

Critiques

Number 185, July–August 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49477ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1996). Review of [Critiques]. *Séquences*, (185), 36–42.

Le Huitième Jour



le regard de l'autre

Un film de Jaco Van Dormael, c'est toujours un extraordinaire feu d'artifice d'émotions profondes et sincères. C'est un véritable plaisir cinématographique où l'audace et l'imprévisible s'expriment en un regard singulier sur les êtres et les choses de la vie. Le cinéma de Van Dormael, de *Maedeli la brèche* à son magnifique premier long métrage *Toto le Héros*, c'est le regard d'un cinéaste qui continue à voir le monde avec l'émouvante pureté de l'enfance. C'est dans cet esprit que, après cinq ans de silence, le réalisateur belge nous propose *Le Huitième Jour*, une très belle et très touchante histoire d'amitié entre deux hommes, Georges et Harry, servie par deux acteurs en état de grâce.

Harry (*Hurry?*) est un expert motivateur et formateur de vendeurs. Pourtant il vit dans la grisaille d'un quotidien terne et ravagé par une philosophie de vie qui exclut tout irrationnel, toute folie, toute extravagance. Pour Harry, tout est *deux*, tout est antagonisme: il y a lui et il y a les autres. Tel qu'il l'enseigne dans ses séminaires, un bon vendeur doit savoir observer le client (l'autre, la *proie*) pour mieux s'imposer à lui, jouer son jeu, l'imiter, le combattre et — finalement — le vaincre. Puis il y a Georges, un trisomique dont la vie est surtout intérieure. Pour Georges, qui enlace les arbres comme il enlace les gens, tout n'est qu'*un*: l'Homme, la nature, l'univers, Dieu, lui et les autres. C'est cette portée universelle du regard de Georges

que Van Dormael illustre par ce passage remarquable où ce regard, relayé par une spectaculaire caméra «en vol libre», capte — d'un seul coup d'œil — la nature qui l'entoure, une coccinelle qui s'envole, l'avion dans lequel prend place Harry et finalement Harry qui, lui, a un bandeau sur les yeux (détail révélateur, comme nous le verrons). Georges est donc tout ce qui existe, tout ce qui nous côtoie et tout ce qui nous entoure. Il est aussi ce qu'on ne regarde pas... ou tout ce qu'on ne veut pas voir, parce que Georges est l'irrationnel, la folie et même l'outrancier. Georges est un *marginal*, tout simplement. Mais dans un monde qui — pour imposer sa règle de conduite et de pensée — ne tolère qu'un seul mode de comportement, le marginal doit

s'effacer de la vue de ceux qui sont dans la norme (déjà dans *Toto le Héros*, Van Dormael faisait s'échapper Thomas de la maison de repos où on l'avait parqué). Si Georges dérange, c'est qu'il est une énigme pour l'esprit rationnel. Pour Van Dormael, Georges est, au sens propre comme au figuré, un Kaspar Hauser envoyé par Dieu pour *ouvrir les yeux* des gens «normaux» (le regard, nous le verrons à l'instant, sera dans ce film une donnée essentielle). L'évocation de Kaspar Hauser n'est pas gratuite. En effet, la scène où Georges se tient immobile sur le bord d'une route avec un bout de papier dans la main et le bras tendu est une évidente citation du film *L'Énigme de Kaspar Hauser*, de Werner Herzog.

Le plus intéressant, dans la rencontre entre Georges et Harry, c'est qu'elle se produit à un moment de croisement dans le cheminement intime des personnages (*Le Huitième Jour* est aussi un peu un *road-movie*). Georges, las de se savoir oublié dans son institution, décide de rentrer dans la «normalité». Aussi, après avoir obéi à des indications fléchées (dès qu'il voit une flèche, Georges va dans la direction indiquée), il quitte le home et entreprend de se rendre chez sa soeur afin de réintégrer un noyau familial traditionnel. Harry, au contraire, veut se rebeller contre le système qui le domine. Mais, n'y parvenant pas, il préfère tenter le suicide. C'est à ce moment que Harry rencontre Georges. Aux portes de la mort, Harry est pour Georges ce que l'ange gardien est pour Jimmy Stewart dans *It's a Wonderful Life*.

Traditionnellement, au cinéma, dès que l'on veut illustrer la communication entre (au moins) deux interlocuteurs, le champ-contrechamp devient l'outil privilégié. Or, dans le film de Van Dormael, cette communication sera souvent brisée par la *différence* des regards portés par les partenaires de la communication. Ému par la beauté des êtres, Georges regarde les hommes (et surtout les femmes, «*parce qu'elles ne piquent pas quand on les embrasse*») avec des élans d'amour et de tendresse parfois irrépressibles. Mais le contrechamp, le regard de ces gens «normaux», est troublé, embarrassé, inquiet. L'échange est inégal, donc inopérant. Si, avec la jeune serveuse dont Georges est «amoureux», le champ-contrechamp est — l'espace d'un instant — parfaitement accompli, c'est *uniquement* parce que Georges porte des verres fumés. Mais dès qu'il les enlève, le regard affectueux de la serveuse se

