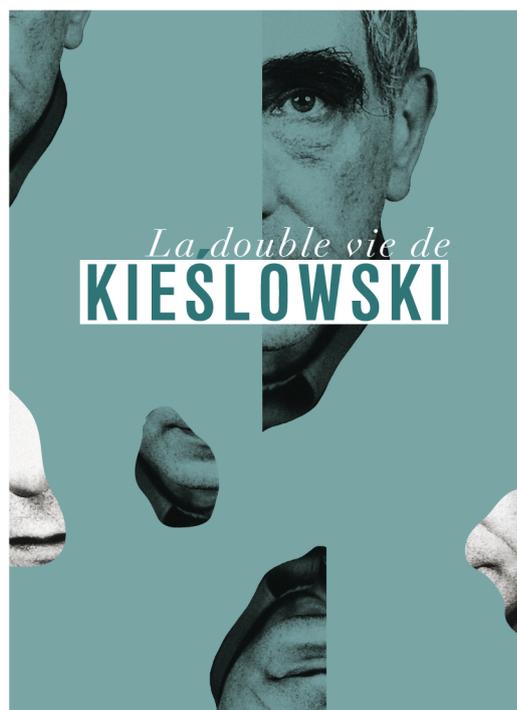


UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE  
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA  
(Histoire culturelle et sociale de l'art)



# LA DOUBLE VIE DE KIEŚLÓWSKI

DOCUMENTAIRE/FICTION  
POLOGNE/FRANCE

Actes du colloque franco-polonais  
édités sous la direction de Tadeusz Lubelski  
et d'Ania Szczepanska

Paris  
2017

---

## Pour citer cet ouvrage

Tadeusz Lubelski, Ania Szczepanska (dir.), *La double vie de Kieślowski*, Actes du colloque franco-polonais organisé les 1er et 2 avril 2016, Paris, Site de l'HiCSA, mis en ligne le 30 septembre 2017.

# LA DOUBLE VIE DE KRZYSZTOF KIEŚLOWSKI

## SOMMAIRE

**Ania Szczepanska** p.4  
*Avant-propos*

**Tadeusz Lubelski** p.5  
*Introduction*

## CHAPITRE I — LES DRAMATURGIES DU RÉEL

### APRÈS LES LARMES DOCUMENTAIRES, LA FICTION

**Mikołaj Jazdon** p. 9  
*Entre « poésie du concret » et « dramaturgie de la réalité » : le cinéma documentaire de Krzysztof Kieślowski*

**Tadeusz Lubelski** p. 18  
*L'Amateur : une version améliorée de Premier amour*

**Marcin Maron** p. 29  
*La vérité et les limites du réalisme. La poétique des films de Krzysztof Kieślowski dans les années 1970*

### L'ÉTHIQUE À L'OEUVRE

**Agnieszka Kulig** p. 38  
*L'éthique « sans fin » dans l'œuvre de Kieślowski*

**Olivier Beuvelet** p. 47  
*L'image-fente : de l'expérience esthétique à l'émancipation éthique dans Le Décalogue*

## INTERLUDE

**Ada Minge** p. 70  
*Du plateau à la salle de montage. Synthèse des interventions d'Urszula Lesiak, Jacek Petrycki, Juliusz Machulski et Véronique Campan.*

## CHAPITRE II — CHANGER D'AXE : LES TERRITOIRES DE KIEŚŁOWSKI

### EN QUÊTE DE PUBLICS ET DE SOURCES

**Ania Szczepanska** p. 83

A l'écoute d'une archive censurée :  
Plaidoyer pour une télévision « intime et sincère »

**Alain Martin** p. 94

Le Paris de Kieślowski ou l'expérience d'un passeur

### CORPS ET TÉLÉVISION

**Véronique Campan** p. 103

Krzysztof Kieślowski ou l'effusion sensible

**Mathieu Lericq** p. 112

Le cinéma de Krzysztof Kieślowski (1966-1988) :  
une expérience politique de l'intime

**Monika Talarczyk-Gubała** p. 131

*Le Décalogue* de Krzysztof Kieślowski, à la lumière des études contemporaines  
sur la télévision de qualité

**Ania Szczepanska** p. 139

Conclusion

**Bibliographie/Filmographie** p. 142

**Ouvrage coordonné par :** Tadeusz Lubelski (Université Jagellonne de Cracovie) et Ania Szczepanska (HiCSA, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne).

**Secrétaire de publication et travail graphique :** Mathieu Lericq (Aix-Marseille Université, LESA).

**Conception de l'affiche :** Marysia Machulska-Le Méné

**Traducteur-trice-s :** Isabelle Jannès-Kalinowski, Elisabeth Lubelska, Paweł Matyaszewski.

**Remerciements :** Irina Bilic (festival L'Europe autour de l'Europe), Sylvie Rollet, Marcin Latałto, Vassia Chavaroché, Urszula Lesiak, Mariola Odzimekowska, Małgosia Smorağ-Goldberg, Juliusz Machulski, Jacek Petrycki, Nicolas Brevière, l'équipe de l'Institut polonais (Anna Biłos, Marzena Moskał, Michał Grabowski), la société TOR Productions (Krzysztof Zanussi et Irena Strzałkowska), Ivanka Polchenko, les étudiants du Master Histoire du cinéma de l'UFR 03 et particulièrement Sara Chai et Pedro Labaig, les éditions MK2 et le cinéma Le Grand Action. Cette publication a pu voir le jour grâce au soutien de l'HiCSA. Un grand merci à Philippe Dagen, Pierre Wat, Zinaïda Polimenova et Antoine Scotto.

