

Critiques

Deconstructing Harry

le Destin

Jackie Brown

Kundun

Ma vie en rose

Nettoyage à sec

Post Coïtum, animal triste

Paul Beaucage, Charles-Stéphane Roy, Jean-Philippe Gravel and Jean Beaulieu

Volume 17, Number 1, Spring 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34313ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Beaucage, P., Roy, C.-S., Gravel, J.-P. & Beaulieu, J. (1998). Review of [Critiques / *Deconstructing Harry* / *le Destin* / *Jackie Brown* / *Kundun* / *Ma vie en rose* / *Nettoyage à sec* / *Post Coïtum, animal triste*]. *Ciné-Bulles*, 17(1), 50–59.

DECONSTRUCTING HARRY

de Woody Allen

par Paul Beaucauge

Après avoir flirté avec les mondes opposés de la tragédie (*Mighty Aphrodite*) et de la comédie musicale (*Everyone Says I Love You*), il apparaissait cohérent que Woody Allen vienne à renouer avec son genre de prédilection: la comédie autobiographique. Sachant pertinemment que les médias à sensations américains brossent un portrait peu reluisant de sa personne, Allen réplique avec *Deconstructing Harry*. On y fait la connaissance de Harry Block (Woody Allen), un écrivain sexagénaire en mal d'inspiration, qui cherche à trouver un accompagnateur pour assister à une cérémonie au cours de laquelle on doit l'honorer, dans son ancien collège. Mais cette quête d'apparence anodine suscite une kyrielle de pensées désagréables dans l'esprit de Block.

Comme de coutume, Woody Allen a écrit un scénario à la structure assez relâchée qui facilite de nombreuses interactions entre le protagoniste, véritable *alter ego* du réalisateur, et les autres personnages. Cela a pour effet de traduire les rapports complexes,

voire alambiqués que l'écrivain entretient avec le monde extérieur. De plus, Allen multiplie les mises en abyme, de manière à confondre continuellement la réalité et la fiction. Ainsi, il cherche à nous montrer que, à ses yeux, ces deux entités sont inséparables, forment un tout. Par ailleurs, on constate que le cinéaste dépeint Harry Block, son «double», comme un être désolant sur le plan amoureux: il ne parvient pas à trouver d'équilibre entre une vie affective bien remplie et une vie sexuelle satisfaisante. De là, son incapacité à mener une existence normale. En soi, ce portrait aurait pu s'avérer fort intéressant, mais il ne se démarque pas suffisamment des descriptions psychologiques qu'Allen a déjà tracées de lui-même par le passé (*Love and Death*, *Hannah and Her Sisters*, *Crimes and Misdemeanors*). Du reste, on regrettera la complaisance évidente que le cinéaste affiche envers lui-même, envers ses actions. Par exemple, les personnages fictifs de l'écrivain prennent vie et l'ovationnent, lors de la cérémonie que l'on tient en son honneur. Comme quoi, malgré tous ses défauts, il demeure un être très estimable (!).

Sur le plan stylistique, il paraît regrettable qu'Allen ait recours à une mise en scène des plus réalistes pour étayer son propos. Derechef, la ville de New York y est représentée comme une sorte de microcosme où grouille une faune bigarrée. Évidemment, cette approche a bien servi le cinéaste dans des œuvres

Deconstructing Harry

35 mm / coul. / 95 min /
1997 / fict. / États-Unis

Réal. et scén.: Woody Allen
Image: Carlo Di Palma
Mont.: Susan E. Morse
Prod.: Jean Doumanian
Dist.: Alliance Vivafilm
Int.: Woody Allen, Billy Crystal, Robin Williams, Kirstie Alley, Judy Davis, Bob Balaban, Eric Bogosian, Elisabeth Shue, Hazelle Goodman, Demi Moore, Mariel Hemingway



Hazelle Goodman dans *Deconstructing Harry* de Woody Allen

comme **Annie Hall**, **Manhattan** et **Husbands and Wives**. Néanmoins, elle ne sied pas du tout à son dernier film parce qu'on y sent trop le besoin de l'artiste de se justifier, de montrer que, au fond, il est un être humain sympathique. Or, il eût été essentiel que Woody Allen remette en question l'idée (trop) favorable qu'il se fait de lui-même, qu'il manifeste de l'incertitude par rapport à son interprétation de la vérité. Pour ce faire, une réalisation trouble, équivoque (à la manière de **Radio Days** ou de **Shadows and Fog**) n'aurait sans doute pas nui. D'autre part, il faut déplorer que l'œuvre d'Allen fourmille de coquetteries de style, de fioritures injustifiées comme ces nombreuses séquences où l'auteur utilise le procédé du faux raccord pour «faire plus vrai». Quant à la crudité des dialogues, elle n'apporte vraiment rien de pertinent à l'intrigue. En fait, elle contredit cet effet humoristique que Woody Allen crée fréquemment par le biais des échanges verbaux qui tendent toujours à transformer le réel et non à le restituer tel quel.

