer l'interview pour offrir une autre valeur de plan (un plan plus serré) depuis le même angle. Le recadrage me permet notamment de cacher les coupes de montage et offre une impression de continuité dans ses propos. Toujours par rapport à la mise au point, pressé par le temps et par d'autres raisons (Voir le paragraphe suivant), la mise au point de la caméra secondaire n'était pas parfaite lors de l'entrevue avec Hugues Dayez. Toutefois, la justesse du point a pu être amplifiée en postproduction corrigeant ainsi le problème.

La plus grande difficulté rencontrée n'a pas été d'ordre technique mais provenait du comportement de Hugues Dayez - pendant et après le tournage. Après avoir pris contact avec

¹⁵⁷ TYLSKI Alexandre, « "Les dents de la mer" : Analyse d'une partition incisive » in *Lumière* (page consultée le 18 juin 2021).

¹⁵⁸ Cf. Glossaire.

¹⁵⁹ Cf. Glossaire.

lui, il a gentiment accepté de répondre à mes questions au sein des locaux de la RTBF. Une fois arrivé sur place, son comportement désagréable nous a causé de nombreux soucis. Il a daigné nous saluer, a refusé de commencer l'entrevue si je ne lui disais pas « Bonjour » au début de la première question. Par ailleurs, il a stoppé l'interview à plusieurs reprises et nous a menacé de quitter l'entretien si je continuais de regarder le retour de la caméra principale. Lors des tournages, je suis accompagné d'un cadreur dont la tâche est de surveiller la caméra secondaire. Quant à moi, je me trouve à côté de la caméra principale, surveillant la qualité sonore et le cadre. Il est tout à fait possible pour le cadreur de surveiller les deux caméras mais ce n'est pas l'idéal car s'il faut revoir le cadrage d'une caméra ou la mise au point, cela doit se faire immédiatement. En surveillant deux caméras, ce n'est pas possible, surtout que le mouvement du cadreur peut occasionner des bruits non souhaités. Concernant l'interview, il ne répondait pas réellement à mes questions, préférant réaliser une logorrhée d'anecdotes personnelles. Ses réponses étant par ailleurs souvent agressives. Sur quarante minutes d'entretien, il n'a été possible de poser que huit questions. Sur ce point, je pense encore manquer d'expérience, il aurait fallu que je coupe Hugues Dayez dans ses propos pour lui demander d'être plus succinct et le recadrer pour l'amener vers le sujet principal. Comme l'explique Mark Lee Hunter, il faut « Pensez à ce qui se produit au cours de l'interview comme à un rapport de forces, parce que c'est ce qui se passe le plus souvent. »¹⁶⁰. Ici je me suis fait prendre à son jeu et Hugues Dayez a pris le contrôle de l'interview. Pour terminer sur le cas de Hugues Dayez, après lui avoir envoyé la version finale de la série documentaire, il m'a rapidement transmis un mail empli d'invectives tout en précisant que ma démarche était « déontologiquement problématique ». Pour conclure cette partie consacrée aux difficultés, j'estime que la plus grosse difficulté rencontrée lors du tournage a été la gestion du comportement de Hugues Dayez.

Un budget serré

Un autre obstacle rencontré lors de la production et la postproduction s'est révélé être la gestion du budget dédié aux transports et à la postproduction. Initialement, plusieurs voyages en France étaient prévus mais après un court séjour à Paris, je me suis rendu compte que ce serait difficilement faisable d'un point de vue économique. Les coûts financiers du

¹⁶⁰ LEE HUNTER Mark *et al.*, « L'enquête par hypothèse : manuel du journaliste d'investigation », p. 45, 2009 [en ligne] (page consultée le 12/04/2021).

transport ainsi que le temps demandé étaient trop élevés pour la matière récoltée. À titre d'illustration, l'interview de Frédéric Martel s'est déroulée à la Maison de la radio à Paris, nous avons donc réalisé l'aller-retour en une journée (soit huit heures de route) pour vingt-cinq minutes d'entretien. Les autres entretiens à Paris ont donc été planifiés en visioconférence, toutefois ils n'ont pas pu se faire.

Enfin lors de la postproduction, les musiques devaient provenir de sites payants afin d'accélérer le processus de sélection musicale tout en proposant des musiques de qualités. La phase de recherche musicale étant généralement l'une des étapes les plus fastidieuses. Finalement par manque de ressources financières, je me suis rabattu sur des sites de musique libre de droits, tout en ne négligeant pas l'aspect musical de la web-série.

Montage

Outils utilisés

Le montage vidéo a été réalisé sur Adobe Premiere Pro pour des raisons d'habitudes et de commodités, j'utilise ce logiciel depuis de nombreuses années. Sa complémentarité (lien dynamique, import de séquences Premiere Pro dans After Effects...) avec les autres logiciels de la suite Adobe offre un environnement de travail idéal pour ce type de projet, surtout lorsqu'il est question de faire appel à du *motion design* ou à du trucage vidéo. Certains trucages ont été effectués sur Premiere Pro, à l'instar des inserts des archives INA dans les télévisions cathodiques à chaque début d'épisode. Le mixage son et l'étalonnage des images ont aussi été réalisés sur ce même logiciel. Les séquences en *motion design* et les habillages graphiques ont quant à eux été conçus avec le logiciel Adobe After Effects. Pour des raisons pratiques, les icônes proviennent de la banque d'icônes libres de droits Flaticon. Certaines ont toutefois subi des modifications graphiques sur Adobe Illustrator. L'affiche de la série documentaire et les miniatures des épisodes ont été créées sur Adobe Photoshop¹⁶¹.

¹⁶¹ Voir Annexe.

L'organisation et le dérushage

Avant même de débiter le montage, deux copies des rushes ont été réalisées pour s'assurer qu'aucun *rush* ne soit perdu en cas de dysfonctionnement matériel ou logiciel. « Le travail d'organisation fait partie intégrante du processus de recherche, d'écriture et de publication. »¹⁶² explique Mark Lee Hunter, c'est avec cette citation en tête que j'ai commencé le dérushage des interviews. Dans le cadre d'un tel projet, l'organisation devient un élément nécessaire au bon déroulement de la phase de montage. À titre indicatif, le montage de la série documentaire représente 1 To¹⁶³ de *rushes* et près de 3278 fichiers¹⁶⁴. Débiter le montage sans avoir pris le temps de classer correctement chaque *rushes* et éléments à utiliser (images, sons, bruitages, documents...) devient dès lors inenvisageable. Ainsi les fichiers étaient classés dans des dossiers en fonction du type d'éléments : *Rush*, *Images*, *Musiques*, *Bruitages*, *Motion Design*... suivis de sous-dossiers correspondant soit à un projet, dans le cas de séquences en *motion design*, ou soit à des interviews ou séances de tournages. Comme le propose Mark Lee Hunter, « il faut organiser vos données parallèlement à votre recherche, et cette organisation prépare et initie le processus d'écriture. »¹⁶⁵, ainsi durant la phase d'entretiens et après chaque interview, chaque *rushes* étaient correctement classés au sein du dossier *Rush* puis dans un sous-dossier nommé d'après le nom de l'interviewé pour finir sur deuxième sous-dossier où les *rushes* étaient triés par appareil photo. De manière plus claire, le fil d'Ariane¹⁶⁶ du projet pour accéder aux *rushes* de l'interview de Cathy Immelen pour la caméra principale correspond à : F:\Documentaire\Rush\Immelen\GH5. Grâce à cette méthode d'organisation, je pouvais très rapidement retrouver n'importe quel fichier.

