



La Revue du Ciné-club universitaire, 2017, n° 3

Kieślowski

les commandements du hasard

*Ciné-club
Universitaire*

DIVISION DE LA FORMATION ET DES ÉTUDIANTS
CULTURE.UNIGE.CH



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

Illustration

1^{ère} de couverture: *Tu ne tueras point*, (Krótki film o zabijaniu, Krzysztof Kieślowski, 1988).

Groupe de travail du Ciné-club universitaire

Manuel Vielma, Sumiko Chablaix, Francisco Marzoa, Margaux Terradas, Pietro Guarato, Wiktoria Muszynska

Remerciements

Irène Jacob, Marcos Mariño, Bertrand Bacqué, Briana Berg, Sarra Hamdi

Division de la formation et des étudiants (DIFE)

Activités culturelles de l'Université

responsable: Ambroise Barras

coordination et édition: Christophe Campergue

graphisme: Julien Jespersen

Recevoir *La Revue du Ciné-club universitaire* gratuitement chez vous?

Abonnez-vous!

en 1 minute sur culture.unige.ch/revue

SOMMAIRE



1

Éditorial

MANUEL VIELMA



3

Les possibles de Kieślowski: idéaux, hasards et renoncements

BRIANA BERG



13

Kieślowski et le réalisme socialiste

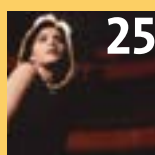
MARGAUX TERRADAS



17

Kieślowski ou la tentation du pessimisme

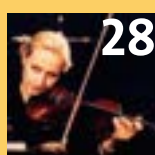
FRANCISCO MARZOA



25

Entre solitude et fraternité

PIETRO GUARATO



28

Zbigniew Preisner orchestrateur d'un personnage musical

SUMIKO CHABLAIX

Éditorial

Par **Manuel Vielma**

« Depuis mes premiers films jusqu'aux derniers, je raconte toujours la même histoire: celle d'un homme qui a du mal à trouver ses repères dans le monde, qui ne sait pas très bien comment vivre, comment distinguer le bien du mal, et qui cherche désespérément. »

C'est ainsi qu'a défini Krzysztof Kieślowski (1941–1996) le fil conducteur de son œuvre cinématographique, une œuvre puissante et suggestive de par son introspection et sa richesse métaphorique. Il s'agit d'un *opus* vaste et complexe, comptant rien moins qu'une cinquantaine d'œuvres, entre documentaires, courts et longs métrages. Et si, comme l'a admis Kieślowski, ces œuvres racontent toujours «la même histoire», elles sont pourtant distinctes et variées, comme lui-même, et comme cet homme «qui cherche désespérément».

Ce n'est pas en effet un seul homme, mais une multitude que contenait Kieślowski, aussi nombreuse que la pléiade de personnages de ses films. Comme beaucoup d'entre eux, il fut d'abord avide de réalité, de véracité, et c'est ainsi qu'il devint documentariste. Kieślowski dénonce les cartes de rationnement, les hôpitaux ruineux, la bureaucratie déshumanisante et surtout «l'inquiétude morale», cachés derrière le discours officiel de la Pologne des années 70 et 80. Certes engagés, conçus comme une réaction sobre et lucide à la spécificité de son contexte politique, ces documentaires annoncent le cheminement vers une approche plus universelle de l'œuvre de Kieślowski. On y trouve en effet la critique de l'ivresse rhétorique et absolutiste que

les films ultérieurs du réalisateur polonais exposent sous le format plus libre de la fiction, avec une touche plus intimiste.

Avec *Le personnel* (1975) et *L'amateur* (1979), deux exercices d'introspection examinant les idéalismes illusoire associés au métier d'artiste, Kieślowski signe sa transition vers la fiction. Suivra, parmi d'autres, *Le hasard* (1981), et avec lui la maturation de deux thématiques qui vont caractériser l'ensemble de son œuvre: le rôle du hasard dans la vie des hommes et le scepticisme face aux vains espoirs. Mais c'est avec *Le Décalogue* (1988), fresque de dix films explorant les dilemmes fondamentaux de la morale judéo-chrétienne, que le traitement de ces thématiques atteindra sa forme la plus aboutie. Accompagnée par la musique bouleversante de Zbigniew Preisner, cette œuvre a suscité l'admiration profonde de Stanley Kubrik, qui a souligné à juste titre l'habileté de Kieślowski et de son coscénariste Krzysztof Piesiewicz à «dramatiser au lieu de simplement dire».

Une trilogie autour de la devise «Liberté, Égalité, Fraternité» a été la forme choisie par Kieślowski pour ce qui s'inscrit comme l'épilogue de son œuvre. À quel point sommes-nous vraiment libres? Voulons-nous être les égaux de nos prochains? Donner un peu de soi aux autres, est-ce un acte complètement désintéressé? Voilà les questions que ses films rajoutent à l'œuvre de Krzysztof Kieślowski, maître du questionnement. Plus qu'une tentative d'exégèse, les textes ici rassemblés se veulent un hommage, une invitation à se plonger dans l'univers de ce cinéaste.



«Si le droit est contre la
loyauté, il est immoral.»

Trois couleurs: Bleu
(Krzysztof Kieślowski, 1993).

Les possibles de Kieślowski: idéaux, hasards et renoncements*

Considéré comme un des chefs de file du «cinéma de l'inquiétude morale», reflet des préoccupations sociales et politiques des années 1970, Kieślowski fut avant tout un cinéaste du réel dont les films réalisés en Pologne demeurent encore trop souvent méconnus.

Par **Briana Berg**

Krzysztof Kieślowski (1941-1996) fait partie des réalisateurs de la Nouvelle Vague du cinéma polonais qui a fleuri entre 1960 et 1980. Il accède à la reconnaissance internationale avec *Tu ne tueras point* et *Brève histoire d'amour*, deux films issus de son cycle *Le Décalogue* (1988), avant de réaliser la trilogie: *Bleu; Blanc; Rouge* (1993-1994), qui scelle sa renommée.

La période polonaise

Le renouveau du cinéma polonais marque une rupture avec un intérêt prédominant pour l'Histoire, longtemps sujet de prédilection des cinéastes et des écrivains en Pologne. Une préoccupation nouvelle pour l'individu, la société et la contemporanéité voit le jour, liée à l'émergence de jeunes cinéastes n'ayant pas vécu directement la guerre, à une certaine stabilisation de la société et à l'apparition de luttes internes au pays. La critique sociale remplace la dénonciation d'une oppression de la patrie. La mise en place d'une production cinématographique réalisée dans une semi-liberté sous contrôle d'un

État communiste favorise et restreint tout à la fois cette Nouvelle Vague. À tous points de vue, le regard se resserre. Le style aussi change, se libère du romantisme pour s'inscrire dans la réalité. De nombreux cinéastes commencent par tourner des documentaires ou des films pour la télévision, alors ouverte aux débutants pour se faire la main.

Le parcours de cinéaste de Kieślowski s'inscrit entièrement dans ce contexte. Il fait partie de la génération qui suit les grands talents tels Has et Wajda, révélés dans les années 1950 et dont les films se situent dans une certaine continuité avec la tradition romantique littéraire polonaise. La génération suivante, avec Kieślowski, Agnieszka Holland, ou encore Krzysztof Zanussi, sera celle du cinéma de l'inquiétude morale, qui, à travers son observation et sa restitution minutieuse des réalités sociales, en dénonce les déformations. Dans *Le cinéma et moi*, Kieślowski décrit le monde représenté comme «un univers terrifiant et lugubre, dans lequel les hommes n'éprouvent aucune pitié les uns pour les autres, un monde dans lequel l'homme est seul.»¹

* Article paru initialement dans «Cinéma polonais», La Revue du Ciné-club universitaire, 2014, n° 1.



Krzysztof Kieślowski réalise son premier court-métrage en 1966, au cours de sa formation à l'école de Łódź. Il s'engage tout d'abord dans la voie documentaire, alternant dès le début des années 1970 entre fictions pour la télévision et cinéma. Ses documentaires s'attachent à son environnement direct, en particulier les institutions dont il met en évidence les mécanismes ou la bureaucratie: la ville de Łódź, la condition des ouvriers travaillant à la chaîne, une mine de cuivre, un home funéraire, un hôpital, un sanatorium, ou encore la gare centrale de Varsovie, symbole du nouveau communisme. Il fait aussi de nombreux portraits d'individus, de leurs souvenirs, de leurs rêves, et de leur quotidien rythmé par leurs rapports aux institutions: des vétérans de la guerre, un couple dont le premier enfant vient de naître, un ancien maçon activiste du parti communiste sous

l'époque de Staline, des femmes d'âges et de professions différents.

L'exigence de réalisme qui traverse toute l'œuvre de Kieślowski ne prend pas la forme d'un cinéma-vérité; cependant le réalisateur décrit de plus en plus précisément au fil de ses films l'authenticité des émotions, les détails qui composent le quotidien et les êtres. S'il parle des réalités sociales, politiques et économiques pendant sa phase documentaire et dans ses films de fiction de l'époque polonaise, c'est toujours par le truchement de l'individu et de son ressenti. Son regard scrute le personnel pour dépeindre le monde. C'est ainsi qu'il reste dans le vrai tel qu'il l'entend. Il dit lui-même que l'idée prime sur le sujet. Il tient à l'authenticité de cette idée, du personnage, de la manière dont il prend corps, sans

Kieślowski: le sens du détail

«Que veut dire cette obsession des gros plans? Tout simplement, que nous essayons de montrer le monde de l'héroïne de son point de vue. De faire voir qu'elle regarde les petites choses, les choses proches, en nous concentrant dessus. Pour montrer qu'elle ne se soucie pas du reste. Qu'elle essaie de restreindre son monde, de la refermer sur elle-même et sur son environnement immédiat. Il y a quelques détails comme ça dans ce film [*Bleu*, 1993]. Nous montrons de très près le morceau de sucre, qui s'imprègne de café, pour montrer que rien de ce qui l'entoure ne l'intéresse. Ni les autres gens, ni les autres affaires, ni ce garçon, cet homme qui l'aime et qui l'a retrouvée après maintes difficultés. Ça ne l'intéresse pas du tout. Seul ce sucre l'intéresse et elle se concentre exprès dessus pour rejeter tout ce qu'elle refuse.

«Cela semble simple de filmer un morceau de sucre qui, trempé dans le café, s'imprègne et brunit. [...] Comment faire pour que ça prenne cinq secondes, pas si simple. [...] Nous avons dû en préparer un qui s'imprègne en cinq secondes. Nous avons jugé qu'on ne peut rester plus sur un tel détail. Et mon assistant a fait pendant une demi-journée des essais avec toutes sortes de sucres, pour que ce morceau s'imprègne

précisément en cinq secondes et non en huit ou en onze, comme certains, ou en trois secondes comme d'autres variétés. Nous en avons trouvé un qui met le temps voulu. [...] Qu'avons-nous à faire d'un stupide sucre qui s'imprègne d'un café imbécile? Rien, à moins d'être un instant dans le monde de l'héroïne qui trempe le morceau et qui l'observe pour rejeter l'offre que lui a faite l'homme qui l'aime. [...] Elle veut rejeter cette offre, oublier cet homme. Et oublier la musique qui ne s'arrête pas, parce que cette musique lui rappelle quelque chose qu'elle refuse. Et quand vous me demandez si je pense au spectateur, au point de vue du spectateur, j'en reviens à ce morceau de sucre débile. J'essaie vraiment d'y penser tout le temps. On ne fait pas de "previews", de projections-tests. Mais j'ai le sentiment que le spectateur peut supporter quatre secondes et demie d'imprégnation du sucre, mais que huit et demie, ce serait vraiment trop.»

Extrait de *La leçon de cinéma de Krzysztof Kieślowski*, documentaire réalisé par Dominique Rabourdin, © 1994 La Sept Arte MK2TV.

ressentir la nécessité absolue de capter les comportements et situations sur le vif.

