

Pour le réconfort de Vincent Macaigne

Émile Bordeleau-Pitre

Numéro 265, été 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/89785ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Bordeleau-Pitre, É. (2018). Compte rendu de [*Pour le réconfort de Vincent Macaigne*]. *Spirale*, (265), 11–14.

Pour en finir avec le réconfort

Par Émile Bordeleau-Pitre

POUR LE RÉCONFORT
de Vincent Macaigne
France, 2017, 91 min.

Pascal, qui habite au Mexique, passe un appel vidéo à sa sœur, Pauline, à New York. Les traites de leur domaine n'ont pas été payées. Si elle reste évasive, Pauline insiste : « Tu sais ce qui va se passer Pascal ? Toi et moi on va revenir à Orléans. On verra tout ce qu'on a perdu. » Pauline, qui marchait dans la ville en discutant avec son frère, disparaît de l'écran. Son visage laisse place à des images nocturnes de Manhattan, enregistrées avec son téléphone. Le grain de la mauvaise connexion Skype décompose les formes. Elle les fait se rencontrer dans une confusion où un passant devient la rue, où des réclames publicitaires lumineuses se transforment en vortex blancs. *Pour le réconfort*, film réalisé par Vincent Macaigne en 2017, semble s'ouvrir sur une toile de Monet qui aurait été peinte à partir de pixels.

On se tromperait cependant, à partir de cette introduction, si l'on liait l'œuvre de Macaigne à celle des impressionnistes. Et, même si le réalisateur se revendique de Tchekhov, ce serait également une erreur d'en faire une œuvre réaliste. Les enjeux thématiques de *Pour le réconfort* et de *La Cerisaie* sont peut-être identiques, mais les moyens de les illustrer – et de mettre en lumière la signification qui pourrait leur être donnée – diffèrent de manière radicale. Dans la pièce de Tchekhov, les violences que se font les personnages entre eux sont

souvent latentes ; les impolitesses, au sein du monde bienséant de *La Cerisaie*, apparaissent comme des transgressions. De son côté, *Pour le réconfort* ne met en scène que ce qui dépasse, que ce qui déborde. Les plus grandes injures sont lancées dans des conversations du quotidien, elles s'y tissent organiquement. Les cris, les vociférations et les pleurs font partie du registre courant. Le film de Macaigne réinvestit de manière étonnante l'outrance d'un genre mal-aimé : celui du mélodrame.

Illustrer la fracture sociale en France

Pour le réconfort raconte le retour de Pascal et Pauline au domaine d'Orléans, hérité de leur père. Ils sont rejoints là-bas par trois amis d'enfance qui, restés à Orléans, les revoient pour la première fois. Il y a d'abord Joséphine, qui emprunte une partie du domaine de Pascal et Pauline pour y faire pousser des arbres ; Manu, propriétaire mégalomane d'une entreprise de maisons de vieillesse ; et Laurent, le conjoint de Joséphine et employé de Manu. À la veille de la vente imminente du domaine, les cinq amis reviennent sur leur passé commun et leur futur anticipé. Les conflits se cristallisent autour d'un fossé, celui des classes sociales, divisant les protagonistes en deux groupes irréconciliables : les élites politico-économiques d'un côté et la « France d'en bas » de l'autre.

De son propre aveu, c'est effectivement à la lutte des classes que s'intéresse le réalisateur Vincent Macaigne dans *Pour le réconfort* – ce qu'il appelle « la fracture sociale en France », selon l'expression autrefois popularisée par Jacques Chirac. C'est d'ailleurs cette interprétation qui a le plus circulé dans la presse française. Vincent Macaigne « ravive la lutte des classes avec fougue » (Télérama) ; son film illustre « les horreurs de la haine de classe » (Les Inrocks) ; *Pour le réconfort* est en quelque sorte « une Cerisaie moderne sur l'héritage et la fracture sociale d'une France scindée en deux » (Paris Match). Cependant, on s'est peu penché sur la manière novatrice dont cette « fracture » est formellement exposée : son côté proprement mélodramatique.

On en a également mésestimé la valeur. Ainsi, Mathieu Macheret dans *Le Monde* « regrette que le film retombe dans des excès de théâtralité dès lors qu'il lance ses comédiens dans des sessions gueulantes d'acting out qui ne visent plus qu'à la performance ». Pourtant, ce sont ces « excès » du film de Macaigne qui constituent les conditions mêmes de la représentation de la lutte des classes. S'ils dérangent, s'ils irritent et semblent besogner sans relâche sur l'inconfort du spectateur, c'est bien parce que ces excès font efficacement leur « travail » – c'est-à-dire qu'ils mettent à mal toute

manière de résolution. Évitant le piège de faire du mélodrame une source de raillerie, le prenant véritablement au sérieux en traitant l'image de manière crue et en se refusant à toute esthétisation (la caméra est presque toujours fixe et alterne très souvent entre les gros plans de visages qui se répondent), *Pour le réconfort* exacerbe le sentiment de crise dont se fait porteur le thème de la lutte des classes. L'impossibilité de la fin d'un conflit entre les personnages se traduit par le maintien d'une tension insurmontable entre l'œuvre et son spectateur.