Plus le tournage est long, plus le dérushage prend du temps, ce qui peut paraître parfois fastidieux. C'est souvent un moment de petite dépression dans le travail du journaliste. Toutes les occasions perdues de poser une question ou de tourner une séquence dans de meilleures conditions sautent aux yeux. Ce moment de flottement est normal. Il ne doit pas empêcher de repérer soigneusement tout ce qui est exploitable dans le tournage et de se mettre en position psychologique de raconter son histoire à partir de ces éléments. (Manier, 2011 : 203)

¹⁶² LEE HUNTER Mark *et al.*, « L'enquête par hypothèse : manuel du journaliste d'investigation », p. 52, 2009 [en ligne] (page consultée le 12/04/2021).

¹⁶³ Un CD-ROM contient en moyenne entre 650 et 700 Mo de données. 1To de *rushes* équivaut à 1429 CD-ROM de 700Mo.

¹⁶⁴ Une majorité des fichiers correspondent à des fichiers inutilisables lors du montage. Il peut s'agir de fichiers de sauvegardes, de fichiers propres au programme de montage ou aux *rushes*.

¹⁶⁵ HUNTER Mark Lee *et al.*, « L'enquête par hypothèse : manuel du journaliste d'investigation », p. 52, 2009 [en ligne] (page consultée le 12/04/2021).

¹⁶⁶ Cf. Glossaire.

En effet, le dérushage s'est révélé être une étape particulièrement difficile. Travailler seul face à autant de *rushes* m'a de nombreuses fois fait me demander : « Que vais-je faire avec tous ces *rushes* ? ». Finalement, le dérushage a pris plus de temps que prévu. Habituellement je suis capable de dérusher une heure d'interview en trois à quatre heures, ici l'isolement et le travail en solitaire ont grandement ralenti le processus de dérushage. Une journée complète m'était parfois nécessaire pour dérusher un entretien. Toutefois, si le dérushage a pris plus de temps, il s'est effectué en parallèle des interviews. Le mois de mars a donc été consacré au dérushage et à l'enquête. Au cours du dérushage et comme le conseille Mark Lee Hunter, j'ai pris soin de « souligner ou surligner tous les passages qui recèlent une importance particulière »¹⁶⁷ au cours des entretiens. Pour cela, je colorais les extraits de *rushes* intéressants et les remontais d'une piste, puis sur un document je notais les codes temporels¹⁶⁸ suivi d'un résumé d'une phrase des propos du passage sélectionné.

N'épargnez pas votre peine quand il s'agit de transcrire les passages principaux des interviews. Chaque heure consacrée à cette partie de l'enquête vous fera gagner plusieurs heures plus tard. (Hunter, 2009 : 54).

Cette méthode permet d'élaborer plus facilement la trame narrative, il n'est alors plus nécessaire de visionner l'intégralité des interviews lorsqu'on souhaite chercher une information ou un propos particulier.

Écriture

L'écriture, et par extension l'élaboration de la trame narrative, constitue sans conteste la phase la plus complexe car il convient de créer des séquences depuis les propos des intervenants. Les passages d'interviews doivent correctement s'enchaîner et se répondre. Il faut par ailleurs aussi offrir des passages de pauses pour laisser le temps aux spectateurs d'assimiler les propos des intervenants. Il ne s'agit pas uniquement de juxtaposer des passages d'interviews les uns à la suite des autres ; cela aurait pour conséquence de perdre les spectateurs dans l'enchaînement des entretiens.

¹⁶⁷ HUNTER Mark Lee *et al.*, « L'enquête par hypothèse : manuel du journaliste d'investigation », p. 53, 2009 [en ligne] (page consultée le 12/04/2021).

¹⁶⁸ Cf. Glossaire.

À la suite du dérushage, l'angle concernant les nouvelles écritures journalistiques ne convenait plus. L'hypothèse de départ d'une influence des youtubeurs sur l'écriture des critiques a été infirmée. Il m'a donc fallu rebondir et revoir l'angle de la série. Le nouvel angle consiste donc à faire un état des lieux de la fonction des critiques de cinéma face aux youtubeurs et influenceurs.

L'ouverture vers la France a aussi limité l'écriture car la plupart des intervenants étaient belges et parlaient essentiellement de la situation en Belgique. Or Regelegorila et Frédéric Martel traitaient davantage de la situation française. Je me suis retrouvé dans une situation particulière où je ne peux pas uniquement me concentrer sur la Belgique - car il n'existe pas de youtubeurs cinéma - ni m'intéresser complètement à la situation française plus complexe et qui nécessite davantage d'interviews. La série documentaire se trouve donc dans une position délicate entre France et Belgique sans creuser en profondeur l'angle au sein des deux pays. Selon moi, il manque quelques interviews notamment celles de Simon Riaux et InthePanda. Avec elles, le documentaire aurait proposé un discours plus complet.

Pour conclure cette section consacrée à l'écriture, la construction de la trame narrative a été particulièrement difficile car la situation actuelle de la critique de cinéma n'est en faveur d'aucune des parties. La critique de cinéma traditionnelle va persister et la critique sur Youtube et les réseaux sociaux ne va pas la remplacer ni même la faire disparaître. La situation est plus nuancée et il a été difficile de savoir l'histoire que je souhaitais raconter. Alors que je pensais trouver une tendance ou un phénomène dans les interviews, il n'en fut rien. Toutefois, une trame narrative a pu être créée, non sans mal car demandant plusieurs semaines de réflexion.