crispe. Mais, par le simple fait que des lunettes aient suffi à masquer la «différence» de Georges, on comprend que, dans l'esprit de Van Dormael, la trisomie n'est qu'une métaphore, un élément auxiliaire d'une image plus grande. Car en vérité, ce que les autres ne peuvent soutenir, c'est ce regard *trop plein* d'amour et d'affection que porte Georges sur la vie et sur les autres. Enfin, dans l'épilogue, Harry acceptera de porter un regard nouveau sur le monde. Sa transformation est accomplie. Grâce à Georges, Harry aura enfin droit à un champ-contrechamp *réussi* entre lui et ses filles (jusque-là chaque tentative de champ-contrechamp entre le père et ses enfants avait été sabordée par l'absence physique ou psychologique de l'un ou l'autre partenaire de la communication). Devenu disciple de Georges, Harry peut maintenant — lui aussi — observer une coccinelle s'envoler jusque dans les cieux. Et c'est là-haut que l'on retrouve Georges, devenu «ange», sa mission salvatrice étant accomplie.

Par son écriture dynamique et audacieuse, où le féérique fait constamment irruption dans le réel, Jaco Van Dormael sait provoquer le spectateur en le forçant à remettre constamment en question la nature de son regard. Et dès que le spectateur comprend que tout peut arriver et qu'il doit s'attendre à tout, il ne prend plus rien pour acquis et pose un regard moins catégorique sur ce qu'il perçoit. Le regard et l'esprit du spectateur se sont ouverts, comme ceux de Harry, avec qui nous avons vécu — en parallèle — le même processus de transformation. Dans les scènes où l'on voyait Harry observer son reflet dans le miroir, n'était-ce pas aussi notre propre regard blasé que Van Dormael nous renvoyait?

Carlo Mandolini

LE HUITIÈME JOUR

— **Réal.**: Jaco Van Dormael — **Scén.**: J. Van Dormael — **Photo**: Walther Vanden Ende — **Mont.**: Sussana Rossberg — **Mus.**: Pierre Van Dormael et chansons interprétées par Luis Mariano — **Son**: Dominique Warnier, François Groult, Bruno Tarrière, Philippe Bourguell — **Déc.**: Hubert Pouille — **Cost.**: Yan Tax — **Int.**: Daniel Auteuil (Harry), Pascal Duquenne (Georges), Isabelle Sadovan (la mère de Georges), Miou-Miou (Julie), Henri Garcin (le directeur), Michèle Maes (Nathalie), Lazlo Harnati (Luis Mariano), Hélène Roussel (la mère de Julie) — **Prod.**: Philippe Godeau — Belgique/France — 1996 — 118 minutes — **Dist.**: CFP.

JOUR DE FÊTE DE JACQUES TATI

Les sens de la couleur

L'épopée de *Jour de fête* commence en 1947, avec le désir du producteur Fred Lorain de faire le premier film en couleurs avec un procédé français, le Keller-Dorian, marquant ainsi la volonté de l'industrie cinématographique française de résister à l'hégémonie des procédés américain (le Technicolor) et allemand (l'Agfacolor). Pour cela, il choisit un jeune réalisateur, Jacques Tati, qui après s'être illustré comme mime dans diverses salles de spectacle de Paris, s'est tourné vers le cinéma où il a déjà réalisé trois courts-métrages comiques, le dernier étant alors *L'école des facteurs* qui contient quelques uns des très bons gags de *Jour de fête*. Malheureusement, après deux ans d'efforts acharnés pour obtenir des images couleurs à partir du positif original (c'était un procédé inversible), Tati doit se résigner à monter le film avec les images en noir et blanc de la caméra de sécurité et le film sort en 1949, mais amputé de la couleur. Malgré le succès immédiat auprès du public, qui lui permettra de tourner quatre ans plus tard *Les Vacances de M. Hulot*, Tati n'est pas satisfait du résultat et décide, douze ans plus tard en 1961 de colorier les drapeaux et les guirlandes du film, de rajouter le personnage de l'artiste peintre et de remixer la bande-son. En 1962 sort donc la deuxième version de *Jour de fête*, celle que nous connaissons tous. Enfin, à partir de 1988, François Ede et Sophie Tatischeff, la fille de Jacques Tati, vont à nouveau tenter de récupérer les couleurs cachées. À force de ténacité et d'ingéniosité, en utilisant à la fois des techniques nouvelles (logiciels de traitement d'images numérisées) et anciennes (reconstitution de l'objectif de prise de vues utilisé lors du tournage de 1947) ils finissent par retrouver l'original couleur. Sophie Tatischeff remonte alors

le film en respectant le montage image de 1947 et en remixant quelque peu le son de 1962. C'est ainsi qu'en 1995 le facteur François a pu repartir pour une tournée endiablée, et colorée cette fois-ci. Un troisième souffle qui aurait infiniment fait plaisir à Jacques Tati, pour qui un film n'était jamais définitivement terminé. Il lui fallait, effectivement, des années pour préparer ses films et des mois pour les monter et les mixer. Tati avait l'âme d'un expérimentateur et était très perfectionniste. Pierre Etaix raconte, par exemple, qu'ils ont cherché tous deux pendant deux ans comment ils pouvaient faire du renvoi de Hulot dans *Mon oncle* une scène de trente secondes. Tati visait essentiellement le rire du spectateur dans ses films, les scénarios étaient choisis en fonction de leur potentiel comique et devaient constituer de bons terrains pour les gags. L'efficacité de ce dernier primait : à l'instar des autres cinéastes burlesques, rythme, précision, concision et clarté sont des critères déterminants pour pouvoir enchanter la matière et le spectateur avec. D'ailleurs Tati pouvait reprendre plusieurs fois un gag s'il l'aimait et qu'il pensait pouvoir l'améliorer. C'est pourquoi l'on peut voir le « coup » du véhicule autonome dans *L'École des facteurs*, *Jour de fête* et *Les Vacances de M. Hulot*.

