

***The Pianist*, de Roman Polanski : un stratagème pervers ?**

Alexandre L'Archevêque

Volume 29, Number 2, 2020

L'empire du faux : deuxième partie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1077170ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1077170ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Santé mentale et société

ISSN

1192-1412 (print)

1911-4656 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

L'Archevêque, A. (2020). *The Pianist*, de Roman Polanski : un stratagème pervers ? *Filigrane*, 29(2), 43–55. <https://doi.org/10.7202/1077170ar>

Article abstract

The aim of this paper is to provide a brief analysis of the film *The Pianist* (2002), by Roman Polanski. This film adaptation of a survivor's story—Wladislaw Szpilman—appears to us to reveal an unconscious process of concealment, which may well have gone unnoticed. The rhetoric employed in the film is typical of that which could potentially be used by abusers. We will establish two essential distinctions: first, between the different motivations underlying the creation of the literary work, *The Pianist*, and its film adaptation by Polanski, and second, between Polanski, the man, and his body of work, to determine whether Polanski's accusations of sexual misconduct should bear on the appraisal of his art. We will then discuss implications in regard to cancel culture and historical revisionism.



The Pianist, de Roman Polanski: un stratagème pervers ?

Alexandre L'Archevêque

Résumé : Le but du présent texte consiste à proposer une brève analyse du film *The Pianist* (2002) de Roman Polanski. Cette adaptation cinématographique tirée du récit d'un survivant – Wladyslaw Szpilman – nous apparaît comme le fruit d'une possible démarche de dissimulation demeurée, pour ainsi dire, inaperçue. En plus de servir Polanski, elle est également le prototype d'une rhétorique susceptible d'être employée par toute personne en position d'abuser autrui. Nous établirons deux distinctions essentielles : la première concerne les deux auteurs, celui du livre *The Pianist* et celui du film du même nom, chacun ayant sa motivation propre à partager un tel récit ; la deuxième porte sur Polanski et l'ensemble de son œuvre, et ce, en réfléchissant à la place à accorder à cette dernière alors que son auteur est la cible de diverses accusations d'inconduites sexuelles. Nous discuterons ensuite d'implications en lien avec le cancel culture et le révisionnisme historique.

Mots clés : perversion ; *The Pianist* ; Roman Polanski ; mouvement #MeToo ; cancel culture.

Abstract : The aim of this paper is to provide a brief analysis of the film *The Pianist* (2002), by Roman Polanski. This film adaptation of a survivor's story—Wladislaw Szpilman—appears to us to reveal an unconscious process of concealment, which may well have gone unnoticed. The rhetoric employed in the film is typical of that which could potentially be used by abusers. We will establish two essential distinctions: first, between the different motivations underlying the creation of the literary work, *The Pianist*, and its film adaptation by Polanski, and second, between Polanski, the man, and his body of work, to determine whether Polanski's accusations of sexual misconduct should bear on the appraisal of his art. We will then discuss implications in regard to cancel culture and historical revisionism.

Key words : perversion : *The Pianist* ; Roman Polanski ; #Me Too Movement ; cancel culture.

Prolégomènes

D'entrée de jeu, nous devons reconnaître que le présent texte est litigieux, et ce, pour plusieurs raisons. En premier lieu, il suggère d'hypothétiques motifs sous-jacents au processus créatif de Roman Polanski,

cinéaste dont la vie et l'œuvre sont, depuis de nombreuses années, au cœur de polémiques. Par conséquent, il importe de préciser que notre objectif ne vise nullement à prendre position au sujet de la culpabilité/non-culpabilité de Polanski, ni sur son niveau de responsabilité par rapport aux gestes à caractère sexuel qui lui sont reprochés.

D'ailleurs, il va sans dire que n'importe quel individu incriminé peut chercher à être disculpé d'accusations, quelle que soit la justesse de celles-ci ; se défendre, même de manière inconsciente à travers le sous-texte d'une œuvre, n'est évidemment pas un aveu de culpabilité. De plus, bien que nos observations nous apparaissent suffisantes en termes de quantité et de qualité pour articuler une argumentation cohérente et recevable, il est entendu que notre lecture de la motivation de Polanski peut malgré tout se révéler fautive. Encore faut-il mentionner que, dans l'analyse qui suit, nous présentons des interprétations et non des preuves.