Montage, choix de réalisation et difficultés

Au cours de cette section, nous aborderons plus en détail les choix créatifs effectués. Pour le format de la série documentaire, j'ai opté pour le format 4/3 en *Full HD*¹⁶⁹, un format inhabituel car aujourd'hui considéré comme désuet. Le format 16/9 ou un format plus large lui aurait été préféré. L'utilisation du format 4/3 a été motivée par des raisons esthétiques. La

¹⁶⁹ Soit une définition d'image de 1440*1080 pixels.

série étant essentiellement constituée de témoignages et représentant le cœur de celle-ci, resserrer le cadre permet de se concentrer davantage sur les intervenants et leurs propos plutôt que sur le décor. Le format 4/3, un format plutôt consacré à la photographie, représente le format idéal. De plus, l'utilisation de ce format crée une continuité avec les séquences d'archives, elles aussi tournaient au format 4/3. Nous verrons un peu plus tard que le choix de ce format ne fut pas exempt de défauts. Quant à la définition utilisée, la série documentaire a été produite en *Full HD* car se destinant à une diffusion sur Internet, il n'est pas nécessaire de la produire dans une définition supérieure. La définition *Full HD* est amplement suffisante puisqu'une grande majorité des supports de visionnages actuels (*smartphone*, télévision, vidéoprojecteur, ordinateur...) utilisent encore cette définition - même si l'*Ultra HD* tend de plus en plus à être la nouvelle norme. Comme expliqué auparavant dans la section « Matériel utilisé », l'enregistrement en *Ultra HD* couplé à une édition en *Full HD* offrent la possibilité de recadrer les interviews sans perte notable de qualité d'image. De nombreuses fois, les entrevues ont été recadrées en postproduction, souvent de manière minime, pour constituer le cadre idéal. Si la série documentaire avait été montée en *Ultra HD*, il n'aurait pas été possible de recadrer les interviews sans subir une perte de qualité d'image.

Le premier problème engendré par l'usage du format 4/3 a été l'obligation de recourir à l'utilisation de séquence en *motion design* lors des présentations des pages YouTube ou de certaines pages web. Par exemple, lorsque je souhaitais afficher une vidéo d'un youtubeur, j'ai fait le choix de faire un affichage avec le lecteur vidéo afin que le spectateur comprenne qu'il s'agit d'une vidéo YouTube. À cause du format 4/3, il m'était impossible de simplement faire une capture d'écran de YouTube. Les écrans étant au format 16/9, l'enregistrement n'aurait pu être intégré dans le format 4/3 qu'au prix d'importantes bandes noires sur le haut et le bas de la vidéo. Ainsi, pour l'ensemble des vidéos YouTube, j'ai dû recréer un simili-lecteur YouTube sur Adobe After Effects pour intégrer les extraits souhaités. Même processus lors des séquences imitant la page d'accueil Windows, la recherche Google et les séquences Instagram, Twitter et Facebook. Toutes ces interfaces, ou sites web, ont dû être reproduites sur Adobe After Effects suite à l'utilisation du format 4/3. Pour la série documentaire, plus de 34 séquences en *motion design* ont été imaginées et créées. Si à

première vue, la reproduction de toutes ces séquences constitue un travail faramineux, elle offre l'avantage de disposer d'un contrôle total sur les séquences et les animations.

Comme expliqué auparavant (voir section « Inspiration »), j'ai fait face à un manque d'illustrations et à la difficulté d'illustrer les propos des intervenants. Pour cela, le *motion design* m'a permis de pallier ce problème mais ce n'était pas suffisant. Il a donc fallu recourir à l'utilisation d'extraits de films. La recherche d'extraits de films, d'émissions télévisuelles, d'archives et de vidéos a constitué une part importante de mon travail de montage, environ 20% du temps de montage lui a été consacré. L'utilisation de ces extraits posent évidemment la question des droits d'auteurs et du droit d'utilisation.

Les droits d'auteurs

Les extraits des films, les vidéos YouTube et les archives utilisés dans la série documentaire sont soumis aux droits d'auteur. Toutefois comme le stipule l'article XI.190 du Livre XI du Code de droit économique :

Lorsque l'oeuvre a été licitement [divulguée], l'auteur ne peut interdire :

1° la reproduction et la communication au public, dans un but d'information, de courts fragments d'oeuvres ou d'oeuvres d'art plastique ou graphique dans leur intégralité à l'occasion de comptes rendus d'événements de l'actualité;

La reproduction et la communication au public de l'oeuvre à l'occasion de comptes rendus d'événements de l'actualité conformément à l'alinéa précédent, doivent être justifiées par le but d'information poursuivi, et la source, y compris le nom de l'auteur, doit être mentionnée, à moins que cela ne s'avère impossible.

La série documentaire étant une oeuvre créée dans un but d'information, l'exception aux droits d'auteur s'applique. L'utilisation d'extraits de films, de vidéos YouTube et d'archives devient donc possible. Mais qu'en est-il des musiques ?

Comme indiqué dans la section « Budget », les musiques utilisées proviennent de sites de musiques libres de droits (YouTube Audio Library, Freesound, Audionautix...). Sur ces sites, les musiques proposées utilisent la licence Creative Commons. Creative Commons est un ensemble de licences réglementant les conditions d'utilisation et de distribution d'oeuvres c'est-à-dire qu'elles offrent la possibilité à des auteurs, entreprises et institutions de choisir et d'indiquer à des utilisateurs s'ils disposent du droit de copier et/ou du droit de distribuer et/ou du droit de remixer et/ou du droit de modifier l'oeuvre produite. Toutes les musiques

utilisées dans la série documentaire se trouvant sous des licences Creative Commons, il devient alors possible de les utiliser sans avoir à payer des droits d'auteurs. Il est néanmoins nécessaire de mentionner le nom de la musique ainsi que son auteur dans la production. Dans mon cas, ces derniers ont été crédités au générique de chaque épisode. Il en est de même pour les extraits de films et icônes utilisés.

Chapitre 5 : Analyse critique

Documentaire ou vidéo YouTube ?

La série documentaire terminée, il convient de se demander si le produit final correspond à un documentaire ou à une vidéo YouTube ? Pour le journaliste et réalisateur Paul-Stéphane Manier, on peut qualifier une production de documentaire :

Lorsque l'auteur utilise sa présence à l'image pour mettre en avant son opinion, il s'agit d'un documentaire de création. Le téléspectateur devient le témoin d'un dialogue entre une personnalité et un événement. L'engagement, la force de conviction et les sentiments de l'auteur prennent le pas sur la vérification et le contrepoint. Le film devient alors l'expression d'un « point de vue ». D'une façon générale : le parti pris d'adopter un point de vue marque la frontière entre les deux démarches qui prétendent à la description du réel : le reportage et le documentaire. [...] Dans le cas d'un documentaire de création, l'auteur cherchera à démontrer une conviction personnelle forte. Il essaiera de prouver que son avis personnel, son point de vue donc, est juste.