Dans *Jour de fête* où le spectateur est constamment sollicité par les gags à sens multiples ou décalés, les « running gags » (celui de la mouche par exemple) ou encore par les résonances « magiques » opérés par Tati entre le son et l'image (la clochette du vélo de François quand il est ivre ou le grincement qui fait croire à deux reprises que le mat de la place va s'écrouler). L'autre enchantement de *Jour de fête*, c'est la fête du village de Saint-Sève. Avec ses contrastes : les tâches de couleurs primaires du drapeau ou du manège qui font vibrer l'image aux tons pastels, les noirs charbonneux des costumes des villageois qui tranchent sur les fonds très clairs des maisons et des champs. Avec ses couleurs, véritable révélation, tellement elles sont différentes de celles saturées du Technicolor américain dominant à l'époque. Une belle fête : elle est populaire, on y fait tomber les idoles (voire le gag où François le facteur est au balcon du bar de la place pendant que retentissent quelques notes de l'hymne na-

tional, de dos il ressemble à De Gaulle), on y boit à outrance, on y danse et on s'y amuse, les sentiments y sont exacerbés (on pense ici à l'amourette entre la jeune fille et le forain et le léger sadisme avec lequel les gens du village enivrent François pour pouvoir se moquer de lui par la suite). Surtout elle est fête d'un jour, elle ne dure qu'un instant, celui du monde à l'envers. Elle est l'accélérateur qui va pousser François hors du rang, lui permettre d'expulser ses refoulements. Dans le film ce pouvoir de la fête est incarné par le manège, lieu par excellence du jeu : monde en miniature, il est clos, à durée limitée et les règles en sont connues et simples. Les forains utilisent la



Les « deux caméras » de Jacques Tati

faculté centripète du manège pour littéralement propulser François dans sa tournée endiablée. À partir de ce moment là le film prend une tournure qui fait revivre les folles poursuites de Buster Keaton ou Harold Lloyd : dès qu'il a décidé de dépasser les « yankees », il ne cesse d'augmenter sa vitesse et d'accumuler les prouesses inutiles. Il n'est plus le facteur en tournée, mais s'est métamorphosé en un jeu de lignes et de couleurs, il est devenu pur rythme.

La dernière partie est une merveille du genre burlesque, elle a d'ailleurs la qualité première d'une scène finale de « slapstick comedy » puisque c'est en quelque sorte une poursuite dont les acteurs ne savent pas toujours qui pourchasse qui et pourquoi. La mise en scène y devient de plus en plus abstraite. Tati ne montre pas, il or-

chestre, transforme les matériaux qu'il filme. Ainsi un camion devient un bureau de poste mobile ou un passage à niveau se transforme en une piste de course avec des haies. Tout y est mouvement, déplacement et détournement. Le génie poétique de Tati apparaît clairement dans la fine dialectique des deux mouvements principaux qui animent le village. D'abord celui, circulaire, de la fête, incarnée par les forains qui centralisent l'attention sur la place où tout se passe : les attractions, l'animation, etc. Puis le mouvement plus linéaire de François qui tout le long du film et de la fête va traverser le village de part en part en s'y attardant parfois et en

rebondissant sur le mouvement circulaire de la fête. Un subtil jeu qui est parfaitement imagé dans le gag nocturne où François, alors qu'il allait lancer une boule sur les boîtes de conserve, suit du regard des passants, effectue une rotation et tire dans une vitrine à l'intérieur de laquelle il y avait un empilement similaire de boîtes. La fête lui a tourné la tête, il est ivre. Tati cinéaste du geste se garde bien de caractériser ses personnages de manière psychologique, il les esquisse, les sculpte. La gestuelle est la palette à partir de laquelle il construit ses personnages. Le mouvement, le rythme et la ligne priment l'idée narrative. Il suffit de penser à la très belle tonalité de bleu qui enveloppe la scène de nuit, pour se persuader que la couleur dans *Jour de fête* est le médium sensible, presque épidermique qui installe au plus profond de notre imaginaire les images d'une réalité (l'après-guerre) que l'on n'avait jamais vue ainsi. Depuis 1947 rêve et réalité se sont mêlés pour créer cette formidable machine à remonter le temps qu'a inventé Tati lorsqu'il a filmé en couleurs *Jour de fête*.

