



HAL
open science

Pour ce qu'il est : Roger Ebert, critique américain

Adrienne Boutang

► **To cite this version:**

Adrienne Boutang. Pour ce qu'il est : Roger Ebert, critique américain. Les films à voir cette semaine. Stratégies de la critique de cinéma, 2015. hal-03498789

HAL Id: hal-03498789

<https://hal.science/hal-03498789>

Submitted on 21 Dec 2021

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

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

« POUR CE QU'IL EST » : ROGER EBERT, 1942-2013

Parler de Roger Ebert, c'est d'abord rappeler goulûment ses critiques les plus acerbes, rassemblées par un éditeur américain dans l'anthologie au titre alléchant de *Your movie sucks* (« Ton film craint »). Parce que les meilleures complicités se fondent parfois sur des détestations communes, citons donc un de ces aphorismes mauvais qui ont fait la réputation du critique : « *Battlefield Earth* (2000), c'est comme un trajet en bus à côté de quelqu'un qui ne s'est pas lavé depuis très longtemps. Ce n'est pas seulement désagréable ; c'est déplaisant, voire hostile¹. » Par-delà le sens de la formule, qui fait qu'on lit Ebert avec le même plaisir qu'on écoute la conversation d'une mauvaise langue inspirée, ces descentes en flammes ont pour fonction de dégonfler les prétentions, ambition constante dont le sérieux apparaît lorsqu'on parcourt ses critiques dans leur ensemble. Le plaisir de l'épigramme à l'emporte-pièce et l'association d'Ebert avec l'attribution de petites étoiles – et plus tard de pouces levés – tend cependant à oblitérer la qualité la plus profonde d'Ebert : son souci aigu d'évaluation et d'appréciation des œuvres au cas par cas, et au fil de développements sinueux.

Rappelons donc ce truisme : Ebert – décédé en 2013 – est populaire, et il est américain. Ces deux statuts impliquent une certaine obligation prescriptive. L'élément intéressant chez Ebert, c'est d'abord la manière dont il a concilié cette nécessité première, non seulement avec un souci maintenu de justesse et de paradoxe, mais aussi avec un enthousiasme pour certains films ardu, défendus avec conviction. Soulignons les racines, sinon populistes, du moins populaires de l'exercice de la critique aux États-Unis, éloignée de tout héritage élitiste, qu'il s'agisse d'une condescendance paternaliste visant à éduquer le peuple ou du snobisme d'une conversation entre *happy few*. La position d'Ebert n'est pas le point de vue du cinéaste en devenir, et ne recoupe pas non plus le plus récent appétit d'expertise génétique détaillant le film et son tournage. C'est celui du spectateur avisé, à l'écoute de son plaisir et de ses réactions immédiates – et qui, s'il se veut « au-dessus » d'une certaine catégorie de public, reste étranger à l'attitude d'une critique new-yorkaise érudite prompte à s'émerveiller de la dernière nouveauté

¹ « *Battlefield Earth is like taking a bus trip with someone who has needed a bath for a long time. It's not merely bad; it's unpleasant in a hostile way* », *Chicago Reader*, 12/05/2000. Toutes les critiques citées ici sont parues initialement dans le *Chicago Reader* et sont consultables à cette adresse, sur le site mémorial consacré à Roger Ebert : <http://www.rogerebert.com>

transgressive. Cette approche implique un certain nombre d'attitudes conservatrices, voire populistes : le refus de la traque du "film maudit", le retour à une économie classique opposant film mineur/majeur à l'intérieur d'une filmographie ; et, enfin, un mépris affiché pour l'exégèse assidument pratiquée par ses confrères érudits.

Il faut préciser que le "populisme" supposé d'Ebert n'équivaut en rien à une conception univoque du public ayant toujours raison. Ebert se présente, humblement, comme un spectateur un peu meilleur que d'autres, et adopte volontiers la position du bateleur, tirant impatiemment par le cou des spectateurs réticents. *Faces* (1968) de John Cassavetes, est le genre de film qui vous donne envie d'attraper les gens par le col, de les traîner jusqu'à la salle de cinéma, et de leur hurler : "Regardez!" »¹. Un souci constant de pédagogie le conduit à préparer ses lecteurs au visionnage de certains films plus ardues que d'autres, comme ici, pour *Les Carabiniers* (1963) : « Arriver au début d'un nouveau film de Godard, c'est comme arriver au milieu du film de quelqu'un d'autre : on se demande ce qu'on a manqué avant². » Convaincu qu'un chef-d'œuvre ne s'imposera jamais immédiatement, il prend le temps d'explicitier la singularité d'une œuvre atypique, de faire comprendre comment un film *a priori* "irregardable" peut devenir un enchantement, comme pour *My Dinner with André* (Louis Malle, 1981) (« ça devrait être irregardable, et pourtant ceux qui l'aiment y retournent, encore et encore, enchantés »)³.

Certains textes peuvent évoquer – sur un mode plus agressif – les pages de Roland Barthes déplorant la « barbarie » du public de *Perceval*⁴. Moins mélancolique, Ebert propose une solution expéditive pour réformer un public hilare devant la « désintégration » du militaire impassible joué par Brando dans *Reflections in a Golden Eye* (John Huston, 1967) :

¹ « John Cassavetes *Faces* is the sort of film that makes you want to grab people by the neck and drag them into the theater and shout: "Here!" », *Chicago Reader*, 19-12-1968.

² « Walking in at the beginning of a new Godard movie is like walking in at the middle of someone one else's: You ask yourself what happened before you got there », *Chicago Reader*, 29-10-1968.

³ « It should be unwatchable, and yet those who love it return time and again, enchanted », *Chicago Reader*, 13-06-1968.

⁴ « Les rires qui, derrière moi, accompagnent ce film qui m'émeut, que j'aime, que j'admire, aucune loi ne les interdit, et pourtant ils me blessent » : Roland BARTHES, *Textes*, 1979, « Perceval », *Œuvres complètes, 1977-1980*, tome V, Paris, Le Seuil, 1995, pp. 647-648 (647 pour la citation).

Peu à peu, il s'effondre, et commence à pleurer, et son visage se désintègre de souffrance. Le public a ri, peut-être parce que c'est censé être "marrant", un homme qui pleure. Le public aurait dû être sorti de la salle et abattu¹.

Les pages acrimonieuses dirigées contre des voisins de salle contredisent le poncif du critique démagogue brandissant le grand public comme argument ultime :

D'ailleurs, le plus grand problème de ce très bon film, c'était peut-être son public. La salle était remplie de matrones, qui semblaient juger nécessaire de couiner très fort, et de ricaner de façon hideuse pendant les trois quarts du film, et de leurs époux, qui leur répondaient par les gloussements de rigueur. Ils n'avaient, de leur vie, vu spectacle plus drôle, il faut croire, que celui de Brando recoiffant nerveusement ses cheveux en arrière lorsqu'il attend la visite d'un superbe jeune soldat².