**Comité scientifique du colloque :** Leszek Kolankiewicz (Centre de civilisation polonaise, Université Paris-Sorbonne), Tadeusz Lubelski (Université Jagellonne de Cracovie) et Ania Szczepanska (HiCSA, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne).

Organisé les 1er et 2 avril 2016, le colloque a été financé par le Centre de civilisation polonaise de l'Université Paris-Sorbonne ([site](#)), et l'HiCSA de l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne ([site](#)), avec le soutien de l'Institut polonais de Paris ([site](#)), et en partenariat avec le Festival L'Europe autour de l'Europe. Il a eu lieu à l'Université Paris-Sorbonne (Salle des Actes), 17 rue de la Sorbonne, 75005 Paris. Le colloque s'est accompagné de projections dans le cadre du festival *L'Europe autour de l'Europe* ([site](#)) au cinéma Grand Action.



Concernant la transcription des titres des films, la traduction choisie est celle du distributeur français (ex : *Spokój / Le Calme*). Pour les films non distribués en France, nous avons choisi de privilégier la traduction la plus littérale (ex : *Z punktu widzenia nocnego portiera / Du point de vue du portier de nuit*). La mention des titres dans leur version initiale apparaît lors de la première occurrence au sein de chaque article.

Avertissement :

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les articles figurant sur ce site peuvent être consultés et reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Editeur : HiCSA, Université Paris I Panthéon - Sorbonne

Tous droits réservés

Lorsque la France le découvre à la fin des années 1970 grâce à la revue *Positif*, Kieślowski représente d'abord la jeune génération de cinéastes polonais dits « de l'inquiétude morale ». Comme Polański et Wajda, il a été formé à la célèbre école de cinéma de Łódź et ses films ont l'attrait d'un cinéma pauvre et tranchant venu de l'Est. A la fin des années 1980, le choc cinématographique de *Tu ne tueras point* à Cannes lui ouvre une carrière fulgurante en France — avec *La Double vie de Véronique* (1991) puis la trilogie *Bleu, Blanc, Rouge* (1993-94). A peine deux ans plus tard, à l'âge de 55 ans, il décide d'arrêter brutalement sa carrière, parce que « la vie, c'est tout autre chose que le cinéma ». Cette même année, il meurt d'une opération cardiaque ratée, dans un de ces hôpitaux mal équipés de Varsovie qu'il avait filmés en tant que jeune documentariste.

Le 20ème anniversaire du décès de Kieślowski nous donne l'occasion de confronter les travaux des chercheurs français et polonais, à l'échelle de toute sa filmographie : de ses films documentaires qui nous plongent dans les failles aux teintes glauques de la société communiste polonaise, vers ses films de fiction, qui glissent progressivement vers un cinéma de l'intime ou du mystère incarné. Ce colloque franco-polonais trace également les frontières de nouveaux territoires d'analyse et d'interprétation auxquels nous confronte aujourd'hui l'œuvre du cinéaste : la qualité télévisuelle, l'anthropologie du geste ou encore la constitution et la diffusion de ses fonds d'archives.

Enfin, une table ronde professionnelle réunit ses anciens collaborateurs : le chef opérateur Jacek Petrycki, la monteuse Urszula Lesiak, ainsi que l'acteur et réalisateur Juliusz Machulski. Leurs interventions permettent de comparer les méthodes de travail de Kieślowski en Pologne et en France.

Ania Szczepanska

## INTRODUCTION

**TADEUSZ LUBELSKI**  
UNIVERSITÉ JAGELLONNE DE CRACOVIE

Le vingtième anniversaire de la mort du réalisateur est la genèse du colloque *La Double vie de Kieślowski*. Pourtant, vingt ans ne constituent pas une période très propice pour une œuvre cinématographique. Selon une opinion répandue, l'impression de vieillissement, de perte d'actualité est le plus nettement éprouvée par un spectateur lorsqu'il regarde justement des films vieux de vingt ans. Les films des époques précédentes, vieux de soixante-dix, soixante ou quarante ans, sont perçus comme des témoignages de périodes historiques passées. Les différences des tenues, des comportements, des coiffures, des conversations semblent en effet naturelles. Les films qui datent de vingt ans ne riment à rien : ils montrent des gens similaires à ceux qui nous entourent aujourd'hui, mais en quelque sorte différents, archaïques.

Je crains que le cinéma de Kieślowski ne soit point épargné par ce principe. La période tardive de sa création a été la période de sa reconnaissance internationale, essentiellement les six années qui ont séparé la présentation des deux films à Cannes, celle de *Tu ne tueras point* en 1988 puis celle de *Trois couleurs : Rouge* en 1994. Cette étape de son œuvre a été celle d'un éblouissement, d'un enchantement, d'une fascination du public européen envers Kieślowski. Ici, à Paris, cela a été peut-être le plus perceptible. Au cinéma Saint-André-des-Arts (Paris, 5ème arrondissement), géré encore par le cinéphile légendaire Roger Diamantis, la distribution du *Décatalogue* a été parfaite, comme nulle part ailleurs dans le monde : pendant deux ans, sans interruption, le cycle entier a été projeté en raison de cinq séances par jour, deux épisodes par séance. Année après année, les œuvres du réalisateur recevaient le prix des critiques pour le meilleur film sorti en salle en France. Au début des années 1990, j'étais alors correspondant pour le mensuel polonais *Kino* et membre étranger de l'Association française des critiques de cinéma, j'ai suivi de près cette reconnaissance du cinéma de Kieślowski par la critique française. Le Prix Leon Moussinac, pour le meilleur film étranger distribué en France, lui a été décerné à deux reprises : en 1990, pour *Le Décatalogue*, et en 1991 pour *La Double Vie de Véronique*. En Pologne catholique, la réception du *Décatalogue*, transmis à la télévision – et jamais diffusé en salles – a été bien moins enthousiaste et la symbolique des trois couleurs ne frappait pas autant l'imagination, mais chez

nous aussi le « Kieślowski tardif » a suscité un intérêt immense, surtout auprès de la jeunesse polonaise.