Arnaud Chelet

JOUR DE FÊTE

— **Réal.** : Jacques Tati — **Scén.** : Jacques Tati, Henri Marquet — **Photos** : Jacques Sauvageot, Jacques Mercanton — **Mont.** : Marcel Moreau — **Mus.** : Jean Yatove — **Son** : Jacques Maumont — **Déc.** : René Moulart — **Cost.** : Jacques Cottin — **Int.** : Jacques Tati (François), Guy Decomble (Roger), Paul Frankeur (Marcel), Delcassan (la commère), Santa Relli (la femme de Roger), Maine Vallée (Jeannette), Roger Rafal (le coiffeur), Jacques Beauvais (Bondu, le cafetier) et les habitants de Sainte-Sève-sur-Indre — **Prod.** : Fred Orain — France — 1949, 1961 * **Nouvelle version** : 1994 — **Restauration** : Sophie Tatischeff, François Ede — **Mont.** : Sophie Tatischeff — **Son** : Saveria Deloire, Thomas Lefebvre — **Dist.** : CFP.

The Celluloid Closet

Images positives

Que l'on soit gay ou non, il est difficile de ne pas admirer le courage et la ténacité de Rob Epstein et Jeffrey Friedman. Le tandem de réalisateurs nous a déjà offert *The Times of Harvey Milk* et *Common Threads: Stories From the Quilt*, deux documentaires percutants et «oscarisés» par surcroît. Avec une pareille feuille de route, on s'attendrait à ce que les producteurs fassent la queue pour financer le moindre projet auquel le duo touche. Que non! Il leur aura fallu tout près d'une dizaine d'années pour mener à terme leur plus ambitieux projet à ce jour: *The Celluloid Closet*, un long métrage documentaire qui pénètre l'histoire du cinéma pour en faire ressortir l'image de l'homosexualité qu'on y a propagée.

Le labeur d'Epstein et de Friedman, de même que le parcours du film qui en a résulté, mérite d'être considéré avec attention. En partie parce que *The Celluloid Closet* marque la première rencontre entre les cinéastes et un public ordinaire (en contraste avec un public de festival), y compris un éventail élargi de critiques de cinéma. Or, des trois longs métrages des réalisateurs, le dernier s'avère celui ayant reçu le plus tiède accueil jusqu'à maintenant. On a souligné l'aspect informatif de l'œuvre mais aussi déploré son manque de profondeur. Alors que les documentaires précédents nous arrivaient auréolés de gloire et d'honneurs, insérés au programme de festivals spécialisés et portés par une critique abondamment élogieuse, on a jeté *The Celluloid Closet* dans la fosse aux lions du *mainstream*. Geste d'un casse-cou remarquable (ou d'une inconscience heureuse?), il n'en demeure pas moins le sceau d'un pari perdu, car le culot requis des auteurs pour lancer leur film de cette manière n'a pu s'accumuler qu'au détriment de concessions faites à leur art et à leur pertinence analytique. En d'autres termes, l'entreprise entourant le film a des couilles, mais c'est au centre du film qu'on devrait les retrouver, et non pas à sa périphérie. Le pire reproche que l'on peut formuler à l'endroit de *The Celluloid Closet* n'est certes pas le manque de valeur populaire du survol qu'il propose, mais plutôt, au grand dam des puristes du documentaire, le constat de l'effroyable absence du moi-

dre point de vue critique des cinéastes par rapport à leur sujet.

Dans cette perspective, une question s'impose: Epstein et Friedman se sont inspirés du livre écrit par Vito Russo (*The Celluloid Closet*, publié en 1981 et révisé en 1987) pour leur film, mais ont-ils seulement évalué l'adaptabilité de celui-ci?

Les recherches de Russo, compilées sur près de quatre cent pages, transpirent littéralement la personnalité de leur auteur. On y sent une rigueur critique, une passion démesurée pour le cinéma de même qu'une hyper-conscience politique et sociale (Russo a participé à la fondation du mouvement *Act Up*), qui exprimait ultimement une colère cathartique. Malgré la force de la thèse défendue par Russo, celle-ci ne parvenait pas complètement à éviter l'écueil réducteur de ses paramètres analytiques. Epstein et Friedman, dans leur transposition de l'ouvrage, ont simplement illustré son contenu. Cette approche peut à priori satisfaire ceux qui ont lu *The Celluloid Closet*, puisque sa consultation s'accompagne d'un irrépressible désir d'accessibilité aux films que décrit Russo. L'exécution des cinéastes, au demeurant appliquée, ne limite cependant pas cette tendance réductrice énoncée plus haut. Pis encore, elle l'amplifie.

Ce phénomène s'explique à l'aide de plusieurs observations. Si l'on prend *The Celluloid Closet* au pied de la lettre, on doit alors conclure que *Making Love* d'Arthur Hiller, *The Boys in the Band* de William Friedkin et *Philadelphia* de Jonathan Demme sont dignes de notre enthousiasme, tandis que l'on doit décrier l'homophobie de *The Children's Hour* de William Wyler parce qu'une lesbienne s'y suicide! Pourtant, les réalisateurs ne se gênent pas pour utiliser, au sortir d'un montage en rafale de fins tragiques de personnages de cinéma homosexuels, la bouleversante scène de ce dernier film où Audrey Hepburn découvre le corps pendu de Shirley MacLaine. Dans le même ordre d'idées, il faudrait adhérer à l'opinion de Susie Bright lorsqu'elle mentionne un film nul de Joan Crawford, et que l'on coupe sans discernement à une scène du classique *Johnny Guitar* de Nicholas Ray. On oublie de préciser que *Rope* d'Alfred Hitchcock et *Swoon* de Tom Kalin s'inspirent du même fait divers, en saluant le plus récent film alors qu'on rejette presque l'œuvre du maître du suspense comme un tor-

chon. Sans omettre la brièveté de l'intervention d'Arthur Laurents (le scénariste de *Rope*), que l'on souhaiterait entendre élaborer sur le processus d'écriture d'un scénario comme celui de *Rope*. La liste des négligences pourrait s'allonger encore...

