

Les niveaux de liberté

Trois couleurs : bleu

Number 166, September–October 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50047ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1993). Review of [Les niveaux de liberté / *Trois couleurs : bleu*]. *Séquences*, (166), 46–52.

TROIS COULEURS — BLEU

Les niveaux de liberté



Krzysztof Kieslowski nous a habitués à des personnages qui s'incarnent dans une nature qui semble n'avoir d'humain que l'apparence sans en avoir la substance et nous avons l'impression qu'il ne sont ni bons ni méchants, qu'ils ne font que remplir leur fonction de messagers, de représentants de certains états de choses. Les mots qu'ils prononcent ne nous disent rien de ce qu'ils ressentent vraiment au moment précis où on les voit sur l'écran. La caméra n'est utilisée que pour remplir une tâche

bien particulière: refléter un état d'âme et servir de pont entre le personnage et le spectateur/auditeur. C'est ainsi que le cinéaste polonais entre en résonance avec les choses, nous aidant, par des détails à première vue secondaires, à recevoir, sans aucune sorte de brouillage, les signes qu'il veut nous demander d'élucider. Il doit alors viser la clarté, obéir à une rigueur presque mathématique, libérant le personnage et lui donnant des ailes pour qu'il vole vers nous. Et peut-être pour qu'il nous libère à notre

tour, et nous conduise vers une sorte de liberté de juger, de vivre et d'être.

Spectateur/auditeur. Libération. Liberté.

Bleu, le premier chapitre de la fameuse trilogie tant attendue, met en relief ces concepts en s'appuyant comme toujours sur la musique et sur le sentiment que c'est par les silences et les regards que l'on arrive le mieux à s'exprimer.

Julie peut choisir de mourir suite à l'accident tragique qui a emporté son mari et sa fille. Elle peut également

choisir de vivre en recluse, dans un appartement anonyme où elle voudrait disparaître. Elle peut aussi s'oublier elle-même, ne plus savoir qui elle est devenue, n'apparaître devant son miroir qu'à la manière d'une ombre. Elle peut choisir enfin de vivre, parce que, en dépit de la musique des gens, de la musique des bruits de fond, de celle des actions et des gestes quotidiens, il y a en elle, dans sa mémoire, dans son corps, l'autre Musique, celle de la vérité, de la contemporanéité, celle qui chante à ses oreilles depuis toujours et qui la fait vivre, par l'Amour interposé.

Devant tous ces choix, Julie se trouve à chaque fois face à sa liberté. Une liberté individuelle, pure, vidée de toutes ses habituelles significations engagées.

Pour aboutir à toutes ces possibilités de choix pour le personnage, Kieslowski a donné à Julie les traits et la personnalité de Juliette Binoche, la seule actrice française dont les répliques s'appellent regards et les silences pensées. On imagine le cinéaste ne donnant jamais à sa comédienne d'indication ayant trait à la psychologie du personnage, voulant se limiter au schéma des mouvements et des actions qu'elle pourra lui offrir elle-même. C'est elle qui fournira ainsi la trace portante du jeu, permettant à son metteur en scène de n'intervenir que pour corriger un détail, limer le jeu, sans jamais en substituer un autre.

Contrainte de rendre chaque scène de façon instinctive, Juliette Binoche s'approprie ainsi des choix, une liberté qui sont ceux que son personnage doit considérer à son tour.

La couleur bleue est presque sur tous les plans de ce film hanté par l'image de la mort et celle de la vie qui lui tient tête. Julie y plonge confusément d'abord, encaissant le choc de la double tragédie sans raisonner (les pénibles scènes d'hôpital). Flottant entre deux ou trois décisions au sujet de ce qui lui reste à faire (les extraordinaires scènes de la piscine), elle s'attache à des objets (la

The Age of Innocence

Le nouveau film de Martin Scorsese a pris l'affiche au moment où nous mettons la dernière main à ce numéro de *Séquences*. Nous aurions pu en faire une critique de dernière minute basée sur un premier visionnement. Nous avons préféré attendre la prochaine parution de la revue afin de rendre vraiment justice à cette oeuvre magistrale. Disons le tout net: **The Age of Innocence** est le meilleur film de Scorsese depuis **Raging Bull**. Foudroyante adaptation d'un roman d'Edith Wharton, le scénario écrit par Jay Cocks et Scorsese donne lieu à une fresque admirable sur la haute société new-yorkaise des années 70 du siècle dernier. Le traitement est à la fois, tenez-vous bien, anthropologique, poétique, lyrique, ironique et tragique.