Avant d'ajouter, que l'auteur « utilisera tous les artifices du cinéma, y compris la fiction si nécessaire, pour faire sa démonstration, et posera les questions dans ce sens »¹⁷⁰. Si l'on se tient à cette définition de Paul-Stéphane Manier, on ne peut complètement qualifier la production comme un documentaire, ou une série documentaire. Certes la production met en avant mon point de vue et est le fruit de ma subjectivité, mais ce n'est pas non plus un argumentaire cherchant à tout prix à convaincre le spectateur du bien fondé de mon opinion. Des avis opposés au mien sont présents dans la série documentaire et le propos de la série va à l'encontre de mon opinion initiale. Ma démarche s'inscrit dans une approche plus objective s'inscrivant dans la définition de Mark Lee Hunter¹⁷¹ :

Par objectivité, nous entendons trois choses très précises.

- La première est que nous devons accepter la réalité des faits que nous pouvons prouver, que nous les aimions ou non. En d'autres termes, nous sommes objectifs envers les faits. Si les faits indiquent que

¹⁷⁰ MANIER Paul-Stéphane, « Le journalisme audiovisuel : les techniques rédactionnelles en télévision et sur Internet », p. 175-176, INA, Bry-sur-Marne, 2011.

¹⁷¹ LEE HUNTER Mark *et al.*, « L'enquête par hypothèse : manuel du journaliste d'investigation », p.18, 2009 [en ligne] (page consultée le 12/04/2021).

notre hypothèse est erronée, eh bien, nous changerons l'hypothèse. Nous n'essaierons pas de faire disparaître les faits simplement parce qu'ils nous gênent.

- La deuxième est que nous devons effectuer notre travail en étant conscients que nous pouvons avoir tort.

- Enfin, même si vous restez objectif envers les faits - et vous le devez - il y a une base subjective à ce travail qui ne s'effacera jamais. [...] Nous employons des faits objectifs, et sommes objectifs envers les faits, parce que nous persistons à croire que n'importe quelle tentative de réformer le monde va échouer si elle n'est pas fondée sur la réalité. En d'autres termes, nous employons notre subjectivité comme une obligation de rester neutres envers les preuves, et pour nous inciter à prendre en considération tous les faits.

Au cours de ma démarche, et comme mentionné dans la section « Écriture », l'hypothèse de départ de mon enquête s'est vue infirmer et l'angle de la série a été reconsidéré. Ainsi, je ne pense pas que ma démarche s'inscrive dans la définition de Paul-Stéphane Manier car je n'ai pas cherché à démontrer une « conviction personnelle » mais plutôt une réalité découverte auprès de témoignages. Sur ce point, la série semble davantage convenir à la définition du documentaire donnée par Gilles Marsolais¹⁷² :

S'il peut incidemment s'intéresser à l'aspect dramatique d'une situation, le documentaire vise à proposer un dossier approfondi sur un sujet donné et à en tirer une signification. Celle-ci peut être explicite ou implicite, émanant de son propre récit. L'enquête et la fréquentation préalable, sans idée préconçue, et le temps qu'il faut pour ce faire, l'implication progressive du cinéaste, variable selon les individus et les situations, et les rapports de complicité qui en découlent inévitablement, etc., conduisent le plus souvent à la production de films « faits de l'intérieur » et permettent de rendre une image qui renvoie à un niveau de réalité, ou qui l'évoque, autre que celui auquel nous convoque le reporter ou « l'observateur » pressé. Et son but est non pas d'apporter LA Vérité, mais de poser le problème de la vérité. L'exploration de la réalité d'un point de vue personnel, affiché ouvertement, permet de dépasser cette notion de reflet ou le miroir évoquée par Robert Kramer, et il favorise la création, au sens propre du terme, dans son désir de traduire l'espace réel ou imaginaire de l'homme et de la société.

Par ma démarche de rencontre des critiques de cinéma, des attachés de presse, des youtubeurs et des chercheurs, la série produite entre dans cette définition et peut aisément être appréciée comme une série documentaire. Mais est-ce que la série peut-être envisagée comme une série de vidéos YouTube ?

La série de vidéos produites grime en effet quelques « stéréotypes » des vidéos YouTube : les *facecams* en introduction et en épilogue, l'approche personnelle et personnalisée de l'enquête, et l'usage de séquences explicatives en *motion design* (au cours de l'épisode 1). Tous ces éléments se retrouvent régulièrement au sein des vidéos YouTube. On ne peut toutefois pas déclarer les vidéos réalisées comme étant des vidéos YouTube car ces éléments

¹⁷² MARSOLAIS Gilles, « Pour en finir avec le mythe de l'objectivité : Ou le droit à la subjectivité assumée » in *24 images*, 1989, no 46, pp. 16-17.

ne se retrouvent pas en quantité suffisante et de manière suffisamment récurrente. On se retrouve donc face à un produit hybride : une série documentaire singeant par moment les codes des vidéos YouTube. Ce constat n'est guère surprenant puisqu'étant un grand consommateur de contenus audiovisuels sur Internet, et plus particulièrement sur YouTube, il n'est pas étonnant de retrouver certains « codes » des vidéos YouTube dans cette production. Une production audiovisuelle est toujours imprégnée de la culture et des influences de son auteur.

Réflexion personnelle

Sur ce projet plus qu'un autre, j'ai ressenti une importante solitude - paralysant presque l'avancement du projet lors du dérushage et de l'élaboration de la trame narrative. Après avoir multiplié les projets en collaboration avec mon camarade Patrick Lima, et tout en travaillant sur la série documentaire, je me suis rendu compte que le travail en solitaire dans le cadre de projets créatifs ne me convenait pas. Le travail en équipe me stimule créativement et me pousse à travailler mieux et plus vite. C'est dans la discussion et la confrontation des idées que je trouve des solutions créatives aux problèmes. Le travail en équipe permet aussi d'accélérer la production et de valider les choix délicats puisqu'en cas de doute sur un élément de l'enquête ou du montage, un collègue (grâce à son regard extérieur) peut apporter un avis éclairé. Lors de la production, il m'est arrivé de créer des séquences ou de faire des choix de montage sans être complètement sûr de leur pertinence, un avis extérieur aurait été d'un agréable soutien. Le regard d'une personne tiers nourrit aussi le documentaire car il ne faut pas oublier qu'une production audiovisuelle provient toujours d'un travail collectif. Un film n'est ce qu'il est que grâce à la collaboration de multiples personnes autour d'un auteur, chaque personne imprimant le film de son expérience et de sa sensibilité. De mon côté, j'ai pu compter sur Patrick Lima qui a plusieurs fois accepté de regarder l'ours, la première version du montage ainsi que la version finale, et m'a soutenu tout au long du projet.

