



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**



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

Décalogue 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 *Décalogue*. 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.

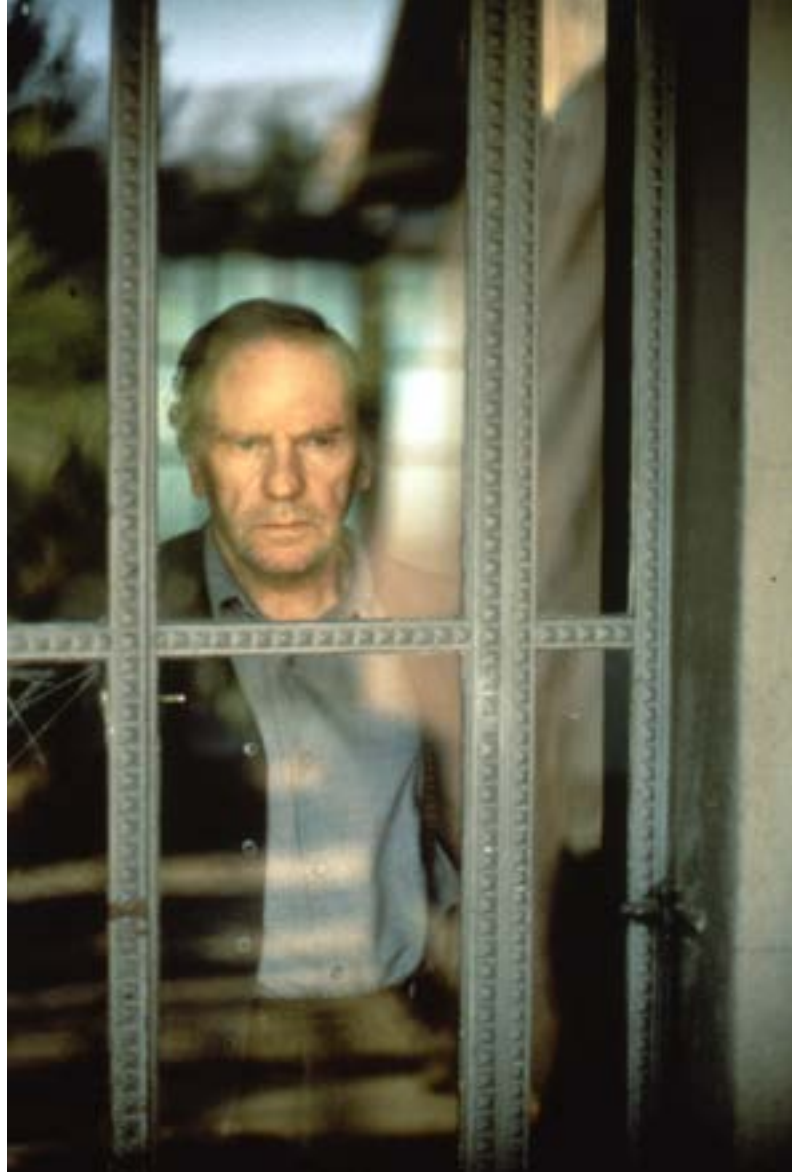
C'est le cas dans le *Décalogue 4*, qui montre comment les relations entre un père et sa fille deviennent tendues lorsque tous deux découvrent qu'ils ne sont peut-être pas unis par les liens du sang. On peut aussi évoquer le *Décalogue 6*, qui met en scène un jeune voyeur romantique et une femme sexuellement 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 *Décalogue 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.