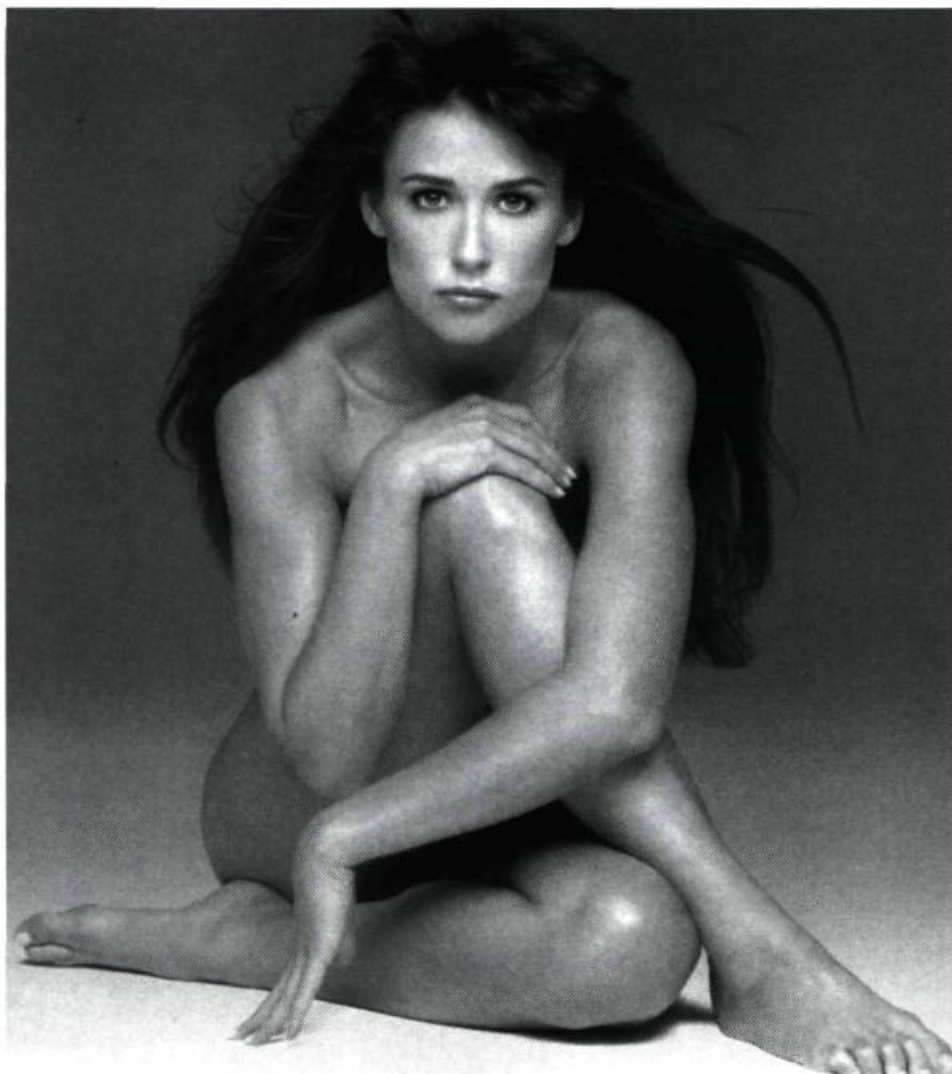
L'art documentaire procède largement de la capacité à développer des stratégies de montage intelligentes et englobantes. Qui ne se souvient pas de l'influence du motif de la courtepointe (le mot *quilt* du titre complet) sur la structure de *Common Threads: Stories from the Quilt*? Il en découlait une intimité réconfortante et une plénitude simultanément implacable et fragile. Même lorsque les qualités d'Epstein et Friedman font surface dans *The Celluloid Closet*, comme par exemple le montage en rafale des suicides cité auparavant, ou celui mettant en évidence l'omniprésence du mot *fag* dans les dialogues de films américains, on y décèle des contradictions plutôt navrantes. L'assemblage culminant d'images positives, dues en grande partie à la récente vague de films indépendants, n'inclut-il pas des extraits de *Silence of the Lambs* et *Basic Instinct*, deux œuvres qui ont soulevé un tollé de protestation de la communauté gaie?

Force est d'admettre qu'avec la présence restreinte d'artisans gays à l'avant-plan de la scène Hollywoodienne, on aimerait célébrer les efforts déployés par les réalisateurs de *The Celluloid Closet*. Il semble toutefois plausible d'émettre des doutes quant à leur approche. En cédant à certains impératifs de l'industrie, le tandem se piège lui-même et propose une œuvre divertissante certes, mais trop édulcorée et apolitique pour être vraiment radicale. A la limite, *The Celluloid Closet* réitère les stéréotypes qu'il cherche à dénoncer.