Quoi qu'il en soit, la dynamique décrite dans cet article, qu'elle s'applique ou non au cas de Polanski, existe indépendamment des signes repérés, peut-être à tort, dans l'œuvre de ce dernier. En fait, nous croyons surtout que les exemples auxquels nous avons recours permettent d'illustrer de manière éloquente certains des effets pernicioeux d'un type particulier de stratagème que, ce faisant, nous nous permettons de qualifier de pervers.

Aussi, le titre de cet article – posé sous la forme d'une question et non d'une affirmation, pour mettre l'accent sur le caractère hypothétique de notre lecture – peut laisser croire à une sorte de démarche de « diagnostic à distance », alors qu'il n'en est rien. Effectivement, l'emploi éventuel d'un « stratagème pervers » n'est pas pathognomonique d'une quelconque condition psychiatrique. Dit autrement, le recours, même répété, à un soi-disant stratagème pervers est insuffisant pour inférer l'organisation psychique de celui ou celle qui le met en branle ; la conséquence n'est pas systématiquement le miroir de l'intention. Ajoutons que, si l'appellation choisie peut rendre le lecteur inconfortable étant donné la connotation négative du terme « pervers », elle ne constitue pas, de notre part, un jugement moral ou un procès d'intention visant à discréditer l'homme ou son œuvre.

Pour renchérir sur ce dernier point, et comme nous l'affirmons à nouveau au terme de la présente analyse, nous sommes prêts à défendre bec et ongles la production et la liberté créative de Roman Polanski, et ce, quels qu'en soient les motifs « réels ». Selon nous, Polanski est l'un des rares et des plus éminents représentants encore actifs de ce qu'il convient d'appeler le film d'auteur, lequel peut ou non être subversif. Ce texte ne se veut donc

pas un plaidoyer contre l'individu, mais bien une analyse d'une dynamique reflétée dans l'œuvre de celui-ci, dynamique qui ne saurait être décrite dans toute sa richesse sans impliquer son auteur – du moins est-ce notre avis.

Introduction

L'adaptation cinématographique du livre *The Pianist*, de Wladislaw Szpilman, dans lequel l'auteur fait le récit de son parcours de survivant lors de la Deuxième Guerre mondiale, a obtenu un vif succès commercial et critique. Le film a remporté des prix prestigieux, dont la Palme d'or du Festival de Cannes, le César du meilleur film ainsi que le Prix du meilleur film de la British Academy of Film and Television, parmi d'autres (IMDb, 2020). Nous n'avons pas souvenir d'objection particulière formulée à l'époque, ni même de l'écho lointain d'une possible polémique.

Presque vingt ans se sont écoulés depuis, mais son réalisateur, Roman Polanski, demeure un personnage d'actualité : son plus récent film, *J'accuse*, basé sur l'affaire Dreyfus¹, fut l'objet de débats houleux à la Mostra de Venise de 2019, de même que lors de sa parution en France. Plus précisément, nombreux accusèrent Polanski – qui, rappelons-le, est poursuivi par la justice américaine pour le viol d'une adolescente, en 1977 – d'instrumentaliser l'affaire Dreyfus en comparant sa propre histoire avec celle du capitaine. Le parallèle, Polanski le fit explicitement, entre autres à l'occasion du point de presse de la Mostra : « Faire un film comme cela m'aide beaucoup. Dans l'histoire, je trouve parfois des choses que j'ai moi-même connues, je peux voir la même détermination à nier les faits et me condamner pour des choses que je n'ai pas faites. » (L'express.fr, 2019)

Toujours est-il que le but du présent texte ne consiste pas à discuter de la controverse actuelle entourant *J'accuse*, mais plutôt de proposer une brève analyse du film *The Pianist*, lequel semble être également le fruit d'une démarche inconsciente de dissimulation, mais celle-là demeurée inaperçue, du moins, à notre connaissance. Nous prendrons soin d'établir deux distinctions qui nous apparaissent essentielles : la première concerne les deux auteurs, celui du livre *The Pianist* et celui du film du même nom, chacun ayant sa motivation propre à partager un tel récit ; la deuxième porte sur Polanski et l'ensemble de son œuvre, et ce, en réfléchissant à la place à accorder à cette dernière alors que son auteur est la cible de diverses accusations d'inconduites sexuelles.