Malgré ses nombreuses lacunes esthétiques et thématiques, **Deconstructing Harry** comporte quelques séquences très réussies. Au début du film, on voit une ex-maîtresse de Harry faire irruption dans sa demeure, à une heure indue, et le menacer de se suicider devant lui. Face à cette éventualité, l'écrivain se montre sceptique en affirmant à la forcenée qu'elle est une «comique» et non pas une «tragique»: par conséquent, il en déduit qu'elle n'osera pas se tuer. Toutefois, lorsque celle-ci en vient à braquer son pistolet en direction de Block, il prend subitement au sérieux l'attitude de la jeune femme! Au demeurant, la séquence la plus intelligente du film reste sans doute celle qui relate la descente aux enfers de Block. Durant ce «voyage», il rencontre Larry, son rival sur le plan sentimental, et son père, avec lequel il entretenait des relations très ambiguës. La représentation d'un monde onirique apparaît, en l'occurrence, tout à fait remarquable. Les teintes rouges y sont dominantes, les images sulfureuses abondent, tandis que les décors de pacotille et l'humour s'avèrent de bon ton: on se croirait plongé dans une savoureuse parodie de l'enfer de *la Divine Comédie* de Dante. Allen prend finalement une certaine distance par rapport à son sujet et atteint un indéniable équilibre entre la comédie et le drame, le vrai et le faux. Cependant, cela révèle clairement que le réalisateur aurait dû adopter une telle approche tout au long du film.

Dans la dernière scène du film, on voit l'*alter ego* d'Allen affirmer qu'il est un individu trop «névrosé»

pour vivre normalement. Mais il laisse également entendre que sa psyché malade lui permet d'écrire de manière inspirée. Malheureusement, tel n'est pas le sentiment que le spectateur éprouve. Somme toute, le cinéaste ne semble plus avoir grand-chose de palpitant à nous apprendre à propos de lui-même, de sa vie intime. Peut-être aurait-il avantage à renouer avec le cycle de ses drames psychologiques «à la Bergman». On sait que des films comme **Interiors**, **September** et **Alice** lui ont déjà permis de tracer de très beaux portraits de femmes. De plus, elles lui ont donné l'occasion de trouver un second souffle. Car, à l'heure actuelle, Woody Allen ne semble pas pouvoir renouveler la vision narcissique qu'il entretient de son imposante personne. Cela entraîne des conséquences désastreuses sur sa vision du monde. ■

LE DESTIN

de Youssef Chahine

par Charles-Stéphane Roy

Face à la réaction des intégristes égyptiens au sujet de son film **l'Émigré**, Youssef Chahine signe trois ans plus tard **le Destin**, une réponse à l'intolérance qui perdure depuis plusieurs siècles au sein du peuple arabe. Le film, avec la richesse de son propos et la fraîcheur de sa mise en scène, fut désignée la Palme du cœur au cinquantième festival de Cannes, et son réalisateur récolta le Prix du Festival pour l'ensemble de son œuvre.

El Mansour (Mahmoud Hèmeida), calife de l'Andalousie du XII^e siècle, est en conflit avec le juge de sa cour, le philosophe Averroes (Nour El Chérif), qui enseigne à ses disciples l'interprétation du Coran, ce qui met en colère les intégristes. Partagé entre sa vieille amitié envers le sage et son devoir d'apaiser la rage des sectes conservatrices, le calife condamne Averroes à l'exil, et somme de faire disparaître son œuvre. Aidé par sa famille et ses élèves, ce dernier parviendra à acheminer clandestinement des copies de ses traités en France et en Égypte, assurant ainsi la diffusion et la pérennité de sa pensée, particulièrement en Occident.

Chahine, autour du personnage d'Averroes, propose un fascinant paradoxe, celui de la raison et des limites de la foi, concept récupéré par les intégristes et pivot de leur stratégie de recrutement. Averroes raisonne les textes du Coran, il tente d'en cerner les

Le Destin

35 mm / coul. / 135 min / 1997 / fict. / Égypte-France

Réal.: Youssef Chahine
Scén.: Youssef Chahine et Khaled Youssef
Image: Mohsen Nasr
Mus.: Kamal El Tawil et Yehia El Mougui
Mont.: Rachida Abdel Salam
Prod.: Ognon Pictures
Dist.: Compagnie France Film
Int.: Nour El Cherif, Leila Eloui, Hani Salama, Kahled El Nabaoui, Mohammed Mounir, Safia El Emary, Mahmoud Hemeida, Magdi Idris



Le Destin de Youssef Chahine

principaux enjeux, au lieu de se plier à une lecture passive et unidimensionnelle. Son calife le désapprouve vigoureusement, car il comprend que l'interprétation de la loi signifie une interprétation de l'ordre et de son pouvoir, ainsi qu'un possible présage d'une barbarie sociale. En fait, El Mansour minimise l'importance de ses ennemis, croyant qu'il parviendra plus facilement à combattre le fléau en étouffant le mouvement de pensée humaniste.

Ses fils représentent deux traits particuliers de son caractère: le prince héritier (Khaled El Nabaoui), petit dictateur en puissance, raisonne froidement et juge rapidement, surtout son jeune frère Abdallah (Hani Salama), fêtard et danseur hors pair, qui se fera recruter sans aucune résistance dans la secte de l'émir. L'immaturation des enfants du calife est liée directement à son manque d'intérêt et de valorisation, attitude qu'il révoquera par la suite pour faire avorter un complot contre sa personne avec leur complicité. Le calife pêche par vanité et orgueil en discréditant Averroes, car le chef andalou ne supporte pas la remise en cause de son discours, de ses actes. Et lorsqu'il saisit et brûle les ouvrages du philosophe, c'est également parce qu'il veut que l'Histoire ne se souvienne uniquement que de lui. Mais, comme le rappelle Averroes, «la pensée a des ailes, nul ne peut empêcher son envol».