Critiques

Suis-je satisfait de la série documentaire ? À cette question, je répondrais qu'en effet je suis ravi du résultat final. La série documentaire réalise un convenable état des lieux de la critique cinématographique actuelle. Certes, la série ne creuse pas en profondeur le sujet mais

elle constitue une bonne introduction et vulgarise correctement la situation. Comme expliqué dans la partie « Objectif », l'objectif de la production est de produire un discours plus accessible que les ouvrages de recherches tout en faisant un état des lieux de la critique cinéma en Belgique et en France. Sur ce point, j'estime l'objectif atteint mais la série aurait mérité plus de temps d'investigation. En effet, je trouve qu'elle pêche à certains moments par manque de profondeur et ne creuse pas suffisamment le sujet, je rappelle que l'un des objectifs était : « produire un discours le plus complet possible sur la crise de légitimité de la critique de cinéma sous une forme audiovisuelle ». À mes yeux, le discours n'est pas complet, pour se faire il aurait été intéressant de rencontrer un(e) attaché(e) de presse dédié(e) aux influenceurs, un second youtubeur pour apporter un autre point de vue et surtout s'entretenir avec un journaliste hybride (à l'instar de Simon Riaux ou Mehdi Omaïs¹⁷³). Enfin un sixième épisode était prévu et s'employait à parler de l'algorithme comme nouveau prescripteur culturel. L'épisode a été annulé par manque de temps et s'éloignant un peu trop de la question originelle. Cet épisode aurait demandé plus d'investigation et de temps de recherche, et des interviews supplémentaires avec des spécialistes de l'algorithme (Frédéric Martel a en partie été rencontré dans le cadre de cet épisode) auraient dû être réalisées. Il reste un clin d'œil à cet épisode à la fin du générique du cinquième épisode avec le lecteur d'épisode indiquant : « Documentaire suivant : L'algorithme, le futur de la critique ciné ? ». Pour conclure, j'estime que la série suivante remplit correctement l'objectif fixé et je suis satisfait du résultat final.

Ouverture

En ouverture, il serait intéressant de comparer la situation de la critique cinématographique avec d'autres domaines culturels comme la musique ou la littérature. Comme l'a mentionné Boris Krywicki lors de l'interview, il a développé une théorie intéressante concernant le rôle des journalistes de jeux-vidéo qu'il nomme « le rôle adaptatif » des journalistes :

Les journalistes ne sont pas passifs. [...] Ils voient qu'il y a des alternatives qui se développent et ils s'adaptent en fonction. Dans le jeu vidéo, on a de moins en moins de test au sens classique, de news brut sans valeur ajoutée car si on veut voir un jeu vidéo en action, il y a YouTube et Twitch. Les journalistes en sont conscients et essaient d'apporter quelque chose : une expertise, de l'interview, de l'enquête, ils vont faire valoir leur bagage pour amener une analyse différente.

¹⁷³ Mehdi Omaïs a décliné la proposition d'interview.

Au cours de mon enquête, je n'ai pas constaté ce phénomène auprès des critiques de cinéma, il serait intéressant de réaliser une étude plus approfondie sur le sujet afin de comprendre pourquoi les critiques de cinéma semblent moins s'adapter que les journalistes de jeux-vidéo. Enfin comme mentionné plus tôt, il serait intéressant de comparer la situation de la critique de cinéma avec celle d'autres critiques culturelles, comme la littérature où les booktubers sont devenus d'importants acteurs.

Le repérage des influenceurs est à l'œuvre désormais chez les éditeurs, qui se rendent compte du poids potentiel des communautés de pratique et d'interprétation qui les suivent. Certaines maisons d'édition les intègrent dans leur stratégie de communication : elles leur envoient des versions électroniques ou papier en service de presse avant publication (*advance reader copy*) ; elles les incluent dans les salons professionnels (tables rondes) ; elles les associent aux bandes-annonces vidéo de livres (*book trailers*) ; elles leur font rencontrer des auteurs pour des entretiens exclusifs et leur livrent des informations en coulisse car les fans en sont friands. » (Frau-Meigs, 2017)

Mais aussi comparer la situation de la critique de cinéma avec celle d'autres domaines artistiques moins « grand public » comme la peinture ou la sculpture. Une comparaison entre deux domaines artistiques apporterait une plus-value, et permettrait de mieux saisir les spécificités de la critique cinématographique « traditionnelle » et de celle sur Internet.

Conclusion

Non, la critique de cinéma « traditionnelle » ne disparaîtra pas. Non, les youtubeurs ne remplaceront pas les critiques de cinéma. Il s'agit de deux mondes parallèles qui s'influencent l'un l'autre. Dans les prochaines années, les youtubeurs et influenceurs prendront certainement une place plus importante dans les stratégies de communication des distributeurs de films, comme on peut le voir dans le domaine de la littérature ou du jeu vidéo. Les youtubeurs et influenceurs disposent d'une grande capacité à mobiliser leur audience car selon Rokhaya Diallo « les youtubeurs, les personnes qui commentent l'actualité sur Internet le font avec une sincérité qui permet aux gens de s'identifier »¹⁷⁴ et notamment auprès des plus jeunes. Si aujourd'hui, le cinéma est un art et une industrie où la majorité du public se constitue d'un public âgé (ne suivant pas ces youtubeurs et influenceurs), d'ici quelques années, ces jeunes gens acquerront des ressources financières leur permettant d'aller au cinéma. Ainsi les youtubeurs et influenceurs prendront plus d'importance dans le champ de la prescription cinématographique, c'est une tendance qui me semble inéluctable. Si aujourd'hui il n'y a pas à s'inquiéter quant à la survie de la critique « traditionnelle », elle a tout à gagner à observer les alternatives qui se créent autour d'elles pour maintenir sa position de principal prescripteur auprès du public.

Des collaborations voient déjà le jour aujourd'hui, youtubeurs et médias collaborent ensemble (à l'instar de InthePanda et Senscritique). On commence à voir apparaître des journalistes hybrides adoptant les codes des youtubeurs ou influenceurs et produisant du contenu sur les mêmes plateformes (Instagram, Twitch, YouTube...). Le monde des youtubeurs et celui des critiques de cinéma tendent à se rapprocher et à s'entrecroiser. À l'avenir, opposer youtubeurs et critiques traditionnels n'aura plus de sens. Il faut commencer à envisager le paysage de la prescription cinématographique comme un continuum et non plus comme un panorama composé de deux pôles concurrents et uniques. Un youtubeur peut tout à fait intégrer une approche journalistique à sa démarche tout comme un journaliste peut incorporer les codes des critiques sur Internet au sein de ses critiques. Le cinéma continue de

¹⁷⁴ SOFT POWER, « Les nouveaux critiques culturels : de la prescription à l'influence » in *France Culture*, France, 18 mars 2018 [en ligne] (page consultée le 03 mai 2021).

faire réagir et il faut se réjouir de l'arrivée de ces nouveaux acteurs, de ces alternatives et des nouvelles possibilités de s'informer.