Mais si le public a parfois tort, Ebert réserve la majorité de ses attaques aux collègues qui cèdent paresseusement aux sirènes du brouhaha médiatique. Il a en effet pour principe de rejeter vigoureusement ce que Pauline Kael avant lui a surnommé le « *media hype* », qu'il s'agisse de contrer le tonnerre d'éloges suscité par la dernière création d'avant garde (à propos de *Chelsea Girls*, sorti en 1966, il déclare : « Warhol n'a rien à dire, et aucune technique pour le dire »), ou de recommander aux lecteurs d'investir dans des lits jumeaux après la projection d'un film supposément sulfureux. Endossant avec panache le rôle du philistin à la traîne, Ebert ironise sur les prétentions de la critique française trop prompte à inventer des Auteurs :

En 1965, les critiques de cinéma français, qui sont, de leur propre aveu, infaillibles, ont élu, lors d'une élection organisée ad hoc, Jerry Lewis cinéaste de l'année. [...]. J'aime me tenir au courant, en ce qui concerne les plus grands films de notre époque, mais *The*

¹ « *He slowly breaks down and begins to cry, and his face screws up in misery. The audience laughed, perhaps because it's supposed to be "funny" to see a man cry. The audience should have been taken outside and shot* », *Chicago Reader*, 17-10-1967.

² « *Indeed, the audience was perhaps the greatest problem with this very good film. It was filled with matrons, who found it necessary to shriek loudly and giggle hideously through three-quarters of it, and their husbands, who delivered obligatory guffaws in counterpoint. They had never seen anything funnier in their lives, I guess, than Brando nervously brushing down his hair when he thinks a handsome young private is coming to see him* », *Chicago Reader*, 17-10-1967.

Nutty Professor (1963) m'a échappé. Cependant, si *The Big Mouth* (1967) est représentatif des capacités de cinéaste de Lewis, alors le vote des Français ne peut, je le pense, s'expliquer que par le fait qu'ils ont vu le film en dernière partie de soirée, immédiatement après un discours du général de Gaulle¹.

La fonction du critique telle que l'entend Ebert consiste à distinguer la « sensation » autoproclamée et l'impact effectif, le « grand » film (« *great movie* ») du « gros » film (« *big movie* »). Ebert s'oppose donc fermement à l'élaboration *ad hoc* d'une valeur ajoutée, surimposée à l'œuvre qu'il est chargé d'évaluer – tâche humble et précise, qu'il préfère de loin au processus plus noble de l'interprétation. Cela implique un effort constant, plus marqué à la fin de sa carrière, pour contrebalancer l'effet mécanique du « film événement ». Mais aussi des attaques contre la volonté trop explicite de construire une « signification », dans ou autour des films, puisqu'il est, comme il l'écrit, « inutile de tout noyer sous un nappage de profonde signification ». L'objet de l'ironie d'Ebert, c'est la prétention, l'enflure – en somme, pour reprendre l'expression forgée par Manny Farber², les films « éléphant blanc », saturés de significations intentionnelles ; et la fonction première de ses critiques consiste en un patient travail de dépouillement. De *Vivre pour vivre* (1967), Ebert écrira : « Lelouch, en gros, c'est un cascadeur, et ses films recherchent l'effet plus que le sens. Ils font étalage, en grande pompe, de leur « signification », mais en leur centre on ne trouve qu'un vaste néant, superbement filmé »³. Aux élégantes impostures, Ebert oppose les critères fondateurs de la tradition critique pragmatique à l'américaine, la justesse, le sens commun et une certaine expérience de la vie – rassemblés en formulations parfois sentencieuses, mais élégantes et efficaces, comme en 1966 avec *Un Homme et une femme* :

¹ « In 1965 the French film critics, who are by their own admission infallible, held an election and voted Jerry Lewis the Director of the Year. [...]. Although I like to keep up with the greatest films of our time, I missed *The Nutty Professor*. But if *The Big Mouth* is representative of Lewis as a director, I can account for the vote of the French film critics only by suggesting that they saw the film on the late show immediately after a speech by President de Gaulle », *Chicago Reader*, 02/08/1967.

² Manny FARBER, « L'art termite et l'art éléphant blanc », in *Espace Négatif*, Traduit de l'américain par Brice MATTHIEUSSENT, Préface de Robert WALSH, Contrecoup de Patrice ROLLET, POL, 2004, pp. 162-172.

³ « Lelouch is essentially a stunt man himself, and his films go for effects rather than meaning. They make a great show of « signification », but at their heart is only a vast, beautifully photographed vacuum », *Chicago Reader*, 08-05-1968.

L'ennui, avec *Un Homme et une femme*, j'ai toujours trouvé, c'est que dans la vraie vie, l'amour ne se passe pas du tout de cette manière. L'ennui, avec l'amour, j'ai toujours trouvé, c'est que ça devrait se passer comme ça dans la vraie vie¹.

Même philistinisme apparent dans la volonté de ne s'intéresser réellement qu'aux films majeurs d'un auteur reconnu. La formule truffaldienne repoussoir du « film-mayonnaise », qui se rate ou se réussit, s'applique très exactement à l'approche pragmatique d'Ebert. Un exemple, parmi d'autres, de cette antipolitique des auteurs, sa descente en flammes de *Husbands*, (1970) qui fait suite à la critique enthousiaste de *Faces* citée plus haut : « *Husbands*, de John Cassavetes, est décevant exactement pour la même raison que *Zabriskie Point* d'Antonioni. Ce qu'il montre, c'est un cinéaste important, non seulement aller dans le mur, mais être incapable de comprendre pourquoi »². Ebert traque sans aménité le figement de la trouvaille ingénieuse (cinéma-vérité, 16 mm) en procédé complaisant, et le glissement de la signature à l'autoplégat, refusant de laisser l'attachement aux figures familières d'un cinéaste de génie entraver son activité critique. Le souvenir des revirements violents d'une autre critique irascible, Pauline Kael, plane sur cette volonté de réévaluation constante. Aux irritations légendaires de la redoutable chroniqueuse, Ebert substitue cependant une tranquille activité d'analyse et de tri, entre éclairs de « pur » génie et « pataugeages gênants », comme dans sa critique des *Clowns* (1970) :

Le problème, alors, c'est d'éviter de mettre les Fellini mineurs au même niveau que les grands Fellini, uniquement parce qu'on y trouve des thèmes et une exaltation similaires. *Clowns* donne l'impression, notamment visuellement, d'être un projet endossé par Fellini pour faire une pause, après *Satyricon*. On y trouve deux fragments, absolument virtuoses, de « pur » Fellini – le petit garçon au début qui a peur des clowns, et

¹ « *The trouble with A Man and a Woman, I've always thought, is that in the real world love doesn't happen like that. The trouble with love, I've always thought, is that in the real world it should* », *Chicago Reader*, 08-05-1968.

² « *John Cassavetes' Husbands is disappointing in the way Antonioni's Zabriskie Point was. It shows an important director not merely failing, but not even understanding why* », *Chicago Reader*, 01-01-1970.

l'enterrement sophistiqué des clowns à la fin – mais dans l'intervalle, il y a quelques moments embarrassants, pendant lesquels, de toute évidence, le maître patauge¹.

