

Bêtes humaines

François Bilodeau

Volume 36, numéro 5 (215), octobre 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/32235ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bilodeau, F. (1994). Bêtes humaines. *Liberté*, 36(5), 98–103.

CINÉMA

FRANÇOIS BILODEAU

BÊTES HUMAINES

Y a-t-il acteur plus inélégant que Gérard Depardieu ? Presque chaque fois, il menace de provoquer le dégoût avec son corps de bête suintante, ses impertinences et ses gestes intempestifs. Et les choses ne s'arrangent pas puisque de film en film il ne cesse de grossir. Mais parallèlement, dans le regard et dans la voix, même rugissante, se manifeste la vulnérabilité d'un enfant.

Avec un physique hypertrophié et une sensibilité exacerbée, les personnages qu'incarne Depardieu ne peuvent mener une vie paisible et petite-bourgeoise, quand bien même ils essaient de s'y conformer, comme dans *La Femme d'à côté* de François Truffaut et *Mon oncle d'Amérique* d'Alain Resnais, ou qu'ils y aspirent, comme dans *Dites-lui que je l'aime*, l'adaptation de *This Sweet Sickness*, de Patricia Highsmith, qu'a réalisée Claude Miller. C'était là un des plus beaux rôles de Depardieu. Le héros construisait patiemment un foyer pour y vivre un jour avec un amour de jeunesse qui pourtant le repoussait ; aveuglé par son idée fixe d'adolescent, il finissait par semer la destruction et par tuer sa belle.

Dans *Une pure formalité*, une allégorie conçue par Giuseppe Tornatore et dialoguée par Pascal Quignard, Depardieu joue le rôle d'un écrivain célèbre qu'un commissaire de police — Roman Polanski — interroge pendant une nuit orageuse où un crime a été commis.

Au terme du face-à-face, les masques tombent : le commissaire est une sorte de saint Pierre à qui l'écrivain confesse tout bonnement son suicide. Les nuages se dissipent et, soulagé, le suicidé sort du commissariat en disant à son vis-à-vis : « Vous faites vraiment un beau métier. » Au sens littéral, l'écrivain baisse pavillon devant les forces de l'ordre : il bénit le policier et approuve maintenant les méthodes plutôt brutales qu'il condamnait quelques heures plus tôt. Au sens allégorique, ce n'est guère mieux : une simple confession suffit à apaiser l'homme révolté. Dans les deux cas, l'écrivain est domestiqué ; l'enfant sauvage devient soudain sage et docile.

Avant cette conclusion navrante, Depardieu déploie jusqu'à ses limites le double registre de l'animal repoussant et de l'enfant désemparé qui le caractérise. L'ouverture le montre courant dans la forêt comme une bête traquée. Au commissariat, l'éclairage violacé amplifie sa laideur et sa solitude, et le personnel n'arrive pas à dompter sa force. Jamais l'acteur n'est-il apparu tout à la fois si puissant et si misérable, si massif et si défait. Il atteint la grâce non par le charme — ce qui lui est refusé — mais en livrant là son corps dénudé et agité, là son visage bouffi par le vin, là son ventre adipeux et dérisoire.

*

Depuis *Blue Velvet* de David Lynch, Dennis Hopper se contente de jouer les meurtriers sataniques ou, plus spécifiquement, les minotaures que de jeunes héros doivent terrasser avant de sortir du labyrinthe. Le numéro tourne maintenant à la caricature : ricanements sardoniques, gronderies suivies de menaces, le tout assaisonné de *fuck* et autres *mother fucker*. Il passe néanmoins la rampe lorsque le scénario le soutient.

Tel n'est pas le cas dans *Red Rock West*, qui s'affaisse malgré un début prometteur, ou dans *Speed*, une des productions de l'été où, en policier à la retraite devenu dynamiteur, Hopper met au défi Keanu Reeves, la recrue promise de l'escouade de désamorçage. Ce qui était un film d'action honnête et rafraîchissant, le plus souvent tourné à l'extérieur comme au temps de *Bullitt* et de *French Connection*, se défait dans les vingt dernières minutes : après l'odyssée de l'autobus bourré de bombes à travers Los Angeles, l'affrontement final entre Thésée et l'ex-policier désabusé a malheureusement lieu dans une voiture de métro : la femme qui avait vaillamment conduit l'autobus pendant des heures se retrouve ceinturée de bâtons de dynamite et menottée à un poteau ; il n'y a plus ni passagers ni lumière naturelle qui plus tôt donnaient vie au récit et atténuaient le caractère artificiel de l'ensemble ; la séquence ne supporte la comparaison ni avec les précédentes, qu'elle ne fait que reprendre dans un nouveau véhicule, ni avec d'autres tournées dans un contexte similaire ; et le film se termine sans épilogue qui évaluerait le chemin parcouru par le héros.