Avec les termes critiques et influenceurs, on pourrait croire que ce sont des gens qui n'ont rien à voir. Je pense que c'est vrai, de la part de critiques d'une soixantaine d'années qui viennent d'un certain monde. Je pense que dans un continuum, des gens qui ont 25, 30 ou 40 ans, vont être entre les deux. Il n'y aura plus cette espèce de distinguo. [...] Les gens sont de plus en plus demandeurs de culture, ils ne sont plus demandeurs de normativité, de ce qu'ils doivent voir ou pas. Ils sont demandeurs d'éclairages, d'expertises. (Zoé Sfez, 2018)¹⁷⁵

Pour conclure, je souhaite clore ce mémoire sur une note optimiste à travers les propos de Boris Krywicki¹⁷⁶ :

Tant qu'il y aura du cinéma, il y aura une envie de se renseigner à son sujet. Mais effectivement les formes et les moyens pour se renseigner évoluent car on n'a pas toujours autant de temps de consultation qu'hier, on n'a pas les mêmes envies et attentes. Tout ça donne une pluralité mais qui pour moi est réjouissante.

¹⁷⁵ SOFT POWER, « Les nouveaux critiques culturels : de la prescription à l'influence » in *France Culture*, France, 18 mars 2018 [en ligne] (page consultée le 03 mai 2021).

¹⁷⁶ Propos recueillis le 03 février 2021 lors d'une interview dans le cadre du mémoire. Voir Annexe.

Glossaire

Cadrage : est ce que le réalisateur, ou cadreur, choisit de faire apparaître face à l'objectif de sa caméra, décidant ainsi des éléments qui vont être présents dans le champ de l'image. Tout ce qui n'est pas retenu au cadrage est donc par opposition appelé « hors champ ».

Fil d'Ariane : en informatique, le fil d'Ariane décrit le chemin emprunté par un internaute pour se retrouver à l'endroit où il se situe actuellement. Le fil d'Ariane aide l'internaute à se repérer sur un site Web, un document, ou un programme, en affichant la série de liens sur lesquels il a cliqué pour atteindre sa position actuelle.

Fonction/Critique « SAMU » : il s'agit d'une expression utilisée par les critiques du *Cahier du cinéma*, lors de la table ronde organisée en décembre 1983, pour définir le rôle salvateur de la critique cinématographique sur les entrées en salles réalisées par les films. Ce terme sous-entend que la critique de cinéma a pour objectif de guider le spectateur vers des films confidentiels et réussis mais qui réalisent de faibles scores au box-office. Il s'agit alors à la critique de « venir à la rescousse » de ces films à l'instar d'une ambulance pour leur permettre de connaître un succès populaire.

Influenceur : un (agent) influenceur cherche à orienter les représentations ou les actions d'un destinataire, individuel ou collectif, en faisant appel à ses dispositions d'esprit et à ses dispositions affectives. (Attruia, 2021). Un influenceur a les capacités d'imposer des attitudes, des comportements, des opinions à un public, ce qui en fait une source de communication pertinente pour les organismes désireux de promouvoir une marque, un produit, un service, ou une idée. (Patel, Lopez, Partalas, Segond, 2017)

Infotainment : est un anglicisme issu de la contraction des termes *information* et *entertainment* (qui signifie divertissement). Il désigne les contenus fournissant à la fois de l'information et du divertissement. Au sein de ce type de contenu, l'information est souvent accompagnée de blagues ou sketches.

Mise au point : est l'opération qui consiste, pour un photographe ou un vidéaste, à régler la netteté d'un ou plusieurs éléments dans une image.

Motion design : littéralement « conception de mouvement », le *motion design*, également appelé *motion graphic design*, correspond à l'art de donner vie aux images. Ce travail correspond à la conception et à la réalisation de contenus associant vidéo, graphisme 2D, son, effets spéciaux, typographie voire animation 3D.

Off : est un propos tenu hors micro devant un journaliste, et qui n'est, en principe, pas destiné à être rapporté.

Ours : dans le jargon du montage vidéo, un ours est un premier montage brut qui est en général une succession de plans dépourvus de raccord, d'effet, mixage son ou d'étalonnage. Ce premier montage est l'une des étapes les plus longues pour le monteur vidéo car il a terminé le dérushage et a pris connaissance des meilleurs plans. Il va alors les sélectionner pour former des séquences qui créeront une première trame narrative.

Rush : dans le jargon du montage vidéo, un *rush* désigne l'ensemble des documents originaux (images et sons) produits au tournage et issus de la caméra et de l'appareil d'enregistrement sonore. Seule une partie des *rushes* sera utilisée lors de la phase de postproduction (montage).

Streamer : est une personne qui diffuse du contenu en ligne, en direct ou en différé, face à une audience.

Video On Demand (VOD) : ou « Vidéo à la demande » en français, permet de commander et de regarder la vidéo en temps réel sur Internet.

Viewer : dans le milieu du streaming sur Internet, il est communément admis d'appeler le téléspectateur du live, le *viewer*.

Bibliographie

Articles académiques :

- ALLOIN Fabien, « Du ciné-fils voyageur au cyber-critique. Du planisphère à Google » in *La Critique de cinéma à l'épreuve d'Internet* (dir. Gilles Lyon-Caen), éd. L'Entretemps, coll. Horizons de cinéma, Montpellier, France, 2014.
- ATTRUIA Francesco, « L'autorité des jeunes influenceurs du Web dans le genre de l'"unboxing" : un cas d'étude français/italien », in *Argumentation et Analyse du Discours*, 13 avril 2021 [en ligne], <http://journals.openedition.org/aad/5118> (page consultée le 16 juin 2021).
- BEGAUDEAU François, « L'art délicat de la critique » in *La Critique de cinéma à l'épreuve d'Internet* (dir. Gilles Lyon-Caen), éd. L'Entretemps, coll. Horizons de cinéma, Montpellier, France, 2014.
- CAILLE Patricia, « Interroger la figure à la croisée des cinémas et des genres » in *Nouvelles questions féministes*, éd. Antipodes, vol. 23, 2004 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2004-1-page-44.htm#no22> (page consultée le 09 mars 2021).
- DE BAECQUE Antoine, « L'âge chimérique de la cinéphilie » in *La Critique de cinéma à l'épreuve d'Internet* (dir. Gilles Lyon-Caen), éd. L'Entretemps, coll. Horizons de cinéma, Montpellier, France, 2014.
- KRYWICKI Boris, « Critique des critiques » in *MethIS Volume 6 : Crises* (dir. A. Dechêne et B. Dupont), Université de Liège, Liège, Belgique, 2019 [en ligne], <https://popups.uliege.be/2030-1456/index.php?id=496> (page consultée le 24 janvier 2021).
- KRYWICKI Boris, « Quand la force enfonce des portes ouvertes » in *Culture*, Université de Liège, Liège, Belgique, janvier 2016 [en ligne],

http://culture.uliege.be/jcms/c_2402651/fr/quand-la-force-enforce-des-portes-ouvertes (page consultée le 24 janvier 2021).