Si le film de Chahine ressemble à un conte moral sanctionnant une vive réflexion sur l'évolution de la liberté d'expression et de pensée, il ancre néanmoins son discours dans un style polymorphe, où le message est livré sous forme de spectacle. Amateur de Dumas et de romans d'aventures, le cinéaste offre une sorte de western arabe, avec des duels, des revirements inattendus et un rythme soutenu. Juxtaposé à cela, on trouve de longs passages chantés qui viennent ponctuer le récit; malheureusement, les paroles étant chantées en arabe, ce que le spectateur gagne en exotisme et en authenticité, il le perd en compréhension, une maladresse qui aurait pu être évitée avec des sous-titres. Mais ce faux pas ne gêne pas longtemps notre plaisir ni notre intérêt, car tous ces styles propres aux divers groupes sociaux des protagonistes du film (le *musical* pour le peuple, le western pour le calife et ses subalternes et le récit philosophique pour Averroes et les intégristes) concordent avec l'état hétéroclite de cette société de l'âge d'or islamique, où vivaient pacifiquement Musulmans, Juifs et Chrétiens.

Il faut enfin souligner le traitement qu'accorde Chahine à ses personnages. Leurs personnalités et leurs parts pris sont clairement définies, leur jeu, vivant et nuancé, et leurs positions dans le récit, complémentaires et interactives. Le cinéaste entrecroque les rapports riches/pauvres, dominants/dominés et intégristes/humanistes, en multipliant les points de vue, et en n'en préconisant aucun en particulier. Foissonnement des styles, des tons et des personnages: **Le Destin** non seulement est une réflexion divertissante sur la situation au Moyen-Orient, mais demeure un vibrant exemple d'une adéquation parfaite du tout et de ses parties. ■

JACKIE BROWN

de Quentin Tarantino

par Jean-Philippe Gravel

Il y eut un temps pas si lointain où Quentin Tarantino semblait être partout. Il faut dire que la distribution assez resserrée de films adaptant des scénarios de jeunesse (**From Dusk Til Dawn**, **Natural Born Killers**) et d'un film portant sa griffe comme producteur (**Killing Zoe**) nourrissait l'engouement suscité par **Pulp Fiction**, d'autant plus qu'ils reprenaient à leur compte les traits les plus manifestes d'une œuvre encore jeune et non dépourvue de maniérisme.

Peut-être est-il symptomatique alors qu'une assez longue période de silence ait précédé la sortie de **Jackie Brown**, dont le plan d'ouverture — un lent travelling suivant Pam Grier dans le décor terne d'un aéroport — annonce déjà qu'il s'agira moins d'un film conçu pour un public en mal de sensations fortes, que pour celui, moins captif, des cases horaires du défunt *Ciné-Quiz*: un film d'après-midi qui, par le hasard d'un moment de farniente ou d'une journée pluvieuse, parvient, par son approche sympathique et son rythme détendu, à capter l'attention alors qu'on ne s'y attendait pas.

Prendre la voie d'un quelconque **Pulp Fiction II** aurait sans doute été suicidaire, d'autant plus qu'une pléthore de cinéastes indépendants s'y donnent à cœur joie. Pourtant **Jackie Brown** ne marque pas une volte-face soudaine: il ne fait qu'exploiter plus avant le désir de traiter autrement ce qui, dans le créneau policier, prend habituellement fonction de temps mort ou d'*anticlimax*. Cette attention, ce plaisir qu'éprouve Tarantino à tourner des séquences de bavardages inutiles où l'on discute avec panache de sauce à Big Mac, de massage de pieds et autres inepties du genre, ce désir de montrer sa faune de gangsters sous un jour où leurs échanges paraissent aussi prosaïques que chez n'importe qui, forme un souci assez constant que **Jackie Brown** véhicule à sa manière.

D'autre part, les dialogues de **Jackie Brown** servent aussi une fonction ludique dans le récit — fonction qui, manquant quelque peu au traitement de **Pulp Fiction**, le frappait d'une vacuité agaçante —, qui relèvent simplement d'un jeu de manipulation et de fourvoiement sous-tendant et minant sans cesse le rapport établi entre les personnages. La figure type du genre d'échiquier qui en résulte réside dans l'image de la bande de gangsters de **Reservoir Dogs** qui, rassemblés autour d'un «parrain» pour commettre un gros coup, ignorent à peu près tout de l'identité de leurs collègues, étant même obligés de communiquer entre eux par le biais d'un nom d'emprunt. Or, on sait que l'échec du vol en soi, bien qu'il ait été dûment mis en scène et répété, oblige chacun à réviser sa position vis-à-vis de l'autre, question de se défendre d'être, ou de trouver lequel d'entre eux est le mouchard.

Cette situation aux relents paranoïaques insufflé une dimension nouvelle aux dialogues, dimension même indifférente à sa verve accessoire, et qui prouve les talents et les audaces de conteur dont Tarantino est doué: ce manège de la parole, qui impose à chaque



Samuel L. Jackson et Robert De Niro dans **Jackie Brown** de Quentin Tarantino

personnage de relater sa propre version des faits, de récapituler verbalement sans arrêt un ensemble restreint d'événements capitaux, devient lui-même le centre du récit, soumettant les scènes d'action proprement dites à la narration partielle et partielle qu'en font, à tour de rôle, les personnages. Et l'attention du spectateur, exposée bien avant les personnages à la version réelle des faits, se déplace vers cette scène qui ne manque pas d'un certain sens du comique, à voir une bande de dupes se fourvoyer jusqu'à la mort dans la joute effrénée d'une parole récapitulative qui sombre rapidement dans la calomnie.