Cinéaste par excellence de la fougue masculine et des personnages au caractère expansif, Scorsese nous offre cette fois une oeuvre d'une étonnante féminité, qui pose un regard subtil sur les élans secrets de l'âme humaine. Scorsese travaille ici dans les nuances, tant au plan de l'étude de moeurs (admirable mise en scène du décorum de la haute société et de ses effets pervers sur le comportement individuel des personnages), que de l'exploration du sentiment amoureux dont l'expression ultime est le sacrifice (un thème plus familier à Scorsese qu'on pourrait le croire). Rendez-vous, donc, au prochain numéro de *Séquences* pour une étude élaborée de ce chef-d'oeuvre.

Le Comité de rédaction

lampe aux breloques bleues) ou des gens (Sandrine, sa voisine, ou alors sa mère). Tout l'obsède et tout l'épuise.

C'est ainsi que l'on retourne une fois de plus à la Musique. Ami de Kieslowski depuis dix ans (leur collaboration remonte à **Sans fin**), Zbigniew Preisner donne à ses compositions les accents déchirants et passionnés que demandent les sujets qui lui sont confiés. Les thèmes rappellent à s'y méprendre ceux de **La Double Vie de Véronique** et ce n'est pas pour rien que, de film en film, Kieslowski rend constamment hommage à son compositeur. La musique de Preisner telle qu'utilisée par Kieslowski n'a plus de rôle accessoire, mais un rôle de protagoniste. Elle se lie à l'image dans un rapport autonome et dialectique, et non pas dans un rapport de dépendance. Ici, encore plus que dans **Véronique**, elle est utilisée (comme la couleur d'ailleurs) dans une perspective symbolique et puissamment émotive. On sent sa présence même quand on ne l'entend pas. Et lorsqu'elle se fait entendre, elle

jaillit en feux d'artifice, en volutes irisées ou en explosions inattendues.

Kieslowski n'a jamais voulu créer de contre-jour lorsqu'il cadre Julie. Sa présence est entière et c'est elle qui vibre presque à chaque plan. Bien entendu, il n'est pas laissé à la caméra le soin d'enregistrer passivement les choses, encore moins de leur faire violence. Tout est méticuleusement travaillé, permettant aux thèmes principaux de briller de leurs propres feux.

Il faut voir et revoir **Bleu**, pour admirer un cinéaste en pleine possession de ses moyens et de son intelligence créatrice. Pour se rendre compte de l'insipidité du cinéma contemporain «à message», pour se laisser prendre par la magie de l'image et des sons, pour creuser à l'intérieur de soi dans la recherche solitaire de l'existence d'«autre chose». Pour découvrir ce qui se passe sous l'uniformité apparente du quotidien. Et aussi pour se préparer à **Blanc**, puis à **Rouge**, les deux autres volets du tryptique annoncé, qui seront sans aucun doute deux autres examens

attentifs et approfondis de l'énigme qu'est devenue notre place dans le monde.

Maurice Elia

TROIS COULEURS — BLEU — Réal.: Krzysztof Kieslowski — Scén.: Krzysztof Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz — Phot.: Swalimir Idziak — Mont.: Jacques Witta — Son: Jean-Claude Laureux — Int.: Juliette Binoche (Julie), Benoît Régean (Olivier), Charlotte Véry (Lucille) Florence Pernel (Sandrine), Hélène Vincent (la journaliste), Emanuelle Riva (la mère de Julie) — Prod.: Marin Karmitz — France/Pologne/Suisse — 1993 — 106 minutes — Dist.: Alliance/Vivafilm.

Le Sexe des étoiles

Couronné de deux prix lors du récent Festival des films du monde, **Le Sexe des étoiles** de Paule Baillargeon semble parti pour la gloire. Pourtant, l'emphatique délicatesse (pour ne pas dire mièvrerie) de la mise en scène, jumelée à l'évidente intention de ne pas trop choquer de peur de s'aliéner le public, propulse le dernier effort de l'auteure à des années-lumière de ses antécédents cinématographiques. De la violente charge féministe du dérangeant **Anastésie oh ma chérie** (à ce jour, la plus percutante réalisation de Baillargeon), au mordant cabotinage politique du sketch qu'elle scénarise pour Denys Arcand dans **Montréal vu par...**, on passe au sentimentalisme guindé de **Solo**, avant d'atteindre le «père manquant-mère incertaine» du **Sexe des étoiles**.