Aujourd'hui, il semble qu'on se souvienne toujours de lui. L'Académie polonaise de cinéma a décidé de dédier l'année 2016 à Kieślowski; son œuvre complète a été rééditée sur DVD sous-titrée en anglais<sup>1</sup>; la télévision a récemment rediffusé le *Décatalogue* en intégralité; Katarzyna Surmiak-Domańska, journaliste du quotidien *Gazeta Wyborcza*, prépare pour les éditions Agora une grande biographie du réalisateur. Cependant, il est significatif que lors du colloque international organisé à l'Université Jagellonne en novembre 2015 sur le *Cinéma polonais comme cinéma transnational*<sup>2</sup> parmi la centaine d'interventions aucune n'a été consacrée à Kieślowski, alors que son œuvre se conjugue apparemment parfaitement avec le thème du colloque. Dans le numéro récent du mensuel *Kino* daté de mars 2016, l'article consacré à l'anniversaire de la mort du réalisateur porte un titre emblématique : *L'Etrangeté de Kieślowski*. Son auteur, le jeune critique Krzysztof Świrek, explique le choix de son titre de la manière suivante : « D'un côté, ce sont des films dont la forme n'a pas vieilli. D'un autre côté, on peut avoir l'impression que ce sont des histoires provenant d'un autre monde, inexistant. [...] Aujourd'hui, elles sont pourtant plus nécessaires que jamais et semblent tirées d'une capsule, dans laquelle elles pourraient attendre encore longtemps le moment de leur redécouverte ».

Reste à espérer qu'au moins en France cette publication contribuera dans une certaine mesure à redécouvrir de Krzysztof Kieślowski. En l'intitulant « La double vie de Kieślowski », nous ne pensons pas à la confrontation de la vie réelle avec la vie posthume. Nous nous référons plutôt à deux « transitions » de sa période d'activité, très courte malheureusement. Entre son premier film professionnel, le film documentaire *De la cité de Łódź* (1969) et son dernier film, *Trois couleurs : Rouge* (1994), vingt-cinq années à peine se sont écoulées. Ces deux « transitions » marquent en premier lieu le passage du film documentaire au film de fiction, et, en deuxième lieu, de la Pologne, où il se sentait toujours chez lui, vers la France, où il a élu quartier, même si cela n'a jamais été définitif et qu'il n'a jamais appris le français. Et pourtant, le colloque dédié à Kieślowski pour le vingtième anniversaire de sa mort se tient en France et pas ailleurs. Il se compose de trois

---

<sup>1</sup> Edité par Best film et Tor.

<sup>2</sup> Magdalena Podsiadło, Sebastian Jagielski (dir.), *Kino polskie jako kino transnarodowe*, Universitas, Kraków, 2017.

moments. Les deux premiers aborderont la question de l'entre-deux : entre fiction et documentaire (une programmation de films documentaires sera projeté le soir même au cinéma Grand Action), entre France et Pologne. La troisième partie sera consacrée aux nouvelles approches de son œuvre, auxquelles Kieślowski était toujours très sensibles.

Tadeusz Lubelski



**Fig. 1** Colloque en Sorbonne, le 1er avril 2016 (Photo : Marcin Latałło)

---

Pour citer cet article : Tadeusz Lubelski, « Introduction », dans Tadeusz Lubelski, Ania Szczepanska (dir.), *La double vie de Krzysztof Kieślowski*, actes du colloque des 1er et 2 avril 2016, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA, mise en ligne le 30 septembre 2017.

---



## CHAPITRE I — LES DRAMATURGIES DU RÉEL

# ENTRE « POÉSIE DU CONCRET » ET « DRAMATURGIE DU RÉEL » : LE CINÉMA DOCUMENTAIRE DE KRZYSZTOF KIEŚLOWSKI

MIKOŁAJ JAZDON  
UNIVERSITÉ ADAM MICKIEWICZ, POZNAŃ

Les films documentaires de Krzysztof Kieślowski (1941-1996) font partie de la tradition de l'Ecole polonaise du documentaire, un courant qui s'est progressivement développé après la Seconde Guerre mondiale, pour atteindre ses meilleures réalisations dans les années soixante et soixante-dix. Pendant de nombreuses années, c'est ce court métrage documentaire d'auteur, construit avec précision et destiné à la distribution cinématographique, qui servit de modèle. L'image y jouait un rôle central, l'usage du commentaire y était rare. A la fin des années cinquante et au début des années soixante, quand, dans le monde, le documentaire trouva de nouvelles opportunités à la télévision, les réalisateurs polonais, comme Jerzy Bossak, Kazimierz Karabasz, Władysław Ślesicki ou Jan Łomnicki poursuivirent la tradition du film documentaire d'auteur qui continuait à être tourné et distribué dans les cinémas. En 1958, l'imminent critique de cinéma, Konrad Eberhardt, a qualifié ce type de réalisations de « poésie du concret »<sup>3</sup>, et il a souligné l'effort artistique des metteurs en scène, leur souci d'élaborer une forme complexe, non moins importante que le choix du sujet.

