

Belle de Jour

Martin Girard

Numéro 180, septembre–octobre 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/49610ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Girard, M. (1995). *Belle de Jour*. *Séquences*, (180), 45–47.



Belle de jour



Geneviève Page et Catherine Deneuve

En 1963, en Espagne, les censeurs du régime franquiste refusent de donner à Luis Buñuel le feu vert pour tourner une adaptation du roman *Tristana* de Benito Pérez Galdos. Dépité, le célèbre cinéaste met le cap sur la France où il se console en tournant *Le Journal d'une femme de chambre*. Il se rend ensuite au Mexique pour y filmer *Simon du désert*. De retour en France, il tente sans succès d'adapter à l'écran *Le Moine* de Matthew G. Lewis. De plus en plus las des vicissitudes de l'industrie cinématographique, Buñuel songe alors à la retraite. C'est à ce moment que les frères Robert et Raymond Hakim lui offrent de transposer à l'écran un roman de Joseph Kessel publié en 1929, *Belle de jour*. Stimulé par ce film de commande qu'il fera entièrement sien, Buñuel décide que ce sera son œuvre ultime, son testament cinématographique. À la sortie du film, en 1967, il déclare en effet: «Le cinéma pour moi c'est fini, je ne tournerai plus. *Belle de jour* est mon dernier film». Cette affirmation s'avérera présomptueuse, puisque en réalité Buñuel ne prit sa retraite que dix ans plus tard

et réalisa encore cinq longs métrages, dont son chef-d'œuvre *Le Charme discret de la bourgeoisie*. Prince du surréalisme au cinéma, Luis Buñuel est né en 1900 et nous a quittés en 1983. *Belle de jour*, un de ses films les plus remarquables, était invisible en Amérique du Nord depuis de nombreuses années (à tout le moins dans les circuits commerciaux). Grâce à

et aussi: *The Last Picture Show* (Peter Bogdanovich), *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick), *McCabe and Mrs. Miller* (Robert Altman), *Two-Lane Blacktop* (Monte Hellman), *Rendez-vous à Bray* (André Delvaux), *Au nom du père* (Marco Bellocchio), *Le Genou de Claire* (Éric Rohmer), *Le Souffle au cœur* (Louis Malle), *Le Marchand des quatre saisons* (Rainer Werner Fassbinder), *Klute* (Alan J. Pakula), *Harold and Maude* (Hal Ashby), *The French Connection* (William Friedkin), *Mort à Venise* (Luchino Visconti), *Le Jardin des Finzi-Contini* (Vittorio De Sica), *Joe Hill* (Bo Widerberg), *WR - Les Mystères de l'organisme* (Dusan Makavejev), *The Beguiled* (Don Siegel), *Straw Dogs* (Sam Peckinpah), *Brewster McCloud* (Robert