Le talent de Kieślowski est reconnu dès son premier long-métrage; *Le personnel* (1975) recevra le Grand Prix du festival de Mannheim. Ce téléfilm expose les préoccupations qui traversent toute son œuvre, même si son style changera radicalement par la suite. On remarque déjà dans ce film la grande authenticité de l'univers évoqué, fortement inspiré par sa propre expérience, mais aussi une fin ouverte, un parti pris audacieux pour un premier long-métrage. Dans ce récit, il fait le portrait d'un jeune homme tout juste sorti d'une école technique de théâtre, et dont l'idéalisation de l'art se heurte aux luttes intestines au sein de l'opéra où il a trouvé un emploi. Ce microcosme minutieusement décrit peut être élargi au fonctionnement social. À l'époque de sa sortie, le film a été considéré comme une satire de la société communiste.

Bien que Kieślowski ne soit pas un auteur ouvertement militant, il s'est beaucoup heurté à la censure. Son intérêt pour l'individu, associé à un sens aigu de l'observation et une grande finesse dans la restitution des mécanismes institutionnels, fonctionne comme un miroir des problématiques sociales. Ses films et leurs sujets se heurtent à l'histoire et la reflètent: soulèvements, grèves menant au massacre des ouvriers à Gdańsk, révolte des étudiants en 1968, jusqu'à Solidarność et la chute du régime communiste. *La cicatrice* (1976), premier long-métrage pour le cinéma, montre la volonté de Kieślowski de ne pas prendre parti, de servir d'intermédiaire, tout comme son personnage principal, un directeur qui tente de gérer son usine tout en restant à l'écoute



Sans fin
(Krzysztof Kieślowski, 1985).

des ouvriers, des habitants de la ville, et des pontes de la politique. Mais l'homme est pris dans l'engrenage du système en place, dont il finit par être victime. À nouveau, il est possible de lire dans ce récit les mécanismes du pouvoir à l'œuvre, le fonctionnement du chef d'entreprise étant analogue à celui d'un haut fonctionnaire politique. Le film sera censuré et sortira dans une version tronquée.

La vision de Kieślowski est toujours sous-tendue par une recherche et un questionnement des valeurs morales; et jusqu'au moment où il renonce à intégrer la situation politique dans ses récits (*La double vie de Véronique*, 1991), cette vision est traversée par des idéaux. Tout son cinéma, qu'il évoque ou non une situation politique ou morale, est marqué par la volonté de présenter les deux parties comme des êtres qui se ressemblent, de ne pas trancher pour l'une ou pour l'autre. Comme ses personnages, il ressent le besoin de s'en faire le témoin cinématographique, dans une volonté unificatrice – montrer pour induire des changements. Il l'exprime à travers

**Dans *Le cinéma et moi*,
Kieślowski décrit le monde
comme «un univers terrifiant
et lugubre, un monde dans
lequel l'homme est seul.»**

la voix de l'avocat dans *Sans fin* (1985): «Il n'est dans l'intérêt d'aucun pouvoir d'avoir une nation divisée.» Mais cette position médiane se révèle impossible tant pour ses personnages que pour le réalisateur lui-même. Kieślowski se heurte constamment à l'opposition, soit au travers de la censure du pou-

voir en place lorsqu'il montre la réalité de ses contemporains – un documentaire des débuts, *Les ouvriers* (1975), sera coupé et remonté –, soit par la critique de ses pairs lorsqu'il s'essaie à décortiquer le fonctionnement du pouvoir

– comme dans *Curriculum vitae* (1975), qui combine des prises de vues réelles d'un comité de contrôle du parti communiste avec une mise en scène fictive autour de l'exclusion d'un de ses membres.

Tourné en 1976, *La tranquillité* porte sur le milieu ouvrier et les grèves; le film sera interdit et ne sortira que quatre ans plus tard. Ici, le personnage principal, un ancien détenu, désire vivre une vie simple et tranquille, loin des enjeux du pouvoir. Ne pas s'engager, d'un côté ou de l'autre, se révèle cependant impossible. Le héros se retrouve pris en étau entre ses collègues ouvriers et le chef de chantier. Le même dilemme entre participation politique et vie privée se retrouve dans *Le profane / L'amateur* (1979), où le héros, cinéaste comme Kieślowski, perçoit de manière toujours plus aiguë les dysfonctionnements sociaux et ressent le besoin d'en faire état. Mais l'implication sociale a des conséquences qui mènent jusqu'au sacrifice de sa vie de famille, point de départ de son intérêt pour la caméra. Kieślowski

décrit ainsi à cette époque un univers social clos, dans lequel l'individu est ballotté par des forces qui le dépassent et sur lesquelles il n'a pas prise, quels que soient son désir et sa manière d'envisager l'existence.

Avec *Le hasard* (réalisé en 1981 mais distribué en 1987), Kieślowski s'attaque de manière originale à la question du destin individuel. Pour le réalisateur, la destinée est tributaire à la fois de nos choix et de la chance. Le film est une *uchronie*, dans laquelle il met en scène trois histoires différentes autour d'un même personnage, sortes de futurs alternatifs à partir d'un quai de gare et d'un train à prendre. Dans chaque récit, le personnage principal a des croyances politiques différentes, qui le mènent à d'autres choix de vie: adhérer au parti, entrer dans l'opposition, aimer.

Sans fin (1985) marque un tournant dans la carrière du cinéaste. C'est le début de sa collaboration avec Krzysztof Piesiewicz, un avocat, qui sera son scénariste sur tous les films suivants. *Sans fin*, qui devait être un documentaire sur les procès en Pologne, finalement impossible à réaliser en raison de l'influence qu'exerce la caméra sur les décisions des juges, sera au bout du compte une fiction se déroulant lors de l'état d'urgence en Pologne; ce sera également le dernier film dans lequel le réalisateur traite frontalement de la situation sociale et politique – et peut-être avec le plus de force: «Kieślowski a créé une sorte de film d'horreur, dans lequel la menace n'est pas inspirée par la police tirant sur la foule, mais par l'état de manque d'amour généralement ressenti et masqué par les manifestations religieuses.»²



Julie repliée sur elle-même.

Une fois encore, il expose ses propres questionnements moraux sur ce que le système existant induit comme comportements chez le citoyen lambda. L'avocat Antek, sorte de garant moral et figure éthique, décède au début de *Sans fin*. Ce «cœur pur» succombe à une crise cardiaque, établissant par là qu'il n'y a pas de place dans cette société pour un défenseur qui ne fait pas de compromis sur sa position morale. Antek avait pour mission de défendre Darek, un ouvrier accusé d'avoir mené une grève et qui se retrouve bouc émissaire tant du pouvoir que de ses compagnons de lutte, sans atteindre aux idéaux de celui-ci. Le décès de l'avocat montre que cette tâche est devenue impossible. La ligne dure n'est plus viable, il faut faire des compromis qui laissent un goût amer. Labrador, l'ancien maître d'Antek, reprend le dossier. Il sauvera l'ouvrier de l'emprisonnement contre son gré, par une astuce sans dignité. Labrador: «Entre nier tout et avouer, il y a de la marge.» Darek: «Il n'y a rien.» Antek, lui, se fait le porte-parole du réalisateur, au-delà de la tombe: «Le droit est bien trop exigeant envers les gens. Il tue

ce qu'il y a de plus précieux chez eux. Si le droit est contre la loyauté, il est immoral.»

Avec *La double vie de Véronique* (1991), Kiesłowski trouve un moyen de sortir de la tension individu-société en élaborant la question de la destinée et en ouvrant sa vision à l'échelle du monde. Dans ce récit, les vies alternatives sont incarnées par deux femmes, habitant dans différents pays, et mystérieusement reliées l'une à l'autre sans se connaître. À partir de ce film, Kiesłowski va se concentrer sur les liens qui existent entre les êtres, ainsi que sur le fonctionnement moral et psychologique de l'individu, à travers des portraits de femmes. Dans son œuvre, pour reprendre les mots de l'avocat stagiaire de *Sans fin*: «Rien ne se perd, tout se transforme.»

La double vie des récits

Huit ans après *Sans fin* (1985), Kiesłowski réalise un long-métrage sur un thème similaire: *Bleu* (1993). Plus encore que les autres, ces deux films semblent dialoguer et se répondre dans l'œuvre du cinéaste, même si, de l'un à l'autre, l'évolution stylistique est remarquable³.

Respectivement polonais et franco-polono-suisse, *Sans fin* et *Bleu* évoquent les héroïnes de *La double vie de Véronique*. Deux récits sur l'amour, la perte, et la culpabilité, retraçant les étapes par lesquelles passe une jeune veuve dont le mari décède au début de l'histoire, jusqu'à la résolution de la perte. Deux explorations sur l'insurmontabilité de certains deuils, comme une variation musicale sur un même thème. Parce que le dénouement est si radicalement opposé dans les deux films, Slavoj Žižek soutient que «*Sans fin* et *Bleu* doivent être lus ensemble, comme un nouvel exemple de dénouements alternatifs.»⁴

Dans les deux cas, une jeune femme perd son mari brutalement, d'un accident de voiture ou d'un accident cardiaque (dans une voiture à l'arrêt). Le récit s'attache dès lors au thème central, le processus de deuil. Le point de vue est celui de la veuve: Ula (diminutif d'Urszula) dans *Sans fin*, Julie dans *Bleu*. On retrouve dans les deux films des personnages secondaires semblables, avec des caractéristiques, des pensées et des postures différentes selon le film, à la manière d'un puzzle que le cinéaste aurait remonté autrement – comme dans *Le hasard* (1981).

Les points de divergence sont multiples et participent au développement différentiel du processus de deuil. Ce qui est anecdotique devient essentiel, ou au contraire, un personnage fondamental perd toute importance. Par exemple, le meilleur ami du défunt est utilisé comme un simple mécanisme pour faire avancer le récit dans *Sans fin*, alors que dans *Bleu*, il est le vecteur du retour à la vie de l'héroïne. La petite fille de cinq ans de Julie meurt dans l'accident de voiture, le préadolescent d'Ula est vivant. Un accident de voiture, filmé quasiment à l'identique dans les deux films, est l'élément déclencheur du récit dans *Bleu* et une simple anecdote dans *Sans fin*. Dans les deux cas, l'épouse doit mener à terme une tâche que le décès de son conjoint a laissée inachevée. Une musique dont les notes sont étonnamment similaires (elles sont d'ailleurs la création du même compositeur) signale l'intrusion du souvenir du disparu dans l'espace mental de sa veuve. Enfin, Julie se raccroche à la vie en faisant l'amour avec Olivier, qui l'aime réellement; Ula essaie d'effacer le souvenir de son mari (ou de le faire revivre) en couchant avec un inconnu dont les mains ressemblent à celles de son mari.

Kieślowski: la connexion entre les êtres

«[...] le dialogue lui permet d'apprendre que différentes personnes, dans différents endroits du monde, mais en même temps, pensent la même chose. C'est un thème (musical) presque obsessionnel. Des gens, en différents endroits et pour diverses raisons, pensent la même chose. J'ai dit que j'essayais de parler de ce qui unit les gens. C'est le cas de ce sentiment, et de cette musique, puisque toutes ces notes existent, dispersées quelque part en attendant celui qui les rassemblera et les ordonnera. Et le fait

que deux hommes, à des moments différents et à différents endroits, avec un statut différent, rassemblent soudain ces notes de la même façon, me paraît comme le signe de ce qui unit les hommes.»

Extrait de *La leçon de cinéma de Krzysztof Kieślowski*, documentaire réalisé par Dominique Rabourdin, © 1994 La Sept Arte MK2TV.