Dans **Jackie Brown**, en décrivant avec lenteur et maints détails la tentative d'une hôtesse de l'air (Pam Grier) d'échapper tant au trafiquant d'armes (Samuel L. Jackson), à qui elle n'a pu faire parvenir une somme d'argent blanchi, qu'aux enquêteurs (Michael Bowen et Michael Keaton), qui, l'ayant prise sur le fait, cherchent à l'utiliser afin de coincer celui-ci, le récit donne à voir le développement d'un tel bal de dupes. Ce bal est bien sûr mené par l'héroïne mais de concert avec un échangeur de mandats légaux stoïque et secrètement amoureux (Robert Forster)...

On le voit, **Jackie Brown**, au fond, n'a rien de dépayasant. On constate seulement avec joie que cette

Jackie Brown

35 mm / coul. / 151 min / 1997 / fict. / États-Unis

Réal.: Quentin Tarantino
Scén.: Quentin Tarantino et Elmore Leonard d'après son roman **Rum Punch**
Image: Guillermo Navarro
Mont.: Sally Menke
Prod.: Lawrence Bender - Lawrence Bender Productions
Dist.: Alliance Vivafilm
Int.: Pam Grier, Samuel L. Jackson, Robert Forster, Bridget Fonda, Michael Keaton, Robert De Niro

fois-ci le film ne nous propose pas, en guise de héros, de petits pégreux déplaisants à la limite de la caricature, des types dont la consistance ne semble se réduire qu'à une attitude qui, si elle ne manque pas de saveur, n'en est pas moins stéréotypée (et il faut souligner que les personnages de **Jackie Brown** sont loin d'être totalement affranchis de cette approche). La nouveauté, ici, n'est pas tant que Tarantino orne son récit d'une touche très «années 70» par sa trame musicale, l'usage d'effets formels caractéristiques (le «split-screen» par exemple) et le choix de Pam Grier, une ancienne vedette de films de «blaxploitation» pour occuper le rôle principal. Il choisit plutôt de laisser de côté les confrontations et les échanges juteux qui faisaient l'apanage de ses films précédents pour centrer son attention sur un personnage sympathique, longuement développé. Il faut dire que Pam Grier incarne ici un type d'individu qui rappelle la tradition du cow-boy solitaire: ne trouvant pas plus d'aide à collaborer avec la loi qu'à flirter avec les criminels, elle se doit de confondre l'un et l'autre, question de filer en douce sans laisser de traces. Ce qui fait de Jackie Brown un personnage qui, bien qu'il ne soit pas à l'abri d'un traitement archétypal, ne se laisse pas saisir d'emblée et garde toujours une certaine part de mystère

— et on pourrait en dire autant, à divers degrés, du rôle tenu par Robert Forster ou Bridget Fonda, qui tente, chacun à sa manière, de se tirer d'affaire grâce aux ressources variables de leur intelligence.

Peut-être mettra-t-on en doute la pertinence d'un pareil développement. Il reste cependant que si **Jackie Brown** manifeste chez Tarantino un désir évident d'incarner des personnages qui gagnent en profondeur psychologique ce qu'ils perdent en extraversion stéréotypée — quitte à s'aider pour cela d'un support littéraire (dans ce cas-ci l'adaptation du roman d'Elmore Leonard, *Rum Punch*) — c'est peut-être dû au fait que lui-même ne cherche pas à se laisser embrigader dans le style flamboyant par lequel on le reconnaissait jusque-là. Et c'est loin d'être une mauvaise chose... ■

KUNDUN

de Martin Scorsese

par Charles-Stéphane Roy

Après avoir enfin terminé sa trilogie sur le crime organisé (**Mean Streets**, **Goodfellas** et **Casino**), Martin Scorsese nous revient avec **Kundun**, qui marque une nouvelle césure dans une filmographie déjà très hétéroclite. Cette biographie sur le Dalaï-Lama indique cependant une nouvelle approche pour le cinéaste italo-américain, à la fois dans la mise en scène, étonnamment sage, et dans le ton, plus près du recueillement que de l'exubérance.

Ce n'est qu'en 1937, après quatre ans de recherches, que des moines bouddhistes parviennent à trouver l'enfant dans lequel s'est réincarné l'esprit du dernier Dalaï-Lama. Le jeune garçon, immédiatement retiré du milieu familial, part donc vivre dans un monastère avec ses tuteurs, qui lui révéleront progressivement les enseignements du grand Bouddha, puis son importance aux yeux de sa communauté et du peuple tibétain. Devenu adolescent, le nouveau Dalaï-Lama s'ouvrira difficilement au monde, avec toute la naïveté propre à cet âge, ainsi que le terrible poids des immenses responsabilités sur ses jeunes épaules. Rempli d'intentions pacifistes, celui que ses protecteurs nomment «Kundun» (océan de sagesse) se heurtera rapidement à l'impuissance de ses compatriotes, un peuple replié dans des traditions déjà archaïques aux yeux du reste du monde et démuni



Kundun de Martin Scorsese

devant la menace de la Chine communiste, qui prépare l'invasion de son pays. Devant l'impatience de ses tuteurs qui veulent en faire un leader politique et militaire, il sera obligé, après plusieurs refus, de quitter incognito sa patrie pour sa propre sécurité. Mais le nouveau Dalaï-Lama sera habité par le remords d'avoir laissé le sort des Tibétains entre les griffes des conquérants chinois. Son exil perdure depuis 1959, et aujourd'hui encore, l'aide qu'il réclame des autres puissances mondiales pour une réhabilitation de la liberté et de la dignité des Tibétains ne rencontre que son propre écho.