A la fin des années soixante, le jeune Krzysztof Kieślowski se joint au cercle des auteurs de documentaires polonais; il est l'élève de Kazimierz Karabasz, réalisateur du film *Les Musiciens (Muzykanci, 1960)*, dont Kieślowski dira, quelques années plus tard, qu'il s'agit là d'une des plus importantes réalisations de l'histoire du cinéma polonais. Au cours de ses études à l'Ecole de cinéma de Łódź, Kieślowski s'intéresse de plus en plus au documentaire. En témoigne son mémoire de fin d'études, un texte théorique intitulé « Le film documentaire et la réalité »<sup>4</sup>, écrit après la réalisation de ses deux premiers films *L'Office (Urząd, 1966)* et *Photographie (Zdjęcie, 1968)*. Le jeune cinéaste y parle de la dramaturgie propre à la réalité que le réalisateur doit révéler pour créer son oeuvre. L'essence de la méthode de Kieślowski consiste à retrouver dans la réalité un événement, une action dont on peut prévoir, de manière générale, la ligne dramaturgique et dont on peut faire l'axe de la structure du futur film. Quelques années plus tard,

---

<sup>3</sup> Konrad Eberhardt, « Poezja konkretna », *Ekran*, 1958, n° 20.

<sup>4</sup> Le titre original du mémoire est : *Film dokumentalny a rzeczywistość*.

en appliquant cette conception, il tourne *Premier amour* (*Pierwsza miłość*, 1974), un film relatant l'histoire d'une adolescente enceinte qui, dans les difficiles conditions d'un pays communiste, prépare avec son petit ami l'arrivée au monde de leur enfant. Kieślowski filme les péripéties des jeunes héros pendant plusieurs mois, jusqu'au moment où naît la fillette. Le réalisateur obtient ainsi une image véridique des conditions dans lesquelles, dans la République populaire de Pologne des années 1970, une famille se forme et vit. Les jeunes se fraient difficilement un chemin à travers les obstacles administratifs et économiques.

Dans le tapuscrit de vingt-huit pages que compte son mémoire « Le film documentaire et la réalité », Kieślowski présente sa vision de l'art cinématographique. Il écrit ceci :

Contrairement à la littérature, où la mémoire du lecteur travaille d'autant plus intensément que la situation est complexe et extraordinaire, nous pouvons compter dans le cas d'une oeuvre cinématographique sur l'expérience propre du spectateur qui se mettra en marche. Pour qu'il en soit ainsi, l'auteur doit se fier à son sens de l'observation. C'est à ce moment qu'un documentaire naît.

Ce texte constitue en quelque sorte le manifeste artistique du jeune créateur, l'expression de sa foi profonde dans la réalité. Les menaces de la réalité communiste et le développement de la télévision qui transmet des images triviales du monde et que Kieślowski appelle *le piège le plus important du XXe siècle* devaient être contournés par l'art cinématographique (documentaire); ce contournement est possible grâce à l'humilité du réalisateur à l'égard de *ce qu'il voit autour de lui (...)*. *Puisque c'est la réalité qui est le plus important protagoniste du récit. Une réalité extérieure, enregistrée de manière objective telle qu'elle se présente véritablement d'un point de vue précis. Telle qu'elle existe en dehors de nos appétits, telle qu'elle est simplement.*

Dans les années ultérieures, le réalisateur continue cette réflexion qui rend compte des étapes successives de son cheminement artistique. Au début des années 1970, Kieślowski devient ainsi le chef de file de l'Ecole documentaire de Cracovie, un groupe de jeunes réalisateurs qui se déclarent partisans d'œuvres engagées socialement et politiquement, en décrivant et portant un regard critique sur les aberrations de leur pays. Ils présentent leurs films au Festival du court métrage à Cracovie, au printemps 1971, au moment même où le pays vit des changements politiques au sommet du pouvoir communiste, à la suite du massacre d'ouvriers par l'armée et la milice dans des villes portuaires de la

Baltique. Puisque ces cinéastes ont montré leurs oeuvres à Cracovie, on les appelle l'École de Cracovie, bien que la plupart d'eux aient travaillé dans une maison de production de Varsovie (WFD). Le film *Ouvriers 1971 : Rien sur nous, sans nous* (*Robotnicy 1971 : nic o nas bez nas*, 1972)<sup>5</sup> devient le manifeste cinématographique de ce groupe; il s'agit d'un enregistrement à chaud de l'état d'esprit des ouvriers au moment du changement de l'équipe dirigeante, au moment où naît l'espoir d'un tournant bénéfique pour le pays. Cependant, les changements politiques tant attendus ne se sont pas produits et le film a été pendant des années interdit par la censure. Kieślowski acquiert ainsi la certitude qu'il n'est pas possible, même au moment d'une apparente libéralisation du système, de décrire la réalité sociale et politique de manière directe, et qu'il est nécessaire de remplacer cette façon de s'exprimer par une convention indirecte, par un langage cinématographique d'Esopé fondé sur des allusions et des métaphores lisibles par le public, et difficilement condamnables par les censeurs.