Avant d'aller plus loin, mentionnons que, en plus de s'inscrire dans la foulée du mouvement #MeToo et du *cancel culture*, notre propos rejoint la

thématique du plus récent colloque de la revue *Filigrane*, intitulé « L'empire du faux », puisqu'il vise à mettre en lumière un possible stratagème de dissimulation susceptible d'être utilisé par toute personne en position d'abuser autrui. Insistons sur le mot « possible » : tel que statué dans les prolégomènes, si la dynamique existe indépendamment du cas utilisé pour la décrire, l'analyse offerte de la motivation de Polanski peut très bien s'avérer erronée. Pour rester dans l'esprit du colloque, nous n'avons pas la prétention de poser de manière définitive la limite entre le vrai et le faux.

Première distinction : l'auteur du livre et celui du film

Les vies de Wladyslaw Szpilman et de Roman Polanski se ressemblent à divers égards. À l'instar de Szpilman, Polanski – né Raymond Liebling – est issu de parents juifs polonais. Et comme lui, il a été séparé de sa famille lors de l'invasion de la Pologne par les nazis. L'un et l'autre ont dû vivre clandestinement afin d'échapper à l'opresseur. Légère différence toutefois : Polanski a vécu dans le ghetto de Cracovie ; Szpilman dans celui de Varsovie (Polanski, 2002). Les deux histoires peuvent donc facilement être confondues.

Précisons que le stratagème de dissimulation dont nous postulons l'existence concerne l'adaptation cinématographique, non le récit original. À propos de ce dernier, nous pouvons raisonnablement faire l'hypothèse que Szpilman a été motivé à partager son histoire par culpabilité d'avoir vu mourir ses semblables ou, encore, par gratitude à l'égard de celles et ceux qui lui ont porté secours. Peut-être également que son témoignage est une étape cruciale de son long processus de guérison. Quoi qu'il en soit, et sans prétendre avoir nécessairement raison sur ce point, nous n'avons pas perçu dans son récit de sous-texte laissant entendre qu'en pareilles circonstances nous devrions agir comme lui (cf. Szpilman, 1998).

Quant à Polanski, toutefois, en adaptant *The Pianist* au grand écran, nous sommes d'avis qu'il souhaitait, pour diverses raisons probablement inconscientes, qu'on assimile son histoire à celle de Szpilman. D'ailleurs, parlant de confusion, dans une des dernières scènes du film, le personnage principal est rescapé par des soldats polonais qui tentent d'abord de l'abattre, puisqu'il porte alors le manteau du Capitaine Hosenfeld, un officier nazi qui lui porta assistance un peu plus tôt :

- Szpilman : *No, please, I'm Polish! I'm not German!*
- Soldat : *Then why the fucking coat?*
- Szpilman : *I'm cold!*

Si cette méprise par rapport à son identité a failli coûter la vie à Szpilman, pour Polanski, en réalisant l'adaptation cinématographique du récit, la « méprise identitaire » a pu servir – répétons-le, sans que cela soit fait sciemment – à être disculpé des accusations dont il est la cible. En effet, nous faisons l'hypothèse que Polanski a cherché, involontairement ou non, à revêtir la peau de Szpilman, une victime de la guerre dont on ne connaît aucune faute grave (ne serait-ce que dans l'histoire présentée au grand écran), et ce, dans le but d'éviter qu'on le condamne pour ses violences sexuelles.

Un message insidieux

Jusqu'à présent, nous pouvons voir des similitudes entre *The Pianist* et ce que nous avons esquissé de *J'accuse* : dans les deux cas, Polanski aurait pu souhaiter qu'on le confonde avec un personnage inattaquable de par sa position de victime. « *A wolf in sheep's clothing* » diront celles et ceux qui sont convaincus de sa culpabilité. Cela étant dit, nous croyons que Polanski déploie également un subterfuge plus subtil et insidieux – mais pas nécessairement plus conscient et délibéré – à travers son rôle de tiers rapporteur et interprète du récit.

Comme précisé en introduction, *The Pianist* est basé sur une histoire vraie. Dans les très grandes lignes, il y est question d'un musicien polonais de talent qui subit, comme des millions de Juifs, l'oppression nazie. Il parvient néanmoins à survivre *in extremis* à la Deuxième Guerre mondiale. *The Pianist* est donc le récit extraordinaire d'un survivant (c'est d'ailleurs ce que précise le titre de la traduction en anglais : *The Pianist: The Extraordinary Story of One Man's Survival in Warsaw, 1939-45*). Mais alors, où est le problème ?