L'enjeu n'est pas de ressusciter des curiosités, d'aller chercher l'œuvre mineure pour en exhumer les mérites cachés. Il s'agit, donc, de ne laisser ni une signature valant chèque en blanc, ni un paratexte élogieux, l'emporter sur l'évidence – et, parfois, la tyrannie – de la première impression. Une ligne continue peut être tracée, entre Ebert l'ironique, Pauline Kael, qui défendait une critique « aux tripes », et l'ancêtre génial, James Agee, qui annonçait, en guise de programme, à ses lecteurs, dans son « Éloge de l'amateur », sa volonté de « ne jamais s'excuser de ce que [lui] disent ses propres yeux² ». Les instruments de mesure d'Ebert sont simples, voire simplistes – l'indignation (on y reviendra) et/ou l'ennui, péché capital et définitif, comme ici dans cette critique de *Ludwig* (1972) : « Même coupé, le film est si léthargique, si obstinément inintéressant, que les membres du public en sont venus à siffloter, à bâiller bruyamment, et à aller faire des tours à la fontaine à eau³. »

Symétriquement l'impact immédiat, l'évidence "directe" d'un film vaut à ce dernier absolution enthousiaste, quand bien même il serait jugé imparfait à d'autres égards – le critique tente de s'effacer, intermédiaire le plus discret possible entre l'impact d'une œuvre et une communauté de spectateurs qu'elle entraîne dans son sillage. Ce parti pris apparaît dans les jugements portés sur les acteurs, loués plutôt pour leur capacité à "incarner" immédiatement un personnage que pour leurs interprétations (par exemple : « Le travail accompli par Charlize Theron dans *Monster*, de Patty Jenkins (2003), ne relève pas de la performance mais de l'incarnation »⁴) ; et il donne lieu à des descriptions remarquablement précises : « Observez la manière dont Theron contrôle

¹ « *The problem, then, is to avoid ranking minor Fellini with major Fellini, just because similar themes and the same exhilaration are there. The Clowns looks and feels like a project that Fellini took on as a breather, after Satyricon. It has two absolutely masterful stretches of "pure" Fellini – the little boy at the beginning who's scared of clowns, and the elaborate clown funeral at the end – but in between, there are some embarrassing moments when the master is clearly treading water* », *Chicago Reader*, 07-07-1971.

² James AGEË, « Éloge de l'Amateur », (*The Nation*, 26/12/1942), *Sur le Cinéma* (1958), traduit de l'anglais par Brice MATTHIEUSSENT, édition française établie par Patrice ROLLET, Editions de l'étoile/ Cahiers du Cinéma, 1991, p. 16 (pp. 15-16 pour l'article).

³ « *Even at its present length, the movie is so lethargic and persistently uninteresting that members of the audience were moved to whistle, yawn loudly and visit the water fountain* », *Chicago Reader*, 19-06-1973.

⁴ « [...] *What Charlize Theron achieves in Patty Jenkins' Monster isn't a performance but an embodiment* », *Chicago Reader*, 01-01-2004.

ses yeux, dans le film ; elle ne se relâche pas un seul instant, tandis qu'elle communique, avec un sentiment d'urgence, ce qu'elle ressent et ce qu'elle pense¹. » Même acceptation d'une émotion directe, puissante, provoquée par une œuvre jugée simpliste, par exemple dans sa critique de *Rocky* (John G. Avildsen, 1976), qui transforme habilement les défauts de l'œuvre en attraits irrésistibles :

Ce qui rend ce film extraordinaire, c'est qu'il n'essaie pas de nous surprendre avec un scénario original, des rebondissements, des complications ; il veut nous impliquer à un niveau élémentaire, parfois sauvage. [...] Tout le monde sait bien, maintenant, qui gagne, mais les scènes avant le combat nous mettent en condition de manière si complète, si émotionnelle, que lorsqu'il est terminé c'est en fait de nous. Nous sommes vidés².

Reste le problème, lorsqu'on choisit ainsi d'utiliser sa subjectivité comme gouvernail, des films qui résistent, ou auxquels on résiste, sans vraiment savoir pourquoi (« il y a quelque chose en moi qui résiste aux films de David Lynch »³). Loin d'éluder la question, Ebert construit parfois ses textes autour de cette résistance, à partir de laquelle se développe une entreprise, réticente, de compréhension. Le résultat sera, au choix, une tentative de rationalisation de l'impression initiale (pour Lynch), ou bien l'aveu d'une incompatibilité d'humeur indépassable, par exemple pour *Attache moi, d'Almodovar* (1990) :

Ça ne signifie pas que le film était vide ; ce que cela signifie, je pense, c'est que les polarités propres à Almodovar sont si parfaitement construites en opposition aux miennes qu'il est tout à fait possible qu'un de ses films ait traversé mon esprit sans avoir touché une seule cellule. L'explication de ce phénomène doit être, à mon avis, trouvée,

¹ « *Observe the way Theron controls her eyes in the film; there is not a flicker of inattention, as she urgently communicates what she is feeling and thinking* ».

² « *What makes the movie extraordinary is that it doesn't try to surprise us with an original plot, with twists and complications; it wants to involve us on an elemental, a sometimes savage, level [...] By now, everyone knows who wins, but the scenes before the fight set us up for it so completely, so emotionally, that when it's over we've had it. We're drained* », *Chicago Reader*, 01-01-1976.

³ Critique de *Sailor et Lula (Wild at Heart, 1990)*, *Chicago Reader*, 17-08-1990.

non pas dans la critique de cinéma, mais dans le comportement des particules subatomiques¹.

Les textes les plus intéressants sont bien sûr ceux qui ne résolvent pas le conflit entre la valeur absolue du film, énoncée sans ambiguïté, et l'antipathie intuitive qu'il a suscitée chez le chroniqueur ; tension dont il tire d'élégants effets de pointe finale, comme ici sur *Cosmopolis* (David Cronenberg, 2012) :

Cosmopolis est un film réalisé à la perfection, qui traite de gens énigmatiques, exprimant par épigrammes moroses, de vagues principes universels qu'ils ne semblent pas comprendre le moins du monde. Ses personnages sont anémiés, leur discours, monotone. Si les gens comme ça existent réellement, j'espère ne jamais avoir à les fréquenter de plus près qu'à travers ce film de Cronenberg. On me paierait que je n'irais pas le revoir pour autant².

Si Ebert érige l'instinct en instrument de mesure absolu, les premières impressions ne se laissent pas toujours transformer en opinion de manière aussi simple. On pourrait aisément constituer un sous-genre de la critique américaine avec ces « appréciations en cours », qui témoignent de la suspension du jugement critique, encore sous le coup d'un bouleversement dont la plume va tenter de rendre compte, au présent, certes, mais un présent qui ne serait pas celui des vérités générales ou de l'universalité. L'enjeu n'est pas seulement d'immobiliser, sans chercher à le dépasser, l'éblouissement premier – sur le modèle de la critique célèbre de Kael sur le *Dernier Tango à Paris*. On se souvient de ces lignes :

¹ « *That doesn't mean the film contained nothing; what it means, I think, is that Almodovar's polarities are so perfectly lined up in opposition to my own that it is quite possible for one of his movies to shoot right through my brain without striking a single cell. I seek an explanation for this phenomenon not in film criticism but in the behavior of subatomic particles* », *Chicago Reader*, 27-05-1990.