Alain Dubeau

THE CELLULOID CLOSET

— Réal.: Rob Epstein et Jeffrey Friedman — Scén.: R. Epstein, J. Friedman, Sharon Wood, d'après le livre de Vito Russo — Narr.: Armistead Maupin — Photo: Nancy Schreiber — Déc.: Scott Chambliss — Mont.: J. Friedman, Arnold Glassman — Mus.: Carter Burwell — Son: Pat Jackson — Avec la participation de: Lily Tomlin, Tony Curtis, A. Maupin, Susie Bright, Whoopi Goldberg, Jan Osenberg, Harvey Fierstein, Quentin Crisp, Richard Dyer — Prod.: R. Epstein, J. Friedman — États-Unis — 1995 — 102 minutes — Dist.: Malofilm



Demi Moore

Striptease

La Moore à Demi-nue...

Exhibitionniste ou opportuniste, Demi Moore? Un peu des deux, dira-t-on. Et ce film tant attendu par les dévoreurs de chair dénudée le prouve de façon officielle.

Finies les couvertures de *Vanity Fair* de 1991 et 1992 et celle plus récente d'*Arena*, finis les ratages complets que furent ses derniers films, *The Scarlet Letter* et *The Juror*. Plus de demi-mesure pour Demi. On dévoile tout comme les copines l'ont fait pour *Showgirls* et on attend pour voir ce qui se passe.

Ce qui se passe? Rien. Et non pas parce que le dévoilement complet n'a pas eu lieu. La, dit-on, belle enfant aurait mieux fait de se contenter

d'être la voix d'Esmeralda dans *The Hunchback of Notre Dame*. Elle n'aurait plus rien à prouver et on se serait contenté de sa voix qui, encore dit-on, possède cet enrouement paraît-il sexy.

La star semble connaître ses capacités, Est-ce la raison pour laquelle ses choix de carrière se suivent et se ressemblent tous? Peut-être sait-elle elle-même qu'elle n'irait pas loin et que la caméra d'Andrew Bergman ne pourra pas (à intervalles stratégiquement réguliers) lui installer sur le visage et sur le corps un érotisme dont elle est épouvantablement dépourvue.

Il est vrai que le film en lui-même aurait pu être sauvé, réutilisé et convenablement recyclé si la comédienne avait moins fait de publicité au sujet de son physique et du salaire faramineux qu'elle a exigé des producteurs. Car ce qu'il en reste est une bien triste histoire de série où les

prouesses d'une maman en quête de sous ne sont que des exercices aérobiques de bien piètre qualité.

Alors, pas de quartier: aucune excuse ne peut justifier *Striptease*. Ni son scénario d'une indécence sociale inadmissible (une femme se rend compte que la seule manière de garder son enfant, c'est de se produire nue — enfin disons — dans un cabaret), ni ses dialogues d'une insipide fausseté (les répliques de Burt Reynolds sont aussi vides que celles de sa partenaire), ni son prétendu anticonformisme, finalement plus conservateur que nature.

Parce que ce qu'on a voulu nous raconter, ce n'est pas une histoire (je persiste et je signe), mais un fait divers sans intérêt, un éloge désolant de la maternité, revu et corrigé par une actrice en plein processus de dégradation.

Alors, pourquoi accorder tant de place à ce film effroyablement ramassé, totalement gratuit et irrémédiablement irrespirable?

1. Pour exhorter les producteurs à chercher plus loin dans leur portrait de notre société.

2. Pour les encourager à envisager la possibilité d'engager des inconnus plutôt que des vedettes capricieuses.

3. Pour forcer le spectateur à exiger le meilleur lorsqu'un battage publicitaire de tous les diables l'a préparé au pire.

4. Pour que des corps nus ne soient plus jamais synonymes de médiocrité, que l'érotisme soit visible et chaud, et qu'il redevienne une forme d'art que seuls quelques cinémas européens continuent à voir comme telle.

5. Pour encourager le spectateur à éliminer de sa liste d'acteurs favoris la lamentable Demi Moore, constante sous-showgirl de quartier dont le peu de conviction dans le jeu n'a d'égale que son absence totale de présence scénique.

Comme quoi, aucun film n'est jamais tout à fait inutile.

Maurice Elia

STRIPTEASE

— Réal.: Andrew Bergman — Scén.: A. Bergman d'après le livre de Carl Hiaasen — Photo: Stephen Goldblatt — Mont.: Anne V. Coates — Mus.: Howard Shore — Int.: Demi Moore (Erin Grant), Burt Reynolds (David Dilbeck), Armand Assante (Al Garcia), Ving Rhames (Shad), Robert Patrick (Darrell Grant), Paul Guilfoyle (Malcolm Moldovsky), Jerry Grayson (Orly) Rumer Willis (Angela) — États-Unis — 1996 — 100 minutes — Dist.: Columbia.

Stealing Beauty

Le temps volé

Avec la subtilité qu'on lui connaissait «avant sa propre révolution» (dans les pays lointains), Bernardo Bertolucci revient chez lui pour nous conter en demi-teintes l'histoire candide et suave, mais non dérisoire, d'une adolescente américaine qui débarque au milieu d'un groupe d'artistes plus ou moins désenchantés qui ont décidé de vivre parmi les oliviers de la campagne toscane, dans cette région entre Florence et Sienne connue sous le nom de Chianti. Elle est venue chercher l'identité de son vrai père et elle a la ferme intention de trouver celui avec qui elle fera l'amour pour la première fois.

