

Cherchez la femme

François Bilodeau

Volume 36, numéro 4 (214), août 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/32213ac>

[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). Cherchez la femme. *Liberté*, 36(4), 153–157.

CINÉMA

FRANÇOIS BILODEAU

CHERCHEZ LA FEMME

Pendant que le générique défile au début de *Blanc*, une valise est trimballée sur les tapis roulants d'un aéroport, à partir du moment où, dans la réalité, la nôtre disparaît derrière des bandelettes. La taille de l'objet, la durée de la séquence, les plans rapprochés et, surtout, l'insistance sur les chocs et les soubresauts causés par les coudes et les dénivellations invitent le spectateur à soupçonner un contenu singulier, voire humain — à condition que le clandestin soit petit et souple. Tout devient clair lorsque la séquence est reprise plus tard : répudié par sa femme française, un immigré polonais prénommé Karol revient au pays natal dans le bagage d'un mystérieux compatriote tout de noir vêtu.

Comparée à l'ouverture spectaculaire de *Bleu*, le premier volet de la trilogie française de Krzysztof Kieslowski, celle de *Blanc* m'a semblé un peu paresseuse ; à la limite, ai-je pensé, n'importe quel bout du film aurait pu se retrouver ainsi en amorce. Or, en passant du *bleu* au *blanc* et de la *liberté* à l'*égalité*, Kieslowski a aussi changé de registre. *Bleu* racontait la lente éclosion d'une femme sur l'horizon d'une musique réconciliatrice ; malgré le désir de dynamiser son existence et de laver son humiliation, le héros de *Blanc* se rapetisse et, pactisant avec le diable, renie son être. Face à l'obstacle qu'il rencontre en France, Karol choisit de régresser et, enfermé dans une

valise, de réintégrer aveuglément l'univers familial de la Pologne, sûr d'y reconstruire son identité bafouée ; plutôt que de rester un domestique au service d'une princesse méprisante et capricieuse, il préfère redevenir un garçon cent pour cent polonais et, de combine en combine, régner sur un minuscule royaume pourri. Karol s'imagine triompher, alors qu'il s'enferme toujours davantage dans la petitesse. Et lorsqu'il achète un cadavre pour simuler sa mort auprès de la belle, il ne comprend pas que le mort, c'est lui. Il lui faudra faire emprisonner son ex-femme en Pologne pour s'apercevoir enfin que sa liberté retrouvée dans son pays et le prestige qu'il y a acquis ne lui ont rien donné. En réalité, il se sera conformé à l'image la plus élémentaire de lui-même, que son compatriote reconnaît immédiatement en le voyant jouer une complainte sur un peigne dans une station du métro parisien. Ainsi, en s'enfermant dans la valise de son « ange noir », Karol troque son individualité contre un cliché folklorique. Malgré ses prétentions, en France comme en Pologne il reste un jouet que les autres trimballent dans une valise, qui est aussi un cercueil.

Parce qu'elle nous est présentée par le regard de Karol, on apprend peu de chose de Dominique, sa femme. Évoquant l'impuissance de son mari pour divorcer, elle joue le rôle de la femme fatale et dominatrice jusqu'à ce que, incarcérée, elle se transforme en princesse captive d'un château. Lui, dans la cour, fond en larmes devant l'image virginale et médiévale qu'offre Julie Delpy à la fenêtre d'une tour et que Kieslowski a empruntée à *La Passion Béatrice* de Bertrand Tavernier. Le couple communique maintenant par signes. Auparavant, le Polonais et la Française se seront livré un combat sans merci, comme le cinéma contemporain en fournit de multiples exemples. Car il n'y a pas de commune mesure entre la guerre des sexes d'aujourd'hui et

celle, disons, que filmaient les Antonioni, Bergman et même Allen. Rongés par l'ennui — ou, selon le jargon de l'époque, par l'*incommunicabilité* —, les couples de jadis vivaient néanmoins en état de grâce dans un relatif paradis terrestre. Dans les années quatre-vingt-dix, les époux se détruisent au sein d'un mariage « blanc », comme celui de Dominique et Karol, partent en « lune de fiel », comme chez Polanski, quand leur ménage n'est pas l'« enfer » que la province dissimule derrière sa beauté chez Chabrol, ou une pure chimère dont Juliette se lasse mais pour laquelle « Roméo saigne » dans un film de Peter Medak.