Pour le dire simplement, Szpilman raconte sa propre histoire, tandis que Polanski raconte celle de Szpilman. Les deux n'occupent pas la même position : l'un parle au « Je », l'autre au « Il »². D'un côté, il y a le témoignage et, de l'autre, l'utilisation de celui-ci ; deux démarches distinctes, soutenues par des motivations qui le sont tout autant – c'est du moins ce que nous avançons. Conséquemment, le lecteur et le spectateur font une expérience différente du récit, et ce, *nonobstant* la nature du médium ; ils ne sont pas observateurs de la même œuvre.

Avant d'aller plus loin dans cette distinction, notons que ce n'est pas la seule fois que Polanski recourt à un télescope pour confondre les identités et le message. Un bel exemple (beaucoup plus ludique) de ce procédé réside dans l'adaptation de *La Vénus à la fourrure* (Polanski, 2013) : dans

ce huis clos entre deux personnages, on assiste à l'audition d'une actrice prénommée Wanda (incarnée par Emmanuelle Seigner, conjointe de Polanski dans la « vraie vie ») auprès de l'adaptateur de la pièce, Thomas (incarné par Mathieu Amalric dont la taille, la physionomie et la coiffure rappellent les traits distinctifs de Polanski). Wanda arrive en retard à son audition, semble d'abord naïve et innocente, et implore Thomas de lui laisser une chance d'obtenir le rôle. Dès son arrivée, elle flirte et joue avec lui. S'ensuit peu à peu une inversion des positions de pouvoir, jusqu'à ce que Thomas soit totalement à la merci de Wanda, son ultime objet de désir.

Dans *La Vénus à la fourrure*, Thomas ressemble physiquement à Polanski, et ce, de manière flagrante, et Wanda/Emmanuelle le malmène allègrement en critiquant et en sondant le sous-texte de la pièce, au point où elle en vient à actualiser le fantasme qu'elle renferme... *comme si* Polanski était soumis et réduit à la position d'objet. Or, le « vrai » Polanski a rédigé le script et dirigé le film à partir de son siège de réalisateur. C'est lui qui, dans les faits, détient le pouvoir. En résumé, *La Vénus à la fourrure* est une démonstration éloquentes du rapport instauré par Polanski – le réalisateur – avec un personnage principal qu'il met en scène et, par extension, avec son public.

Ce procédé est fréquent dans l'œuvre polanskienne et en constitue même l'une des caractéristiques majeures. Nous ne cachons pas avoir été surpris d'en retrouver une illustration aussi limpide dans *La Vénus à la fourrure*. Certes, il est possible que des motivations inconscientes aient poussé Polanski à partager son *modus operandi*, que cela lui ait complètement échappé. Geste accidentel ou délibéré? Aveu de culpabilité?

À bien y penser, une telle divulgation est à l'image d'un script que l'on retrouve fréquemment dans les dynamiques perverses : une emprise est instaurée entre le pervers et sa victime ; le premier manipule le second, l'incite à transgresser et l'accompagne à travers une accentuation des conduites qui, tôt ou tard, nécessite la présence d'un témoin afin qu'une jouissance soit retirée (Bataille, 1928). Dit autrement, Polanski aurait besoin qu'on le voie opérer son emprise ; le huis clos n'en est donc pas *vraiment* un.

Un autre élément ressort de manière patente, à savoir le recours aux paradoxes comme mode de subjugation. Plus précisément, la communication perverse comporte un premier message, puis un deuxième qui invalide le premier, créant ainsi un non-sens ; le récepteur se retrouve alors paralysé, sous le joug de l'émetteur (Eiguer, 2003). Dans *La Vénus à la fourrure*, un

exemple de paradoxe réside dans la double-posture de Polanski, à la fois esclave (représenté par le personnage de Thomas) et maître (incarné par le réalisateur derrière la caméra).

Pour en revenir à Szpilman, tel que dépeint par Polanski, il n'y a pas de doute : il souffre énormément tout au long du film, frôle la mort à plusieurs reprises et est témoin d'horreurs indicibles. Certes, il survit, mais essentiellement grâce à l'intervention de personnages qui le rescapent et le protègent. En aucun moment il ne pose de réels gestes héroïques, c'est-à-dire de révolte. Il se laisse pour ainsi dire « porter par le courant », jusqu'à sa libération finale.