- LEFEBVRE Simon, « Petite virée en territoire critique » in *La Critique de cinéma à l'épreuve d'Internet* (dir. Gilles Lyon-Caen), éd. L'Entretemps, coll. Horizons de cinéma, Montpellier, France, 2014.
- LYON-CAEN Gilles, « Préambule. La place du critique » in *La Critique de cinéma à l'épreuve d'Internet* (dir. Gilles Lyon-Caen), éd. L'Entretemps, coll. Horizons de cinéma, Montpellier, France, 2014.
- PATEL Namrata, LOPEZ Cédric, PARTALAS Ioannis, SEGOND Frédérique, « Une approche hybride pour la détection d'influenceurs dans les médias sociaux » in *28e Journées francophones d'Ingénierie des Connaissances IC 2017*, juillet 2017, Caen, France.
- VANESSE Marc, « Le journalisme d'investigation et l'accélérateur de particules informatives » in *Cahiers de la documentation*, éd. Association Belge de la Documentation, juillet 2011 [en ligne], <https://orbi.uliege.be/handle/2268/90430> (page consultée le 16 mai 2021).

Ouvrages :

- AGNÈS Yves, « Manuel de journalisme » , éd. La découverte, Paris, 2015.
- ASSAYAS Olivier, BERGALA Alain, DANEY Serge, TOUBIANA Serge, « Critique et cinéphilie – VI. Petite anthologie des Cahiers du cinéma », éd. Cahiers du cinéma, Paris, France, 2001.
- BOCK Mary Angela, « Video journalism: beyond the one-man band », éd. Peter Lang, New York, 2012.

- DE BAECQUE Antoine, « La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture. », éd. Fayard, coll. Pluriel, Paris, 1944-1968.

- FLICHY Patrice, « Le sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique », éd. Seuil, Paris, France, 2010.

- FRODON Jean-Michel, « La critique de cinéma », éd. Cahiers du cinéma, coll. Les petits cahiers (dir. Joël Magny), Paris, France, 2008.

- LEE HUNTER Mark, « Le journalisme d'investigation », éd. Que sais-je ?, Paris, 1997.

- LEE HUNTER Mark *et al.*, « L'enquête par hypothèse : manuel du journaliste d'investigation », 2009 [en ligne],
https://en.arij.net/wp-content/uploads/sites/3/2015/02/story_based_inquiry_fr.pdf
 (page consultée le 12/04/2021).

- KRYWICKI Boris, « La critique cinématographique : Analyse des contrats de lecture proposés dans la presse traditionnelle d'aujourd'hui », Université de Liège, Liège, Belgique, 2015.

- LYON-CAEN Gilles, « La critique de cinéma à l'épreuve d'Internet », éd. Entretemps, France, 2014.

- MANIER Paul-Stéphane, « Le journalisme audiovisuel : les techniques rédactionnelles en télévision et sur Internet », INA, Bry-sur-Marne, 2011.

- MARTEL Frédéric, « Smart. Ces internets qui nous rendent intelligents », Flammarion, Paris, France, 2015.

- PREDAL René, « La critique de cinéma », Armand Colin, Paris, France, 2004.

Revues :

- BERGALA Alain, « Critique/théorie : l'évaluation et la preuve » in *Cinemas : revue d'études cinématographiques*, vol. 6 n°2-3, pp. 29-44, Montréal, Canada, 1996.
- BEYLIE Claude, « Histoire de la critique française, 1. 1895-1900 » in *La Critique de cinéma en France, sous la direction de M. Ciment et J. Zimmer, Ramsay-Cinéma*, 1997.

- FRAU-MEIGS Divina, « Les youtubeurs : les nouveaux influenceurs ! » in *Nectart*, pp.126-136, vol. n°5, 2017 [en ligne]
<https://www.cairn.info/revue-nectart-2017-2-page-126.htm?contenu=article> (page consultée le 20 avril 2021).

- JULLIARD Jacques, « Avant-propos » in *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, éd. Société d'études soréliennes, vol. n°26, 2008 [en ligne]
<https://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2008-1-page-3.htm> (page consultée le 09 mars 2021).

- MAGNY Joël « Théories du cinéma » in *Cinémaction*, N°20, Ed. Corlet-Télérama, 1991.

- MARSOLAIS Gilles, « Pour en finir avec le mythe de l'objectivité : Ou le droit à la subjectivité assumée » in *24 images*, 1989, no 46.

Articles de presse :

- FERENCZI Aurélien, « Distributeurs contre critiques : la guerre de cent ans, acte 77 » in *Télérama*, 17 mars 2014 [en ligne],
<https://www.telerama.fr/cinema/distributeurs-contre-critiques-la-guerre-de-cent-ans-a-cte-77,109868.php> (page consultée le 24 janvier 2021).

- HEYRENDT Hubert, « Qui est Barbara Van Lombeek, cette femme de l'ombre sur les tapis rouges ? » in *La Libre*, 17 août 2020 [en ligne],
<https://www.lalibre.be/culture/cinema/qui-est-barbara-van-lombeek-cette-femme-de-l-ombre-sur-les-tapis-rouges-5f394fb7d8ad5862197e28e7> (page consultée le 23 mai 2021).
- La rédaction de Futura, « Famille disques optiques : CD, DVD et Blu-ray » in *Futura Sciences*, 11 janvier 2018, [en ligne],
<https://www.futura-sciences.com/tech/dossiers/informatique-stockage-donnees-informatiques-105/page/4/> (page consultée le 18 juin 2021).
- La rédaction des Cahiers du Cinéma, « Qu'est-ce que la critique ? » in *Cahiers du Cinéma*, n°765, avril 2020.
- LORIT Mathilde, Vincy Thomas « Les Dossiers de l'Ecran - La critique » in *Ecran Noir*, Novembre 1999 [archive],
<http://archives.ecrannoir.fr/dossiers/critique/histoire.htm> (page consultée le 20 avril 2021).
- MARTEL Frédéric, « Le critique culturel est mort. Vive la smart curation ! » in *Slate*, 02 septembre 2015 [en ligne],
<http://www.slate.fr/story/106131/critique-culturel-est-mort-vive-la-smart-curation> (page consultée le 20 avril 2021).
- NEUHOFF Eric, « Michel Ciment : “ La cinéphilie se porte bien ” » in *Le Figaro*, 23 mai 2012 [en ligne],
<https://www.lefigaro.fr/festival-de-cannes/2012/05/23/03011-20120523ARTFIG00697-michel-ciment-la-cinephilie-se-porte-bien.php> (page consultée le 08 mars 2021).
- TYLSKI Alexandre, « ”Les dents de la mer” : Analyse d'une partition incisive » in *Lumière*,

<http://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fwww.lumiere.org%2Festhetique%2Fjaws.html> (page consultée le 18 juin 2021).