² « *Cosmopolis is a flawlessly directed film about enigmatic people who speak in morose epigrams about vague universal principles they show no sign of understanding. Its characters are bloodless, their speech monotone. If there are people like this, I hope David Cronenberg's film is as close as I ever get to them. You couldn't pay me to see it again* », *Chicago Reader*, 22/08/2012.

J'ai essayé de décrire l'impact d'un film qui m'a fait l'effet le plus puissant de tous les films que j'ai vus depuis vingt ans que j'écris sur le cinéma. Je pense que c'est un film qui pendant de longues années initiera de nombreuses discussions enfiévrées. Les gens se disputeront sur son intention. C'est un film dont vous n'arrivez pas à vous défaire, et je crois qu'il mettra très en colère certains tout en en dégoûtant d'autres. Je ne connais personne que les scènes de sexe et le climat social laisseront indifférent. Il est proche de nous, réaliste et émotionnellement violent. Pour les adultes, c'est comme voir des morceaux de votre vie, et il va sans dire que vous ne pourrez vaincre l'ambiguïté de vos sentiments à son égard ; nos sentiments sur la vie restent toujours en suspens¹.

Il s'agit pour Ebert, plus calmement, de maintenir un film en équilibre instable entre deux statuts, chef-d'œuvre et mauvais film, comme ici sur *Théorème*, de Pasolini (1968) :

Ce texte sur *Théorème* doit être considéré comme une ébauche. Je ne suis pas encore prêt à écrire sur ce film mystérieux. Il se peut que dans une semaine je décide que c'est très mauvais, un échec. Mais ce pourrait être l'œuvre la plus brillante de ce cinéaste étrange².

Plus impressionnants sont les revirements à propos d'un même film, dont la micro-polémique autour de *Brown Bunny* de Vincent Gallo constitua peut-être l'exemple le plus célèbre. Lors du festival de Cannes de 2003, Ebert le qualifie de « pire film de l'histoire du festival », s'attirant les foudres de Gallo qui rétorqua en le traitant avec élégance de « gros porc ». Beau joueur, Ebert, retourné voir le film que Gallo avait, entre-temps, raccourci de 26 minutes, écrivit une critique extrêmement élogieuse, détaillant par le menu les améliorations apportées par les coupes drastiques de *Brown Bunny* émergé du miasme de son montage initial. L'épisode dépasse en portée la confrontation d'égos entre auteur et critique – et pas seulement parce qu'il remet en cause la quête

¹ Pauline KAEL, « Tango », (initialement parue dans *Reeling*, 1972). Arnaud HOFMACHER et Marie MISANDEAU (dir) : Pauline Kael, *Chroniques européennes*, traduit de l'anglais par Philippe ARONSON, Sonatine éditions, Paris, 2010 pour la traduction française, p. 175-185.

² « *This review of Teorema is going to be a holding action. I don't feel ready to write about this mysterious film; perhaps, a week from now, I'll decide it is very bad, a failure. But perhaps it is the most brilliant work yet by that strange director* », *Chicago Reader*, 26/05/1969.

systématique du « *director's cut* » et l'inévitable réincorporation des scènes coupées. La revendication, établie de longue date par James Agee, du statut d'amateur éclairé, permet au critique de s'autoriser à porter des jugements, de « refaire le film », stylo rouge à la main, proposant ici une suggestion, là une altération, processus mobile et collaboratif. Et les passages où Ebert explique par le menu comment, à son sens, les coupes opérées par Gallo font basculer le film d'une prétention ampoulée à une émotion réelle révèlent une conception artistique à la fois précise et rigoureuse. Au lieu de décréter dans l'absolu la magnificence de l'œuvre globale, Ebert prend le temps, avec rigueur et pédagogie, de démonter l'horlogerie en spectateur avisé, soucieux de rendre justice à une œuvre, jusque dans ses évolutions et ses défauts : « je ne regrette pas d'avoir vu le film à Cannes ; il est impossible de comprendre où Gallo est arrivé si on ignore d'où il est parti¹ ». La critique constitue un exemple parfait de "repentir", au double sens du terme, qu'on empruntera au *Petit Larousse* : le « regret éprouvé pour une faute commise, accompagné d'une promesse de réparation » [<http://www.larousse.fr/>] ; et le sens, spécifique à l'histoire de l'art, de « correction apportée par un écrivain, un artiste à son œuvre, à son texte et en particulier par un peintre à son tableau en cours d'exécution. » Dans les critiques d'Ebert transparaissent encore coups de pinceaux et traits de gomme : ce qui lui permet de concilier la volonté de spontanéité, de fidélité à la première réaction, et de justice rendue à l'œuvre. Première et deuxième visions sont rarement concordantes, et Ebert se ravise constamment, pour le meilleur dans le cas de *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999) : « ce ne sera peut-être pas le *Magnolia* dont on se souvient. Ce n'était pas tout à fait le film dont je me souvenais moi non plus, et depuis que je l'ai revu, mon admiration n'a fait qu'augmenter² » ; ou pour le pire dans le cas d'*Eloge de l'Amour*, de Godard (2000) recalé au deuxième visionnage : « oui, j'avais défendu le film dans un article écrit pendant le Festival de Cannes de 2001, mais à présent je l'ai revu, et je ne suis plus d'accord avec ce que j'ai écrit³ ».

Fidèle, là encore, à une tradition critique américaine héritée d'Agee, ainsi qu'aux méandres infinis d'un Manny Farber, Ebert manie avec dextérité l'éloge contradictoire,

¹ « *I will always be grateful I saw the movie at Cannes; you can't understand where Gallo has arrived unless you know where he started* », *Chicago Reader*, 03-09-2004.

² « *That may not be the Magnolia you recall. It was not quite the film I recalled, either, and now that I have seen it again, my admiration has only deepened* », *Chicago Reader*, 27-11-2008.

³ « *Yes, I praised the film in an article from the 2001 Cannes Film Festival, but have now seen it again, and no longer agree with those words* », *Chicago Reader*, 18-10-2002.

même si son souci de la nuance vire parfois au paradoxe. L'évaluation s'accomplit non seulement, donc, au coup par coup, mais à plusieurs niveaux à la fois, et la réussite globale s'efface parfois devant l'argument de l'efficacité, de la communication directe. Comparant *Privilege* de Peter Watkins (1967) et *Wild in the Streets* de Barry Shear (1968), Ebert conclut à la supériorité artistique du premier, mais à la plus grande efficacité du second :

L'un des deux était un bon film, *Privilege*, de Peter Watkins. L'autre est assez mauvais, *Wild in the Streets*, de Barry Shear. Des deux, je crains que *Wild in the Streets* ne soit plus efficace, parce qu'il connaît mieux son public [...]. C'est un film idiot, mais qui communique, malgré tout, dans les termes les plus simples, les plus directs¹. »

Que demander au cinéma ? La question, à laquelle Truffaut répondit notoirement : « je demande à un film que je regarde d'exprimer soit la joie de faire du cinéma, soit l'angoisse de faire du cinéma, et je me désintéresse de tout ce qui est entre les deux, c'est-à-dire de tous les films qui ne vibrent pas »², est incessamment reformulée, explicitement ou non, dans les critiques d'Ebert. L'un de ses grands mérites réside dans sa capacité à prendre en compte également cet *entre-deux* méprisé par Truffaut, et à considérer *aussi* qu'on peut ne demander au cinéma que de faire passer une soirée plaisante à des spectateurs qui n'ont pas de temps à perdre. Beaucoup des incertitudes d'Ebert dérivent de l'humilité de cette interrogation récurrente³, et du constat de la multiplicité de paramètres qui peuvent jouer dans l'appréciation d'une œuvre⁴ :

¹ « One was a good film, Peter Watkins' *Privilege*. One is pretty bad, Barry Shear's *Wild in the Streets*. Of the two, I'm afraid *Wild in the Streets* is more effective because it has a greater understanding of its audience [...] It's a silly film, but it does communicate in the simplest, most direct terms », *Chicago Reader*, 20-05-1968.