Chronique historique du Proche-Orient moderne, **Kundun** est un film qui affiche sans détour son parti pris pour le Tibet opprimé. Le scénario de Melissa Mathison traite effectivement plus du sort de la nation tibétaine à travers le personnage du Dalaï-Lama que du mythe qui entoure cette intrigante figure internationale. Autant le film représente un intéressant résumé des événements sociopolitiques pour quiconque méconnaît ou ignore l'histoire de ce pays, autant il ne parvient jamais à creuser la surface de son sujet pour y extraire des informations sur le bouddhisme en général et surtout sur le «Kundun» lui-même, que ce soit sur ses origines mythiques (expédié en quelques secondes lors de l'introduction) ou sur les transformations psychiques et spirituelles que subit ce fils de paysan, de son couronnement jusqu'à son arrivée aux Indes. Scorsese, même s'il traite des vertus altruistes des moines, préfère exposer les enjeux politiques et les stratégies militaires qui ont influencé le sort du Tibet, en leur donnant des positions déterminantes dans le déroulement de son récit. La Seconde Guerre mondiale, puis les attaques répétées des Chinois sont, en ce sens, les éléments clés de la prise de conscience du Dalaï-Lama, de la perte de ses illusions, et surtout de son importance au sein de la communauté bouddhiste. Encore ici, ce n'est que comme instance gouvernante qu'est mesuré son impact social, et non pas dans une perspective plus spirituelle, ce qui aurait enrichi l'histoire d'un discours complémentaire indispensable à une meilleure mise en perspective des événements.

Malgré tout, Scorsese éblouit encore avec ses prouesses techniques (la virtuosité et la souplesse de sa caméra donnent grâce et candeur aux danses, séances de prière et rituels tibétains) et la puissance de l'imagerie (les milliers de cadavres gisant aux pieds du Dalaï-Lama, les nuages débordant le sommet des montagnes comme des traînées de lave, sans oublier l'imposante mosaïque de sables colorés). De plus, la trame sonore hypnotisante de Philip Glass — lui-

même bouddhiste —, juxtaposition de musique sérielle et de motifs liturgiques tibétains, procure un caractère envoûtant à la poésie de certaines séquences, et, en ce sens, joue un rôle de premier plan dans la facture du film, tout comme la réussite de Peter Gabriel pour **The Last Temptation of Christ**. Quant aux somptueux costumes de Giorgio Armani, ils viennent donner une saveur épique à l'ensemble. Si ces éléments donnent rythme et faste au récit, l'analyse manichéenne que fait Scorsese de la situation tibétaine laisse en bout de ligne le spectateur sur sa faim. Car, comme pour le reste de la production américaine sur le sujet, **Kundun** suggère que seuls des Tibétains sauraient avec originalité et passion rendre une juste image de leur chef spirituel. ■

MA VIE EN ROSE

d'Alain Berliner

par Jean Beaulieu

Un jeune garçon de sept ans, Ludovic Fabre, se maquille, s'habille avec les robes de sa mère, enfle ses pantalons à l'envers, joue à la poupée, aimerait épouser plus tard son copain Jérôme et clame à qui veut l'entendre (et aussi à ceux qui ne le veulent pas) qu'il désire être une fille quand il sera grand. La vie s'annonce d'ores et déjà parsemée d'embûches pour cette jeune personne, qui se frotera bientôt à l'adolescence (et à son lot de cruautés) puis à l'âge adulte.

La société étant ainsi faite, il paraîtra «normal» qu'une petite fille s'habille en garçon et joue à la guerre ou avec un lance-pierres; on dira d'elle qu'elle n'est qu'un garçon manqué, sans qu'on ne s'inquiète outre mesure de son avenir. Mais qu'un garçon désire porter des vêtements féminins et épouser son ami d'enfance, voilà qui cause toute une commotion, qui est considéré comme tout à fait «anormal», qui bouleverse le père dans sa propre virilité, qui finit également par exaspérer la mère et qui mène presque à l'éclatement de la cellule familiale, au point où le petit doit choisir entre sa grand-mère et sa famille immédiate.

Les parents de Ludovic (Michèle Laroque, toujours à la hauteur, et Jean-Philippe Ecoffey, excellent) sont pourtant très compréhensifs, mais mal préparés à faire face à une telle situation, à accepter la différence. C'est plutôt «Granny» (Hélène Vincent) qui

Kundun

35 mm / coul. / 134 min / 1997 / fict. / États-Unis

Réal.: Martin Scorsese
Scén.: Melissa Mathison
Image: Roger Dakins
Mus.: Philip Glass
Mont.: Thelma Schoonmaker
Prod.: Barbara De Fina
Dist.: Buena Vista
Int.: Tenzin Thuthob Tsarong, Tencho Gyalpo, Tsewang Migyur Khangsar, Geshi Yeshi Gyatso, Gyatgso Lukhang

Ma vie en rose

35 mm / coul. / 89 min / 1997 / fict. / Belgique-France-Grande-Bretagne

Réal.: Alain Berliner
Scén.: Chris Vander Stappen
Image: Yves Cape
Mus.: Dominique Dalcan
Mont.: Sandrine Deegen
Prod.: Productions Haut et Court
Dist.: Motion International
Int.: Michèle Laroque, Jean-Philippe Ecoffey, Hélène Vincent, Georges du Fresnoy, Daniel Hanssens, Laurence Bibot, Jean-François Gallotte, Julien Rivière



Georges du Fresne et Hélène Vincent dans *Ma vie en rose* d'Alain Berliner (Photo: Jean-Claude Lothar)

réussit à tempérer les ardeurs de tout ce monde, usant de son rapport privilégié de grand-mère avec Ludovic.