La valeur d'usage du mélodrame

Le mélodrame tel qu'il s'illustre dans le film de Vincent Macaigne a toutefois peu à voir avec celui, empreint d'élégance et de sentimentalisme, de réalisateurs comme Douglas Sirk (*All That Heaven Allows*, 1955) et Todd Haynes (*Far From Heaven*, 2002 ; *Carol*, 2015). Il porte plutôt à son point limite une « fonction », au détriment de tout souci à l'égard de l'organicité et de la vraisemblance du récit. L'« hystérie » de *Pour le réconfort* lui permet d'atteindre des représentations qui dépassent celles proposées par des œuvres reproduisant les structures et codes dominants ; lui permet d'atteindre des représentations qui contreviennent efficacement aux restrictions épistémologiques et discursives des conventions. Le mélodrame retrouve avec Macaigne une irritante « valeur d'usage ».

Cette utilisation particulière d'un genre souvent tourné en ridicule n'est pas l'invention du réalisateur de *Pour le réconfort*. Richard Murphy, dans *Theorizing the Avant-Garde*, se penche sur le caractère radical et le potentiel révolutionnaire du mélodrame pour interpréter notamment les œuvres des expressionnistes allemands. Selon Murphy, cette forme d'expression, se moquant des normes du réalisme traditionnel, rendrait lisibles les conflits en laissant se manifester des désirs débridés, transgressant les appels à la modération et à la répression psychologique. Les désirs normalement refoulés ne représenteraient

pas ici qu'un fait individuel. Ils constitueraient aussi les symptômes d'une situation sociale donnée. Ainsi, Christine Gledhill explique dans *The Melodramatic Field : An Investigation* que la dramatisation de la subjectivité se déployant au sein du mélodrame travaille moins à libérer les répressions individuelles qu'à donner une visibilité à des conditions sociales autrement imperceptibles. Éclairant ce qui normalement se trouve dans l'ombre, le mélodrame aurait également cette capacité inespérée d'exposer les mécanismes discursifs de la répression.

Dans *Pour le réconfort*, les personnages s'expriment très souvent dans l'impétuosité des hurlements et des larmes. Néanmoins, ce n'est pas là le plus perturbant – ce n'est pas là où l'on peut le mieux voir à l'œuvre l'aspect radical de son usage du mélodrame. En effet, ce qui détonne le plus se trouve plutôt dans le contenu de ce qui est raconté. Les protagonistes disent (fort) ce que les discours de classe sous-entendent, mais n'explicitent, par souci des convenances presque jamais. Mises en scène dans le cadre des situations les plus banales (un dîner entre amis, une balade en voiture), les paroles des protagonistes heurtent le spectateur par leur violence inattendue.

Avant un repas au domaine, par exemple, Laure, la femme du nouveau riche Manu, lui dit amoureusement : « *Tu vas me les massacrer tous ces connards, hein ? Tu vas me les écraser, me les piétiner. Pour qu'on s'en débarrasse une fois pour toutes, hein ?* » Et dans l'une des scènes les plus inconfortables de l'œuvre, l'héritier Pascal explique sans ironie à Manu le principe darwinien qui régit les places que l'on occupe en société : « *C'est comme mes ancêtres, ils se mettaient au-dessus des champs, ils faisaient les parcelles et les chemins. Vous, vous êtes là dans la boue, à terre, à l'horizontale. Nous on a une pensée verticale, on réfléchit. Et dans les grandes écoles, c'est ce qu'on nous apprend.* » Les deux personnages, alors enfermés dans une voiture qui roule, baissent et remontent sans arrêt les fenêtres, accentuant l'impression que

la tentative d'échapper à la violence de l'autre est vaine. Et que le spectateur, lui-même enfermé dans une salle de cinéma, aura aussi à subir la brutalité du conflit.

Le réalisme à la trappe...

Lorsque Manu fait visiter à Pascal les immenses villages de personnes âgées qu'il est en train de construire et qu'il lui explique leur fonctionnement bureaucratique, la manière dont chaque vieux est conçu comme un client, le film commet un affront majeur à la vraisemblance qui dépasse ici les caractéristiques du mélodrame. Nageant un moment en plein dans le fantasme inquiétant de Manu (« *Tu vois, l'avenir de la France, c'est sa vieillesse. Une ville-musée avec des vieux, des vieux partout* »), l'œuvre – pourtant réaliste dans les thèmes – floute les points de repère qui nous permettraient de l'ancrer solidement au réel. De la même manière, les perspectives des personnages « s'exposent » en « *sessions gueulantes d'acting out* », mais aucune d'elles ne « s'impose » comme détentriche de la vérité sur la réalité matérielle. Elles se confrontent plutôt l'une à l'autre, s'entrechoquent et disparaissent aussitôt sans être résolues. Aucun point de vue ne semble « cadrer » le récit et lui donner son explication définitive.