Répetons ce que nous avons dit plus haut : le livre est le récit d'un survivant et non un mode d'emploi à l'intention des opprimés. Quant au film, il est l'instrumentalisation de ce récit. À travers l'œil polanskien, le témoignage du survivant devient une leçon destinée à instruire les victimes, avérées ou potentielles, de l'attitude à adopter à l'endroit d'un agresseur. En effet, à notre avis, en dépeignant un protagoniste à la fois passif et triomphant – puisqu'il ressort gagnant au terme de l'histoire –, on encourage tacitement une attitude analogue chez le spectateur.

Nous pouvons lire l'extrait suivant en guise d'exemple d'obéissance :

- Szpilman : *It's an official decree, no Jews allowed in the parks.*
- Dorota : *What, are you joking?*
- Szpilman : *No, I'm not. I would suggest we sit down on a bench, but that's also an official decree, no Jews allowed on benches.*
- Dorota : *This is absurd.*
- Szpilman : *So, we should just stand here and talk, I don't think we're not allowed to do that.*

À un autre moment, plus tard dans le film, il adopte une position ambiguë par rapport à la révolte de citoyens du ghetto :

- Janina [en faisant référence aux insurgés] : *No one thought they'd hold out so long.*
- Szpilman : *Should never have come out. Should've stayed there, fought with them.*
- Janina : *Wladek, stop that. It's over now. Just be proud it happened. My God, did they put up a fight.*
- Szpilman : *Yes, so did the Germans.*

— Janina: *They're in shock. They didn't expect it. Nobody expected it. Jews fighting back? Who'd have thought?*

— Szpilman: *Yes, but what good did it do?*

— Janina: *What good? Wladek, I'm surprised at you. They died with dignity that's what good it did. And you know something else? Now the Poles will rise. We're ready. We'll fight, too. You'll see.*

Insistons sur le fait que, en étant obéissant, le personnage principal subit son oppresseur et permet à ce dernier de sévir davantage; sa survie est attribuable à l'héroïsme d'autrui. Un des messages qui ressort du film peut donc se résumer à ceci: « Souffrez docilement, car la révolte est inutile. Mais consolez-vous, au bout de vos souffrances, on viendra vous sauver. » Un tel message rappelle la rhétorique de certains agresseurs qui persuadent leurs victimes que ce n'est qu'en se résignant que, paradoxalement, elles gagneront leur liberté. Et nous ne sommes pas tellement loin de l'inscription *Arbeit macht frei* (« le travail rend libre ») qui figure sur l'enseigne du camp d'Auschwitz.

Szpilman est un homme au parcours incroyable. Il est un survivant dont il est important de reconnaître les souffrances. C'est d'ailleurs ce que raconte son livre, pour l'essentiel. Toutefois, dans le film, il est présenté comme une sorte de martyr, et la mise en scène nous pousse à nous identifier à lui. Or, contrairement à cet effet que peut produire l'expérience cinématographique sur le spectateur, Szpilman ne doit surtout pas être pris comme modèle, et encore moins être élevé au rang de héros. Un message mis à mal dans le film est l'importance cruciale de la révolte.

Deuxième distinction : l'œuvre et son auteur

Sans dire qu'il faille séparer l'œuvre de son auteur, oublier ou interdire la première à cause des frasques du second constitue, selon nous, une terrible méprise. D'une manière ou d'une autre, presque tous les êtres humains ont – à condition d'avoir suffisamment vécu – quelques squelettes dans le placard ou, du moins, des travers malheureux. Partant de là, quelle œuvre reste-t-il à apprécier sinon celle des ascètes? Plus sérieusement, disqualifier une œuvre en se basant sur les défauts, voire les crimes, de son auteur, est une variation de l'argument *ad personam*: l'attaque à la personne fait en sorte que l'on néglige de débattre de la valeur de l'œuvre en question (Schopenhauer, 1864).

Cependant, alors que le sophiste fait usage de faux arguments dans le but de remporter un débat et de persuader son auditoire, le spectateur qui

souhaite censurer l'œuvre d'un artiste honni peut agir en suivant un autre motif, tel que ne pas se sentir et/ou être perçu complice des méfaits de l'auteur. Dans certains cas, ce processus défensif tend à condamner l'œuvre « à jamais », comme si le tort qui incombe à l'homme derrière l'artiste avait fatalement corrompu celle-ci.