La sortie d'un film de Bertolucci est toujours un petit événement. On aime à se sentir à chaque fois étonné ou surpris, surtout si le maître s'est dit prêt, après *The Last Emperor*, *The Sheltering Sky* et *Little Buddha*, à revenir dans sa patrie. C'est ainsi que ses fidèles sont impatients de retrouver son univers si caractéristique et de reconnaître qu'un petit miracle, quel qu'il

soit, est toujours au rendez-vous.

Il n'y a pas véritablement de miracle dans *Stealing Beauty*, mais une atmosphère y règne dont seul un miraculé, comme l'est Bertolucci au milieu de ses pairs, peut tirer parti. Il sait admirablement mettre en scène un groupe de personnages riches et divers, dont chacun a une épaisseur et une réalité propres, et tisser entre eux, par petites touches, des liens plus vrais que nature. Bertolucci a avoué avoir gardé dans son esprit trois noms: Tchekhov, Mozart et Jean Renoir. Le premier pour l'ambiance campagnarde où vivent comme retranchés des personnages qui ne font rien, le deuxième sans doute pour l'élasticité de leurs rapports et l'extrême tendresse interne qui les anime, le troisième enfin pour l'examen aigu d'une bourgeoisie qui se cherche.

Et pourquoi se plaindre si, dans la plupart de ces scènes de la vie intellecto-rurale, les séquences se succèdent sans autre fil conducteur que le curieux visage et le longiligne physique de Liv Tyler, une débutante à qui il faudra encore donner du temps (et peut-être quelques bons films américains sous la direction de cinéastes aussi indépendants que possible)?

La poésie n'est sans doute pas partout, et le tout n'est peut-être qu'une superbe curiosité sans grande cohérence mais cependant, les aficionados de l'auteur de *La Stratégie de l'araignée* ne seront pas totalement déçus. Les points forts sont toujours là (le temps qui passe avec la jeunesse des uns, le crépuscule des autres). Mais cette fois, cette perfection mesurée et sans surprise gêne un peu et l'on se prend à se demander si Bertolucci se contente uniquement de suivre à pas comptés l'évolution des mœurs et des modes via les «nouveaux jeunes» (séquence d'ouverture en vidéo avec générique inscrit «à cheval» sur grand écran, morceaux choisis de musique rock contemporaine...)

Il n'en demeure pas moins que l'arrivée de Lucy, digne représentante de cette jeunesse, transforme ce monde de poètes et de «créateurs». Étrangement, la caméra du cinéaste ne capte pas le torrent de vie qui tourbillonne dans sa tête. Lorsqu'elle danse et chante seule dans sa chambre avec les écouteurs de son baladeur vissés à ses oreilles, le spectateur la voit et l'écoute tandis que les personnages qui gravitent autour d'elle (dont l'excellente Sinead Cusack) ne font que la regarder. Face à ces individus tournés vers leur intérieur, elle représente la seule vraie tache de vie, la seule véritable force vitale. Sans rendre pathétiques certaines situations entre les générations, Bertolucci les expose par l'entremise de cet affrontement singulier, retenu, presque involontaire, entre elles. C'est à partir de cet affrontement que s'articulent les grandes lignes d'un scénario très lâche qui semble se créer ou se remettre en question à chaque instant, faisant de l'ensemble quelque chose d'aussi somptueux que démodé, possédant ce charme propre à certain objet d'art sur le mur d'un salon prérépublicain.

Maurice Elia



Jason Fienyng et Liv Tyler

STEALING BEAUTY (Beauté volée)

— **Réal.**: Bernardo Bertolucci — **Scén.**: Bernardo Bertolucci, Susan Minot — **Photo**: Darius Khondji — **Mont.**: Pietro Scalia — **Mus.**: Richard Hartley — **Son**: Ivan Sharrock — **Déc.**: Gianni Silvestri, Matthew Spender — **Cost.**: Louise Stjernsward, Giorgio Armani — **Int.**: Liv Tyler (Lucy Harmon), Jeremy Irons (Alex Parrish), Donal McCann (Ian Grayson), Sinead Cusack (Diana Grayson), D. W. Moffett (Richard Reed), Rachel Weisz (Miranda Fox), Ignazio Oliva (Osvaldo Donati), Carlo Cecchi (Carlo Lisca), Stefania Sandrelli (Noemi), Jean Marais (M. Guillaume), Francesco Siciliano (Michele Lisca), Roberto Zibetti (Nicolo Donati) — **Prod.**: Jeremy Thomas — **Italie/Grande-Bretagne/États-Unis** — 1996 — 115 minutes — **Dist.**: 20th Century Fox.

Land and Freedom

Des hommes qui vivent

Après *Raining Stones*, qui visait plus l'intime que le collectif, on se demandait si le cinéaste britannique Ken Loach allait se casser les dents sur le thème de la guerre civile espagnole avec son dernier film, *Land and Freedom*. Le cinéaste s'en tire toutefois avec les honneurs et, notamment, un prix de la critique à Cannes. Ce film réunit fort bien les préoccupations individuelles et collectives grâce à une structure narrative qui relie le présent au passé, l'histoire avec un petit «h» à celle avec un grand.