Dans la mesure où la réalité communiste polonaise ne se reflète pas dans les médias (Czesław Miłosz a qualifié le travail de la presse officielle de « laborieuse construction d'un soi-disant monde »<sup>6</sup>), Kieślowski montre dans ses documentaires des micro-univers : une administration qui attribue des pensions, une usine, des pompes funèbres, un hôpital, une gare; il est persuadé que, dans ces descriptions, se reflète — comme dans une goutte d'eau — la véritable image de la réalité polonaise des années soixante, soixante-dix et quatre-vingts : *Ce n'est qu'au moment où tu décris la chose — notait-il — que tu peux commencer à y réfléchir. Si elle n'est pas décrite (...), tu ne peux pas te référer à ce phénomène. Tu dois le faire, pour l'englober. Quand tu le comprends, tu comprends qu'il est nécessaire de faire une description de certaines anomalies et aberrations.*<sup>7</sup>

En s'efforçant de différencier clairement ces films des images de propagande qui faussaient la réalité et qui évitaient de parler des problèmes importants que traversait la société, Kieślowski réalise des films qui mettent à nu les failles du système et dévoilent les maladies de l'Etat communiste. Ce courant de sa filmographie est parfaitement représenté par les films qui portent les titres

<sup>5</sup> Pour ce film collectif, aux côtés de Krzysztof Kieślowski et de Tomasz Żygagło ont travaillé les cinéastes Wojciech Wiszniewski et Paweł Kędzierski.

<sup>6</sup> Czesław Miłosz, « Miejsca utracone », in *Szukanie ojczyzny*, Kraków, 1992, p. 187.

<sup>7</sup> Krzysztof Kieślowski, *O sobie*, Kraków, 1997, p. 51.

évocateurs suivants : *L'Office* (*Urząd*, 1966), *L'Usine* (*Fabryka*, 1970), *L'Hôpital* (*Szpital*, 1977), *La Gare* (*Dworzec*, 1980).

Les documentaires de Kieślowski n'étaient pourtant pas que des descriptions des absurdités du monde communiste. L'artiste voulait non seulement connaître la vérité, mais il se prononçait clairement du côté des faibles et des opprimés; c'est en leur nom qu'il posait la question : pourquoi en est-il ainsi ? Les héros des documentaires de Kieślowski sont des « travailleurs » (un ouvrier, un médecin, un chauffeur, un maçon), c'est-à-dire ces personnes qui, selon la doctrine officielle, devaient détenir le pouvoir dans l'État. Kieślowski montrait que, dans une société sans classe en apparence, on sépare bien les privilégiés des soumis, les forts des faibles. Les forts sont tous ceux qui ont réussi, dans le système officiel, à prendre des postes qui leur permettent d'exercer le pouvoir sur les autres (un employé d'administration, un gardien de nuit, un activiste du Parti). En sa qualité de documentariste, il porte son attention sur des personnages et des lieux qui ont acquis le rang de symbole dans la réalité quotidienne. Le maçon, l'ouvrier, l'ancien combattant, le membre du Parti se présentent « démystifiés » par la caméra de Kieślowski; ils « jouent », dans la réalité « vraie », leurs rôles véritables, loin de ceux qui leur ont été attribués par l'idéologie communiste.

Ceux qui sont particulièrement proches du réalisateur sont aussi des hommes qui essaient de changer le monde autour d'eux, et dont les efforts ressemblent au travail de Sisyphe. L'absurdité de l'univers communiste avait déjà été présenté dans son film d'école *L'Office* (*Urząd*, 1966); Kieślowski y montrait des personnes âgées essayant de réclamer leurs droits à la pension d'Etat et, en face, des employés omnipotents de l'administration, dépourvus d'empathie, pour qui la valeur des affaires humaines se réduit à un dossier complet d'attestations et de formulaires. Un autre film de Kieślowski qui démontre que le schéma du fonctionnement de l'appareil administratif de l'État est le même dans chaque institution publique est *Le Refrain* (*Refren*, 1972), un film sur des pompes funèbres municipales. La difficulté de la vie quotidienne dans la Pologne communiste a été représentée encore plus clairement dans les films consacrés aux personnes de bonne volonté dont l'enthousiasme et le travail ne servaient à rien ou bien se retournaient contre eux. Dans le monde tel qu'il est présenté dans *Le Maçon* (*Murarz*, 1973), *Curriculum vitae* (*Życiorys*, 1975) ou bien *Je ne sais pas* (*Nie Wiem*, 1976), il n'existe pas beaucoup de place pour les hommes qui tentent d'échapper à la médiocrité, et la réalité prouve une règle diabolique : ceux qui devraient compter sur une récompense finissent par être punis. Les

personnages — comme l'ouvrier Anton Gralak exclu du parti communiste dans *Curriculum vitae* ou bien le coureur automobile de *Avant le rallye* qui, en dépit des obstacles, essaie de préparer sa voiture pour concourir dans le rallye de Monte Carlo — doivent se satisfaire de la fidélité à soi, de la fidélité à leurs propres règles. Ils rencontrent tous, à différents degrés, un échec. Kieślowski se sentait particulièrement proche des Sisyphe du monde communiste. Sa propre carrière ne se déroula d'ailleurs pas non plus de manière à refléter véritablement son talent. Les films qu'il a tournés ont été interdits à la distribution (*L'Usine, Le Maçon, Ouvriers '71*), ils disparaissaient pour de nombreuses années dans les archives (*Photographie*), ou bien leur distribution était sciemment ralentie (*Avant le rallye, J'étais soldat, Du point de vue d'un gardien de nuit*). Malgré cela, Kieślowski ne renonça pas au film documentaire. Son sens éthique lui imposa la réalisation des films qui correspondaient à sa conscience, sans se préoccuper de la date de leur sortie publique.