Nous pourrions dire, sans trop risquer de nous tromper, que l'auteur figure parmi les causes de son œuvre. Évidemment, un ensemble complexe de facteurs se mêlent à l'équation, de telle sorte qu'il devient impossible de les recenser tous et d'isoler leurs effets. L'artiste a son propre vécu, lequel s'inscrit en certains lieux, à une époque précise ; l'œuvre est moins le produit de la volonté consciente de son créateur qu'elle est la pointe émergente d'un inconscient en relation avec le monde qui l'entoure et le constitue. Pour le dire autrement, devant l'absolu, l'œuvre n'appartient à personne ; fruit de forces diverses, elle survient.

Mais revenons-en à la part de l'artiste : celui-ci doit-il être habité par une quelconque noirceur particulière pour créer ? Si de nombreux « génies » de la musique, de la peinture ou du cinéma sont indubitablement des êtres torturés, il serait exagéré de soutenir qu'il faille une personnalité troublée pour engendrer une œuvre valable sur le plan artistique. Suivant le même principe, il va de soi que l'anomalie psychique ne garantit pas la qualité d'une œuvre. Quant au processus créateur, nous sommes d'avis qu'il ne saurait être systématiquement de l'ordre de la sublimation, puisque l'art peut à la fois être nocif pour le social et la santé mentale de l'artiste.

Le point que nous souhaitons mettre de l'avant se résume ainsi : en certaines circonstances, la morbidité est susceptible d'apporter une contribution considérable au processus créateur, sans en être pour autant une condition essentielle ; la pathologie de l'âme peut engendrer l'horreur comme elle peut aussi être transmutée en chef-d'œuvre. Donc, bannir la production d'un violeur, d'un meurtrier ou de quiconque aurait quelque chose à se faire reprocher n'est pas une attitude que nous préconisons. Si le fait d'être un artiste de renom ne doit en aucun cas dédouaner un individu de ses torts, il importe de reconnaître la part lumineuse là où elle se trouve.

Par conséquent, nous soutenons que l'œuvre d'un homme tel Roman Polanski, qu'il soit ou non coupable des crimes dont on l'accuse, doit être conservée, diffusée et reconnue à sa juste valeur. Mettre à l'index *Repulsion*, *Rosemary's Baby*, *Chinatown* et *The Tenant*, parmi plusieurs autres films, reviendrait à se priver injustement de perles du septième art. Bien sûr, il est crucial d'éduquer le public, et de situer l'œuvre dans son contexte et

la démarche de l'artiste. Ainsi pourrions-nous composer de manière fructueuse avec ses vicissitudes. D'ailleurs, et comme nous espérons l'avoir démontré dans ce texte, ne serait-ce que par rapport à la pratique clinique, Polanski offre des démonstrations desquelles il est possible d'apprendre et de tirer des leçons.

Ajoutons qu'encenser un album de musique, une peinture, un livre ou un film, par exemple, ne signifie pas pour autant que son auteur soit un demi-dieu et qu'on doive lui vouer un culte. Préserver et diffuser des œuvres artistiques implique donc non seulement une mise en contexte par rapport à la société et l'époque d'où elles proviennent, mais aussi une certaine retenue pour ce qui est de placer quiconque sur un piédestal. Car il s'agit là d'un danger : l'idéalisation procède d'une fragilité narcissique et implique nécessairement son opposé, la dépréciation ; ces deux extrêmes paralysent l'élaboration et appellent des réactions violentes d'élévation et de rabaissement de l'objet. Il y aurait donc lieu de réfléchir davantage aux enjeux narcissiques individuels et collectifs sous-jacents.

Un sujet à la fois délicat et essentiel

Il est difficile de critiquer l'attitude passive de Szpilman face à l'oppressé et de le considérer comme un anti-modèle sans paraître insensible à ses souffrances. Un tel survivant est inattaquable aux yeux du public. Ce qui suggère que le stratagème employé par Polanski fonctionne : en utilisant Szpilman, il décourage d'éventuelles objections ; il engourdit le sens critique du spectateur en brandissant le risque de transgression d'un tabou. Encore faut-il rappeler que nous ne dénonçons pas le récit du survivant, mais nous nous interrogeons sur sa réappropriation dans le cadre de l'adaptation cinématographique ; bref, la première distinction de notre exposé vise le « faux » Szpilman – l'instrument du stratagème –, et non le « vrai », c'est-à-dire le survivant.

