

Trois couleurs : Blanc

Martin Girard

Number 170, March 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/59471ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Girard, M. (1994). Review of [*Trois couleurs : Blanc*]. *Séquences*, (170), 38–39.



Patrice Bissonnette et Geneviève Bujold

qui captait subrepticement les événements qu'elle filmait. Ici, bien que l'instant soit préparé et anticipé, Brault attrape un regard (celui du fils) et le suit avec sa caméra subjective (du point de vue de Max), donnant au tout un (faux) caractère fortuit. La rencontre tant espérée n'est, par conséquent, que partiellement consommée.

Ce dernier mot peut paraître incongru dans les circonstances. Il exprime pourtant à merveille l'ambiguïté des intentions de Max. Celle-ci avoue à Catherine, dans un élan de confiance teinté de provocation, avoir célébré le 16e anniversaire de son fils en couchant avec un jeune homme âgé de 16 ans. La démarche de Max est donc animée d'un désir de plénitude, de réconciliation avec le passé mais aussi de celui, plus pervers, d'une relation incestueuse. Une relation que Brault et Lewis font exister grâce à une rencontre, bien réelle et vraiment fortuite, par opposition à celle décrite plus haut, dans le bar où Max travaille. Quatre jeunes hommes entrent au moment où elle ferme l'établissement et insistent pour regarder la fin d'un match de hockey. Un d'eux se démarque clairement du groupe, tant par ce qu'il commande, que par ce qu'il fait. Un courant électrique extraordinaire passe de ses yeux à ceux de Max. Les deux personnages sortent évidemment ensemble du bar, mais ne vont pas plus loin qu'un tendre baiser.

Une ellipse nous laisse imaginer le reste. On devine, bien sûr, qu'il s'agit de Michel, le fils convoité. Tout dans la réalisation de cette séquence suggère une telle conclusion. Brault donne même, inutilement d'ailleurs, une confirmation visuelle. La surprise potentielle de la fin du film, alors qu'on assiste à la réunion de Max et Michel, est donc tuée dans l'oeuf. Mais au-delà de cette surprise avortée, Brault sème le doute dans l'esprit du spectateur quant à la représentation de la réalité. La perception de Max est-elle fiable? S' imagine-t-elle des choses? La démarcation entre le rêve et la réalité a rarement été aussi délicieusement complexe et évanescente. Un plaisir...

La scène d'accouchement, illustrée à l'aide d'un flash-back, se termine par un déchirant travelling arrière. La caméra s'éloigne impitoyablement de Max et la laisse seule, alors qu'on reste avec le bébé, filmé en gros plan. Une impression de mauvais rêve inonde le flash-back, appuyée par l'architecture de la clinique où se trouve Max: des lignes droites et dures, tout sauf féminines. Cette impression, Brault la neutralise lorsqu'il reprend le travelling dans les dernières images du film. Le mouvement est maintenant doux, sensuel et entouré des rondeurs architecturales, foncièrement féminines, de l'appartement de Catherine. Une scène que l'on peut lire comme un accouchement, métaphorique celui-là,

puisque Max reprend vie en renouant avec le piano, instrument à la fois chéri et détesté qu'elle refusait de manipuler depuis le drame de son adolescence.

Le film de Michel Brault témoigne donc de l'énorme savoir-faire du cinéaste. **Mon amie Max** se veut une réussite provenant d'un homme qui n'a plus de preuves à faire. On déplorera (rien n'est parfait!) tout de même son manque de confiance en l'image. La narration en voix-off de Catherine est peut-être justifiée par le titre (il s'agit après tout de son amie Max), mais il en résulte une redondance futilement explicative.

Alain Dubeau

MON AMIE MAX — Réal.: Michel Brault — Scén.: Jefferson Lewis — Phot.: Sylvain Brault — Mus.: François Dompierre — Mont.: Jacques Gagné — Cost.: François Laplante — Déc.: Ginette Robitaille — Son: Patrick Rousseau — Int.: Geneviève Bujold (Marie-Alexandre Brabant ou Max), Marthe Keller (Catherine Mercier), Johanne McKay (Marie-Alexandre, adolescente), Marie Guillard (Catherine, adolescente), Michel Rivard (Denis Lajeunesse), Rita Lafontaine (Madame Brabant), Véronique Le Flaguais (Madame Michaud), Jean-Louis Roux (le père Bérubé), Rosa Zacharie (Françoise Simard), Patrice Bissonnette (Michel Simard), François Dompierre (le chef d'orchestre) — Prod.: Aimée Danis — Canada (Québec) — 1993 — 107 minutes — Dist.: Cinépix.

Trois couleurs — Blanc

Telle une «figure imposée», l'égalité est le thème de ce second volet de la trilogie **Bleu blanc rouge**. Un des principaux intérêts de l'exercice est de découvrir petit à petit, à travers les méandres d'une intrigue capricieuse, les réflexions diverses que ce thème a suscitées dans l'esprit de l'auteur. Le plaisir très réel que procure le film demeure anecdotique. Il se trouve dans des moments isolés où l'oeil narquois du cinéaste observe ses personnages affronter les hauts et les bas de la vie. Le film est imprégné d'un humour varié, tantôt noir, tantôt burlesque, parfois même surréaliste. Les événements s'enchaînent avec aisance, fluidité, comme si tout allait de soi, et malgré le fait que l'intrigue elle-même se révèle bien controuée à l'analyse. Aux premiers abords, **Blanc** semble beaucoup moins linéaire et transparent que **Bleu**. C'est parce que cette fois Kieslowski aborde son thème sur deux plans

parallèles en proposant des analogies souvent improbables. Mais dès que la stratégie du cinéaste se révèle au spectateur, **Blanc** devient limpide comme une fable dont la morale s'inscrit dans les événements au premier degré.