Ce qui frappe aujourd'hui dans les films documentaires de Kieślowski c'est la sensibilité et l'attention qu'il porte à l'existence et à la difficulté des hommes qui manquent de confiance en eux, aux personnes perdues et éprouvées par la vie, aux hommes d'action contraints à l'immobilisme. C'est précisément dans ses films nés « de confidences » que nous rencontrons les héros les plus proches de Kieślowski : des malades de la tuberculose exclus de la vie professionnelle (*La Radiographie*), des anciens combattants aveugles de la Seconde Guerre mondiale (*J'étais soldat*), un directeur honnête d'usine poursuivi par la mafia (*Je ne sais pas*) ou bien un ancien activiste du Parti qui doit abandonner sa carrière politique (*Le Maçon*).

Dans la quasi totalité de ses films, Kieślowski utilise une formule et une poétique différentes. *Premier amour* a été tourné suivant la méthode mentionnée plus haut, celle de la « dramaturgie du réel ». *De la ville de Łódź* était une « symphonie miniature d'une grande ville », un portrait collectif des habitants de Łódź. *Le Maçon* réunissait un reportage du défilé officiel du 1er mai organisé par le Parti avec un portrait individuel d'un des participants. Quant à *Curriculum vitae*, il s'agissait d'une tentative d'assembler un documentaire et une fiction, un document mis en scène où une véritable commission de contrôle du Parti menait à sa façon habituelle l'interrogatoire d'un ancien membre du Parti, dont le CV avait pourtant été changé pour les besoins du film par le réalisateur lui-même et par son assistant. La piste sonore de ce film servit à créer la pièce de

théâtre *Życiorys*, qui a été l'unique de ce genre écrite par Kieślowski, et mise en scène au Teatr Stary de Cracovie le 27 novembre 1977.

Dans l'un de ses documentaires les plus aboutis et les plus originaux, *Sept femmes d'âges différents* (1978), Kieślowski développe la méthode de son maître, Kazimierz Karabasz (élaborée pendant le tournage des *Musiciens*) : une observation de documentariste avec des prises de vue très élaborées et un montage tout aussi précis. Dans ce court métrage sur sept danseuses classiques, tout en observant les ballerines, depuis la plus jeune, de quelques années à peine qui fait ses premiers pas dans la danse, jusqu'à une femme d'âge mûr qui enseigne aux fillettes, il réussit à composer dans un seul film l'image de toute la vie d'une femme. Chaque jour de la semaine est ainsi destiné à l'une d'entre elles et constitue une autre scène. Jeudi, nous regardons une fillette au cours de sa leçon de danse à l'école. Vendredi, une fille un peu plus âgée, durant un entraînement intensif. Samedi, une ballerine adolescente danse lors d'une répétition d'un grand ensemble. Dimanche, c'est le spectacle réalisé par une danseuse étoile, au sommet de son art. Elle triomphe sur scène au milieu d'un parterre d'applaudissements. Lundi, une danseuse encore jeune s'entraîne avec un effort visible. Mardi, une artiste vieillissante assiste sans intérêt à la distribution des rôles, son temps est révolu. Mercredi, une dame âgée fait son cours à des petites filles dans une école de danse. Ce chef d'oeuvre documentaire est construit aussi précisément qu'un poème, comme le dirait Konrad Eberhardt. Chaque prise de vue, chaque mot, chaque effet sonore ont ici une fonction et une place. L'ensemble forme un récit lyrique de la vie d'un artiste intensément engagé dans son art.

Selon une autre méthode artistique de Kieślowski, ce qui pousse à réaliser un film c'est un concept général, une idée, un mot d'ordre. La deuxième étape du travail sur le film consiste à trouver l'exemple de ce sujet dans la réalité environnante. Ainsi, Kieślowski a décidé un jour de réaliser un film documentaire sur la fraternité, et c'est seulement après — à la suite de recherches qui avaient duré plusieurs mois — qu'il a trouvé l'équipe des chirurgiens d'un des hôpitaux de Varsovie. C'est ainsi qu'il a réalisé *L'Hôpital* (*Szpital*, 1977). Les matériaux tournés pendant plusieurs semaines ont été rassemblés dans un film documentaire relatant trente-six heures de garde, dans une unité de chirurgie d'un hôpital. Le réalisateur disait ceci sur la naissance de ce documentaire :

Ce film n'a pas été réalisé pour raconter le travail du personnel de santé ni les grandes souffrances des malades. J'ai senti le besoin de faire un film sur l'esprit de fraternité quelque part. De manière plus générale. Et j'ai cherché ma matière dans

divers endroits. A commencer par une équipe de volley et par un couvent catholique. En rejetant l'un après l'autre les exemples de cette idée générale, et ceci pour diverses raisons, j'ai abouti à la conclusion que le mieux serait de faire simplement un film sur des gens qui tissent des liens de fraternité en essayant de sauver un autre homme. C'est le mécanisme, partir d'une chose très générale pour arriver à une toute menue (en fin de compte, il s'agit ici de cinq médecins qui se penchent durant une nuit sur plusieurs patients, de rien de plus). Est-ce que cela produit l'esprit de fraternité, l'effet que je souhaitais ? Il me semble que oui.

Un autre film sur la fraternité a été tourné par Kieślowski près de vingt ans plus tard, dans le cycle *Trois couleurs*, c'est donc *Blanc* (1993) qui se réfère au drapeau français et au concept qui y est lié.