À ce sujet, loin de nous la prétention d'avoir l'étoffe du héros. Fomentions-nous une révolte si le destin nous amenait à connaître la déportation ou le ghetto ? Répondre par l'affirmative serait à la fois présomptueux et suspect. Nous ne blâmons pas Szpilman de n'avoir « que » survécu.

La deuxième distinction de notre exposé concerne Polanski et son œuvre. Tout en reconnaissant l'évidente interdépendance entre l'un et l'autre, nous avons pris position en faveur de la préservation du legs de Polanski au cinéma, et ce, quel que soit son niveau de responsabilité par

rapport aux actes reprochés. Cela étant dit, et sans y voir une panacée, il importe de contextualiser sa production artistique, d'informer le public sur les tenants et aboutissants de celle-ci, voire de formuler les mises en garde nécessaires.

Il nous semble impératif de partager cette prise de position dans un contexte social marqué par le *cancel culture*. D'après le dictionnaire Merriam-Webster (2020), ce dernier terme prend racine dans les conversations entourant le mouvement *#MeToo* et les sanctions adoptées à l'endroit des figures publiques reconnues coupables d'agressions et d'abus³. Sans surprise, la mise à l'écart des indésirables amène souvent la censure unilatérale de leur œuvre. Or, l'index et l'autodafé, plutôt que de représenter des solutions, génèrent leur lot de problèmes en privant le public de créations non seulement valables, mais aussi potentiellement éclairantes par rapport aux gestes reprochés à leurs auteurs. Pour prendre un exemple qui s'applique à la littérature psychanalytique, devrions-nous interdire les ouvrages d'un théoricien controversé comme Masud Khan⁴? Nous ne le croyons pas.

Par ailleurs, le *cancel culture* ouvre la porte aux dangers du révisionnisme historique : lorsque l'on regarde avec les yeux d'aujourd'hui la réalité d'hier, nous risquons non seulement de ne pas la comprendre, mais également de poser un jugement de valeur sur les agissements d'autrui. Si diverses conduites du passé doivent certainement être désapprouvées et décriées, il importe de demeurer prudents. En effet, il serait périlleux de suggérer que nous sommes supérieurs moralement et que les « erreurs » commises par d'autres n'auraient pu être les nôtres, eussions-nous été dans un contexte semblable. Dit autrement, il est facile de se voir comme des héros potentiels en regardant le passé (ou en se projetant dans le futur). Mieux vaudrait donc faire preuve d'humilité et, dans la mesure du possible, témoigner d'empathie à l'endroit des figures publiques, actuelles et passées, si on souhaite y voir plus clair.

D'après Georges Santayana (1905), « ceux qui ne peuvent se souvenir de leur passé sont condamnés à le répéter ». Bien qu'une telle affirmation trouve écho dans la clinique psychanalytique, où l'observation de la répétition occupe une place centrale, nous conviendrons que regarder le passé requiert des efforts incessants de mise en perspective. L'exercice de contextualisation n'est jamais abouti ; il est sans cesse à refaire, et les entraves sont nombreuses et coriaces. Parmi celles-là, nous avons insisté sur la fragilité narcissique et le culte de l'égo, lesquels s'observent à grande échelle, dans le macrosystème, comme à plus petite échelle, au sein de nos associations et

départements. Approfondir ce sujet est essentiel et nécessite une réflexion que nous ne pouvons poursuivre dans l'immédiat.

Pour en revenir à notre propos central, que devons-nous penser des commentaires de Polanski concernant le parallèle présumé entre son histoire et celle de Dreyfus? Doit-on simplement les considérer comme les interventions malhabiles d'un homme à bout de souffle? Quel que soit le motif, en établissant une correspondance explicite entre une victime innocente et lui-même – objet de controverse –, il suscite une réaction de mise à distance de son film. Or, rappelons que celui-ci raconte un scandale historiquement avéré, qui a connu une résolution totale et définitive. Le bannissement du film ne saurait donc être durable. Pour le dire autrement, celles et ceux qui cherchent à bannir *J'accuse* se rendent par le fait même coupables d'être implicitement des antidreyfusards. La réinstauration inévitable de *J'accuse* sera-t-elle également celle de Polanski? Cela reste à voir.

