

## Ces films par lesquels le scandale... n'arrive plus

Georges Privet

Number 72, Spring 2018

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/88222ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

L'Inconvénient

ISSN

1492-1197 (print)

2369-2359 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Privet, G. (2018). Review of [Ces films par lesquels le scandale... n'arrive plus]. *L'Inconvénient*, (72), 66–68.

# CES FILMS PAR LESQUELS LE SCANDALE... N'ARRIVE PLUS

*Georges Privat*

Il est rare, dans le milieu hypercompétitif du cinéma, qu'un cinéaste écrive un texte pour défendre le film d'un autre. Surtout lorsque son texte est non seulement une défense passionnée d'une œuvre qu'il croit injustement négligée, mais aussi une attaque en règle contre ce que le cinéma de son époque est devenu.

C'est pourtant ce qu'a fait Martin Scorsese en publiant dans le *Hollywood Reporter*, le 10 octobre dernier, un texte vantant les mérites du film *Mother!* de Darren Aronofsky, œuvre dont il défendait passionnément les qualités artistiques, tout en fustigeant le système qui avait scellé l'échec commercial du film ; des critiques qui n'avaient pas pris le temps d'analyser une œuvre exigeant visiblement une certaine réflexion jusqu'aux spectateurs qui se fient désormais à des agrégateurs de critiques, comme le tristement célèbre Rotten Tomatoes.

Scorsese n'avait strictement rien à gagner en écrivant cette lettre ouverte, et celle-ci n'eut malheureusement guère plus d'écho que le film qu'elle défendait. Sa démarche témoignait toutefois éloquemment du désarroi et de la frustration des cinéastes qui tentent de

poursuivre une démarche originale en cette ère de frilosité extrême.

Il faut dire que *Mother!* représentait une sorte de test pour les amateurs de films personnels et audacieux. Portrait cauchemardesque d'une vertigineuse descente aux enfers, le film raconte l'histoire – à mi-chemin entre *Rosemary's Baby* et *L'ange exterminateur* – d'une jeune femme enceinte (Jennifer Lawrence) réalisant au fil d'une nuit dantesque, où sa maison est envahie par un défilé de visiteurs surréalistes, que son mari artiste (Javier Bardem) préfère finalement l'adulation d'inconnus épris de son œuvre à l'amour de sa femme et de leur futur enfant.

L'œuvre – qui peut être vue comme le portrait infernal de l'âme d'un pervers narcissique, mais aussi, et surtout, comme un film d'horreur frôlant le conte bunuelien – représentait un pari risqué pour la Paramount, qui (fait suffisamment rare pour mériter d'être souligné) défendit courageusement le film contre les attaques sauvages dont il fit l'objet, attaques qui se concentrèrent rapidement sur la prétendue misogynie d'un réalisateur qu'on accusa vite de prendre plaisir à filmer le calvaire d'une femme violentée, par ailleurs

interprétée par une actrice qui était aussi sa compagne à la ville.

L'échec de *Mother!* vint donc une fois de plus rappeler à quel point il est devenu difficile de rendre compte de la complexité des choses sans risquer d'être publiquement lapidé en cent quarante caractères sur ce qu'on appelle (d'une manière qui paraît chaque jour plus ironique) « les réseaux sociaux ».

Du coup, les nombreuses qualités du film furent éclipsées par le genre de procès d'intention plus ou moins informé qui a ciblé plusieurs œuvres et auteurs au cours des dernières années (voir la pléthore de textes, et de supposées « révélations », entourant des films comme *La vie d'Adèle* ou *Last Tango in Paris*, sans parler des œuvres complètes de Woody Allen et de Roman Polanski).

Et le pire, dans tout ça, c'est que les œuvres audacieuses se trouvent de plus en plus abandonnées par ceux qui, traditionnellement, se sentaient à tout le moins obligés de les défendre, à savoir les critiques. Une critique qui semble désormais si affairée à trouver de nouveaux superlatifs pour encenser les prochains films de superhéros qu'elle ne trouve plus le temps, l'envie ou la



capacité de s'ouvrir à des expériences plus hardies et moins formatées.