1971



LA SALAMANDRE

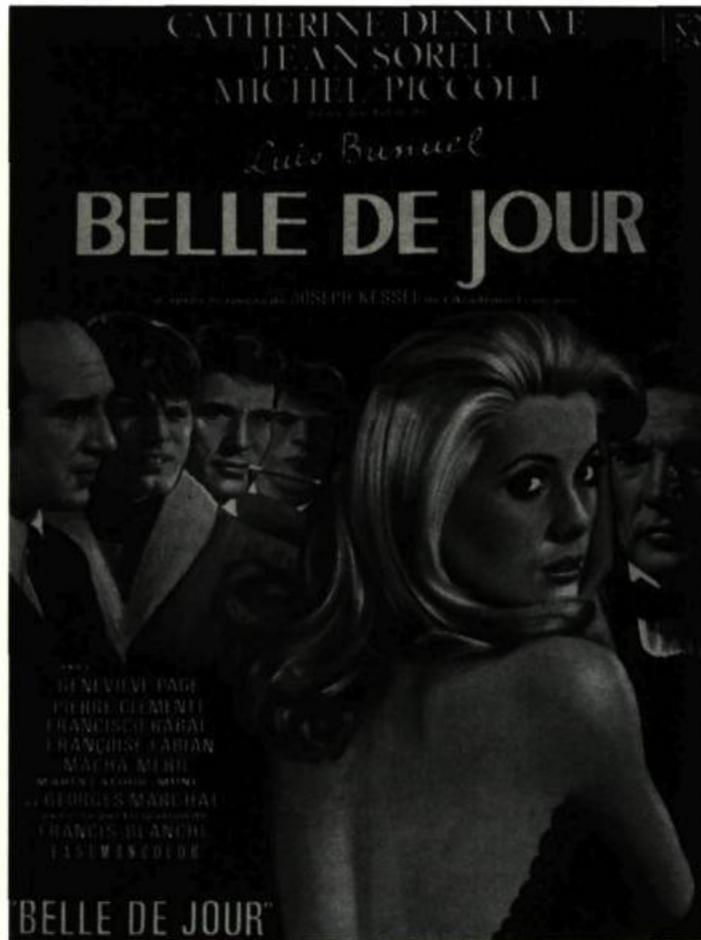
Un des grands talents d'Alain Tanner a été de peindre, avec une bonne dose de subtilité et d'intelligence, la monotonie et la banalité de la société capitaliste, en se penchant particulièrement sur son propre pays, la Suisse. Il est surprenant d'ailleurs de constater comment ce pays lui a permis de continuer à tourner, en dépit de ses attaques sournoises contre l'establishment genevois. Ses réflexions s'apparentent à celles des intellectuels engagés que furent ses compatriotes de l'époque, Michel Soutter (*Les Arpenteurs*, 1972) et surtout Claude Goretta (*L'Invitation*, 1973) avec qui il partage bien des affinités. Dans *La Salamandre* (tourné en noir et blanc et traité à la façon d'un documentaire), Tanner met en scène Rosemonde, jeune fille libre, bien dans sa peau, mais mal dans le milieu où elle travaille, grisaille massive où elle se meut avec difficulté. Incapable de s'adapter au travail quotidien et aux mythes traditionnels, elle répond aux questions qu'on lui pose, se révélant à elle-même, se reconnaissant à chaque instant, ne se plaignant que des gens qui ne la comprennent pas (sans le dire): «J'ai pas vraiment voulu, je sais pas, ça s'est passé comme ça...» Mise sur orbite par Jacques Rivette avec *L'Amour fou* (1968), Bulle Ogier traverse comme une comète brûlante le ciel gris de ce film où se déplacent les faibles destins de ceux qui l'entourent.

Altman), *Sunday, Bloody Sunday* (John Schlesinger), *The Devils* (Ken Russell), *The Music Lovers* (Ken Russell), *Mon oncle Antoine* (Claude Jutra), *Max et les ferrailleurs* (Claude Sautet), *Les Deux Anglaises et le continent* (François Truffaut), *Family Life* (Ken Loach), *THX-1138* (George Lucas), *Taking Off* (Milos Forman), *Walkabout* (Nicolas Roeg), *Summer of '42* (Robert Mulligan), *Dirty Harry* (Don Siegel), *Love Story* (Arthur Hiller).



l'initiative du distributeur américain Miramax et du cinéaste Martin Scorsese, ce film a enfin eu droit à une réédition fort attendue. Avec un mélange de révérence et d'enthousiasme, les critiques nord-américains ont alors presque unanimement encensé l'œuvre en remarquant, notamment, jusqu'à quel point elle a bien vieilli. Tous ont admiré la santé, l'humour et la finesse de cette étude de mœurs que Buñuel a mis en scène avec une rigueur poétique toute hitchcockienne dans sa symétrie et l'objectivisme trompeur de ses cadrages (vivement un programme double avec *Marnie!*). Bref, *Belle de jour* est devenu ce qu'il convient d'appeler un classique. Or, le film ne se laisse pas pour autant apprivoiser plus facilement aujourd'hui qu'à l'époque de sa sortie. Il provoque encore la controverse chez les spectateurs, de même qu'il suscite la perplexité. Mais n'est-ce pas sous le signe de la polémique que s'inscrit l'œuvre entière de Buñuel, à commencer par ses deux premiers films «scandaleux», *Un Chien andalou* (1928) et *L'Âge d'or* (1930), les deux chefs-d'œuvre absolus du cinéma surréaliste?

En 1967, *Belle de jour* est reçu avec une certaine tiédeur par plusieurs critiques qui s'étonnent de voir Buñuel «vendre son âme» à un cinéma censément commercial. Une telle accusation peut surprendre aujourd'hui, à la vue d'un film qui semble pourtant dépourvu de tout mercantilisme. Or, voici ce qu'écrit Pierre Marcabru dans le magazine *Arts* de juin 1967: «En vérité, l'échec de Buñuel est exemplaire. On y voit un auteur renoncer à ses phantasmes, à ses obsessions, pour pouvoir atteindre un public sensible à un amoralisme puéril (...) et utiliser ces phantasmes et ces obsessions, en les réduisant au pittoresque, à seule fin de piper les dés et de nous faire croire aux qualités artistiques d'un cinéma purement feuilletonnesque.» Sans se rendre compte de la



Belle de jour est devenu ce qu'il convient d'appeler un classique. Or, le film ne se laisse pas pour autant apprivoiser plus facilement aujourd'hui qu'à l'époque de sa sortie. Il provoque encore la controverse chez les spectateurs, de même qu'il suscite la perplexité.

contradiction de ses propos (il accuse Buñuel de renoncer à ses fantasmés pour ensuite lui reprocher sa façon d'utiliser ceux-ci), Marcabru poursuit en écrivant: «Cette chute suffirait à démontrer, si la démonstration était encore nécessaire, que l'on ne peut faire un cinéma libertaire d'esprit et de forme en se pliant aux impératifs commerciaux d'une société capitaliste.»