Dans le rôle de Ludovic, une révélation: le petit Georges Du Fresne, fils de comédien, emporte l'adhésion générale avec son jeu, tout en sensibilité et finesse (rare pour un gamin de son âge), frôlant la perfection. Il aura fallu un long *casting* pour trouver cette perle rare, mais le résultat est prodigieux.

Sur le plan de la réalisation, on sent nettement l'influence d'un film comme **Toto le héros**, dont on reconnaît un certain ton fantaisiste mâtiné d'onirisme. Or, il ne s'agit certes pas là des moments les plus forts de ce film. Au contraire, les envolées féeriques et les références à l'émission pour enfants «Le Monde de Pam» diluent le propos sérieux du sujet et opèrent une rupture de ton dans le récit, avec moult effets spéciaux inutiles compte tenu du sujet, ainsi que dans la texture graphique avec ses couleurs bonbon à outrance, qui jurent particulièrement dans la dernière partie du film, plus dramatique, dominée par des teintes bleutées et plus froides. Les séquences les plus efficaces sont nettement ancrées dans le

réel: les visites chez la psy, les jeux entre enfants, la représentation de «Blanche-Neige», etc. Le talent de Berliner s'exprime surtout dans ces scènes dans lesquelles il expose le «problème», que ce soit de l'intérieur, au sein même de la cellule familiale, ou dans ce microcosme que symbolise la ville-dortoir, notamment par les interactions entre les divers personnages qui composent l'univers (réel) de Ludovic et de sa famille: parenté, amis, voisins, institutrice, psy.

Toutefois, contrairement à un Van Dormael, Berliner ne va pas toujours au bout de ses idées. Ainsi, la satire de la vie banlieusarde (léger emprunt au **Edward Scissorhands** de Tim Burton, avec ses décors suburbains pastel) aurait pu être poussée plus loin, sans pour autant que l'on perde de vue le sujet premier. Les scènes «aériennes» sont plutôt gratuites, ou servent à des pirouettes faussement poétiques ou fantaisistes (par exemple, l'erreur de Dieu dans la distribution des chromosomes). Le monde réel de Ludo étant déjà suffisamment hors de l'ordinaire, cette surenchère de merveilleux paraît forcément superfétatoire, malgré le prétexte idéal qu'offrait

l'univers de l'enfance. La maman de Ludo a beau tomber dans le panneau (publicitaire), pas nous.

L'identité sexuelle chez les enfants demeure encore un sujet assez tabou et peu abordé au cinéma ou dans la littérature. Soulignons le courage et la pudeur des auteurs — Alain Berliner, pour qui il s'agit d'un premier long métrage de fiction, et la scénariste Chris Vander Stappen, qui a concocté une histoire en béton maintes fois retravaillée —, qui ont su éviter les pièges du traitement sensationnaliste (malgré la maladroite portion fée-bonbon) ou de la polémique. Il en résulte malgré tout un film un peu trop sage qui, jouant d'abord la carte de la comédie, s'égare parfois entre le parti pris d'un réalisme cru et celui d'une fantaisie édulcorante, et dont le dénouement laissera plus d'un spectateur sur sa faim.

D'ailleurs, comme ce film semble s'arrêter en chemin, les cinéphiles qui voudraient se laisser tenter par une suite possible des aventures de Ludovic à l'âge adulte pourront jeter leur dévolu sur **Different for Girls**, petit film britannique à l'humour sérieux de Richard Spence, couronné du Grand Prix des Amériques au Festival des films du monde en 1996. ■

NETTOYAGE À SEC

d'Anne Fontaine

par Paul Beaucage

En raison du succès d'estime remporté par ses deux premiers longs métrages (**les Histoires d'amour finissent mal en général** en 1993 et **Augustin** en 1995), on entretenait des attentes élevées pour le film d'Anne Fontaine. **Nettoyage à sec** se situe dans une petite ville de province. Jean-Marie (Charles Berling) et Nicole Kunstler (Miou-Miou) forment un couple rangé et laborieux qui possède une boutique de teinturerie prospère. Au cours d'une de leurs rares incursions dans une boîte de nuit, ils sont séduits par le numéro de travesti qu'exécute Loïc (Stanislas Merhar), un jeune androgyne, avec sa sœur Marylin (Mathilde Seigner). Or, le lendemain, Loïc se présente à la teinturerie des Kunstler pour y nettoyer sa robe de spectacle. Cette première rencontre entre le singulier jeune homme et le couple sérieux aura des conséquences pour le moins inattendues...

Le scénario signé Anne Fontaine et Gilles Taurand repose sur une structure narrative classique: il s'agit de celle de l'éternel triangle amoureux qui unit un

homme, une femme et son amant. Mais, assez subtilement, les auteurs ont su évité de dessiner ce schéma dès le début du film. Ainsi, dans un premier temps, on constate que ce couple petit-bourgeois se sent attiré par la sensualité et la sexualité libérées que manifestent Loïc et sa sœur, deux prolétaires. Il en résulte une «partie de plaisir» hétérosexuelle «à quatre» qui plaira à Nicole sans vraiment donner satisfaction à Jean-Marie. Par la suite, on assistera à un retour à la vie quotidienne des Kunstler, avant qu'une autre occasion de «s'émanciper» ne se présente à eux. La séparation de Loïc et de Marylin fait en sorte que le jeune homme devient subitement disponible. Par conséquent, il s'installe chez les Kunstler et les séduit peu à peu. L'ensemble du récit s'appuie donc sur l'évolution de personnages qui interagissent et se transforment constamment. Mais jusqu'à quel point peuvent-ils réellement changer? La relation qui unit Jean-Marie, Nicole et Loïc s'avère bientôt très trouble. Elle révèle le caractère profondément ambigu des protagonistes: hétérosexuel et homosexuel de Jean-Marie, fidèle et infidèle de Nicole, dissipé et rangé de Loïc.