Des années de rectitude politique, de révisionnisme historique et de vox populi permanent sur Twitter et Facebook ont accouché d'une nouvelle critique, ou du moins d'un tribunal de l'opinion publique qui en tient lieu, mais qui a aussi supplanté (et surpasse désormais en influence) les pires censures cinématographiques d'autrefois, car il est maintenant permanent et omniprésent, à la portée de tout un chacun, et livré aux préjugés et aux agendas de tous, des « influenceurs » de tout poil aux inévitables groupes de pression.

Le cinéma (et l'art en général) doit désormais composer avec le fait que nous vivons à une époque qui donne aux gens des moyens d'expression dépassant généralement de loin leur capacité à s'exprimer. Une époque qui ne veut plus faire face à d'autres convictions que les siennes, qui préfère la condamnation à la compréhension, les retrouvailles à la découverte, la célébration de ses certitudes à l'exploration de ses doutes. Bref, qui attend désormais du cinéma qu'il ne soit rien d'autre qu'un divertissement aussi consensuel que possible.

Il est à la fois paradoxal et dans l'ordre des choses que notre époque obscurantiste, timorée et lâche se voie comme une ère de conscientisation courageuse et éclairée. Et qu'un public bien-pensant, formaté, plus que jamais programmé à prendre des vessies pour des lanternes, éprouve désormais un malin plaisir à décider de la vie ou de la mort d'un film (parfois même sans l'avoir vu), sur la base d'un simple résumé de son intrigue ou du c.v. de son réalisateur.

Pour plaire, un film doit dorénavant être : A) immédiatement compréhensible, B) dépourvu des ambiguïtés qui permettraient à d'autres de le comprendre différemment, C) porteur d'un discours si consensuel qu'il puisse immédiatement remporter l'adhésion de tous, et D) fabriqué (comme le café équitable ou les œufs de poules élevées en liberté) dans un climat d'égalité et d'harmonie permettant aux consommateurs de le savourer la conscience tranquille...

Quiconque connaît un tant soit peu l'histoire du cinéma (ou de l'art en général) sait très bien que la vaste majorité des grands chefs-d'œuvre ne répondraient pas à ces exigences. Pire :

qu'ils les défileraient à peu près toutes.

Et pour cause : un film (comme toute œuvre d'art) n'est pas fait pour être immédiatement compris dans son entièreté, pour être perçu ou interprété de manière univoque, et pour être porteur d'un discours conçu pour flatter son public. Et s'il est manifestement désirable qu'une œuvre soit conçue dans le respect de tous les artisans qui y participent, l'histoire du cinéma nous apprend que c'est très rarement le cas – les pressions liées au temps et à l'argent poussant souvent les cinéastes à user de raccourcis et d'expédients qui, aussi condamnables soient-ils, sont régulièrement utilisés par à peu près tout le monde (même si personne, évidemment, ne viendra s'en vanter publiquement).

Quand on voit le climat de répression actuel, on comprend aisément pourquoi le cinéma produit de moins en moins d'œuvres marquantes, et pourquoi, conséquemment, il n'occupe plus la place qu'il occupait jadis dans les débats et les échanges sociaux. Difficile, voire impossible, d'imaginer aujourd'hui des œuvres comme *Lolita*, *Les amants* et *La maman et la putain*, sans parler de

*La grande bouffe* et de *Salo ou les 120 journées de Sodome*.

L'œuvre d'un cinéaste comme Sam Peckinpah, l'auteur de l'explosif *Straw Dogs*, qui prenait un malin plaisir à créer des personnages et des situations extrêmement ambigus et équivoques, est littéralement inconcevable aujourd'hui. Pour s'en convaincre, il suffit de se rappeler les événements qui ont entouré la ressortie d'un de ses plus grands films, *The Wild Bunch*, à la fin des années 90.

Sorti en 1969, ce western crépusculaire particulièrement violent reçoit au moment de sa première diffusion la cote R de la Motion Picture Association of America (cote qui l'interdit aux spectateurs de moins de dix-sept ans, à moins qu'ils soient accompagnés d'un adulte). Or, vingt-cinq ans plus tard, alors que son statut de classique lui confère le rare privilège d'une nouvelle sortie en salle, la même organisation lui octroie la cote NC-17 (cote particulièrement honnie, car presque exclusivement réservée aux films pornographiques, ce qui lui interdit d'office d'être projeté dans la plupart des salles). Même si cette situation aberrante (l'octroi d'une cote encore plus restrictive à un film un quart de siècle après sa sortie) est consternante, il aura fallu une pétition signée par des dizaines d'importants cinéastes américains de l'époque (Scorsese, Tarantino, Eastwood et compagnie...) pour que la MPAA consente à redonner au film la cote plus « permissive » qu'il avait reçue au moment de sa sortie.