Parmi les autres détracteurs du film se trouve

Jean Baroncelli du journal *Le Monde* qui écrit: «Buñuel étant Buñuel, le pire n'arrive pas, mais nous le frôlons à plusieurs reprises. Et, ce qu'il y a de plus curieux, c'est que nous le frôlons non seulement dans les scènes qui relatent (de façon trop schématisée) les rapports de la jeune femme et de son mari, mais également dans ce qui devrait constituer le meilleur du film, c'est-à-dire dans la description des tourments rêvés (ou vécus) par Séverine.» Claude Mauriac, du *Figaro Littéraire*, avoue quant à lui que les films français de Buñuel le déçoivent toujours et que *Belle de jour* ne fait pas exception. Il ajoute avoir été vaguement écoeuré par le film (mais pas choqué, précise-t-il) et en avoir ri. «C'était le salut», écrit-il...

Heureusement, des critiques plus sérieux ont pris la défense du film et ont su reconnaître ses grandes qualités. Dans *France Soir*, Robert Chazal en fait ainsi l'éloge: «En évoquant, avec cette pudeur sans hypocrisie qui n'est qu'à lui, les rêves de Séverine, en leur donnant le naturel des évidences et l'évidence du réel, Buñuel approfondit le personnage, l'explique, et, en même temps, réintroduit sans effraction ses propres obsessions (dans des images) d'une telle force tranquille que ce sont celles de la vie bourgeoise de Séverine qui paraissent relever de l'imaginaire. La limpidité de la mise en scène, la constante beauté des images et l'utilisation habile des effets sonores sont à souligner comme presque toute l'interprétation dominée par Catherine

Deneuve (...).» Dans *Les Cahiers du cinéma*, Jean-André Fieschi exprime ainsi son admiration: «Une fois encore, c'est aux certitudes logiques que s'en prend Buñuel, et qu'il sape — comment dire? — avec un flegme accru. Rien de rageur ni de forcené dans cette destruction, pas même, semble-t-il, de révolte. Mais plutôt une souveraine et tranquille santé morale, l'assurance calme du tireur qui fait mouche à coup sûr. Et

une sorte de ruse, d'humour noir qui prend volontiers le masque de l'humour rose, pour mieux faire saillir, soudain, quelques épines aiguës, et quelques gouttes de sang. (...) Le film n'emprunte pas à l'onirisme ses signes extérieurs de richesse, symboles ou vertiges, il en reproduit la lumière égale et diffuse, plus violente d'être voilée. C'est, du reste, de rêverie, plutôt que de rêve, qu'il faut parler. Le rêve soumet le rêveur, l'investit, l'asservit à sa loi. La rêverie est plus docile, plus chatoyante, mieux imaginative. Entre chien et loup, Séverine rêve éveillée, guidée par d'imperceptibles appels, offerte à un cérémonial dont elle éprouve les lois obscures, libre et captive à la fois. Et nous devenons les rêveurs — les voyeurs — de sa rêverie à mi-voix, à mi-sommeil. Prisonniers à notre tour d'un entre-deux ambigu où s'élabore l'espace du film, et sa continuité mouvante, menacée, fugitive.»



Catherine Deneuve

Sans créer le scandale que d'aucuns anticipaient, *Belle de jour* connut un joli succès en France et relança ainsi la carrière de Buñuel, lui permettant enfin de réaliser *Tristana* (sa deuxième collaboration avec Catherine Deneuve). Aux États-Unis, comme en Angleterre, *Belle de jour* fut généralement accueilli avec sérieux. Le critique Elliot Stein de la revue *Sight & Sound* n'hésite pas à qualifier le film de chef-d'œuvre en ajoutant qu'il s'agit «du film le plus accompli techniquement de Buñuel et son plus fluide. Il est unique, le seul de ses films dans lequel ses obsessions, sa pureté et son esprit convulsif ont été pleinement et parfaitement organisés dans un tout architectonique. Le film se déroule avec une telle souplesse, à un rythme si