La différence fondamentale entre ces deux récits se situe au niveau de l'élaboration du deuil. Si Ula et Julie subissent toutes les deux le choc de la disparition brutale et prématurée de leur compagnon de vie, le processus de deuil de chaque femme se déroule très différemment. La culpabilité qui hante Julie est celle du survivant, alors que celle d'Ula, a priori moins destructrice, repose sur le sentiment de ne pas avoir assez aimé le disparu. Dans *Sans fin*, Antek est visible à l'écran, un fantôme qui déambule à travers le film parle au spectateur, participe aux événements et accompagne les personnages. Il occupe une place prépondérante dans l'esprit de sa femme, Ula, qui ne cesse de le voir et de penser à lui. L'époux dans *Bleu* est véritablement absent, tant à l'image que dans l'esprit de Julie qui a tout fait pour l'effacer de sa mémoire: nous ne saurons rien de lui, ne le verrons jamais, excepté brièvement sur une ou deux photos où il est présenté soit de profil, soit en se cachant le visage d'une main. Dématérialisé, il n'a aucune substance, et Julie s'est arrangée pour qu'aucune trace de lui ne subsiste. Seule la musique qu'il a composée et qui la hante est un trace de son existence passée. Mais, le souvenir du disparu refait

brutalement surface lorsque Julie apprend l'existence de sa maîtresse, enceinte de lui. Ce qu'elle a tant essayé d'effacer fait retour dans la chair, s'incarnant dans cet enfant à venir et transformant son sentiment de culpabilité.

Dans les deux cas de figure, le deuil ne se fait pas normalement. Lors de ce processus tel que Freud le décrit dans *Deuil et mélancolie*⁵, le sujet intègre petit à petit la perte de l'objet perdu, ce qui lui permet de modifier son rapport à cet objet et de libérer en fin de compte la libido qu'il y avait investie. Lorsque le Moi redevient libre de cet investissement libidinal, le sujet peut le réinvestir dans un nouvel objet d'amour. Alors que ce processus prend habituellement du temps, dans *Bleu*, Julie coupe tout lien avec son passé, faisant table rase pour ne vivre que dans un présent sans souvenirs et sans attachements. D'après Žižek, Julie n'est pas dans un travail de deuil, mais dans un «entre-deux-morts»; elle est incapable de pleurer son mari avant les dernières minutes du film, alors que ce sont les larmes qui indiquent que le choc traumatique est passé et que le travail de deuil peut véritablement commencer.



Julie: «Maintenant j'ai compris, je ne ferai plus qu'une chose: rien. Je n'ai plus de possessions, plus de souvenirs, d'amis, d'amours ou d'attaches. Tout ça ce sont des pièges.»

Selon Freud, le processus de deuil peut prendre la forme d'un rapprochement entre l'individu et le disparu, comme dans *Sans fin*. Mais ce rapprochement, contrairement à ce qui se passe dans le film, doit être temporaire, une sorte de dernier adieu qui permet au survivant de se détacher ensuite de l'objet d'amour disparu. Dans *Sans fin*, Ula est de plus en plus hantée par la présence d'Antek, jusqu'à être persuadée qu'elle ne se libèrera jamais de son fantôme. Le défunt se révèle à travers différents signes: un labrador noir rejoint Ula et son fils comme s'il les connaissait, plus tard il se dresse contre leur voiture vide en aboyant comme s'il y avait quelqu'un à l'intérieur; la voiture tombe en panne sans raison pendant quelques minutes, le temps d'éviter un accident de la route à Ula; la montre offerte par Antek au vieil avocat tombe et se casse lorsque ce dernier refuse de prendre le cas de Darek; un journal indiquant une solution de compromis pour le procès disparaît mystérieusement. Les signes de la présence d'Antek s'intensifient jusqu'au moment où Ula voit son mari lors d'une séance d'hypnose. Alors qu'Ula semblait plus participante au travail de deuil que Julie, elle finit par être envahie par le souvenir d'un mari de plus en plus idéalisé, au point où plus rien d'autre ne peut se comparer à cette perte.

Il y a pourtant de nombreux éléments qui l'inquiètent dans le flux de la vie, ce qui n'est pas le cas de Julie. La présence de son fils tout d'abord, qui s'inquiète pour elle. Dans *Sans fin*, contrairement à *Bleu*, il y a deux récits en parallèle dont l'un a une portée politique et qui contribue à maintenir Ula dans le tissu de l'existence. Elle participe à la libération du dernier client d'Antek, se lie d'amitié avec la femme du détenu et ses amis de *Solidarność*. Mais malgré tout cela, même si elle accomplit des rites favorisant le travail de renoncement à l'objet perdu, en mettant par exemple une bougie sur la tombe d'Antek ou en triant ses affaires, cela n'est pas suffisant pour que le travail de deuil puisse s'accomplir. Julie, elle, ne pourra pas se rendre à l'enterrement de son mari et de leur fille; elle fait jeter toutes leurs affaires par des tiers sans y toucher elle-même et fait tout pour n'être en lien avec personne. Cependant, la découverte de la liaison de son mari avec une autre femme lui permettra de dépasser sa culpabilité d'avoir survécu. Car en fin de compte, c'est là la pierre d'achoppement qui entrave le processus de deuil dans les deux récits. Si Julie découvre un mari finalement imparfait, en partie désinvesti de leur relation, Ula ne cesse de redécouvrir un mari quasi miraculeux, et souffre de ne pas l'avoir apprécié à sa juste valeur.

Ula: «Je pensais l'aimer, un peu, pas trop. La famille, le travail... j'avais tout ça. Tout ça... Les jours où je le détestais ont-ils existé? À présent je réalise mon bonheur passé, c'est affreux.»



Le message des deux films est identique: là où il y a idéalisation, le renoncement, et donc le deuil, ne peuvent avoir lieu.

Il est possible de faire le parallèle entre ce constat et l'évolution des croyances de Kieślowski. Chaque film d'avant¹ sa notoriété internationale fait état d'une société polonaise en crise, à la recherche d'un espoir social; en parallèle, ils mettent en scène les propres espérances du réalisateur, teintées d'un scepticisme grandissant au fur et à mesure des années. L'évolution de sa pensée et de ses convictions se lit dans ses films, car il y inscrit ses expériences et surtout, les conclusions qu'il en tire. Son cinéma peut ainsi être lu comme une adaptation permanente à des expériences de vie modelées par son environnement social et politique. Même si le réalisateur a cessé avec le temps de dépeindre les préoccupations sociales de l'individu et les répercussions que la société a sur celui-ci, pour se centrer sur ses émotions et ses relations interpersonnelles, le fond demeure le même. Toute l'œuvre de Kieślowski rappelle aux êtres qu'ils sont semblables et que l'amour peut les unir; elle nous montre que si les idéaux font partie de l'être humain, la vie les fait évoluer.

1 Krzysztof Kieślowski, *Le cinéma et moi*, Éditions Noir et Blanc, 2006.

2 Boleslaw Michalek et Frank Turaj, (1992), *Le cinéma polonais*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, coll. «Cinéma Pluriel».

3 Les monologues de *Sans Fin* ont disparu dans *Bleu* pour laisser la place à un travail de mise en scène d'une finesse incroyable. Une très grande partie du récit, le ressenti de Julie est transmis à travers la mise en scène. Le jeu d'actrice de Juliette Binoche y participe pleinement: les émotions les plus subtiles se lisent sur son visage et dans sa gestuelle. Plus que jamais auparavant, Kieślowski exige du spectateur une implication, un effort de reconstruction pour réellement comprendre le récit, en reliant les multiples couches de sens dont il parsème le film. Avec *Bleu*, Kieślowski est au sommet de son art cinématographique.

4 Slavoj Žižek, *Lacrimae Rerum. Essais sur Kieślowski, Hitchcock, Tarkovski, Lynch et quelques autres*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013.

5 Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie* (1915), in *Métopsychologie*, Paris, Gallimard, 1968, p. 145-185.



La cicatrice (Krzysztof Kieślowski, 1976).

Kieślowski et le réalisme socialiste

Courant très important (car seul toléré) du cinéma soviétique des années 30 aux années 50, le réalisme socialiste a laissé des traces importantes dans le cinéma de l'Europe de l'Est. Krzysztof Kieślowski s'en est emparé à plusieurs reprises au début de sa carrière pour faire de cette doctrine une réalité.

Par **Margaux Terradas**

Kieślowski disait: «*La cicatrice*, mon premier véritable long métrage, est un mauvais film doublé d'un curieux mélange de réalisme socialiste à rebours»¹. Ce film sorti en 1976 annonce la fin d'un modèle artistique unique que Kieślowski a su incarner avec brio par ses personnages troubles et complexes.

Dès octobre 1917, il est évident que la révolution socialiste ne peut pas se faire sans les artistes qui sont rapidement exhortés à créer des œuvres destinées à éduquer les masses. De grandes campagnes d'alphabétisation sont lancées dans les années 20 et Lénine écrit lui-même: «Dans la République soviétique des ouvriers et des paysans, tout l'enseignement, tant dans le domaine de l'éducation politique en général que, plus spécialement, dans celui de l'art, doit être pénétré de l'esprit de la lutte de classe du prolétariat pour la réalisation victorieuse des objectifs de sa dictature, c'est-à-dire pour le renversement de la bourgeoisie, pour l'abolition des classes, pour la suppression de toute exploitation de l'homme par l'homme».

Les associations d'artistes suivent le mouvement embarquant avec elles tous les créateurs de

bonne (et de moins bonne) volonté. Le but premier est d'abolir le privilège de divertissement bourgeois qu'apporte la création artistique. La culture doit être utile et destinée à tous. Le cinéma soviétique des années 30 évolue dans cette direction pour devenir l'arme idéologique du Régime. Dépeindre la transformation socialiste, la victoire du nouveau sur l'ancien et la gloire prolétaire devient son unique scénario. Pour faire court, l'originalité cinématographique soviétique se met en veille pour ne reprendre qu'en 1955 après la mort de Staline.

Au centre de ces films évolue toujours le même archétype de héros. «Le héros positif» est très souvent un homme jeune, cultivé et rempli des idéaux communistes. Il travaille à l'usine et sur son chemin va se dresser un ennemi, un patron dont l'unique volonté est de détruire le progrès socialiste. Notre héros devra lutter vaillamment avec ses camarades d'usine pour empêcher ce sinistre personnage de prendre le pouvoir. Personne qui se révélera bien souvent (attention *spoiler*) être un espion américain. Cette introduction certes brève et caricaturale du réalisme

«Le héros positif» est très souvent un homme jeune, cultivé et rempli des idéaux communistes.

socialiste ne permet évidemment pas d'en saisir toute la complexité. Mais ces grandes lignes parviennent à donner l'idée générale de ce mouvement dont Kieślowski s'emparera pour en donner une version inédite et peut être bien plus réaliste encore.

En 1979, Kieślowski réalise un documentaire intitulé *Du point de vue du gardien de nuit*. Ce court métrage d'une dizaine de minutes montre l'inhu-

En essayant de ne pas filmer le collectif, il se contente d'un individu qu'il laisse parler et en une quinzaine de minutes renverse trente ans de réalisme socialiste.

manité d'un sous-fifre de l'État polonais. Kieślowski montre cet homme durant son travail ennuyeux et rébarbatif, et l'interroge sur ses pensées que le réalisateur qualifie lui-même de fascistes. Ce personnage aurait pu être un parfait exemple de héros positif socialiste. L'on peut sans grande

peine imaginer un film où le portier aurait débusqué un étranger mal attentionné qui aurait voulu dérober des secrets d'usine. Mais le portrait qu'en fait Kieślowski est sombre. Cet homme est inculte et répand des idées nauséabondes sur la peine de mort ou le traitement des animaux.

Kieślowski a choisi pour ce personnage la forme du documentaire, dont le but est de rendre compte de la réalité. La limite entre le documentaire et la fiction est mince et a donné lieu à de nombreux débats dans lesquels nous ne nous aventurerons pas. Mais le cinéaste explique lui-même que c'est en lisant, dans une revue des Editions du Peuple, le récit d'un portier de nuit, qu'il a eu envie de rendre compte de ce métier et de cette réalité. Il est en effet assez curieux que le style particulier du réalisme socialiste porte le nom du «réalisme» puisque l'idée

n'est pas tellement de rendre compte de la réalité des campagnes ou du travail en usine mais d'y glorifier le travail et la joie du peuple à œuvrer pour le bien commun. Kieślowski dans ce documentaire se réapproprie cette réalité confisquée par le pouvoir soviétique pour donner sa vision de l'éducation et du travail des masses. Par ce personnage, c'est l'échec du modèle d'éducation soviétique qui transparait. Un régime et une autorité à bout de souffle mis à jour par un tout petit personnage. En essayant de ne pas filmer le collectif, il se contente d'un individu qu'il laisse parler et en une quinzaine de minutes renverse trente ans de réalisme socialiste.