- « Le cinématographe » in *Le Radical*, 31 décembre 1895 [en ligne],
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7611727h/f3.item.zoom> (page consultée le 17 juin 2021).

Autres :

- BONNEFOY Victor InthePanda, « Le problème des CRITIQUES CINÉ YOUTUBE » in *YouTube*, 30 mai 2019 [en ligne],
https://www.youtube.com/watch?v=dOzVTxm_xl8 (page consultée le 10 avril 2021).
- BONNEFOY Victor InThePanda, « UNKNOWN MOVIES #17 (S02E05) - “SORGOI PRAKOV” » in *YouTube*, 17 juin 2015 [en ligne],
https://www.youtube.com/watch?v=-ze9Fo_LWos (page consultée le 30 mars 2021).
- BOUDOUNI Sofyan « VOUS MENTEZ MONSIEUR ! (ft. SEB, Joyca et Maskey) » in *YouTube*, 30 janvier 2021 [en ligne],
<https://www.youtube.com/watch?v=uobeIxTO5r0> (page consultée le 31 mars 2021).
- KONINCKX Jérôme, SCHEUNDERS Guillaume, SCHOTTER Florian, « Ghostproducer : l'artiste invisible » in *YouTube*, 21 février 2020 [en ligne] ,
https://youtu.be/MBOJx_cwMAc (page consultée le 09 avril 2021).
- RTBF, « Cathy Immelen » in *RTBF* [en ligne],
https://www.rtbf.be/tv/article/detail_immelen-cathy?id=9439708 (page consultée le 20 avril 2021).
- SOFT POWER, «Les nouveaux critiques culturels : de la prescription à l'influence » in *France Culture*, France, 18 mars 2018 [en ligne],

<https://www.franceculture.fr/emissions/soft-power/soft-power-le-magazine-des-internets-du-dimanche-18-mars-2018> (page consultée le 03 mai 2021).

- THEUREL François Le Fossoyeur de Films, « LE FOSSOYEUR DE FILMS #17 - Zardoz » in *YouTube*, 06 octobre 2014 [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=-nC2TFGymBo> (page consultée le 30 mars 2021).
- THEUREL François Le Fossoyeur de Films, « La conception méprisée de STAR WARS » in *YouTube*, 20 janvier 2021 [en ligne], <https://youtu.be/1JoXcRWFOKE> (page consultée le 30 mars 2021).
- VANESSE Marc, Atelier d'Investigation Journalistique, Université de Liège, année académique 2019-2020.
- « À propos des licences » in *Creative Commons* [en ligne], <https://creativecommons.org/licenses/?lang=fr-FR> (page consultée le 20 juin 2021).
- « Code de droit économique » in *ejustice.just.fgov.be* [en ligne], <http://www.ejustice.just.fgov.be/eli/loi/2013/02/28/2013A11134/justel#LNK0416> (page consultée le 20 juin 2021).
- « Le documentaire à la télévision française » in *SCAM*, [en ligne], <https://www.scam.fr/detail/ArticleId/5626/Le-documentaire-a-la-television-francaise#:~:text=LE%20FORMAT%2052%20MAJORITAIRE,donec%2078%20%25%20des%20%C5%93uvres%20d%C3%A9clar%C3%A9es>. (page consultée le 27 mai 2021).
- « Première » in *ACPM* [en ligne], <https://www.acpm.fr/Support/premiere> (page consultée le 08 mars 2021).
- « Critiques Presse pour le film Les Trois frères, le retour » in *Allociné* [en ligne], <https://www.allocine.fr/film/fichefilm-169812/critiques/presse/> (page consultée le 29

mars 2021).

- « Evolution de la recherche du terme “Zardo” sur Internet » in *Google Trends* [en ligne], <https://trends.google.fr/trends/explore?date=all&geo=FR&q=Zardo> (page consultée le 22 février 2021).
- « Qu’est-ce que le motion design ? » in *Digital Campus* [en ligne], <https://www.digital-campus.fr/glossaire-du-web/definition-motion-design> (page consultée le 22 février 2021).

Table des matières

Sommaire	4
Remerciements	5
Introduction	6
Problématiques	6
Qu'entend-on par légitimité ?	7
Objectifs	9
La partie théorique	9
La partie créative	9
Chapitre 1 : La critique cinématographique	11
Une brève histoire du cinéma et de la critique cinématographique française	11
Les spécificités de la critique de cinéma	17
Etat des lieux de la critique de cinéma	21
Différences et similarités entre les critiques de cinéma sur Internet et les critiques « traditionnelles »	27
L'horizontalité du jugement du youtubeur par rapport aux spectateurs	27
Un contrat de lecture différent	29
Utilisation des spécificités du web et du support vidéo	30
Points communs entre critiques cinéma traditionnels et youtubeurs cinéma	31
Ouverture	33
Chapitre 2 : Le projet initial et la série documentaire	34
Le choix du sujet	34
Pourquoi un mémoire « créatif » et « d'investigation » ?	34
Le recentrage sur les nouvelles écritures	35
Le projet initial	35
Recentrage autour du cinéma et des nouvelles écritures journalistiques	36
Existe-t-il déjà des productions radiophoniques ou audiovisuelles traitant de ces questions ?	36
Chapitre 3 : Méthodologie d'enquête	39
Étapes de l'enquête	39
Lecture d'ouvrages	39
Le choix des témoins	40
Les témoins interviewés	42
Boris Krywicki	42
Hugues Dayez	43
Cathy Immelen	44
Adrien Corbeel	45
Regelegorila	46

Barbara Van Lombeek	47
Frédéric Martel	48
Témoins qui ont accepté d'être interviewés mais qui n'ont jamais donné suite	49
InthePanda	49
Simon Riaux	49
Pourquoi n'avoir interviewé que trois critiques de cinéma ?	50
Les interviews	51
La posture de l'intervieweur	51
Chapitre 4 : La série documentaire	53
Choix du format	53
Réalisation	54
Les inspirations	54
Tournage	54
Matériel utilisé	54
Le planning de tournage	55
Les difficultés pendant le tournage	56
Un budget serré	59
Montage	60
Outils utilisés	60
L'organisation et le dérushage	60
Ecriture	62
Montage, choix de réalisation et difficultés	63
Les droits d'auteurs	65
Chapitre 5 : Analyse critique	66
Documentaire ou vidéo YouTube ?	66
Réflexion personnelle	68
Critiques	68
Ouverture	69
Conclusion	71
Glossaire	73
Bibliographie	75
Table des matières	83