Évidemment, le film affiche quelques défauts. Les scénaristes omettent de nous suggérer pourquoi le couple est susceptible de transgresser un interdit, après 15 ans de vie conjugale sérieuse et «terre à terre». La réalisatrice a beau nous montrer le contexte du travail quotidien, de la routine provinciale, elle ne nous convainc pas vraiment. En vérité, le spectateur se demande spontanément comment il se fait que le goût de la «souillure» du couple Kunstler ne s'est pas manifesté plus tôt. Anne Fontaine a-t-elle cherché à montrer qu'une vie de couple sans relief finit par entraîner certaines frustrations d'ordre psychosexuel? Cela n'explique pas le changement d'attitude, la volte-face de Jean-Marie et Nicole. Par ailleurs, on sera surpris de la facilité avec laquelle Loïc effectue la transition d'une vie prolétarienne très fruste à une vie bourgeoise très polie. Du reste, cela paraît invraisemblable. Néanmoins, la profondeur psychologique des personnages et la rigueur stylistique dont fait preuve la cinéaste rendent ces maladresses accessoires.

La réalisatrice a recours à une écriture simple et dépouillée. Cela lui permet de tracer un cadre réaliste à l'intérieur duquel évoluent les différents personnages. La vie quotidienne y est montrée dans sa continuité, voire dans toute sa monotonie. Pourtant, cela ne signifie pas que la réalisatrice se prive de nous suggérer une certaine forme de fantaisie, loin s'en faut, comme dans la fameuse séquence du spectacle

Nettoyage à sec

35 mm / coul. / 97 min / 1997 / fict. / France

Réal.: Anne Fontaine
Scén.: Gilles Taurand et Anne Fontaine
Image: Caroline Champetier
Mont.: Luc Barnier
Prod.: Philippe Carcassonne et Alain Sarde
Dist.: Behaviour Distribution
Int.: Miou-Miou, Charles Berling, Stanislas Merhar, Mathilde Seigner, Nanou Meister, Noe Pflieger, Michel Bompoil, Christopher King, Gérard Blanc, Betty Petristy

de Loïc et sa sœur. Cela aurait aisément pu verser dans la caricature ou le racolage, mais tel n'est pas le cas: une véritable sensualité se dégage des caresses qu'échangent les deux «danseuses». Dans ces circonstances, il apparaît plausible que le couple sérieux, «convenable», se sente subitement tenté par la transgression d'un tabou.

Comme dans ses films précédents, Anne Fontaine, une ancienne actrice, a accordé une importance considérable au choix et à la direction de ses interprètes. Or, force est d'admettre que la réussite de **Nettoyage à sec** doit beaucoup à la qualité de jeu de ses principaux acteurs. Charles Berling domine l'interprétation grâce à une composition particulièrement maîtrisée. Sa technique très sûre lui permet de traduire subtilement l'évolution du personnage complexé de Jean-Marie Kunstler. Quant à Miou-Miou, elle offre derechef une prestation de haut niveau. Son jeu intuitif sert fort bien le personnage de Nicole: celle-ci semble toujours partagée entre le sens du devoir et le goût de l'aventure. En ce qui a trait à Stanislas Merhar, un acteur non professionnel, il campe le rôle de Loïc avec une indéniable habileté. De fait, il traduit adéquatement l'ambiguïté (psychologique et sexuelle) du personnage de Loïc. Enfin,

même si elle tient un rôle plus effacé, Mathilde Seigner parvient à incarner Marylin de manière convaincante.

Le film se clôt de façon tragique: après que Loïc a révélé à Jean-Marie son homosexualité latente en le sodomisant, celui-ci, pris d'un mouvement de folie, tue le jeune homme à coups de barre métallique. Prenant conscience de la gravité du geste commis par son mari, Nicole s'efforce d'effacer, de *nettoyer* toutes les traces du passage du jeune homme chez les Kunstler. Elle parvient donc à camoufler le crime de Jean-Marie. Cette conclusion «brechtienne» témoigne clairement que le sentiment d'appartenance à une classe sociale s'avère généralement plus fort que des motivations d'ordre psychosexuel. En somme, peut-être Anne Fontaine a-t-elle cherché à nous montrer que, sous ses dehors libertaires, la bourgeoisie des années 90 demeure foncièrement réactionnaire. ■

POST COÏTUM, ANIMAL TRISTE

de Brigitte Roüan

par Jean Beaulieu

Or donc, «après le coït, l'animal est triste» clame l'affiche. Ce film au titre-choc s'ouvre sur les râlements d'une chatte en chaleur, puis enchaîne sur Diane Clovier (Brigitte Roüan) qui, au son de «Ti amo» d'Umberto Tozzi, se tortille sur son lit comme la féline en criant le nom de son jeune amant qu'elle semble avoir perdu à jamais. Flash-back: première rencontre avec l'objet de son désir, Emilio (Boris Terral, évanescant), chez un écrivain, protégé de Diane, qui est directrice littéraire pour une grande maison d'édition parisienne. Philippe, son mari, est chargé de la défense d'une voisine, Marguerite Lepluche (émouvante Françoise Arnoul), qu'on vient de voir assassiner monsieur (ce dernier l'avait trompée pendant plus de 40 ans, apprend-on plus tard) d'un vigoureux coup de fourchette dans la jugulaire. Et il n'y a même pas dix minutes d'écoulées dans le film.