Kieślowski réalise en 1975 *Le personnel*: c'est un de ses premiers films de fiction et il choisit de placer l'intrigue dans le milieu du théâtre et de l'opéra. Il s'inspire de sa propre expérience puisqu'il a lui-même travaillé quelques temps dans l'atelier des costumes du théâtre Contemporain de Varsovie. Ce film raconte l'histoire d'un jeune homme rempli d'idéaux sur l'art qui commence à travailler dans un théâtre, et qui va vite être confronté à la bassesse et l'hypocrisie du milieu. Dans ce film, Kieślowski passe beaucoup de temps à filmer les couturiers au travail. Il soigne l'ambiance du film, il souhaite rendre compte de la réalité du travail de la matière. Il garde ce souci du détail dans sa manière de filmer et toujours cette volonté de transmettre une réalité qu'il a cette fois lui-même vécue. À nouveau dans ce film, le cinéaste reprend la figure du héros positif soviétique tel que développé dans le cinéma soviétique des années 30. Mais au lieu de voir ce dernier triompher avec ses idées, c'est au contraire les disputes et querelles quotidiennes qui prendront le dessus, faisant

des idéaux du jeune homme, des victimes de la réalité. Cette dernière mangera au fil du film les espoirs de notre héros et, le seul réconfort, la seule beauté, la seule échappatoire, sera l'œuvre elle-même les soirs de représentation. Le talent des artistes se met au service de l'art pour transcender une réalité crasse mais le contraire n'est pas possible. L'art ne peut pas influencer et irradier la réalité.

La cicatrice raconte l'histoire d'un homme qui est contraint d'accepter un travail de directeur d'usine dans une petite ville de province. Le personnage principal, Bernardz présente, à nouveau, toutes les caractéristiques du héros positif. C'est un homme jeune qui désire sincèrement apporter le progrès et aider au développement économique de la ville. Mais peu à peu le système politique censé l'aider dans sa mission finira par détruire ses ambitions. Dès le début du film, Kieślowski nous indique que le combat de notre héros est perdu d'avance. Durant un conseil municipal où Bernardz n'est pas présent, les habitants de la ville expriment frontalement leur opposition à la construction de l'usine et accusent le gouvernement en place de vouloir profiter d'eux. La scission entre l'élite molle et le peuple presque en révolte se fait sentir dès les premières minutes, montrant l'impossibilité pour Bernardz d'accomplir sa mission d'ores et déjà vouée à l'échec.

La caméra de Kieślowski est subtile. Il n'est pas un militant frontal, sûr de lui qui va de plein fouet nous livrer les bassesses de l'Empire soviétique déclinant. Au contraire, sa caméra lézarde dans les failles du système communiste. Une scène est emblématique de cela. Au moment de l'inauguration de l'usine, à la demande d'un des dirigeants craignant le scandale,

un travailleur est expulsé *manu militari* de la fête car, enivré, il fait trop de bruit. Toutefois notre héros Bernardz n'est pas présent à ce moment-là, et c'est sa fille qui lui relate la scène en lui reprochant de ne pas prendre soin de ses travailleurs et de ne pas voir le malaise qui s'est emparé de la ville. Bernardz,



plein de bonne volonté, tente de sauver la ville et de créer un endroit où l'on peut vivre dignement et sans tracas. Il ne peut pas se résoudre à voir le système s'écrouler mais il ne ressent que rejet pour les sphères dirigeantes qui le poussent dans une mission qu'il ne peut réussir. Le personnage est en face de l'un des choix moraux chers à Kieślowski, qui nous plonge dans un océan de gris où le bien et le mal n'existent pas, nous éloignant ainsi de la vision binaire que représente le réalisme socialiste.

De manière usuelle, dans un film soviétique classique des années 30, notre héros rencontre l'amour

Le point de vue du gardien de nuit
(Krzysztof Kieślowski, 1989).

à l'usine ou dans son village. Cette femme l'aide dans sa mission et il l'épouse avant la fin. Dans *La cicatrice*, les choses sont bien différentes. Notre héros peine déjà à accomplir sa mission, mais sa vie intime est elle aussi en train de s'écrouler. Sa femme, qui a elle aussi vécu dans cette ville auparavant, en garde de très mauvais souvenirs et ne souhaite pas y retourner avec son mari. Elle reste comme coincée dans un passé qu'elle ne peut affronter, laissant Bernardz seul pour reconstruire cette ville que lui-même ne souhaite pas revoir. Cette scission dans sa vie de famille renforce la solitude du personnage, là où au contraire on devrait observer une cohésion de groupe lui permettant de remplir sa mission. Bernardz a aussi une fille qui, elle, est une militante frontale rentrée de plein pied dans la modernité. Elle n'a pas de travail fixe et change fréquemment de petit ami. Elle incarne l'entrée de la liberté venue de l'ouest dans la société polonaise des années 70. Elle voit la chute prochaine du système et tente d'en informer son père, qui en retour lui fera des reproches sur son mode de vie. Ce n'est pas seulement un écart

générationnel entre un père et sa fille, mais plutôt la relique d'un système vieillissant face à l'arrivée bruyante et tempétueuse du suivant. Mais sur ce point, la dernière scène du film annonce peut-être une réconciliation. Bernardz apprend à marcher à sa petite fille. Quand il la tient, elle est debout et dès qu'il la lâche elle tombe. Il est bien difficile dans cette société en mutation de trouver son équilibre, et ce n'est qu'en s'appuyant sur cette ancienne génération pourtant chancelante que cela sera possible.

Plus que le récit de l'action d'un homme pour sa ville, *La cicatrice* est un film sur l'errance. L'errance d'un homme coincé entre deux mondes, entre deux idéaux, entre l'industrialisation et la nature. C'est en ce sens qu'il s'oppose le plus franchement au réalisme socialiste. Ce film est rempli de doutes, de lenteur et de questionnements, qui ne vont peut-être pas à rebours du réalisme socialiste, mais qui le transcendent. Il énonce déjà tous les questionnements moraux et la subtilité psychologique qui jalonnent le cinéma de Krzysztof Kieślowski.

1 Krzysztof Kieślowski, *Le cinéma et moi*, Lausanne, Noir Sur Blanc, 2006, chap. 4.



Kieślowski ou la tentation du pessimisme

Le réalisateur pendant le tournage de *Tu ne tueras point* (Krzysztof Kieślowski, 1988).

Beaucoup ont vu en Kieślowski un cinéaste de l'inquiétude morale, préoccupé par les questions existentielles et le devenir de la société. Cet article retrace brièvement son parcours de documentariste et de metteur en scène, afin d'essayer de saisir la vision du monde et de l'individu qui émane de son œuvre. Si cette dernière est fortement teintée de pessimisme, on peut aussi y discerner la volonté de dépasser ce pessimisme, et une esquisse des moyens pour y parvenir.

«J'ai une excellente qualité: je suis pessimiste. Je m'attends toujours au pire. Toujours. Pour moi l'avenir est un trou noir.»

Krzysztof Kieślowski

Par **Francisco Marzoa**

Une réalité sociale déprimante:

Kieślowski documentariste

Lorsque Kieślowski est admis à l'École de cinéma de Łódź en 1964, la société polonaise s'est relevée des terribles destructions de la Deuxième Guerre mondiale, mais elle porte encore

Kieślowski laisse ainsi entrevoir qu'il y a une vérité cachée derrière chaque image, une vérité qui le plus souvent nous échappe.

les stigmates du conflit. Si la situation économique s'est améliorée pour une grande partie de la population, la pénurie n'a pas complètement disparu et la société subit encore le carcan rigide que lui impose le pouvoir communiste. Il existe une grande dichotomie entre la réalité sociale et la propagande politique, entre la vie quotidienne des Polonais et l'image que voudrait en donner le discours officiel,

conforme à la ligne idéologique du parti.

Dans un pareil contexte, il n'est pas facile pour les cinéastes de faire abstraction de l'idéologie et d'aborder des sujets en rapport avec la vie des gens ordinaires, loin des grands idéaux que le parti communiste et l'État polonais veulent mettre en avant, comme la construction du socialisme ou les mythes patriotiques. Malgré cela, au milieu des années 60 un style de cinéma documentaire plus proche de la réalité sociale se fait jour, avec pour chef de file Krzysztof Karabasz. Ce dernier enseigne précisément à l'École de cinéma de Łódź lorsque Kieślowski y apprend le métier de réalisateur, et il exercera sur son élève une influence durable.

Après avoir terminé sa formation, Kieślowski réalise plusieurs films documentaires, convaincu que ce format va lui permettre d'offrir une vision plus réaliste de la société polonaise. Au contact des gens, il veut saisir l'essence de son sujet avec l'économie de moyens propre au cinéma documentaire. Celui-ci devient un support pour communiquer avec le public en se rapprochant d'un style journalistique n'exprimant pas d'opinion, libre de messages idéologiques

et éludant la censure. Pourtant, il n'est pas toujours possible d'échapper au regard vigilant des censeurs, ce qui peut expliquer une certaine ambivalence, à laquelle Kieślowski recourt plus d'une fois dans ses premiers films.

Mais l'absence de jugement ou de condamnation explicite ne signifie pas que le réalisateur renonce à interpréter le monde qu'il décrit dans ses documentaires. En effet, Kieślowski fait parfois preuve d'une discrète ironie: dans un court documentaire intitulé *De la ville de Łódź* (1969), il met en opposition un cadre urbain déprimant avec des messages optimistes. Dans un autre court métrage, *Le refrain* (1972), il montre l'emprise de la bureaucratie sur un établissement de pompes funèbres. Cette critique voilée du pouvoir se double d'un certain scepticisme vis-à-vis de l'aptitude du cinéma à représenter fidèlement la réalité: dans *La photographie* (1968), une image en apparence joyeuse se révèle finalement liée à un fait tragique qui, une fois connu, change sa signification pour le spectateur. Kieślowski laisse ainsi entrevoir qu'il y a une vérité cachée derrière chaque image, une vérité qui le plus souvent nous échappe. D'où la nécessité d'éviter les interprétations univoques, surtout en ce qui concerne le vécu d'une personne.

La prise de conscience des limites du cinéma et de la difficulté à saisir la trame complexe des rapports humains n'empêchera pas Kieślowski d'adopter dans ses documentaires une attitude plus critique face au régime en place: dans *Premier amour* (1974) et *L'hôpital* (1976), il met en évidence le rôle peu valorisant joué par les fonctionnaires ou les activistes du parti, et avec *Je ne sais pas* (1977) il donne une image

Affiche en anglais de *L'amateur* (Krzysztof Kieślowski, 1979), une fiction mettant en scène un homme qui veut filmer la réalité telle qu'elle est.



assez sombre des relations sociales et de la situation économique en Pologne. Les rêves et les idéaux se brisent lorsqu'ils sont confrontés à une société conformiste et répressive. Pourtant Kieślowski se rend bien compte que les maux qu'il décrit dans ses documentaires ne tiennent pas uniquement à l'influence d'une idéologie ou d'un système politique, mais qu'ils ont aussi des causes plus profondes, tenant à la nature humaine et au hasard des circonstances, qui peuvent amener les individus sur des voies imprévisibles et dangereuses.