Cette fable initiatique sur la crise d'identité et la déroute morale d'une génération devrait bouleverser le spectateur par l'entremise de ses puissants canaux émotionnels tels que l'ambiguïté sexuelle, l'éclatement familial et l'ingrate adolescence. À peine sommes-nous touchés par le malentendu entre Marie-Pierre et Camille, au demeurant un conflit père-fille frappé de marginalité, traité aussi conventionnellement que toute autre situation similaire. Dans la même veine, le téléfilm **Un léger vertige** de Diane Poitras s'avérait beaucoup plus dynamique et réussi.

Le long métrage de Paule Baillargeon, à l'instar du personnage de Marie-Pierre, souffre de ses caractéristiques artificielles. En effet, le rôle qui a valu le prix d'interprétation masculine à Denis Mercier, celui d'un transsexuel se heurtant à l'incompréhension de sa fille face à sa transformation, ne parvient jamais à nous convaincre, pas plus qu'il ne nous est sympathique. Voilà le principal problème du **Sexe des étoiles**.

Comment s'identifier à cet ancien homme ayant subi une métamorphose lui donnant tout au plus l'air fatigué d'une «folle» usée? À aucun moment du film la féminité de Marie-Pierre n'est probante. Plusieurs facteurs combinés contribuent à ce malaise. En premier lieu, le jeu affecté et peu nuancé du comédien nous laisse froid. Parfois, le ton péremptoire qu'il utilise rappelle tellement les «maîtresses d'école» de notre jeunesse qu'il est difficile de réprimer un fou rire. Deuxièmement, l'allure de Marie-Pierre s'apparente à celle d'un travesti raté et non pas à celle d'une femme, d'où l'incrédulité de l'auditoire. Enfin, et ceci nous amène au cœur de la question, Marie-Pierre n'existe que par rapport à son passé de mâle: en tant que père de Camille et ex-mari de Michèle. Jamais n'observons-nous la femme, à quelques exceptions près (la scène du bar et celle de drague au café). Dès sa première apparition, elle interagit avec Michèle, dans une confrontation sûrement remplie de douleur et d'amertume, mais qui est curieusement filmée de l'extérieur, selon le point de vue de Camille. Le drame tué dans l'oeuf; la peur de l'émotion.

À mon avis, il s'agit d'une grave erreur du scénario de ne pas nous avoir montré Marie-Pierre avant son arrivée à Montréal, déambulant librement dans New York, à l'aise dans sa nouvelle peau. Cela consiste en bien peu d'invention filmique pour nous persuader que Pierre est devenu Marie-Pierre. Si l'opération subie par le protagoniste ne relève pas de la magie, le cinéma lui procède souvent

avec bonheur.

À vrai dire, on retrouve très peu d'idées purement cinématographiques dans **Le Sexe des étoiles**. Le résultat d'une contamination télévisuelle? Bien qu'en général la réalisation demeure trop sage, il faut quand même mentionner quelques passages plutôt inspirés. Lorsque Lucky introduit Camille au monde interlope des travestis et transsexuels, on sent son univers basculer. La caméra souligne discrètement le dérapage en flottant de manière surréelle, adoptant d'inquiétantes obliques. Plus de fantaisie de cet ordre aurait témoigné du talent que l'on connaît à l'actrice-cinéaste mais par pudeur (ou par restriction), elle a préféré la délicatesse et la retenue. Dommage si l'on se souvient de films thématiquement proches du **Sexe des étoiles**. À preuve, l'incroyable intensité d'**Il était une fois dans l'Est** d'André Brassard, qui explore le cruel milieu des travestis de *la main* ou encore, l'intelligente adaptation de **Come Back to the Five and Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean** par Robert Altman.

Finalement, bien qu'on l'ait déploré fréquemment, le niveau de langage au cinéma québécois

Marianne-Coquelinot
Mercier et Denis
Mercier



continue d'envenimer celui-ci. Il m'importe peu que l'on opte pour le jolou ou un français plus international, mais qu'on ne les mélange pas sans discernement! Ainsi, la relation entre Lucky et Camille, potentiellement forte et salvatrice (autant pour eux que pour le film), se ressent-elle de l'inégalité du jeu des deux jeunes