soutenu, qu'il ne nous laisse jamais reprendre notre souffle.» Le critique du *Newsweek* est lui aussi épaté: «Aucun homme malintentionné n'aurait pu réunir un catalogue aussi comique d'obsessions érotiques que celui compilé par Luis Buñuel dans *Belle de jour*. Ce divertissement élégant (...) est l'œuvre d'un homme équilibré...» Renata Adler, du *New York Times*, avoue quant à elle ne pas trop apprécier en général le cocktail «de religion, de déchéance et d'érotisme morbide» qu'offre le cinéma de Buñuel. Elle s'empresse néanmoins d'ajouter que *Belle de jour* «est vraiment un beau film (...). En introduisant la couleur dans son univers — ceci est le premier film en couleurs de Buñuel — (le cinéaste) a transformé l'impact émotif de ses obsessions d'une façon tout à fait imprévisible. Tous ces personnages bien propres, aimables, bien habillés, qui s'adonnent à des activités inqualifiables, sont très attirants.»

Pour terminer, laissons la parole à Joseph Kessel lui-même qui, après avoir vu le film adapté de son roman, écrivait à un ami: «J'avais peur en allant à cette projection. J'en sors bouleversé et plein de gratitude. Le génie de Buñuel a dépassé de beaucoup tout ce que je pouvais espérer. C'est à la fois le livre, et ce n'est pas le livre. Nous sommes dans une autre dimension: celle du subconscient, celle des rêves et des instincts secrets soudain mis à nu. Et quelle beauté formelle des images. Quelle angoisse physique! Et, sous la dureté, la pitié la plus contenue et la plus émouvante.»

Belle de jour remporta le Lion d'Or au Festival de Venise en 1967.

Martin Girard

et aussi: *Aguirre, la colère de Dieu* (Werner Herzog), *Solaris* (Andrei Tarkovski), *Psaume rouge* (Miklós Jancsó), *Cris et chuchotements* (Ingmar Bergman), *Les Émigrants* (Jan Troell), *Le Charme discret de la bourgeoisie* (Luis Buñuel), *Slaughterhouse-Five* (George Roy Hill), *Silent Running* (Douglas Trumbull), *La classe ouvrière va au paradis* (Elio Petri), *Roma* (Federico Fellini), *Malpertuis* (Harry Kümel), *Punishment Park* (Peter Watkins), *Fat City* (John Huston), *L'Amour l'après-midi* (Éric Rohmer), *O Lucky Man!* (Lindsay Ander-



LE DERNIER TANGO À PARIS

Les douloureuses réflexions de Bernardo Bertolucci, exposées quelques années plus tôt dans *La Stratégie de l'araignée* (1970) et *Le Conformiste* (1970), sont reprises avec ce *Dernier Tango à Paris* dont le succès à scandale (dû en majeure partie à des scènes d'un érotisme exacerbé) a éclipsé le thème majeur, soit l'angoisse associée à une civilisation contemporaine totalement dépourvue d'attaches émotionnelles. Les agissements du veuf Marlon Brando (sa femme s'est suicidée) qui poursuit de ses assiduités la jeune fille (Maria Schneider) qu'il a rencontrée par hasard dans un appartement vide, c'est le cri de l'homme devant l'inaccessibilité au bonheur le plus élémentaire et le choix de pouvoir vivre autrement. Le plus doué (et sans doute le plus imprévisible) des cinéastes italiens de sa génération laisse éclater la poésie à des moments où l'on s'attend le moins. Mais ce sont le sexe et la mort qui jouent ici un rôle primordial, buts suprêmes de cet «éclaircissement de soi» dont parle régulièrement le cinéaste lors de ses entrevues. Car comment expliquer autrement que par le désespoir le long panoramique hurlant de Brando sous le métro aérien, les regards tour à tour diffus et intenses de Maria Schneider, les plans de ce logis dépourvu de tout meuble, de toute présence physique? Un film dont on sort complètement épuisé.

son), *The Godfather* (Francis Ford Coppola), *Cabaret* (Bob Fosse), *My Childhood* (Bill Douglas), *Deliverance* (John Boorman), *The Harder They Come* (Perry Henzell), *Soylent Green* (Richard Fleischer), *La Vraie Nature de Bernadette* (Gilles Carle), *What's Up, Doc?* (Peter Bogdanovich), *Duel* (Steven Spielberg), *Play Misty for Me* (Clint Eastwood), *Fritz the Cat* (Ralph Bakshi), *Les Larmes amères de Petra von Kant* (Rainer Werner Fassbinder), *Ludwig, requiem pour un roi vierge* (Hans-Jürgen Syberberg), *Sisters* (Brian De Palma). →