En passant au cinéma de fiction, Kieślowski acquiert une plus grande marge de manœuvre pour

explorer la psychologie des personnages qu'il met en scène², en les confrontant à des circonstances imaginées pour faire naître un dilemme moral. Ces circonstances, le réalisateur sera désormais en mesure de les faire varier à loisir, afin de montrer l'influence que peut avoir le hasard sur la vie des individus, par-delà les contraintes sociales et les conditionnements psychologiques (*Le hasard*, tourné en 1981, illustre bien cette perspective). Dans ses films, Kieślowski évoquera plus d'une fois des drames existentiels, mais en conservant un certain détachement et la volonté de ne pas juger ses personnages. Marqué par son expérience de documentariste, il insufflera dans ses œuvres de fiction un certain réalisme descriptif, teinté de scepticisme, voire de désillusion³.

La crise des valeurs dans *Le Décalogue*

On peut discerner une vision pessimiste non seulement de la Pologne, mais aussi de l'humanité en général, dans la série intitulée *Le Décalogue* (1988), ce titre faisant référence au code moral de la Bible (parfois librement réinterprété par le réalisateur). Les histoires narrées dans ces dix films, dont chacun se rapporte à un commandement, ont pour cadre principal un ensemble d'immeubles d'habitation, situé dans la banlieue de Varsovie. Conçus selon une planification rigide pour mettre en œuvre les idéaux collectivistes du socialisme d'état, ces bâtiments modernes en béton armé, à l'aspect homogène et monotone, présentent déjà des signes de délabrement. Ils illustrent à eux seuls l'échec de l'utopie communiste et le malaise propre à la vie urbaine moderne: loin de transmettre un sentiment d'appartenance à une communauté, ils favorisent plutôt le repli sur soi

Décatalogue 4 (Krzysztof Kieślowski, 1988): le père et sa fille, incarnés par Janusz Gajos et Adrianna Biedrzyńska.



caractérisant une société de masse. Kieślowski nous montre que ce qui était autrefois l'image du progrès constitue maintenant le symbole d'un déclin de plus en plus marqué⁴.

Car il n'a pas choisi ce cadre urbain au hasard: au délabrement déjà perceptible du décor semble correspondre un délitement et une remise en cause des rapports humains qu'entretiennent entre eux les personnages du *Décatalogue*. Dans plusieurs épisodes, les désirs ou les aspirations individuelles mettent en péril les liens familiaux, les relations de couple et l'existence même du foyer. L'aspiration au bonheur des personnages entre en conflit avec leurs obligations familiales et sociales, ce qui génère un dilemme et une inquiétude que Kieślowski exprime sans pathos excessif, en essayant de susciter une empathie et de ne pas porter de jugement. Son but est de nous faire comprendre les motivations des protagonistes sans être manichéen ou caricatural.

Ceci explique qu'en certaines occasions, le dilemme moral propre à chaque épisode n'est toujours pas résolu lorsqu'arrive la fin du film: le réalisateur nous laisse libres d'imaginer quel sera le choix que feront les personnages.

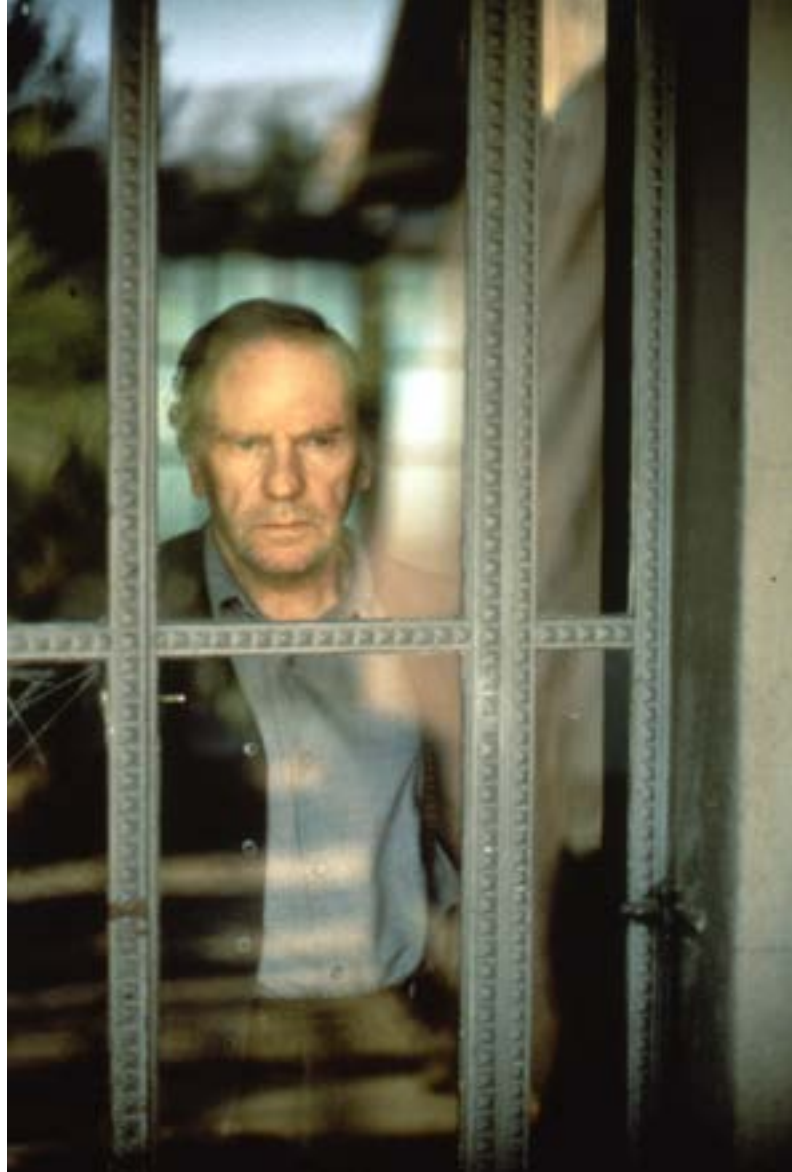
C'est le cas dans le *Décatalogue 4*, qui montre comment les relations entre un père et sa fille deviennent tendues lorsque tous deux découvrent qu'ils ne sont peut-être pas unis par les liens du sang. On peut aussi évoquer le *Décatalogue 6*, qui met en scène un jeune voyeur romantique et une femme sexuellement libérée, sans qu'on puisse savoir avec certitude si finalement il pourra y avoir une véritable relation entre eux. Dans ces deux films transparaît la conclusion qu'une plus grande liberté de mœurs ne conduit pas nécessairement au bonheur individuel: elle peut même aboutir à une perte de repères et à un malaise existentiel. En l'absence d'une voie tracée à l'avance par un code religieux ou des préceptes idéologiques, cette liberté oblige les personnages à trouver leur propre voie, à savoir ce qu'ils veulent vraiment, à connaître leurs limites. Or une telle démarche n'est pas toujours évidente ou dénuée de risques.

La remise en cause des valeurs se manifeste surtout dans le *Décatalogue 10*, qui débute par un concert punk aux paroles particulièrement violentes, et nous montre ensuite la méfiance qui s'insinue entre deux frères pour une question d'héritage. Ici Kieślowski nous fait voir comment l'avidité et la quête de biens matériels peuvent mettre en péril des liens familiaux en apparence solides; il laisse déjà deviner un certain scepticisme quant aux valeurs individualistes et consuméristes des sociétés occidentales, qui malgré le Rideau de fer imprègnent de plus en plus

une société polonaise se définissant encore comme socialiste (on remarquera à cet égard que des publicités pour des produits ou des compagnies occidentales apparaissent dans plusieurs films du *Décatalogue*, judicieusement placées). Ainsi, avant même que la chute du Mur de Berlin ne consacre l'échec de l'idéal communiste d'après-guerre, Kieślowski se montre déjà sceptique vis-à-vis du nouvel ordre appelé à le remplacer.

Rouge, ou la lueur d'espoir

Les préoccupations morales du réalisateur se retrouvent également dans les films de la trilogie *Trois couleurs*, sortis en 1993 et 1994. Ce titre évoque les couleurs du drapeau français, auxquelles Kieślowski associe la devise «liberté, égalité, fraternité», mais avec un point de vue restreint: pour lui il s'agit surtout de voir comment ces grands idéaux se déclinent au niveau personnel. Sous cet angle, le dernier opus de la trilogie, intitulé *Rouge* (1994), nous offre au premier abord une vision plutôt pessimiste. Dans ce film, tourné à Genève, une jeune fille incarnée par Irène Jacob rencontre par hasard un juge à la retraite, joué par Jean-Louis Trintignant. Une relation complexe s'instaure entre ces deux personnages, que l'âge et le caractère devraient en principe éloigner. En effet, le vieil homme est un misanthrope: il vit coupé du monde et passe son temps à écouter – illégalement – les conversations téléphoniques de ses voisins, qu'il capte à leur insu. Les propos qu'il entend le confortent dans sa piètre opinion de l'humanité. La jeune fille, au contraire, est d'une nature sensible et généreuse. Bien qu'elle soit choquée par l'attitude de l'ancien homme de loi, elle tente de le



comprendre et finira par découvrir ce qui l'a amené à perdre ses illusions. Car c'est un être profondément tourmenté.

Le juge à la retraite de *Rouge* constitue à cet égard la véritable antithèse d'une figure récurrente des films du *Décatalogue*: «l'observateur silencieux». Cette figure énigmatique, toujours jouée par le même acteur, apparaît souvent à des moments cruciaux,

Jean-Louis Trintignant en juge retraité dans *Rouge* (Krzysztof Kieślowski, 1994).

en particulier lorsque des personnages en proie à un dilemme moral doivent faire un choix. Alors que l'ancien juge se montre aigri et fataliste, l'observateur paraît plutôt serein et compatissant; dans le *Décatalogue 5* il semble même vouloir dissuader un des protagonistes de commettre un meurtre, comme s'il était capable de lire ses intentions ou même de discerner l'avenir. On peut donc voir dans le personnage de l'observateur une incarnation de la conscience morale, ou un «ange du destin»⁵. De son côté, l'ancien homme de loi renie carrément la mission qu'il a dû remplir pendant une grande partie de son existence: lorsque la jeune fille découvre qu'il écoute ses voisins et lui demande s'il était policier, il répond d'une manière cinglante: «pire, juge». L'exmagistrat ajoute ensuite qu'il ne sait pas s'il était du bon ou du mauvais côté: la vérité judiciaire est parfois très éloignée de la vérité tout court, et il est plus facile de découvrir cette dernière en écoutant les personnes à leur insu qu'en entendant leurs déclarations dans un tribunal.

Pourtant, même s'il n'a plus confiance en la justice, le vieil homme n'a pas perdu toute notion morale: lorsqu'il se rend compte que la jeune fille n'a pas pu le dénoncer à un voisin – dont elle a entendu sans le vouloir une conversation compromettante – et qu'elle lui évoque la souffrance que son frère a éprouvée en découvrant un secret familial, l'ancien juge répond: «restez un instant, il y a une belle lumière». Bien qu'il ne le laisse pas encore voir, il est touché par la sincérité et l'empathie de la jeune fille. La pièce est alors illuminée par le soleil couchant, comme pour symboliser une illumination dans l'esprit du vieil homme. L'espérance

va renaître, car il a été directement témoin d'une attitude altruiste, contrastant avec l'égoïsme auquel l'ont habitué son expérience de magistrat et ses écoutes téléphoniques. Cependant l'ancien homme de loi ne peut s'empêcher de laisser à nouveau percer son scepticisme moral: il explique à la jeune fille qu'elle n'a agi de façon altruiste que pour éviter les remords, ce qui revient à dire que son attitude comporte aussi une part d'égoïsme, et qu'elle obéit à un conditionnement.