Cela n'est pas le cas d'un autre film sorti la même année, *Le sens de la fête*. Réalisée par Eric Toledano et Olivier Nakache (ironiquement, Vincent Macaigne y joue un rôle), l'œuvre se veut le reflet assez peu original d'une certaine manière de faire des films en France. Reprenant convenablement le flambeau des Bacri et Jaoui (*Comme une image*, 2004 ; *Parlez-moi de la pluie*, 2008), les enjeux liés aux rapports de classe y sont abordés, mais toujours avec cet objectif de les dénouer, de désamorcer la lutte qui en représente le moteur. Le chef n'est pas si méchant au fond, il a un bon cœur et sa vie à lui aussi est difficile ; si l'on trime dur et que l'on montre un visage souriant, il est facile en France de gravir tous les échelons même en étant une femme noire ; les sous-fifres étrangers sont peut-être incapables

« LA CLAQUE DE CANNES 2017 »

CG CINÉMA & LES CANARDS SAUVAGES
PRÉSENTENT



“UNE BOUFFÉE D’AIR
FRAIS SALUTAIRE”

VANITY FAIR

POUR LE RECONFORT

PAULINE **LORILLARD**
PASCAL **RÉNÉRIC**
EMMANUEL **MATTE**
LAURENT **PAPOT**
JOSÉPHINE **DE MEUX**
LAURE **CALAMY**

SUIVI DE **CE QU’IL RESTERA
DE NOUS**  FESTIVAL DE CLERMONT-FERRAND
GRAND PRIX
PRIX DE LA PRESSE 

2 FILMS DE **VINCENT MACAIGNE**

SCÉNARIO : VINCENT MACAIGNE - MASC : MAURO HERCE - MONTAGE : NICOLAS BESMAISON - SON : JULIEN SICART
UN FILM PRÉSENTÉ PAR CHARLES CILLIBERT - CO-PRODUIT PAR BLUTIER PRODUCTIONS - UNE CO-PRODUCTION CG CINÉMA LES CANARDS SAUVAGES
PRODUCTEURS ASSOCIÉS : KIDAM TREIZE 7 MOTION PARTNERS FILM FACTORY AVEC LA PARTICIPATION DU CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE 

  **KIDAM**  **CNC**

de communiquer correctement en français, mais lorsqu'il s'agit de sauver une fête à l'aide d'instruments de musique exotiques, vous pouvez compter sur eux. Le traitement réaliste du *Sens de la fête* laisse le spectateur avec cette reconfortante impression qu'il est possible de vivre heureux dans les structures sociales actuelles, même lorsqu'elles sont manifestement inégalitaires. *Pour le reconfort* refuse de se laisser aller à une telle facilité. Les gens s'y gueulent les pires obscénités, y rejouent constamment leurs positions de dominants et de dominés, mais personne n'a le fin mot de l'histoire. N'ayant peut-être pas l'objectif pragmatique de changer les dynamiques de pouvoir, le film propose plutôt la confrontation discursive de deux épistémologies opposées, de deux versions – également problématiques – de la rationalité et de la vérité.

... jusqu'au retour du réel

Un seul moment de *Pour le reconfort* se détache et fait advenir de manière troublante un authentique réalisme – sans cadrer pour autant le « message » du film. Le réalisateur Vincent Macaigne raconte que pendant le tournage d'une scène de rue, un punk s'est adressé à lui et a demandé à être filmé. Une partie de son monologue a été conservée dans le montage final. Ainsi, sans mise en contexte, le discours du punk trouve la forme de l'œuvre. « *C'est plus facile de se tirer une balle que d'avoir le courage de vivre* », commence-t-il. À travers les pleurs, il exprime ses angoisses pour l'avenir. « *Je crois que le meilleur de moi-même que j'ai à donner, c'est mon cadavre. Ça nourrira les vers et ça fera peut-être pousser les vieilles plantes carnivores* ». Ici, on se trouve face à un étrange reflet de la fiction. Manu, plus tôt dans le film,

expliquait que les pauvres comme lui avaient été l'engrais sur lequel l'Europe avait poussé.

Jusqu'au dernier plan, jamais *Pour le reconfort* ne réconcilie les groupes qui s'opposent (le film se clôt sur l'écrasement par le cadre du nouveau riche Manu, finale qui réitère la sensation d'étouffement ressentie lors de la scène de la voiture). Le film ne propose pas une synthèse des enjeux, une conclusion en bonne et due forme. Avec son caractère exacerbé qui ne s'apaise à aucun moment, le mélodrame qui y est déployé participe tant à l'exposition crue des conflits qu'à leur perpétuelle irrésolution. Le réalisme ambivalent du film renvoie le spectateur à sa propre situation. En effet, passé le dégoût et la jubilation étranges éprouvés lors du visionnage de *Pour le reconfort*, nous n'avons d'autre choix que de nous demander : cette violence de classe n'est-elle pas aussi un peu la nôtre ? ■



Bordeleau-Pitre, photo : IMDB.j