Pour élaborer un projet documentaire, Kieślowski utilise aussi un autre mécanisme qui mène non pas de l'idée au personnage, mais du personnage à l'idée dont il est porteur. Le réalisateur en parle ainsi :

Je fais la connaissance d'un homme. Et je sais soudain que je dois faire un film sur lui. C'est lui qui est maintenant porteur du sujet que je n'aurai jamais découvert si je ne l'avais pas rencontré (...). Bien sûr, ce qu'il a à dire ce sont des choses connues par ailleurs, mais je n'aurai jamais trouvé l'idée d'en faire un film. Jusqu'à ce que je rencontre cet homme qui la concentre comme dans une pilule. Les choses sont condensées en lui, assemblées, elles existent et attendent que je vienne et qu'on les mette à la lumière du jour.

C'est grâce à ce mécanisme qu'est né le film *Du point de vue d'un gardien de nuit* (*Z punktu widzenia nocnego portiera*, 1977), un récit sur un gardien travaillant dans une usine, une sorte d'émanation personnifiée d'un État policier, un homme qui croit aveuglement dans l'ordre et qui approuve toutes sortes de répressions à l'encontre de tous ceux qui s'opposent au pouvoir officiel et à ses méthodes.

Quant aux *Têtes parlantes* (*Gadające głowy*, 1980), ce film est composé d'une série de réponses de gens d'âges différents qui répondent à deux questions : « Qui es-tu ? » et « Qu'est-ce que tu désires ? ». Les micro-scènes avec les personnages qui parlent devant la caméra forment une suite chronologique, rangée selon l'âge de la personne filmée. La première séquence montre un nouveau-né venu au monde en 1980, dans la dernière séquence une vieille femme de cent ans. En bas du cadre est inscrite l'année de naissance de la personne qui parle. Les séquences ainsi composées permettent de restituer l'histoire du visage humain — depuis la naissance jusqu'aux derniers moments

de la vie. En écoutant attentivement ces personnes, nous pouvons observer de quelle manière la perception de la réalité varie selon l'âge, s'élargissant tout au début, pour, passée une certaine limite, devenir de plus en plus étroite. L'ensemble de ces récits constitue l'image de la conscience collective de la société polonaise à la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingts. On y entend clairement le désir omniprésent de la liberté et de la vérité. Ces visages forment donc le portrait collectif des Polonais de l'époque du syndicat Solidarność.

« Avons-nous le droit de prendre des risques ? », s'interrogeait Kieślowski dans un de ses articles, au début de sa carrière. Le souci pour l'homme qui a fait confiance au réalisateur et qui a donné son accord pour devenir le personnage principal du film se trouvait à la base de son éthique de cinéaste. Selon Kieślowski, le documentariste devrait intervenir le moins possible dans la vie et dans les comportements de ses héros, et cela pour respecter leur intimité et le droit de diriger leur destin. Persuadé d'être responsable du bien-être des héros de ses films, il n'a pas donné son accord, dans les années quatre-vingt-dix, pour diffuser à la télévision ses deux films *Je ne sais pas* et *Du point de vue d'un gardien de nuit*. Il estimait que, dans la nouvelle réalité sociale et politique, l'intention datant de l'époque du tournage de ces films n'était pas une raison suffisante pour mettre en péril l'image privée de ses personnages. Kieślowski a abandonné la réalisation des documentaires au début des années quatre-vingts. Après avoir tourné *La Gare*, il n'a réalisé qu'un seul film documentaire *Sept jours de la semaine : Warszawa* (1988). Pour expliquer cette décision, il a invoqué des raisons éthiques :

J'ai remarqué que, dans un documentaire, plus je souhaite me rapprocher d'un individu, plus ce qui m'intéresse en particulier échappe à mes yeux (...). Plusieurs fois, j'ai réussi à filmer une larme véritable (...) J'ai peur de ces larmes, je ne sais pas si j'ai le droit de les filmer. De fait, je me sens comme un homme qui entre dans les zones interdites. Et c'est la raison principale pour laquelle j'ai abandonné le film documentaire.<sup>8</sup>

Entre 1966 et 1988, Kieślowski réalisa vingt-trois films documentaires. Les sujets et les motifs présents dans ces oeuvres se retrouvent aussi dans ses fictions. Ce qui les relie c'est l'effort constant de connaître la vérité sur le monde et sur l'homme. La question « Comment vivre ? » est autant présente dans ses documentaires que dans ses fictions. Ses héros sont des hommes dont

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 70.

Kieślowski a dit un jour : « Ils n'arrivent pas très bien à trouver leur place dans le monde, ils ne savent pas très bien comment vivre, ils ne savent pas non plus très bien ce qui est bon ou mauvais, et ils le cherchent avec désespoir »<sup>9</sup>.

Mikołaj Jazdon

---

Pour citer cet article : Mikołaj Jazdon, « Entre « poésie du concret » et « dramaturgie de la réalité » : le cinéma documentaire de Krzysztof Kieślowski », dans Tadeusz Lubelski, Ania Szczepanska (dir.), *La double vie de Krzysztof Kieślowski*, actes du colloque des 1er et 2 avril 2016, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA, mise en ligne le 30 septembre 2017.

---

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 67.