Malgré tout l'ancien juge acceptera de se remettre en question, comme s'il avait pris conscience grâce à la jeune fille que le pessimisme ne considère qu'un seul aspect de la réalité, et que même s'il est possible qu'en fin de compte le mal l'emporte sur le bien, cela ne signifie pas pour autant que le bien ne puisse pas exister en ce monde. Après un cheminement qui s'apparente à une quête de rédemption, ou à une volonté de retrouver l'estime de soi, le vieil homme finira par accéder à la paix de l'esprit: une forme de réconciliation avec lui-même et avec le monde tel qu'il est, réconciliation qui implique de ne plus rejeter les rapports humains et d'accepter leur inévitable part d'ombre. En conclusion, le message du film, et de la trilogie des *Trois couleurs*, est peut-être que si la liberté et l'égalité demeurent des idéaux inaccessibles, la fraternité demeure toujours à notre portée. La compréhension de l'autre qui résulte du sentiment de fraternité serait ainsi une des voies menant à la tolérance et à l'apaisement.

Certains commentateurs ont fait le lien entre le personnage du juge à la retraite et l'état d'esprit du cinéaste dans ses dernières années⁶. Lors d'une interview réalisée en octobre 1995, alors qu'il ne lui

restait que quelques mois à vivre, Kieślowski dit se reconnaître dans la formule d'Antonio Gramsci concernant l'optimisme de la volonté et le pessimisme de l'intelligence⁷. L'œuvre cinématographique de Kieślowski peut en effet s'interpréter comme une tentative de concilier ces deux attitudes en apparence contradictoires, grâce à la compréhension de l'âme humaine. Y est-il parvenu? Kieślowski était parfaitement conscient des limites de l'outil cinématographique. Pourtant à ses funérailles on a pu – à bon droit – lui adresser cet hommage: «He used light and shadow to explore the truth about man. [...] He explored from the darkness the substantial matter of our world – the matter of humanity. [...] Kieślowski went further and deeper and displayed a flaw inside the human being. A man flawed inside who faces an incredible task: How to be in harmony with himself. [...] The artist and expert of human secrets let the light into human flaws and suggested the possibilities of reconciliation.»⁸

- 1 Propos tirés du documentaire de Krzysztof Wierzbicki, *Krzysztof Kieślowski – I'm so-so*, réalisé en mai 1995 pour la télévision danoise.
- 2 Il dira au sujet du cinéma documentaire: «Tout ne peut pas être filmé. [...] Le documentaire m'a donc conduit à la conclusion suivante: plus j'avais besoin de connaître un individu, et plus ce qui m'intéressait en lui m'échappait.» Krzysztof Kieślowski, *Le cinéma et moi*, Lausanne: Les Éditions Noir sur Blanc, 2006, pp.101-102.
- 3 Tadeusz Miczka, «Krzysztof Kieślowski's art of film», in *Kinema: A journal for film and audiovisual media*, n°7 (printemps 1997), pp.23-47.
- 4 Dwayne Avery, «The decline of the family: Home and nation in Krzysztof Kieślowski's The Decalogue», in *Unhomely cinema: Home and place in global cinema*, Londres: Anthem Press, 2014, pp.29-49.
- 5 Si on se place dans une perspective religieuse et qu'on admet qu'il existe une prédestination, alors l'avenir des personnages est écrit à l'avance, ce qui implique qu'ils sont privés de libre-arbitre. Ils ne peuvent influencer sur leur propre destin.
- 6 Marek Haltof, *The cinema of Krzysztof Kieślowski: Variations on destiny and chance*, Londres: Wallflower Press, 2004, pp.147-148.
- 7 Paul Coates (éd.), *Lucid dreams: The films of Krzysztof Kieślowski*, Trowbridge: Flicks Books, 1999, p.163.
- 8 Extraits de l'homélie du révérend Józef Tischner, le 20 mars 1996. La traduction anglaise est reprise de Tadeusz Miczka, «Krzysztof Kieślowski's art of film», op. cit.

***Rouge* est une réflexion
à la fois amère et pleine
d'optimisme sur la solitude.**

Trois couleurs: Rouge (Krzysztof
Kieślowski, 1994).

Entre solitude et fraternité

Trois couleurs: Rouge

Le discours métaphysique amené par Kieślowski tout au long de sa carrière cinématographique atteint une forme de perfection esthétique avec le dernier volet de sa trilogie «Trois couleurs»: Rouge, présenté au public pour la première fois à la Mostra de Venise en 1994 (deux ans avant la mort du réalisateur), une œuvre dédiée au thème de la fraternité et dominée par la présence de la couleur rouge.

Par **Pietro Guarato**

La recherche de l'essence spirituelle de l'expérience humaine n'a jamais cessé d'être au cœur de l'œuvre de Kieślowski. Cette recherche a été conduite soit en termes plus explicitement religieux, qui se réfèrent à la tradition judéo-chrétienne (notamment dans *Le Décalogue*), soit dans une optique plus strictement laïque. *Rouge* est probablement l'exemple le plus abouti de cette spiritualité laïque. Plus encore que *Bleu* (1993), qui péchait par une certaine redondance emphatique, ce film parvient magnifiquement à décrypter, à travers une utilisation très habile des codes cinématographiques, ce qui est, selon l'auteur, le rôle du hasard et de son opposé, le destin, dans la mosaïque complexe formant l'histoire des individus. Le discours métaphysique de *Rouge* est particulièrement explicité dans les longues séquences de dialogue entre le juge Joseph Kern et la jeune mannequin Valentine (joués

par Jean-Louis Trintignant et Irène Jacob), mais il est surtout exprimé poétiquement par les coupes de montage, la composition des plans et la construction narrative.

Rouge est une réflexion à la fois amère et pleine d'optimisme sur la solitude. Le film se passe à Genève, choix pas totalement aléatoire étant donné que, comme Kieślowski le dit, «la Suisse est une île au milieu de l'Europe. Et *Rouge* raconte aussi une histoire d'isolement». Sur cette base, le réalisateur médite sur le contraste entre l'égoïsme et l'ouverture envers les autres, la fraternité réelle ou désavouée entre les hommes, et sur toute une série de problèmes à caractère strictement philosophique.

Qu'est-ce qui lie les hommes? Quel est le fil invisible qui connecte des vies apparemment distantes? Pour répondre à ces questions, Kieślowski choisit la forme d'un conte moral qui rappelle, pour certains aspects, la veine existentielle et philosophique des



Le café *Chez Joseph* et, en dessus, l'appartement de Valentine, étaient situés à l'intersection de la rue des Sources et de la rue Micheli-du-Crest, à Genève. Le bâtiment a depuis été remplacé par un nouveau.



Le bâtiment qui abrite l'appartement d'Auguste est situé à la Rue des Sources, entre la rue Micheli-du-Crest et la rue du Petit-Salève (GE).



Valentine perd la chienne du juge à la promenade du Pin (GE).



L'affiche publicitaire géante avec l'image de Valentine apparaît sur le boulevard Emile-Jaques-Dalcroze, à la hauteur de la place des Casemates (GE).

dernières œuvres de Tolstoï. L'intrigue se concentre sur Valentine, étudiante à l'Université de Genève qui un soir manque d'écraser une chienne avec sa voiture et la ramène à son maître, Joseph Kern, un juge à la retraite qui, complètement désabusé de la vie et des hommes, vit isolé dans sa maison à Pinchat, une riche banlieue genevoise. À partir de cette rencontre se développe, peu à peu, une improbable amitié, par laquelle l'autisme existentiel du juge, dicté principalement par les regrets d'un amour de jeunesse malheureux, est mis à nu. Ce rapport ouvre la porte dans le film à une longue et labyrinthique série d'analogies et parallèles entre différents personnages dans les rues et les appartements de Genève, ainsi qu'entre le vécu passé et présent de ces mêmes personnes. Ces parallèles servent à montrer, selon Kieślowski, la dialectique entre le hasard et le destin ou, en d'autres termes, celle entre réalité contingente et métaphysique.

Le désordre apparent de la vie contemporaine est sublimé par une vision spirituelle de la réalité qui, dans *Rouge*, dévoile peu à peu les connections qui relient les protagonistes du film. Il y a Auguste, un juge praticien amoureux d'une jeune femme qui le trompe avec un autre homme (rappelant ainsi l'histoire du juge Kern). Dans un plan qui montre l'intérieur de l'appartement d'Auguste, nous pouvons apercevoir un tableau accroché au mur qui représente une danseuse qui a la même apparence et la même pose que Valentine dans une scène où on la voit faire de la gymnastique. Ce détail suggère que, bien avant leur rencontre finale, un lien entre Valentine et Auguste existait déjà et que leur rencontre, loin d'être le produit du seul hasard, est l'inéluctable



Le désordre apparent de la vie contemporaine est sublimé par une vision spirituelle de la réalité.

Trois couleurs: Rouge (Krzysztof Kieślowski, 1994).

manifestation du destin. Le fait que l'existence d'Auguste apparaisse comme un double de l'existence du juge Kern, dont elle diffère néanmoins par une opportunité finale de renaissance à travers l'amour, suggère aussi une réflexion sur la possibilité de recommencer une deuxième vie et de faire table rase des fautes du passé.

Le film est truffé d'autres signes qui suggèrent une connexion métaphysique entre les éléments de la réalité sensible. Un exemple est constitué par Van den Budenmayer, le compositeur fictif (déjà introduit dans *La double vie de Véronique* en 1991) dont le nom est remarqué pour la première fois par Valentine dans la maison du juge Kern: elle voudrait acheter un de ses CD dans un magasin de disques, dont la dernière copie est achetée par Auguste et sa copine quelques secondes plus tôt. Le chien d'Auguste peut rappeler au spectateur la chienne heurtée par la voiture de Valentine, ainsi que le petit chien que cette dernière demande d'avoir au juge Kern. Tout le film est construit en suivant les parcours parallèles de Valentine et Auguste qui s'effleurent sans jamais se rencontrer quasiment jusqu'à la fin du film.

On peut aussi remarquer que la dichotomie est la structure fondamentale de *Rouge*: les scènes de conversation sont toutes constituées de seulement

deux personnages (notamment Valentine et le juge Kern), comme pour souligner la solitude qui entoure les êtres humains. Cela dénote aussi d'une méfiance du réalisateur à l'égard de la société en général, considérée comme une foule, comme un regroupement d'individus différents et incapables de communiquer réellement. Ayant probablement à l'esprit le passé communiste de son pays, Kieślowski embrasse par opposition à cela l'idée très romantique du couple (pas nécessairement dans le sens charnel du terme) comme solution à tous les maux, comme seule réponse possible à la fragilité de l'homme et à l'absurdité de notre monde contemporain. En outre, en suivant la pensée catholique, il défend la bonté et la charité individuelles, pour offrir une consolation authentique aux maux humains.

Kieślowski fait référence à la célèbre citation de Sartre «l'enfer, c'est les autres», selon laquelle, dans un monde où les rapports avec les autres sont malades et viciés, l'autre ne peut être que l'enfer. Le cinéaste suggère que s'isoler des autres, comme c'est le cas du juge Kern, c'est aussi l'enfer, en regardant cet isolement auto-imposé comme une forme particulièrement tordue de rapport avec les autres, et que l'ordre métaphysique du monde peut se manifester, sous sa forme la plus complète, par la rencontre salvatrice entre deux âmes.



Zbigniew Preisner orchestrateur d'un personnage musical

Krzysztof Kieślowski ne connaissait rien à la musique. Conscient de ce manque, il fit appel à un jeune compositeur, inconnu du grand public, qu'il rencontra avant la réalisation de son premier film. Cette collaboration permit au cinéaste de pénétrer un monde nouveau et de découvrir toute la subtilité de la composition musicale. Au fur et à mesure des réalisations, il apprit la profondeur qu'elle pouvait apporter et commença à lui faire confiance.

Par **Sumiko Chablaix**

Véhicule d'émotions, de visions imperceptibles pour l'œil, la musique devint au fil des films de Krzysztof Kieślowski, un personnage à part entière, un personnage principal dont les variations, les modulations et les couleurs ont su toucher tant les acteurs que l'auditoire composé tantôt d'initiés, tantôt de novices. Bien

que souvent oubliée dans les analyses cinématographiques, la musique fait partie intégrante de la production filmique du réalisateur. Son opus est particulièrement révélateur du lien important qui réside non seulement entre musique et imagerie, mais aussi entre directeur et compositeur. De cette union est née une belle amitié – celle qui a lié K.