En fait, ce long métrage s'avère une confrontation entre la réalité et l'idéalisme, la réalité présente et le passé idéalisé, le passé très réel dans le récit, mais qui est aussi teinté d'un fort courant idéaliste de par les convictions et les espoirs des principaux protagonistes. L'histoire

de David vue par le prisme de sa petite-fille nous éloigne de l'identification primaire et de l'émotion brute. Cette réussite n'est d'ailleurs entachée qu'à quelques reprises par la tournure épique que prennent certaines scènes; nommément le ralenti utilisé pour montrer le meurtre de Blanca et la finale où les deux combattants du fascisme sont réunis dans la mort.

Sinon, *Land and Freedom* démontre qu'on peut encore réaliser des films politiques qui ont des choses à dire et une manière unique de les dire dans les années 90. Un film qui, soit dit en passant, n'est pas dénué d'humour — cette scène hilarante des bas puants, utilisés comme arme antifasciste — et d'humanité. On parle et on fait réfléchir beaucoup dans ce long métrage, mais la mise en scène de Loach reste à hauteur d'homme. Bougeant constamment, dans un style approchant celui du documentaire, la caméra, souvent portée à l'épaule, cadre large, pudique et respectueuse.

Ce n'est donc pas d'hier qu'on faisait d'un idéaliste un soldat. L'intelligence du cinéaste est de nous montrer ici l'aspect humain derrière toute bataille politique ou idéologique. «On te donne une arme et tu es sensé devenir un guerrier», c'est un peu le premier message que nous livre l'histoire de ces mercenaires qui venaient de partout en Europe pour combattre le fascisme en Espagne. «Ordinary people fighting for the cause», dira David. C'est leur rêve à tous. La cause justifie tout, même de tuer... La violence pour répondre à la violence.

Évidemment, et intelligemment, Loach passera près de deux heures à explorer cette idée et le caractère insidieux des conséquences d'un tel utopisme. Mais, d'autre part, a-t-on le choix? Quand il voit l'armée espagnole se servir de civils pour couvrir leur retraite, le spectateur ne peut faire autrement que serrer les dents et les poings. Tous pour un, un pour tous. Ce film est, en fait, un pur produit de la nouvelle gauche «artistique», plus réaliste, moins portée vers l'illusion.

Il y a vingt ans, cela aurait donné un film comme *1900* de Bertolucci. Aujourd'hui, sans vouloir verser dans le cynisme, le «réalisme socialiste» semble donc avoir repris du service. Ce qui n'est pas mal en soi. Il y a une volonté réelle chez Ken Loach de redonner la parole à l'homme de la rue.

C'est ce qui ressort, notamment, de la séquence très longue — et, encore une fois, à l'apparence très documentaire — où discutent ensemble des villageois directement touchés par la guerre — acteurs non professionnels? — et les mercenaires intellos venus à leur secours. La discussion est longue mais très instructive sur la vie dans un monde en guerre, les petits et grands intérêts, le capitalisme, le socialisme, bref, sur la nature humaine. En outre, la séquence permet de constater que les choses n'ont probablement pas beaucoup changé depuis cette époque. Du coup, notre éclairage se nuance sur la Bosnie, l'Afrique ou le Moyen-Orient.

On est loin également, de l'habituel sirop hollywoodien. Tout est simplicité et efficacité britannique ici. Imaginez un seul instant ce qu'aurait donné cette histoire entre les mains d'un Edward Zwick, avec, disons, Brad Pitt et Winona Rider, dans les rôles principaux. On aurait sans doute eu droit à une tapisserie de bons sentiments et de violons bien astiqués. Ouf...

Non, à part les dérapages «épiques» déjà mentionnés, on trouve dans ce film un réel drame qui est celui de l'individu en mutation dans une collectivité elle-même en proie au changement. «I am not the man I was», écrira David à sa bien-aimée. Au-delà du territoire et de la liberté, de la réalité et l'idéalisme, il reste des hommes qui vivent, aiment, se battent et meurent.

«I want to feel human for a change», s'écriera Blanca lors d'une rencontre furtive avec David. Deux, la plus petite unité sociale. Dès qu'on pose le pied dans la rue, hors du couple, les problèmes surviennent. L'humanité est éminemment divisible, mais à partir de là, de la relation, de l'union, tout devrait être possible, conclut le film. Le rêve doit se poursuivre et se transmettre...

Mario Cloutier



Ian Hart

LAND AND FREEDOM

(Terre et liberté) — Réal.: Ken Loach — Scén.: Jim Allen — Photo: Barry Ackroyd — Mont.: Jonathan Morris — Mus.: George Fenton et chansons de l'époque — Son: Ray Beckett — Déc.: Martin Johnson — Cost.: Ana Alvargonzales, Daphne Dare — Int.: Ian Hart (David Carne), Rosana Pastor (Blanca), Iciar Bollain (Maite), Tom Gilroy (Gene Lawrence), Marc Martinez (Vidal), Frédéric Pierrot (Bernard), Suzanne Maddock (Kim), Mandy Walsh (Dot), Jordi Dauder (Salas), Ricard Arilla (le prêtre) — Prod.: Rebecca O'Brien — Royaume-Uni/Espagne/Allemagne — 1995 — 109 minutes — Dist.: Cinéplex Odeon.