Privée de freins, la voiture sort d'une station en construction, près d'un cinéma qui met à l'affiche *2001 : A Space Odyssey*. Certes, comme l'astronaute du film de Stanley Kubrick, le héros a vaincu celui qui, dit-il, « a perdu la tête » ; mais il n'a jamais quitté la Terre, encore moins sa ville. D'ailleurs, pourquoi le ferait-il, semble dire *Speed*, lorsque l'aventure l'attend au coin de la rue ? Soit. Les dédales urbains valent bien les espaces intergalactiques. Mais la référence à *2001* signifie aussi qu'il ne sert à rien de se creuser la tête — ça rend fou — et qu'il est préférable de rester simple, quitte à bâcler la fin d'un film de peur de dépayser le spectateur. Or le refus de mener à bien un récit qui ouvrirait pourtant plusieurs

voies force le public à se rabattre sur les instants spectaculaires, et à s'en satisfaire. Dans ces conditions, Dennis Hopper n'a plus qu'à se borner à jouer l'ombre du méchant.

*

Comme celle de Dennis Hopper, la carrière de Jack Nicholson a décollé avec *Easy Rider*. Lui aussi a tenu des rôles de monstres. Pas uniquement, toutefois. Il personifie souvent un désœuvré en quête de défis dans un monde qui, privé de mythes et satisfait, se referme et se contente de maintenir ses lois. Mais Jack, plutôt nonchalant, se leurre : malgré ses prétentions, il n'est pas un héros, il n'a que des velléités prométhéennes. Par exemple, il assiste, impuissant, au triomphe du père dans *Chinatown* de Roman Polanski. Ou il est condamné à errer vainement hors du royaume, puis à disparaître lentement et subrepticement de l'écran : à la fin de *Five Easy Pieces* de Bob Rafelson, il monte sans mot dire dans un poids lourd qui, s'éloignant dans la nature, rapetisse et sort du champ ; et il meurt carrément hors champ au cours du long plan-séquence qui clôt *Profession : reporter* de Michelangelo Antonioni. Tout compte fait, c'est peut-être encore le même personnage qui se transforme en monstre dans *The Shining* et *Batman* : incapable d'affronter le monde de front, il préfère se laisser dévorer pour en devenir à son tour un des trous noirs.

Lorsque, au début de *Wolf* de Mike Nichols, Jack Nicholson roule par une nuit d'hiver sur une route du Vermont, essuie impatiemment le pare-brise givré, frappe un loup qui ultimement le mord, le spectateur se rappelle aussitôt *The Shining* de Stanley Kubrick ; il aura droit, c'est sûr, à un autre avatar du monstre despotique. De fait, Will se transforme peu à peu en bête par suite

de la morsure ; toutefois, sa métamorphose ne l'amène pas à détruire mais à quitter le monde.

Celui-ci est dominé par un millionnaire qui se porte acquéreur de la maison d'édition où Will occupe une haute fonction. Il met ce dernier sur une voie d'évitement et offre le poste à un jeune « loup » sans scrupules — en fait, le vrai monstre du film. Will, dont l'acuité des sens a été décuplée depuis la morsure, voit tout et déjoue ses adversaires avec l'aide de la fille du millionnaire, prisonnière du château paternel. Contrairement à son habitude, le personnage de Jack Nicholson ne fuit pas l'affrontement, mais son premier combat sera aussi le dernier puisqu'une fois le jeune loup éliminé il s'engouffre dans la forêt et rejoint ses congénères, suivi par la princesse jouée par Michelle Pfeiffer. Ils vivront dans la nuit mythique tandis que le père continuera à régner sur le jour des hommes.

Il est difficile d'avalier cette histoire de loups et de ne pas se moquer des maquillages qui soulignent la métamorphose. Or cette allégorie, contrairement à celle d'*Une pure formalité*, autorise l'ironie et permet à Mike Nichols de peindre une société bourgeoise désenchantée, plus implacable encore que celle décrite dans *The Graduate*, son deuxième long métrage réalisé en 1967. Will est un Benjamin qui a fini par se ranger et par faire carrière ; mais, malgré son âge avancé, il reste, comme le jeune diplômé, incapable de se soumettre totalement à la loi du père. Celui-ci reconnaît d'ailleurs en lui un homme de goût et un individualiste irréductible, donc un empêchement de tourner en rond dans une société qui, pour sauver son honneur, exige paradoxalement que chacun abandonne le sien. Les résistants tombent rapidement : la femme du millionnaire est morte jeune, tout comme le fils atteint de schizophrénie.

Bien qu'apparentés, Will et Benjamin diffèrent sensiblement. Les réflexes moraux du premier ne sont pas aussi atrophiés que ceux de son cadet : c'est parce qu'il éprouve du remords après avoir frappé le loup que celui-ci, un envoyé de Dieu, le mord et ainsi le soustrait d'un monde où, de toute façon, sa présence gêne. En outre, Will, comme le reporter d'Antonioni, a terminé son voyage ; avant de profiter pleinement de la seconde jeunesse que lui accorde le loup, il n'aspire qu'à mettre fin à son errance et à entrer dans la nuit des songes, comme dans cette scène où, pris d'un malaise dans les appartements de la princesse, il s'étend et, avec une femme à son chevet, redevient l'enfant qu'il avait oublié. Toutefois, Mike Nichols n'étant pas Antonioni, l'amante n'aura pas à attendre sous le soleil tandis que Jack meurt seul dans une chambre d'un hôtel du désert ; elle disparaîtra à son tour dans la nature, pour y rejoindre son compagnon d'éternité.