Comme on le voit, Brigitte Roüan n'y va pas avec le dos de la cuillère. Elle aborde d'ailleurs ce film tel un boxeur, au corps à corps, n'hésitant pas à s'investir totalement, physiquement dans le personnage principal, montrant tour à tour son côté chasserresse et sa vulnérabilité. (Il est étonnant de constater que peu d'actrices jouent dans leurs propres films; pourtant,



Stanislas Merhar et Miou-Miou dans *Nettoyage à sec* d'Anne Fontaine

il s'agit là d'une occasion en or pour elles de se donner des rôles intéressants, une denrée de plus en plus rare pour les comédiennes qui franchissent le cap de la quarantaine.)

Réussissant à redonner ses couleurs à un tissu dramatique plutôt usé, celui d'une relation adultère — même si le sujet est ici abordé avec une réversibilité vivifiante (c'est la femme qui trompe, avec un beaucoup plus jeune qu'elle de surcroît) —, la réalisatrice fait l'autopsie d'une relation amoureuse du point de vue, unique, de l'héroïne, des premiers échanges de regards frémissants aux paroxystiques sommets de la passion, de la rupture soudaine aux manifestations de vengeance et, finalement, l'inexorable chagrin, apparemment sans fin.

Toute à sa passion pour le fougueux et séduisant jeune homme, Diane, la quarantaine radieuse, flotte littéralement sur un petit nuage rose (salut Demy!). Jouant toute sa mise sur le «jeune ingénieur hydraulicien sans frontières», pour qui l'amour et les conquêtes ne peuvent qu'être de passage, tout comme les mandats qu'il remplit autour du monde, elle n'entend (ou ne croit) même pas Emilio lorsque celui-ci lui dit qu'il n'est pas amoureux.

Diane vit dans un monde d'hommes: son mari-ami (Patrick Chesnais, remarquable en cocu qui encaisse somme toute assez dignement) avec qui elle fait chambre à part, ses deux fils adolescents cruellement indifférents à son malheur, son patron (Jean-Louis Richard) et directeur de la maison d'édition, l'écrivain doué François Narou (Nils Tavernier), qu'elle prend sous son aile, et enfin, Emilio... Orpheline, on ne lui connaît aucune véritable amie, aucune alliée qui gravite près d'elle, qui pourrait lui apporter quelque réconfort face aux coups durs. D'ailleurs, le point tournant de sa relation avec Emilio survient lorsque ce dernier a une conversation privée avec son grand-père, à Boujailles, où le couple interdit s'était payé une courte escapade. L'aïeul semble lui dire, en italien, de cesser de fréquenter une femme qui pourrait être sa mère. À la suite de ces paroles d'un sexisme séculaire, Emilio devient plus distant et annonce bientôt à Diane son intention de partir travailler six mois en Afrique. Le signal de la rupture est donné lorsque, après une nuit d'amour, Diane quitte la chambre après avoir glissé un billet de 200 francs sous le sexe de son amant.

La merveilleuse idylle se clôt sur des gestes définitifs faits par Diane. Après une course folle sur les trottoirs de Paris la nuit (bonsoir Carax!) et un dernier

baroud d'honneur dans quelques bars, la descente aux enfers de l'héroïne commence, paradoxalement, avec cette longue et belle séquence de la montée des escaliers qui la mènent chez elle, tandis qu'elle se déshabille progressivement à chaque palier pour tomber complètement nue dans les bras de Philippe, qui ne l'attendait plus. Suivent la déchéance morale et physique, la rupture avec son milieu de travail, son mari et sa famille... Seul un grand choc pourra la secouer de sa torpeur.

Comme Diane, qui tombe amoureuse une fois tous les 15 ans, Brigitte Roïan retombe dans la fièvre de la réalisation huit ans après **Outremer**, son premier long métrage, par ailleurs bien reçu. Et comme le personnage de François (son «autre alter ego» dans le film), qui cherche désespérément à terminer son second roman, la cinéaste confirme avec ce deuxième film les espoirs qu'elle avait su faire naître à l'époque, ne craignant pas de prendre des risques, de se montrer sous un jour pas toujours flatteur, de se jeter à l'eau... Il en résulte un film vrai, frais, drôle par moments et souvent touchant, sincère, courageux même.

Or donc, **Post coïtum...**, le spectateur n'est pas triste. ■

Post coïtum, animal triste

35 mm / coul. / 97 min / 1997 / fict. / France

Réal.: Brigitte Roïan
Scén.: Brigitte Roïan, Santiago Amigorena, Guy Zylberstein, Jean-Louis Richard et Philippe Legay
Image: Pierre Dupouey
Mus.: Mickèk Musseau et Umberto Tozz
Mont.: Laurent Roïan
Prod.: Humbert Balsan - Ognon Pictures
Dist.: Compagnie France Film
Int.: Brigitte Roïan, Patrick Chesnais, Boris Terral, Nils Tavernier, Jean-Louis Richard, Françoise Arnoul



Brigitte Roïan et Patrick Chesnais dans **Post Coïtum, animal triste** de Brigitte Roïan