² François Truffaut, « À quoi rêvent les critiques », *Les films de ma vie*, Champs Flammarion, (1975) 2007, pp. 13-34 (p. 17 pour la citation).

³ « We see movies for a lot of reasons. Sometimes we want to be amused. Sometimes we want to escape. Sometimes we want to laugh, or cry, or see sunsets. And sometimes we want to be scared », *Chicago Reader*, 31-10-1979.

⁴ « Should you see it? I dunno. If you do, go with a clear mind and a slight grin on your face and a memory for the movies of the 1940s. Accept the dumb parts, and the unsurprising revelations, as part of the film's style instead of as weaknesses. Trust Wilder to know what he's doing, even during the deliberate clichés. See it like that, and I bet you'll like it. See it with a straight face, and you'll think it's boring and obvious. *Fedora's* odd that way: It leaves itself up to the audience », *Chicago Reader*, 20-06-1979.

Pourquoi allons-nous au cinéma, au fond ? Pour de nombreuses raisons. Peut-être que nous voulons tressaillir, ou avoir peur, ou pleurer, ou rire, ou grimacer : ce sont de bonnes raisons, des raisons basiques, qu'on aurait tort de mépriser. Mais il arrive que nous y allions tout en sachant que le film n'est pas un chef-d'œuvre, pour voir les stars, ou pour la texture du dialogue, ou tout simplement parce que nous savons qu'à un niveau basique, primaire, le cinéaste connaît les ficelles de son métier »¹.

Sa critique de *Fedora* de Billy Wilder (1978), qui s'achève sur l'affirmation d'un désarroi réel – « Faut-il que vous alliez le voir ? Je ne sais pas trop. » – prend acte de l'opacité du jugement de goût, oscillant entre le fanatisme cinéphilique et le laxisme désenchanté du « *anything goes* ». Certains films constituent à eux seuls une réponse et une justification, comme pour *Fargo* (Joel Coen, 1996) ; d'autres nécessitent une argumentation plus poussée, à laquelle Ebert ne se dérobe jamais, notamment pour *Amour* (Michael Haneke, 2012) :

Pourquoi aurions-nous envie de voir un film de ce genre, quelle que soit la virtuosité de sa facture ? Je pense que c'est parce qu'un film comme *Amour* a une leçon à nous apprendre, du genre que seul le cinéma peut enseigner : le cinéma, qui est capable, avec insouciance, de franchir le temps, de transcender les vies, et de restituer, de manière dramatique, ce que cela signifie de faire partie de ce public éternel, l'humanité².

Parfois embarrassé par sa propre indulgence, dont il juge qu'elle le conduit à un laxisme coupable, Ebert tente de naviguer à vue entre deux écueils. D'un côté le relativisme absolu – correspondant à la logique postmoderne de segmentation des publics – parfois poussé jusqu'à l'absurdité tautologique, comme pour le *Teenpic Grand Theft Auto* (Ron Howard, 1977) : « c'est le genre de choses, si vous aimez ce genre de

¹ « *Why do we go to movies in the first place? We have a lot of reasons. Maybe we go to be thrilled, or scared, or to cry, or laugh or grin: Those are good, basic reasons, and nothing wrong with them. But sometimes, maybe we go even though we know the movie's no masterpiece, because we look forward to the stars, or to the texture of the dialog, or simply because we know that at some dumb basic level the movie is going to be the work of a craftsman* », *Ibid.*

² « *Why would we want to see such a film, however brilliantly it has been made? I think it's because a film like Amour has a lesson for us that only the cinema can teach: the cinema, with its heedless ability to leap across time and transcend lives and dramatize what it means to be a member of humankind's eternal audience* », *Chicago Reader*, 09-01-2013.

choses, vous allez aimer »¹. De l'autre, la défense désabusée du film sans public, comme certains de ceux des cinéastes indépendants qu'il va – sans grand espoir – défendre affectueusement, comme dans sa critique de *Julien Donkey Boy* d'Harmony Korine (1999) : « Aucun film ne peut plaire à tout le monde. Celui-là aura du mal à plaire à qui que ce soit »². Ou dans celle parue sur Todd Solondz en 2004 : « *Palindromes* est un film courageux et exigeant, pour lequel il pourrait n'y avoir que peu de public »³.

Les indulgences improbables d'Ebert sont parfois plus intéressantes que ses éreintements. Un souci d'équilibre et, toujours, de justice rendue, conduit parfois le critique à littéralement rentrer ses griffes pour recommander un film, concluant sa critique de *Guess Who's Coming to Dinner* (Stanley Kramer, 1967) sur ces lignes bien intentionnées :

C'est vrai, il y a de réels défauts dans *Guess Who's Coming to Dinner* de Stanley Kramer, mais ils sont compensés par les qualités de ce film délicieusement démodé. Il serait facile de déchirer l'intrigue en morceaux et de surprendre Kramer en train de se défilier. Mais à quoi bon ? Pris pour ce qu'il est, ce film est un plaisir des yeux, une soirée de superbe divertissement⁴.

Aux côtés de critiques acerbes, un lecteur attentif d'Ebert rencontrera fréquemment dans ses textes une bienveillance qu'il ne faut confondre ni avec le laxisme condescendant de celui qui ne s'intéresse vraiment qu'aux chefs-d'œuvre, ni avec la logique *camp*, et qui relève plutôt d'un souci d'ajustement. Ajustement d'abord générique : « J'ai toujours préféré une approche générique de la critique de films ; je me demande ce que vaut un film à l'intérieur de son genre. » Et, plus généralement, désir d'évaluer un film à l'aune de ses ambitions, « pour ce qu'il est » (« *on its own terms* »),

¹ « *It's the sort of thing that, if you like this sort of thing, you'll like it* », *Chicago Reader*, 23-06-1977.

² « *No movie is made for everybody. "julien donkey-boy" is hardly made for anybody* », *Chicago Reader*, 05-11-1999.

³ « *Todd Solondz's "Palindromes" is a brave and challenging film for which there may not be much of an audience* », *Chicago Reader*, 28-04-2005.