On est d'abord un peu confondu par cette histoire d'un couple qui vient de divorcer et dont le rapport de force va progressivement se renverser. L'homme, un immigrant polonais, se retrouve sans le sou à mendier dans le métro parisien. Les

autres en raison de son statut sexuel, économique, social et national. Face à lui, l'épouse, jouée avec une froide détermination par Julie Delpy, est l'incarnation d'un état supérieur de l'individu dans la société: elle est belle, riche, sophistiquée, sexuellement très en santé et parfaitement en harmonie avec le milieu où elle évolue.

On comprend assez vite que ces deux personnages existent en tant que formules attachées au scénario. Ils sont les objets

ici sur le dos du personnage joué par Delpy, c'est la femme qui en prend pour son rhume. Elle est l'objet ultime du désir, la denrée la plus convoitée par le héros. On peut argumenter que Kieslowski profite de cette dépendance amoureuse pour se moquer de son protagoniste masculin — lorsqu'il le montre embrassant le buste en plâtre d'une femme, par exemple. Mais l'ennui, c'est qu'à la fin, l'ironie semble vouloir céder le pas à une émotion artificielle, lorsque le personnage principal triomphe en observant son ex-épouse emprisonnée. Faut-il vraiment prendre au sérieux la complicité retrouvée des ex-époux? Si oui, on est en droit de se demander pourquoi Kieslowski est incapable d'envisager l'égalité sans la liberté. Et pourquoi il refuse à son personnage féminin la moindre nuance psychologique, comme si elle n'était qu'un rouage dans la mécanique de son exercice.

Sur le plan formel, **Blanc** n'est pas du calibre de **Bleu**. Aux arabesques stylistiques du premier volet de sa trilogie, le cinéaste oppose ici une mise en scène plus dépouillée. Le travail du cinéaste y gagne en spontanéité, mais y perd en lyrisme et en poésie. Souhaitons que dans **Rouge** le réalisateur parvienne à allier les deux approches.

Martin Girard



Zbigniew Zamachowski et Julie Delpy

événements s'enchaînent rapidement: il rencontre un compatriote grâce à qui il retourne dans son pays. Là, à la faveur du nouveau contexte capitaliste et de quelques circonstances heureuses, il s'enrichit en un rien de temps sans même y mettre beaucoup d'effort. Il décide alors d'utiliser sa richesse pour se payer une fausse mort, afin de forcer son ex-femme à venir assister à ses funérailles polonaises.

Certains ont vu là une quelconque histoire d'amour dans laquelle le cinéaste explore l'égalité dans le rapport amoureux. En réalité, le récit de ces deux époux est au fond purement accessoire, comme d'ailleurs presque tous les autres éléments du scénario. Ce qui compte pour Kieslowski, c'est la démonstration. Le héros est impuissant (c'est pour ça que sa femme divorce), en plus d'être un immigrant, un chômeur et un pauvre. Il est en quelque sorte une caricature ambulante du perdant placé d'office en dessous des

d'une farce grinçante sur les rapports d'égalité entre l'Est et l'Ouest. C'est que dans **Blanc** Kieslowski retrouve, comme son héros, sa Pologne natale. Et ce retour aux sources, après avoir travaillé dans le luxe parisien qui lui a permis de nous donner un **Bleu** si fastueux, donne au cinéaste le goût de projeter son discours sur l'égalité dans l'arène du nouveau rapport de forces européen. Plusieurs éléments dans **Blanc** deviennent alors prétextes à un symbolisme parfois lourdement concerté par le cinéaste et son scénariste. C'est le cas par exemple de toutes ces transactions qui parsèment le film. Tout s'achète: la mort, un cadavre, un suicide, un passeport et, le plus important, l'égalité. On comprend l'idée très vite, surtout qu'elle n'a rien de bien neuf. Dans le système symbolique de **Blanc**, ce n'est pas seulement l'égalité qui devient un objet de marchandage, mais aussi l'humain. Or, la démonstration se faisant

TROIS COULEURS — BLANC — Réal.: Krzysztof Kieslowski — **Scén.:** Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz — **Phot.:** Edward Klosinski — **Mont.:** Ursula Lesiak — **Mus.:** Zbigniew Preisner — **Son:** Jean-Claude Laureux — **Déc.:** Halina Dobrowolska, Claude Lenoir — **Cost.:** Elzbieta Radke, Teresa Wardzala, Jolanta Luczak, Virginie Viard — **Int.:** Zbigniew Zamachowski (Karol Karol), Julie Delpy (Dominique), Janusz Gajos (Mikolaj), Jerzy Stuhr (Jurek), Grzegorz Warchol (l'élégant), Jerzy Nowak (le vieux paysan), Aleksander Bardini (le notaire), Cesary Harasimowicz (l'inspecteur), Jerzy Trela (Monsieur Broniek), Philippe Morier-Genoud (le juge) et Juliette Binoche — **Prod.:** Marin Karmitz — France/Suisse/Pologne — 1993 — 91 minutes — **Dist.:** Alliance/Vivafilm.

Naked

Pas de générique. Comme un coup de poing, le film s'ouvre sur un plan séquence tourné à l'épaule. À toute vitesse, la caméra se faufile dans une ruelle étroite aux murs suintants et à l'éclairage blafard. Au bout de sa