Dans toutes ces réalisations, la femme est vue par le personnage masculin qui, perdu dans ses phantasmes, la prive d'existence aux yeux du spectateur. L'homme chérit les représentations qu'il se fait de sa compagne, comme le buste féminin que conserve Karol et en lequel il sublime une Dominique idéale. Dans *L'Enfer*, que Chabrol tire d'un scénario d'Henri-Georges Clouzot, le cinéma semble s'interposer entre Paul et Nelly, propriétaires d'un hôtel à la campagne. Non seulement Nelly rappelle le type cinématographique de la femme-enfant des années cinquante-soixante, mais lorsqu'un des vacanciers projette un soir à l'hôtel le film qu'il a tourné pendant son séjour, Paul reproduit en surimpression celui de sa jalousie. Chaque fois que sa femme apparaît à l'écran, il imagine d'autres scènes que celles croquées par le cinéaste amateur, si bien que nous ne voyons pas le film inoffensif qui amuse les vacanciers, mais la bande-annonce d'un drame passionnel de série B. Paul se fait carrément du cinéma.

Dédoublée par le regard de son mari, Nelly nous échappe. En fait, trois Nelly cohabitent dans cette scène : pendant que l'une assiste à une projection, les deux autres évoluent sur pellicule — la première pour les

clients de l'hôtel, la seconde pour Paul. Le procédé de la femme multipliée n'est pas nouveau : Luis Buñuel a même utilisé deux actrices pour incarner celle qui faisait courir Fernando Rey dans *Cet obscur objet du désir*. Roman Polanski n'a pas recours à cette astuce dans *Lune de fiel*, adapté du roman de Pascal Bruckner, mais Mimi, le principal personnage féminin, réussit presque à elle seule à confondre deux hommes qui projettent sur elle leurs désirs : Oscar, un écrivain américain, disciple de Henry Miller ; et Nigel, un jeune Britannique innocent à qui le premier, devenu paraplégique, fait cyniquement miroiter les charmes de l'infidélité en lui racontant l'histoire du couple bizarre qu'il forme avec Mimi. Polanski donne à celle-ci deux alliés. Bien que n'attisant pas les regards et n'occupant pas le centre de l'intrigue, la femme de Nigel intervient à la toute fin pour tuer dans l'œuf les velléités d'infidélité de son mari. L'autre apparaît furtivement au début pour jeter un doute sur la galanterie dont Oscar a fait preuve lors de sa première rencontre avec Mimi dans un autobus : après avoir cru reconnaître en cette inconnue la passagère pour qui il a précédemment eu le coup de foudre, il l'invite au restaurant où, ô surprise, se présente à lui le réel objet de son désir en la personne de la serveuse. Évidemment, l'autre est aussitôt plantée là. Oscar l'ignore, mais c'est la dernière fois qu'il se débarrassera d'une conquête : la serveuse, Mimi, ne le lâchera plus.

Le personnage de Mimi est une forme malléable à laquelle Polanski donne différents aspects grotesques qui, tous, reflètent la bêtise d'Oscar — et de Nigel. Dans un premier temps, elle séduit l'Américain par un mélange d'ingénuité et de perversion — la femme-enfant ; puis elle l'exaspère en devenant une sorte d'animal domestique, à la fois soumis et grossier (la transformation est particulièrement bien illustrée par les deux scènes où elle

boit son lait matinal). Enfin, elle le force à former avec elle la caricature pitoyable d'un couple marié. Bref, Mimi, elle-même une caricature de la femme fatale du cinéma, n'a d'existence à l'écran que pour se moquer des prétentions érotiques des personnages masculins.

Dans *Romeo is Bleeding*, Jack, un policier, retrouve chaque soir sa douce Pénélope au foyer. Toutefois, il commet pour la pègre quelques méfaits dont il cache les recettes dans sa cour, et entretient une maîtresse un peu insignifiante et nettement moins sophistiquée que Nathalie, son épouse. Il croit pouvoir concilier sa double vie jusqu'au jour où on lui confie la garde de Mona, une créature sulfureuse qui ne cessera de se moquer de lui. Cette réalisation échevelée de Peter Medak doit beaucoup au scénario de Hilary Henkin, qui exacerbe avec une certaine dose d'humour les clichés du film noir pour composer indirectement un drame conjugal. Car, bien que le lien entre les deux femmes ne soit jamais établi, plusieurs indices amènent le spectateur à conclure que la diabolique Mona et la patiente Nathalie ne forment qu'un seul et même personnage, la criminelle incarnant toute la rage contenue de l'épouse. Comme elles habitent les deux univers parallèles qu'il a jalousement gardés séparés, Jack ne se doute de rien et n'y voit que du feu, comme dans cette scène où Mona le fait accidentellement tirer dans le noir sur sa maîtresse.

Déjoué sur tous les plans, Jack finira ses jours dans un coin perdu, à se morfondre et à imaginer le retour de sa Juliette à chacun de leurs anniversaires de mariage. Comme au cinéma, Nathalie apparaît dans l'embrasement de la porte et le couple s'enlace pour la valse de la réconciliation. Mais comme au cinéma, tout cela n'était qu'une illusion. Pour s'être cru le personnage d'un film, Jack, comme Karol, Paul et Oscar, aura perdu le fil de sa vie.