⁴ « *Yes, there are serious faults in Stanley Kramer's Guess Who's Coming to Dinner, but they are overcome by the virtues of this delightfully old-fashioned film. It would be easy to tear the plot to shreds and catch Kramer in the act of copping out. But why? On its own terms, this film is a joy to see, an evening of superb entertainment* », *Chicago Reader*, 25-01-1968.

expression récurrente et révélatrice. Les séries B improbables, ici *Hell's Angels on Wheel* (Richard Rush, 1967) sont considérées avec pragmatisme et sans *a priori*, dans l'espoir de débusquer une fulgurance :

Dans le fond, ce n'est pas un si mauvais film. [...] C'est vrai, on y trouve tous les inévitables clichés, une orgie, quelques bagarres, et beaucoup de bière, de *shit*, et de comportement animal. Mais vous vous attendiez à quoi, au juste ? [...] Il arrive que de bonnes choses se glissent dans les films d'exploitation, tout simplement parce que personne ne s'y est assez intéressé pour les en retirer. [...] Pris pour ce qu'il est, vous pourrez le trouver intéressant¹.

Ici, la filiation serait celle d'un Manny Farber, chantant les « auteurs souterrains», sans tenter le moins du monde de les élever hors de leur situation de cinéastes de seconde zone², appréciant les films précisément pour leur caractère miteux et sans prétention, exactement au niveau où le public visé les apprécie lui-même. On aurait tort de voir (uniquement) de l'ironie dans la détermination d'Ebert à distinguer entre eux les nanars, avec professionnalisme et humilité, lorsqu'il fait cette déclaration programmatique à propos de *Paranoïa* (Umberto Lenzi, 1969) et *Succubus* (Jesús Franco 1968) :

Mais je dois être juste. La tâche du critique, ce n'est pas de tout mettre dans le même sac, mais au contraire de tracer ces distinctions fines, subtiles, qui séparent les films vraiment mauvais de ceux qui sont simplement mauvais. On y parvient en général en déterminant lequel des deux est le plus marrant ; en d'autres termes, lequel provoque le

¹ « *This actually isn't such a bad movie. [...] Sure, it has all the obligatory clichés, like an orgy and a couple of brawls and a lot of beer and pot and animalistic behavior. What did you expect? [...] Sometimes good stuff creeps into exploitation pictures just because nobody cares enough to keep it out. [...] Take it on its own terms and you might find it interesting* », *Chicago Reader*, 27-07-1967.

² « Qu'est-ce qu'un film de Don Siegel ? Essentiellement une obscénité cradingue bourrée de trucs sordides de l'âge mur et de la classe moyenne. » Manny FARBER, « Films souterrains » (1957), *Espace Négatif*, *op.cit.*, pp. 153-157 (153 pour la citation.)

plus de gloussements auprès de son public. Et, même si *Paranoïa* est, sans l'ombre d'un doute, aussi mauvais que *Succubus*, c'est aussi plus drôle¹.

L'attitude d'Ebert, capable d'écrire « *Invasion of the Bee Girls* (Denis Sanders, 1973) est le meilleur film de science-fiction *soft core* depuis, peut-être, *The Vengeance of She* (Cliff Owen, 1968) », est très éloignée du snobisme inversé vouant un culte au nanar, et de la logique du *camp* et des « listes des 10 films les pires jamais vus ». Elle implique un souci de discrimination et une forme minimale de premier degré.

Ebert a, en effet, la manie de la distinction, et ses catégories sont si fines qu'elles dérouteraient quiconque tenterait d'y déceler une cohérence globale. Rien n'est jamais condamnable en soi, comme le rappellent sans cesse les précautions oratoires dont il inonde systématiquement ses lecteurs avant d'en venir aux objections – ni la violence (« Je n'ai rien, ma foi, contre la violence dans l'absolu. Mais *Wild at Heart* (David Lynch, 1990) n'assume pas propre violence – le film se sent obligé de s'inventer des excuses². »), ni la vulgarité. Les films sont donc amenés à comparaître individuellement, et convoqués les uns contre les autres dans un jeu infini de comparaisons et de contrastes où s'opposent l'élus et le réprouvé, à l'intérieur d'un genre ou d'une œuvre. La violence de *Straw Dogs* (Sam Peckinpah, 1971) est condamnée au nom de *The Wild Bunch* (Sam Peckinpah, 1969) (« la critique parfaite de *Straw Dogs* existe déjà – c'est *The Wild Bunch*), *Halloween* (John Carpenter, 1978) brandi contre *Friday the 13th* (Sean Cunningham, 1980), et la vulgarité de *Fast Times at Ridgemont High* (Amy Heckerling, 1982), qualifiée de « choquante », se voit confrontée à celle de *Animal House* (John Landis, 1978), qui, « vulgaire, scabreux, grivois, et scatologique à ses heures », aura l'heur d'être considéré comme la « comédie la plus drôle depuis *The Producers* ». Ce jeu de balancier, servi par des sentences lapidaires (« il ne faut pas confondre grivoiserie et précision gynécologique »), serait exaspérant, s'il ne conduisait pas Ebert à des argumentations subtiles visant à trouver, par ajustements successifs, la recette mystérieuse, l'« équilibre subtil, pile entre cynisme et désespoir », ajoute-t-il dans la même critique, comme s'il

¹ « *But I've got to be fair. The critic's task is not to lump things together, but to draw those fine, subtle distinctions that separate the really bad from the merely bad. The difference can usually be found in which movie is more fun; that is, which one inspires more guffaws from the audience. And although Paranoia is easily as bad as Succubus, it is more fun* », *Chicago Reader*, 20-08-1969.

² « *Well, violence in itself doesn't offend me. But Wild at Heart doesn't have the nerve to just be violent – it has to build in its excuses* », *Chicago Reader*, 17-08-1990.

dévoilait les proportions d'une recette qui fera "prendre" un film ou non. Ainsi, *Animal House* est-il drôle « parce qu'il parvient à trouver une sorte d'équilibre précaire entre folie et précision, entre l'excès joyeusement désespéré et la capacité de reproduire les nuances les plus révélatrices du comportement humain »¹.

Mais ce souci de distinction prend son sens lorsqu'Ebert aborde les terrains controversés des représentations violentes ou obscènes ; là, il gagne une ampleur morale qui dépasse nécessairement le rôle modeste de conseiller des sorties. Ebert commence à écrire au mitan des années 1960, et continuera jusqu'à sa mort, plus de cinquante ans plus tard. Ces dates expliquent en grande partie à la fois la démarche et le contenu de ses critiques. Kael (qui commence à écrire ses critiques au début des années 1950 et s'interrompt en 1991) a célébré l'apogée de la contre-culture, salué les déferlements de violence du Nouvel Hollywood et les arrivages sulfureux de l'avant-garde européenne. Ebert a commencé ses critiques à un moment de transition pendant lequel, le corset étroit du Code Hays desserré, l'évaluation morale de la recevabilité des films basculait des mains des censeurs à celles, non seulement de l'opinion publique, mais surtout des critiques. De ce point de vue, les premières critiques d'Ebert fonctionnent comme un témoignage étonnant sur une période charnière donnant lieu à des phénomènes improbables ; on y apprend, par exemple, que des fillettes de neuf ans ont assisté à *Night of the living Dead* (George Romero, 1968) – c'est l'époque des balbutiements du système de régulation, entre censure et classification, et le film, qui ne comporte pas de nudité, a échappé à la censure. Ebert appartient donc à la première génération de critiques débarrassés du Code et sommés, consciemment ou non, de s'y substituer pour jouer le rôle de garants de l'acceptabilité d'un film. Tandis que Kael chantait la remise en cause flamboyante des frontières entre représentations licites et illicites, proclamant la fin d'une économie classique de la suggestion et du hors-champ, Ebert venait prudemment faire le tri dans les décombres encore fumants de la libération annoncée, aidé de son inoxydable bon sens et d'une ironie cinglante. Ses critiques attestent du glissement du « compas moral » d'une époque, et de la reconfiguration progressive des critères employés par le public. Plus que des tentatives de restauration d'un ordre moral conservateur, ses textes peuvent se lire comme l'élaboration fragile, au