Et ça, c'était à une époque encore relativement « ouverte », où il était encore possible (difficile, mais possible) de produire et de distribuer des films aux sujets explosifs tels que *Crash* de David Cronenberg, *Natural Born Killers* d'Oliver Stone et *The Last Temptation of Christ* de Martin Scorsese. Des films qui eurent du mal à trouver des producteurs, des écrans et un public, mais qui finirent par se faire et par avoir du succès, malgré les difficultés qui entourèrent leur diffusion.

Malheureusement, ce qui est vrai

pour ces films l'est aussi pour beaucoup d'autres, et cet article ne suffirait pas à recenser tous les auteurs dont les œuvres ne pourraient plus exister aujourd'hui, de Ken Russell (*The Devils*) à Nagisa Oshima (*L'empire des sens*), en passant par Liliana Cavani (*The Night Porter*) et Stanley Kubrick (*A Clockwork Orange*).

Ces films ont pourtant été – pour la plupart – financés par de grands studios, ils donnaient la vedette à des stars, furent distribués dans de grands parcs de salles et vus par un vaste public, bref, ils ont été conçus à l'intérieur des structures industrielles classiques de ce qu'était, à l'époque, le cinéma.

Mais aujourd'hui, Humbert Humbert ne serait qu'un pédophile, Travis Bickle qu'un chauffeur de taxi psychotique et le Christ de Scorsese qu'un pauvre illuminé masochiste.

Ce qui nous guette, aujourd'hui, c'est bel et bien la fin de l'ambiguïté, une notion pourtant essentielle à toute forme d'art. Cette ambiguïté qui fascinait tant Hitchcock, lequel s'émerveillait de constater que, dans l'obscurité des salles de cinéma, le public craignait toujours que le voleur soit surpris sur les lieux du crime. Cette ambiguïté qui obsédait Kubrick, qui se réjouissait de voir les spectateurs, dans le noir, devenir les confidents d'un monstrueux criminel transformé en « orange mécanique ». Cette ambiguïté qui fait qu'on s'identifie aisément, le temps d'un rêve collectif partagé dans une salle, à des personnages, à des comportements et à des actes que l'on réprouverait en dehors du cinéma. Cette ambiguïté qui nous permet depuis toujours de retrouver un peu de l'autre en soi, et de comprendre un peu mieux notre part d'humanité monstrueuse et inavouable.

Mal comprendre le rapport entre le film et le spectateur, comme le font malheureusement tant de gens aujourd'hui, c'est risquer d'accoucher d'une société qui fait ce que font les psychotiques : confondre le réel et l'imaginaire, prendre l'un pour l'autre, entremêler les deux au point de s'y perdre pour de bon. C'est prendre la carte pour le territoire, mêler un

film et ce que l'on croit savoir de son auteur, espérer que le monde soit meilleur si l'on montre à l'écran ce qu'on souhaiterait qu'il soit. Bref, c'est attendre d'un film qu'il ne soit ni plus ni moins qu'un message d'intérêt public (un peu comme le populaire *1:54* de Yan England, dénonciation formatée du problème du harcèlement scolaire, qui enfonce « courageusement » des portes grandes ouvertes).

Au moment de conclure cette chronique, l'actualité nous apprend qu'un spectateur choqué de voir un acteur fumer sur scène dans une pièce au Trident a rapporté le fumeur aux autorités, qui ont rapidement facturé le théâtre pour cette « infraction ».

Quand la phobie des uns rencontre les lois des autres, et quand on peut à ce point mélanger réalité et fiction, il est temps de s'inquiéter sérieusement de ce qu'il nous reste de liberté dans l'interprétation du monde.

Est-il encore possible de montrer la réalité autrement ? Y a-t-il encore un public intéressé à ce partage ? Et existe-t-il encore des structures et une critique propres à faciliter cet échange ?

Ce qui rend l'échec de *Mother!* si douloureux, c'est qu'il semble clairement répondre par la négative à ces interrogations. Pire : il paraît indiquer l'avènement d'un monde où ces questions n'intéressent plus personne – où elles ne sont même plus compréhensibles pour ceux qui voudraient que plus personne ne se les pose. ■