Kieślowski et Zbigniew Preisner – qu’aujourd’hui encore le chef d’orchestre se plaît à illustrer par de nombreux souvenirs.

Né en 1955, Zbigniew Preisner est considéré comme le plus remarquable compositeur polonais de musique de film de son temps. Tout au long de sa carrière, il a collaboré avec de nombreux réalisateurs, tels que Hector Barbenco (*At Play in the Fields of the Lord*, 1991), Agnieszka Holland (*The Secret Garden*, 1994), Luis Mandoki (*When A Man Loves A Women*, 1994), Thomas Vinterberg (*It’s All About Love*, 1993), Claude Miller (*Un secret*, 2007) et surtout Krzysztof Kieślowski.

La rencontre des deux artistes remonte à l’année 1982, alors que Z. Preisner avait déjà composé des musiques de film pour Antoni Krauze:

«Tout a commencé en 1982. La Pologne est un pays où tu rencontres les gens en leur fonçant dedans, et c’est de cette façon que j’ai rencontré Kieślowski. J’étais en train d’écrire la bande sonore pour un autre film, et il était dans le studio en même temps. Nous avons fini par aller au restaurant ensemble – un très mauvais restaurant qui ne servait rien d’autre que de la vodka et du hareng. Alors nous avons mangé du hareng, bu de la vodka, et il m’a dit «C’est mon premier film et je te serais reconnaissant d’écrire de la bonne musique». Il continua à radoter ainsi pendant une heure, et je suis parti pour faire mes affaires. Il n’a jamais eu besoin de me redemander d’écrire de la bonne musique»¹.

Z. Preisner appréciait l’amitié qui était née de cette collaboration; inaugurée par un repas dans un restaurant aussi bas de gamme, leurs familles se rapprochèrent et ils finirent par partager nombre d’activités sociales, comme partir en vacances ensemble



Collection Chemnitz/que suasie / BSB / BSB réservés

ou faire du ski. Ils ne parlaient que rarement des films, de la musique ou des arts; le ski, les voitures et les questions philosophiques telles que le sens de la vie étaient plus communes.

Au début de sa carrière, K. Kieślowski n’était pas un bon musicien et ne connaissait pas le langage de la musique: «Il était incapable de chanter. Quand il chantait “Vive le Vent”, cela sonnait comme “Ô Douce Nuit”²». Ainsi, il est tout à fait compréhensible qu’il ait fait appel à un compositeur, un compositeur provenant de l’*Arts Club* in Krakow, un compositeur n’ayant pas peur de rejeter la conception des bandes sonores des années 80 – musique de fond.

Des dix-sept films qu’ils produisirent ensemble, Z. Preisner retient avant tout *No End (Sans fin*, 1985). Il s’agit d’une expérience d’une importance fondamentale dans sa conception de la musique. Cette bande sonore ne l’a jamais quitté, et même après la

Le Décalogue 2: Tu ne commettras point de parjure (Krzysztof Kieślowski, 1994).

mort de K. Kiesłowski, elle continue à hanter le compositeur qui se remémore :

«Pour commencer, [Krzysztof] ne savait pas ce qu'il attendait de la musique... Il l'utilisait car c'était la manière dont la musique était utilisée, et quelqu'un devait l'écrire... Je savais dès le début que je voulais faire quelque chose de différent avec la musique de film. Je voulais créer quelques éléments supplémentaires. Avec No End [Sans fin], j'ai eu l'idée que les musiciens de l'orchestre devaient chanter [la marche funèbre]. Je voulais l'effet créé par des personnes chantant dans une église, alors j'ai dit à l'orchestre, jouez les pizzicatos et chantez en même temps. Ils se rebellèrent contre moi. Ils dirent «pourquoi ne pas engager un chœur? Nous ne pouvons changer en même temps. Nous serons désaccordés». Je leur ai dit que je souhaitais avoir quelque chose de naturel. Et cette musique telle qu'elle s'accorda avec le film, montra à Kiesłowski qu'elle n'est pas seulement quelque chose que l'on joue avec un orchestre, mais aussi une sorte de philosophie – et cette philosophie peut avoir plusieurs sources»³.

Après l'enregistrement, Krzysztof dit à son ami «maintenant que nous avons trouvé la marche funèbre, nous pouvons nous en servir pour le premier qui meurt»⁴. Le réalisateur fut le premier à partir.

Cette anecdote démontre plusieurs aspects importants de ce que l'on pourrait nommer «l'idéologie» de Z. Preisner⁵. Tout d'abord, la musique doit sonner différemment de celle des autres films; elle se doit d'être plus «naturelle», tel que le chant des spectateurs dans une église. Ensuite, elle doit se tenir par elle-même, c'est-à-dire avoir une présence

distinctive dans le film non seulement en rendant floues les frontières entre l'histoire et le récit, le domaine du diégétique et de l'extra diégétique, mais aussi en focalisant l'attention sur la partition d'une perspective parallèle à celle de la narration.

Par ailleurs, la musique de film a pour fonction d'apporter quelque chose que le spectateur ne peut voir: l'atmosphère du film, perçue comme une narration, une anticipation ou un aspect invisible, mais perceptible. La musique est le seul élément métaphysique dans l'aboutissement d'un film. Il ne faut pas redouter le silence. Dans le film *La double vie de Véronique* (1991), il n'y a que vingt-deux minutes de pure musique, le reste étant composé de silence. Pour Z. Preisner, le silence est aussi important que le son. La musique nous introduit l'atmosphère; le silence, le répète. Dans la plupart des productions contemporaines, la bande sonore figure du début jusqu'à la fin – sans respiration – il n'y a donc aucune variation. Les réalisateurs n'ont pas assez confiance en leur film pour se servir de la musique comme un outil de variation, d'expression, d'art⁶.

Cette vision avant-gardiste n'a pas toujours été celle du réalisateur. En effet, au début, K. Kiesłowski la concevait comme tout cinéaste de son temps:

«J'ai souvent envie d'ajouter de la musique là où ça lui paraît absurde, et il y a des scènes où je n'imaginai pas de musique, mais où il pense qu'il serait souhaitable d'en avoir; alors on l'ajoute... sa pensée est plus moderne, pleine de surprises. C'est pourquoi, cela me surprend»⁷.

Z. Preisner apporta beaucoup à K. Kiesłowski. Très impliqué, il assistait à la création de chacun des films du début – avec la finalisation du script



Trois couleurs: Bleu (Krzysztof Kieślowski, 1993).

– jusqu’au visionnage des diverses découpes, y apportant réflexion et sensibilité. Cette complicité est la source même d’œuvres musicales telles que *La marche funèbre*. Ils s’inspirèrent tantôt de la vision de l’un, tantôt de celle de l’autre. Ils furent parfois en total désaccord, comme pour la chanson des marionnettes dans *La double vie de Véronique* que Z. Preisner trouvait trop banale pour être le thème principal.

La collaboration entre les deux hommes évolua petit à petit et la confiance de K. Kieślowski dans le pouvoir de la musique s’affirma. C’est ainsi que dans *Le Décalogue* (1988), la bande sonore devint un liant majeur. Pour cette série de dix films – chacun porteur d’un message distinct rassemblé sous l’aspect de décalogue – Z. Preisner voulut aborder chaque partie différemment et créer dix bandes sonores. Le thème principal n’étant que de treize secondes, ce

fut un challenge important; requérant la capacité de composer dans des styles divers et variés. Dans *Le Décalogue 2* et *Le Décalogue 9*, la musique prend entièrement part à l’élaboration de la narration.

L’apogée de cette conception fut la réalisation de *La double vie de Véronique* (1991) et la trilogie des *Trois couleurs*. K. Kieślowski voulait que la musique soit une part intégrante dans la narration. L’investissement du compositeur, son génie à pouvoir tourner les mots et les désirs du réalisateur en des sons, des émotions qui saisissent le spectateur est sans nul doute dû à sa volonté de rester fidèle à ses idéaux. Alors que l’implication du musicien dans *La double vie de Véronique* et *Trois couleurs: Bleu* semble évidente, il ne faut néanmoins pas négliger l’engagement considérable dont il a fait preuve dans les autres films.

Z. Preisner, muni du script, avait pour habitude de composer avant le tournage. Ce fut le cas dans la trilogie des *Trois couleurs*. Toute l'équipe avait accès à la musique avant même de commencer la réalisation. Ce n'était pas tant pour créer l'ambiance adéquate, mais plutôt pour influencer les décisions portant sur divers aspects de la production⁸. Par exemple, alors qu'ils tournaient la scène où I. Jacob se met à chanter (*La double vie de Véronique*), Z. Preisner,

«Ainsi, si j'écris de la musique médiocre, nous disons que ce n'est pas moi, c'est Van den Budenmayer. Si c'est bien, alors nous disons que c'est moi».

désireux de garder un maximum de précision, lui enseigna l'art de la respiration; dans *Trois couleurs: Bleu*, il enseigna à J. Binoche, par le biais de la démonstration, comment comprendre et diriger la musique. Ainsi,

l'engagement du compositeur dans les projets de K. Kieślowski a non seulement influencé ce que le spectateur entend, mais aussi ce qu'il voit et perçoit.

Van Den Budenmayer

L'importance que revêt la musique et la figure de Z. Preisner dans les films de K. Kieślowski est illustrée par un personnage récurrent dans l'*opus*: le compositeur Van den Budenmayer. Celui-ci est une réminiscence de M. Cogito dans l'œuvre du poète Zbigniew Herbert. Son histoire débuta par une pure coïncidence: alors que K. Kieślowski désirait intégrer dans *Le Décalogue, IX^e Commandement* (1988) des pièces de Mahler – pièces qui n'ont jamais été enregistrées en Pologne et qui coûteraient une fortune à être exécutées, P. Preisner lui proposa de

composer quelque chose de différent. Ainsi, le pseudonyme de Van den Budenmayer était un moyen de cacher son identité: «Ainsi, si j'écris de la musique médiocre, nous disons que ce n'est pas moi, c'est Van den Budenmayer. Si c'est bien, alors nous disons que c'est moi»⁹.

Dès que *Le Décalogue* gagna en popularité, les gens commencèrent à se questionner sur ce compositeur inconnu. K. Kieślowski reçut même des lettres parmi lesquels certaines encyclopédies telles que *Larousse* lui demandaient plus de renseignements¹⁰. Par conséquent, dans *La double vie de Véronique*, le réalisateur et le compositeur incorporèrent plus de détails concernant ce compositeur fictif: sa date de naissance fut calquée sur celle de Z. Preisner avec 200 ans de plus; celle de sa mort fut calculée de façon réaliste; aimant tous deux la Hollande, ils lui attribuèrent des origines hollandaises. Ainsi, Van den Budenmayer est un compositeur néoromantique qui sait combiner les éléments du romantisme classique avec les techniques de composition contemporaines.

Z. Preisner se remémore une anecdote sur l'interaction entre lui et le compositeur fictif:

«Je suis retourné en Pologne une fois après quelques années d'absence. J'habitais à l'époque à Paris, pour réaliser des films avec Kieślowski, et j'ai lu dans les journaux que j'étais poursuivi en justice par les descendants de Van den Budenmayer pour avoir volé sa musique. J'ai décidé d'en informer mon organisation professionnelle de musiciens en France du pseudonyme afin qu'il n'y ait pas d'autres confusions. C'était assez amusant»¹¹.

Il y eut plusieurs raisons qui participèrent à cette confusion¹². Tout d'abord, Z. Preisner et Van den Budemayer n'ont pas la même sensibilité musicale: le Hollandais est toujours rattaché à des concerts tantôt présentés dans les films (*Trois couleurs: Rouge*), tantôt sur les disques.