¹ « *Animal House is funny [...] because it finds some kind of precarious balance between insanity and accuracy, between cheerfully wretched excess and an ability to reproduce the most revealing nuances of human behavior* », *Chicago Reader*, 01-01-1978.

coup par coup, d'une échelle morale, entre les deux écueils de la censure conservatrice et de l'engouement mondain pour la dernière sensation sulfureuse.

Ebert participera évidemment au sport national pratiqué par critiques et juristes, consécutif au relâchement des contraintes de production, consistant à tenter sans succès de discriminer définitivement érotisme et pornographie. Mais ses catégories sont sinueuses et souvent paradoxales. Le critique, occasionnellement scénariste – il a, on le sait, participé à l'écriture des films de Russ Meyer –, prend la défense des « *dirty movies* », contre ceux qu'il appellera, la rage aux lèvres, les « *nasty movies* ». Ces « *dirty movies* » défendus avec chaleur, ce sont les films qui s'assument comme tels – la libération des mœurs entraîne dans son sillage celle du critique, libre d'annoncer le plaisir pris devant les séries Z miteuses, comme *Vixen!* (1968). (Auto-)dispensé de la tâche laborieuse d'inventer des justifications, Ebert peut gambader gaiement dans les prairies kitsch des *nudie-cuties*, ces films érotiques *soft* qui se verront condamnés par l'arrivée du porno : « Il y a cinq ans, il aurait été nécessaire, sans doute, de concocter toutes sortes de défenses à l'appui de *Vixen!* de Russ Meyer, d'y trouver du symbolisme caché, et tout ça. Mais je ne vois pourquoi nous ne pourrions pas être honnêtes¹. » Il y retrouve un idéal édénique de sain divertissement, qu'il défend avec enthousiasme :

Vixen!, ma foi, mérite parfaitement l'appellation de bon divertissement léger, et si vous désapprouvez ce genre de divertissement, évitez-le. Ce que je dirais, à titre personnel, c'est que son approche du sexe est plus saine que ne le sont les valeurs victorienne perverses de chez nous².

Un même amour de la simplicité et de l'évidence lui fera accueillir avec un scepticisme ironique certains films jugés trop laborieux dans leur volonté transgressive – détour par lequel Ebert va, paradoxalement, rejoindre les avis de la censure. De *Deep Throat* (Gerard Damiano, 1972) il dira, nonchalant : « S'il faut faire autant d'efforts pour

¹ « *Five years ago it might have been necessary to devise all sorts of defenses for Russ Meyer's Vixen, finding hidden symbolism and all that. But I see no reason why we can't be honest* », *Chicago Reader*, 24-02-1969.

² « *Vixen, I guess, can best be described as good unserious fun. It is frankly presented as a skin-flick, and if you object to that kind of entertainment, stay away. My personal prejudice is that its approach to sex is more healthy than the perverted Victorian values written into our city code* », *op.cit.*

se libérer sexuellement, ça ne vaut peut-être pas le coup¹ », avant de faire un sort aux scènes sexuelles de *The Center of the World* de Wayne Wang (2001) : « Montrez-moi une pratique sexuelle qui implique des glaçons et de la sauce pimentée, et je vous montrerai une pratique sexuelle qui gagnerait à se passer de ces accessoires »².

Les accents se font plus sérieux et emphatiques pour dénoncer des œuvres auxquelles il ne va pas reprocher leur obscénité, mais leur hypocrisie. Ebert abhorre l'exploitation déguisée, et rejette le paradoxe, la contradiction, l'ambivalence avec véhémence. Aux « *dirty pictures* » s'opposent donc les « *nasty pictures* », termes qui, sous sa plume, connotent la dissimulation sournoise, la perversité et l'opportunisme. Les diatribes d'Ebert prennent en compte le basculement de la notion d'obscénité – dont le critère n'est plus, au moment où il écrit, le pourcentage de chair visible à l'écran, mais la notion volatile de « valeur sociale rédemptrice » (*redeeming social value*). C'est à ce prétexte dont se parent les films les plus opportunistes, enrobant leurs récits salaces de préambules moralisateurs, qu'il va s'attaquer, traquant plus farouchement que jamais la « signification » censée justifier après coup telle représentation douteuse. Exemple à cet égard est sa critique de *Portier de nuit* (Liliana Cavani, 1974), jugé « aussi pervers que lubrique, tentative méprisable de nous exciter en exploitant les souvenirs de la persécution et de la souffrance. Ce film est (je sais à quel point mon expression est obscène) nazi chic³. »

Mêmes méandres autour de la violence, et là encore Ebert est en (dés)équilibre curieux entre deux époques – faisant l'éloge vigoureux de la « violence sans gloire » de *The Last House on the Left* (Wes Craven, 1972), mais condamnant de toute la vigueur de son indignation les films qu'il appellera « *dead teenager movies* ». Ebert a ici pleinement joué le rôle du censeur dépassé, incapable de passer outre la réaction au premier degré, très loin du détachement hilare qui devait devenir la réception standard des *slashers*. Autant que l'appel à la censure que ses détracteurs furent prompts à y voir, traitant le malheureux Ebert de vieux réactionnaire obtus, sa célèbre critique sur *Friday the 13th part 2* (Steve Miner, 1982), se lit aujourd'hui comme une chronique mélancolique sur les

¹ « *If you have to work this hard at sexual freedom, maybe it isn't worth the effort* », *Chicago Reader*, 06-03-1973.

² « *Show me a sexual practice that involves ice cubes and hot sauce, and I will show you a sexual practice that would be improved without them* », *Chicago Reader*, 04-05-2001.

³ « *As nasty as it is lubricious, a despicable attempt to titillate us by exploiting memories of persecution and suffering. It is (I know how obscene this sounds) Nazi chic* », *Chicago Reader*, 10-02-1975.

temps qui changent et la succession des générations. Venu voir ce film dans la salle de sa ville natale où, adolescent, il avait vu ses premiers *teenflicks* (« Quand le noir s'est fait, j'ai ressenti brièvement une vague de nostalgie. Dans ce cinéma, lors d'innombrables soirées du vendredi, j'étais allé au cinéma, en rencard. Ma nostalgie a duré pendant les deux premières minutes du film¹ »), le critique découvre avec horreur que les temps ont changé : « Ensuite un quidam a enfoncé un pic à glace dans le cerveau d'une fille, ce qui a sonné, en ce qui me concerne, la fin de la récréation »².