Conclusion

Nous nous laisserons sur un extrait de dialogue tiré de *J'accuse* qui nourrit la réflexion au sujet de la nature du faux ainsi que du recours au paradoxe dans le stratagème polanskien. L'échange qui suit survient alors que Georges Picquart (dont l'enquête contribuera à la disculpation de Dreyfus) et Jean Alfred Desvernine se trouvent face à la statue *Apollon vainqueur du monstre Python*, au Musée du Louvre. Notons que le dieu grec Apollon, bien qu'appelé parfois Phœbus chez les Romains, est l'un des rares personnages mythologiques à conserver son nom d'un panthéon à l'autre.

- Jean Alfred Desvernine: « Apollon », c'est grec ?
- Georges Picquart: Non, c'est une copie romaine. L'original est perdu.
- Jean Alfred Desvernine: Vous voulez dire, c'est un faux.
- Georges Picquart: Non, c'est une copie. Ce n'est pas pareil.

Alexandre L'Archevêque
alarcheveque@yahoo.ca

Notes

1. L'affaire Dreyfus est un conflit sociopolitique survenu en France, à la fin du XIX^e siècle, et lors duquel le capitaine Alfred Dreyfus, d'origine juive, fut initialement accusé d'espionnage au profit de l'Empire allemand avant d'être finalement innocenté (Bredin, 2006).

2. Et comme nous venons de le mentionner, Polanski a pu souhaiter qu'on confonde le « Il » avec le « Je » ; le « Je » du réalisateur se cache derrière le « Il » de l'écrivain.
3. Le *cancel culture* peut aller encore plus loin et viser tout ce qui s'éloigne du politically correct.
4. Protégé de Winnicott, Masud Khan est un théoricien brillant – auteur notamment de *Le Soi caché* (1976) et de *Figures de la perversion* (1981) – et charismatique, dont les transgressions ont jeté une ombre sur la profession et mis la Société britannique de psychanalyse dans l'embarras. L'ouvrage de Linda Hopkins, *False Self: The Life of Masud Khan* (2006) présente un portrait étoffé du personnage.

Références

- Bataille, G. (1928). *Histoire de l'œil*. Paris: Gallimard, 1993.
- Bredin, J.-D. (2006). *Dreyfus, un innocent*. Paris: Fayard.
- Eiguer, A. (2003). *Le pervers narcissique et son complice*. Paris: Dunod.
- Hopkins, L. (2006). *False Self: The Life of Masud Khan*. New York: Other Press.
- IMDb (2020). *The Pianist (2002)*. IMDb. <https://www.imdb.com/title/tt0253474/>
- Khan, M. (1981). *Figures de la perversion*. Paris: Gallimard.
- Khan, M. (1976). *Le soi caché*. Paris: Gallimard.
- L'Express.fr (2019, 30 août). *Mostra de Venise: «J'accuse» de Polanski en compétition, malgré la polémique*. L'Express. https://www.lexpress.fr/culture/cinema/mostra-de-venise-j-accuse-de-polanski-en-competition-malgre-la-polemique_2095984.html
- Merriam-Webster (2020). *What It Means to Get "Canceled"*. Merriam Webster. <https://web.archive.org/web/20200618080415/https://www.merriam-webster.com/words-at-play/cancel-culture-words-were-watching>
- Polanski, R. (réalisateur). (2002). *The Pianist* [film cinématographique]. Canal +, Studio Babelsberg.
- Polanski, R. (réalisateur). (2013). *La Vénus à la fourrure* [film cinématographique]. R. P. Productions, A. S. Films, Monolith Films.
- Polanski, R. (réalisateur). (2019). *J'accuse* [film cinématographique]. Légende Films, R. P. Productions.
- Santayana, G. (1905). *The Life of Reason: The Phases of Human Progress*. New York: Open Road Media, 2017.
- Schopenhauer, A. (1864). *L'art d'avoir toujours raison*. Paris: Mille et une nuits [1998].
- Szpilman, W. (1999). *The Pianist: The Extraordinary Story of One Man's Survival in Warsaw, 1939-45*. Londres: Victor Gollancz.