Le nom du compositeur fictif apparaît dans quatre films distincts (*Décalogue: IX^e commandement*, *La double vie de Véronique*, *Trois couleurs: Rouge* et *Trois couleurs: Bleu*) et il n'est pas surprenant de trouver le même thème dans deux d'entre eux: *Décalogue IX^e* et *Trois couleurs: Rouge*. Dans ce dernier, le morceau se fait entendre alors que Valentine tente d'oublier le juge qui écoute les appels téléphoniques de ses voisins; dans le *Décalogue*, il s'agit de la composition présente sur le nouveau CD de Romek. Les deux occurrences revêtent un symbolisme important: l'illustration du neuvième commandement biblique dans la vie de tous les jours¹³.

Ainsi, la musique permet à l'auditeur aguerri de faire le lien entre les deux épisodes et d'en saisir le sens implicite. Cet exemple illustre parfaitement un aspect important de l'orchestration des films: la musique est un liant permettant non seulement de faire le rapprochement entre deux films, mais aussi d'apporter une touche externe, un symbolisme nouveau, une compréhension suprême de l'image.

Un Concerto pour l'Unification de l'Europe¹⁴

L'amour que porte Julie à la musique est présent tout au long du film *Trois couleurs: Bleu*. Celui-ci se développe au fur et à mesure de l'histoire. Après le décès de son mari, celle-ci se rend chez l'archiviste qui détient une version inachevée du *Concerto pour*

l'Unification de l'Europe. Alors qu'elle regarde la partition, le spectateur peut entendre la mélodie en fond sonore, mais dès qu'elle demande à l'archiviste de jeter les feuilles aux ordures, la mélodie disparaît laissant place à un fracas sonore représentant le cri du *Concerto*.

Tantôt métadiégétique, tantôt fond sonore, la partition de *Concerto* est jouée uniquement dans la tête du personnage principal. D'une richesse extrême, elle paraît parfois agréable et d'une grande beauté; d'autres fois implorant le personnage de l'épargner. Celle-ci fut écrite par le feu mari de Julie, Patrice (peut-être même Julie en personne) pour le Conseil Européen et fut destinée à être jouée par douze orchestres symphoniques provenant des plus grandes villes européennes. Les paroles du morceau proviennent de la Première Epître aux Corinthiens – langue grecque – et parle d'amour en tant qu'unique sens de la vie.

L'amour est un thème récurrent dans le film; l'amour des hommes pour autrui tel que celui de Julie pour son défunt mari, sa fille et Olivier, mais aussi l'amour pour la musique incarné par le soudain intérêt de Julie. Ce dernier aspect est magnifiquement illustré dans la scène montrant cette dernière et Olivier en train de tenter de compléter la partition de *Concerto*. La perfection avec laquelle celle-ci a été exécutée dénote la minutie de Z. Preisner:

«Juliette Binoche était avec moi durant l'enregistrement de la musique pour le Concerto avant que le tournage n'ait commencé, une bonne et utile expérience pour les deux. Elle était capable d'observer la méthode de travail d'un orchestre, et les



Julie révisé la partition du *Concerto pour l'Unification de l'Europe*, protagoniste musical de *Trois couleurs: Bleu* (Krzysztof Kieślowski, 1993).

techniques de composition, et j'étais capable de lui expliquer comment un orchestre est enregistré»⁵.

Le thème apparaissant dans cette scène est celui revisité par Olivier. C'est l'un des rares exemples où l'image se met en retrait pour laisser à la musique tout l'espace nécessaire à son déploiement. En effet, celle-ci occupe généralement une place subalterne dans la réalisation d'un film. La manière progressive dont les thèmes sont entrelacés et menés tout au long du film permet au spectateur non seulement de saisir leur profondeur et complexité, mais aussi de les retenir comme des *leitmotifs*.

Cette façon d'orchestrer et d'arranger des thèmes précis est l'une des caractéristiques principales de la composition musicale de Z. Preisner. Dans *Bleu*, elle permet au spectateur de sentir l'évolution des émotions de Julie, le moment de transition important dans son parcours psychologique.

Olivier commence à interpréter le thème principal au violon. Celui-ci est par la suite interprété par le violon et le piano à l'unisson. Ensemble, ils symbolisent deux aspects importants dans l'idéologie de Z. Preisner: le piano tel un instrument diégétique (l'image montre Olivier assis devant le piano) et le violon tel une musique métadiégétique (Julie et Olivier entendent la musique dans leur tête). La composition devient donc un jeu de sonorité et de couleurs. Certains instruments sont ajoutés, alors que d'autres sont supprimés afin de créer des variations de teintes, des subtilités, des émotions. Celles-ci sont combinées, entrelacées, remaniées, prenant tantôt le dessus, et laissant tantôt la place à un second thème. Ainsi, la couleur et la ligne gouvernent l'image, tandis que la musique devient l'élément principal du film, concentrant toute l'attention du spectateur⁶.

C'est cette conception qui parcourt le corpus d'œuvres musicales composées par Z. Preisner laissant tantôt l'image parler, tantôt la mélodie saisir le spectateur. Marquée par un lien professionnel et amical, la relation entre réalisateur et compositeur est la clé de leur réussite. Cette complicité est la source dans laquelle Z. Preisner puise son inspiration pour composer une dernière œuvre à la fois émouvante et profonde en l'honneur de K. Kieślowski, *Requiem pour un ami*.

Bibliographie

- GILLESPIE, David, «The Sounds of Music: Soundtrack and Song in Soviet Film», *Slavic Review*, Vol. 62, No. 3, 2003, pp.473-490.
- HALTOF, Marek, *The cinema of Krzysztof Kieślowski: Variations on destiny and chance*, Londres: Wallflower Press, 2004.
- KIEŚŁOWSKI, Krzysztof, *Le cinéma et moi*, Lausanne: Les Éditions Noir sur Blanc, 2006 (trad. Carlier, Margot, Patte, Véronique).
- MICHELI, Sergio, «Miceli's Method of Internal, External, and Mediated Levels: Elements for the Definition of a Film-Musical Dramaturgy», *Music and the Moving Image*, Vol. 4, No. 2, 2011, pp.1-29.
- MICHELI, Sergio, «Analizzare la musica per film: Una riproposta della teoria dei livelli», *Rivista Italiana di Musicologia*, Vol. 29, No. 2 (1994), pp.517-544.
- PAULUS, Irena, McMASTER, Graham, «Music in Krzysztof Kieślowski's Film «Three Colors: Blue». A Rhapsody in Shades of Blue: The Reflections of a Musician», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 30, No. 1, 1999, pp.65-91.
- REYLAND, Nicholas, *Zbigniew Preisner's Three Colors Trilogy: Blue, White, Red: A Film Score Guide*, Plymouth, 2012.

Filmographie

- Krzysztof Kieslowski in film school* (part 1 disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=jQ6TBNQdAhc>; part 2 disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=rz7xe4d_l-Y; part 3 disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=SrqKDxltj8>)
- Zbigniew Preisner talks to C Music TV about his film soundtracks, career and album «Silence, Night & Dreams»* (disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=PURY6P3HnEY>)

- 1 «It all started in 1982. Poland is the sort of country where you just bump into people, and this is how I met Kieslowski. I was involved in writing a score for another film, and he was in the studio at the same time. We ended up going to a restaurant together – a very bad restaurant which served nothing but vodka and herrings. So we ate herrings, drank vodka, and he said to me “It’s my first film and I’d be grateful if you’d write good music”. He went rambling on like this for an hour, and I went away and did completely my own thing. He never had to ask me to write good music again», Nicholas Reyland, *Zbigniew Preisner’s Three Colors Trilogy: Blue, White, Red: A Film Score Guide*, Plymouth, 2012., p.97.
- 2 «He simply couldn’t sing. When he sang *Jungle Bells*, it sounded like *Silent Night*», interview Z. Preisner, *Krzysztof Kieslowski in film school*.
- 3 «To start with, Krzysztof didn’t really know what he wanted from the music... He used it because it was the way that you used music, and somebody had to write it... I knew from the beginning that I wanted to do something different with film music. I wanted to create some additional elements. With *No End*, I had the idea that the orchestra musicians should sing [the funeral march]. I wanted the effect of people in a church singing, so I told the orchestra, you play the pizzicato on the strings and sing at the same time. They mutinied against me. They said, «Why don’t you get a choir? We can’t sing at the same time. We’ll be out of tune». I told them I wanted something natural. And that music, in the way it went together with the film, showed Kieslowski that music is not only something played by an orchestra, but it also has some kind of philosophy – and the philosophy can have many sources», Nicholas Reyland, 2012, p.98.
- 4 «Now we’ve got the funeral march. We can use it for whoever dies first», interview Z. Preisner, *Krzysztof Kieslowski in film school*.
- 5 Ces principes sont mis en avant dans Nicholas Reyland, 2012.
- 6 Interview Z. Preisner, *Krzysztof Kieslowski in film school*.
- 7 «I often want to put music in where he says it would sound absurd, and there are scenes where I don’t imagine having music but which he thinks should have music, so we put the music in... [H]is thinking is more modern, full of surprises. That is, it surprises me where he wants music», Nicholas Reyland, 2012, p.96.
- 8 Nicholas Reyland, 2012.
- 9 «So if I write lousy music, we say it’s not me, it’s Van Den Budenmayer. If it’s good, then we say it’s me», interview Z. Preisner, *Krzysztof Kieslowski in film school*.
- 10 Nicholas Reyland, 2012.
- 11 «I return to Poland once after a few year’s absence. I was then living in Paris, making films with Kieslowski, and I read in the papers that I was being sued in Paris by then Van Den Budenmayerheirs for stealing his music. I decided to notify my professional musician’s organisation in France about this pseudonym so that there would be no further confusion. It was quite funny», interview Z. Preisner, *Krzysztof Kieslowski in film school*.
- 12 Celles-ci sont mises en avant par Irena Paulus, Graham McMaster, «Music in Krzysztof Kieślowski’s Film «Three Colors: Blue». A Rhapsody in Shades of Blue: The Reflections of a Musician», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 30, No. 1, 1999, pp.75-76.
- 13 Hypothèse émises par Irena Paulus, Graham McMaster, 1999, p.76.
- 14 Cette section se base sur Irena Paulus, Graham McMaster, 1999.
- 15 «Juliette Binoche was with me during the recording of the music for the *Concerto* before the shooting started, a good and very useful experience for us both. She was able to observe the working method of an orchestra, and the techniques of composition, and I was able to explain to her how an orchestra is recorded», Zbigniew Preisner, cité par Irena Paulus, Graham McMaster, 1999, p.81.
- 16 Irena Paulus, Graham McMaster, 1999.

Programmation

Kieślowski
les commandements du hasard
automne 2017

- 2 octobre Trois couleurs: Bleu, 1993
- 9 octobre Trois couleurs: Blanc, 1994
- 16 octobre Trois couleurs: Rouge, 1994
- 23 octobre Le hasard, 1987
- 30 octobre Le Décalogue, 1988
1—Un seul Dieu tu adoreras
- 6 novembre Le Décalogue, 1988
2—Tu ne commettras point de parjure
3—Tu respecteras le jour du Seigneur
- 13 novembre Le Décalogue, 1988
4—Tu honoreras ton père et ta mère
- 20 novembre Le Décalogue, 1988
5—Tu ne tueras point (version longue)
- 27 novembre Le Décalogue, 1988
6—Brève histoire d'amour (version longue)
- 4 décembre Le Décalogue, 1988
7—Tu ne voleras pas
8—Tu ne mentiras pas
- 11 décembre Le Décalogue, 1988
9—Tu ne convoiteras pas la femme d'autrui
10—Tu ne convoiteras pas les biens d'autrui
- 18 décembre L'amateur, 1979

Auditorium Ardit
Place du Cirque
Genève

Les lundis à 20h

Ouvert aux étudiant-e-s et non-étudiant-e-s
Ouverture des portes à 19h30

Tarifs:
8.– (1 séance)
18.– (3 séances)
50.– (abonnement)

Ciné-club universitaire
Activités culturelles
Division de la formation et des étudiants (DIFE)
Université de Genève