Le reste du texte consiste à rendre compte de ce désarroi, comme en atteste la conclusion mélancolique, qui sonne plutôt comme une mélodie que comme une diatribe :

Du fond de mon siège, dans cette salle de cinéma qui datait de mon enfance, je me suis souvenu des fantômes qu'incarnaient les films, quand j'étais gamin. On y trouvait des adolescents qui tombaient amoureux, fricotaient, personnalisait leurs voitures, écoutaient du rock n'roll, éprouvaient la fureur de vivre. Ni les gamins de ces films, ni ceux qui les regardaient, n'auraient pu comprendre une vision du monde dans laquelle la fonction principale des adolescents consiste à se faire trancher en morceaux³.

Ebert sera l'un des derniers critiques à admettre directement et simplement avoir été choqué, offensé par un film, et ses critiques vibrent souvent d'une authentique indignation, par exemple à propos du *rape-revenge movie* qu'est *I spit on your Grave* (Meir Zarchi, 1978) :

¹ « As the lights went down I experienced a brief wave of nostalgia. In this very theater, on countless Friday nights, I'd gone with a date to the movies. My nostalgia lasted for the first two minutes of the movie », *Chicago Reader*, 01-01-1981.

² « Then an unidentified man sunk an ice pick into the girl's brain, and, for me, the fun stopped », *ibid.*

³ « Sinking into my seat in this movie theater from my childhood, I remembered the movie fantasies when I was a kid. They involved teenagers who fell in love, made out with each other, customized their cars, listened to rock and roll, and were rebels without causes. Neither the kids in those movies nor the kids watching them would have understood a world view in which the primary function of teenagers is to be hacked to death », *ibid.*

On trouve cette semaine, dans les salles de cinéma de Chicago, une ordure abjecte, intitulée *I Spit on Your Grave*. Il s'agit d'un film si malsain, répréhensible et méprisable que j'ai du mal à croire qu'il puisse se jouer dans un cinéma respectable¹.

La condamnation est directement associée à une réaction épidermique, énoncée comme telle : « En l'occurrence, à la fin du film, je suis sorti du théâtre rapidement, je me sentais sale, honteux et déprimé². » Sa réaction outrée face à *Orange mécanique* (1971), qu'il condamnera, non pas, comme Andrew Sarris, par comparaison avec le roman d'origine, mais parce que la violence du film l'a littéralement mis en rage, débouchera sur un long réquisitoire où *Orange mécanique* est traité de « foutoir idéologique, [de] fantasme de droite paranoïaque déguisé en avertissement orwellien³ ». La première impression de rejet viscéral (« je crains de ne pas pouvoir expliquer le dégoût que je ressens face à Alex ») y est cependant étayée par une argumentation minutieuse, attachée à définir minutieusement le point de vue moral du film, peut-être plus éclairante que les extases contemporaines sur la virtuosité du maître.

De manière intrigante, cependant, cette incapacité au détachement, l'investissement systématique et intense d'Ebert dans les représentations filmiques défilant devant lui, le feront traverser les années 1980 pour émerger, fringant, au début des années 1990, et rédiger sur le tard des défenses enthousiastes du "nouveau" courant indépendant et de ses œuvres les plus troubles. Défileront, dans ses plaidoyers emportés, les scènes subversives de *Brown Bunny* (Vincent Gallo, 2003 ; « oui, c'est explicite, non, ce n'est pas gratuit. [...] Gallo s'empare des matériaux de la pornographie, et les transforme »⁴), les ados corrompus de Larry Clark (« Clark les écoute, et les prend au sérieux. Ses films sont, peut-être, les seuls à dire la vérité sur l'adolescence américaine, même si nous aimerions que ce ne soit pas le cas »⁵), tout comme les violences sordides de *Henry, Portrait of a Serial Killer* (John McNaughton, 1990), et plus généralement les films dont il juge qu'ils

¹ « A vile bag of garbage named I Spit on Your Grave is playing in Chicago theaters this week. It is a movie so sick, reprehensible and contemptible that I can hardly believe it's playing in respectable theater », *Chicago Reader*, 16-07-1980.

² « As it was, at the film's end I walked out of the theater quickly, feeling unclean, ashamed and depressed », *ibid.*

³ « A Clockwork Orange is an ideological mess, a paranoid right-wing fantasy masquerading as an Orwellian warning », *Chicago Reader*, 11-02-1972.

⁴ « Yes, it is explicit, and no, it is not gratuitous. [...] Gallo takes the materials of pornography and repurposes them », *Chicago Reader*, 03-09-2004.

⁵ « Clark listens to them and takes them seriously. His films may be the only truthful ones about some aspects of American adolescence, however we might wish that were not so. Wassup Rockers, for better and worse, is about lives that might actually be lived », *Chicago Reader*, 29-06-2006.

« traversent la violence cinématographique » pour ramener au réel, tel le méconnu *Kalifornia* (Dominic Sena, 1993), qu'il jugera « terrifiant, horrifiant, mais aussi d'une honnêteté à toute épreuve, et si bien interprété que pendant presque tout le film, [il a] abandonné tout détachement pour se contenter de le regarder comme s'[il observait] les vies de personnes réelles »¹.

*

Il y a donc plusieurs raisons de relire Ebert. Pour le pragmatisme de celui qui considérait que les spectateurs préféreraient par principe voir un film médiocre, de peur d'être trop chamboulés par un chef-d'œuvre. Pour le prosélytisme avec lequel il s'est lancé cependant, dans la dernière partie de sa carrière, dans une entreprise énergique de diffusion des chefs-d'œuvre oubliés, entreprenant de faire passer un auditoire de l'indifférence à la passion face à *La Règle du Jeu* en l'espace de cinq jours (« Lundi nous l'avons regardé. Vendredi nous l'avons vu »²). Et pour la profondeur avec laquelle il demande avec constance au cinéma de le ramener au monde et de lui apporter consolation et connaissance. La singularité d'Ebert tient dans l'intelligence avec laquelle il s'est réapproprié la position imposée de critique en assumant, tantôt la position peu flatteuse de réactionnaire bougon, tantôt celle, plus périlleuse, de défenseur solitaire de films complexes. On revient à ses textes comme on se rappelle avec indulgence les gueulantes d'un vieil oncle tour à tour réactionnaire et anticonformiste – avec ironie, et en se demandant si au fond il n'avait pas raison. Quoi qu'il en soit, le critique assumait avec brio le rôle fixé au critique par James Agee : engager la première moitié d'une conversation.

ADRIENNE BOUTANG

¹ « Terrifying and horrifying, yes, but also unflinchingly honest, and so well acted that for most of the film I abandoned any detachment and just watched it as if I were observing the lives of real people », *Chicago Reader*, 03-09-1993.

² « On Monday, we looked at it. By Friday, we had seen it », « On the meaning of life ... and movies », 28-09-2004.