## L'AMATEUR : UNE VERSION AMÉLIORÉE DE PREMIER AMOUR

TADEUSZ LUBELSKI  
UNIVERSITÉ JAGELLONNE DE CRACOVIE

La thèse contenue dans ce titre ne peut — bien évidemment — être entendue littéralement. *Premier amour*, tourné en 1973 et 1974, était conçu par Kieślowski comme une expérience artistique importante dans sa démarche documentaire. Il a été réalisé sur commande de la télévision, dans les studios de la société de production de films documentaires à Varsovie (Wytwórnia Filmów Dokumentalnych) et destiné principalement à un public de festivals de cinéma. *L'Amateur* par contre, achevé en 1979, était le deuxième long-métrage de fiction du réalisateur, destiné à une diffusion régulière en salles. Chacun de ces films a joué un rôle différent dans le développement artistique de Kieślowski.

La perspective proposée par le titre de mon intervention n'est pourtant pas infondée. En premier lieu, le point de départ thématique des deux films est similaire : c'est l'histoire d'un couple qui attend la naissance de son premier enfant. En deuxième lieu, il faut souligner que c'est justement au cours de ces cinq années qui séparent la réalisation des deux films que le réalisateur s'est éloigné du cinéma documentaire pour se consacrer finalement au cinéma de fiction. Il est vrai qu'à la suite de *L'Amateur*, Kieślowski a réalisé encore trois documentaires, dont un, *Les têtes parlantes* (*Gadające głowy*, 1980) figure dans le palmarès des dix meilleurs films documentaires de l'histoire du cinéma polonais récemment établi par les professionnels du cinéma<sup>10</sup>. Notons à l'occasion que Kieślowski est l'unique auteur à être cité deux fois dans cette liste : pour *Têtes parlantes* (*Gadające głowy*, 1980) et pour *Sept femmes d'âges différents* (*Siedem kobiet w różnym wieku*, 1978). Ces trois films ont toutefois été réalisés dans la foulée. En troisième et dernier lieu, il est possible de trouver les raisons de ce rapprochement dans le scénario même de *L'Amateur*. De là vient mon hypothèse initiale : analyser *L'Amateur*, œuvre de fiction, comme si ce film devait être une version améliorée du documentaire *Premier amour*. Cette hypothèse permet de répondre à une des deux questions centrales de notre colloque, contenue dans la formule : *du documentaire à la fiction*. Cette question peut être formulée de manière suivante : comment un cinéaste, qui au début de

---

<sup>10</sup> Ce palmarès a été publié pour la première fois en 2016 dans le numéro 3 (55) du mensuel édité par la SFP (Association des cinéastes polonais), p. 19.

sa carrière se déclarait être un réalisateur de documentaires, atteint finalement une stature internationale en tant qu'auteur de films de fictions, centrés sur le secret de l'âme humaine ?

Pour répondre à cette question rappelons que dans le deuxième chapitre de son autobiographie, intitulée *Le rôle singulier du documentaire*, dans un entretien datant du début des années 1970, Kieślowski confie : « À l'époque, je m'intéressais à tout ce qui pouvait être décrit à l'aide de la caméra documentaire. Nous éprouvions la nécessité, le besoin – très excitant, d'ailleurs – de décrire le monde »<sup>11</sup>. Remontons alors dans le temps et rappelons les débuts de la carrière artistique de Kieślowski. Son biographe, Stanisław Zawiśliński, a joint à son récent article sur les projets non réalisés de Kieślowski la reproduction d'une feuille dactylographiée, déposée auprès de la société de production de films documentaires et datée du 14 janvier 1971, qui présentait six sujets de documentaires planifiés par le réalisateur pour l'année 1971. Parmi ces six, seulement un a été effectivement réalisé, le quatrième sur la liste, sous le titre provisoire « *L'Enfant* – film sur une fille qui accouche d'un enfant que personne n'attend, sur le sentiment maternel, sur l'acceptation sociale de la situation. Formule et sujet approuvés par la Rédaction. Format 16 mm, deux actes »<sup>12</sup>. Le sujet a donc été annoncé tôt par Kieślowski, presque au début de son travail pour la société WFD et plusieurs mois avant la naissance de sa propre fille (Marta Kieślowska est née en 1972). Apparemment, l'observation de l'attente de l'enfant lui paraissait l'accomplissement adéquat de la méthode de travail du réalisateur de documentaires, méthode qu'il prônait dans son mémoire de fin d'étude de 1970, soutenu à l'école de cinéma de Łódź en 1970<sup>13</sup>. Elle consistait à imiter la dramaturgie de la réalité telle qu'elle est. « Avec son manque de pointes, son ordre et désordre à la fois — c'est la structure la plus vraie et la plus moderne de toutes. À part le film documentaire, aucune méthode d'enregistrement n'existe »<sup>14</sup>. Le film *Premier amour*, qui finalement est resté la

---

**11** Krzysztof Kieślowski, *O sobie*, Danuta Stok (dir.), *Znak*, Kraków 1997, p. 48.

**12** Stanisław Zawiśliński, « Czego Kieślowski nie sfilmował? », *Magazyn Filmowy*, 2016, nr 3, p. 62.

**13** Des fragments de ce travail ont été publiés en français. Voir : «La dramaturgie du réel», Krzysztof Kieślowski, Vincent Amiel (dir). *Positif*, 1997, pp. 26-29.

**14** Krzysztof Kieślowski, « Dramaturgia rzeczywistości », *Film na Świecie*, 1992, n°3-4 (388/389), p. 7.

seule réalisation de cette idée, a paru au réalisateur la preuve évidente de la justesse de la revendication contenue dans son mémoire.

Après plusieurs années, voici comment son chef opérateur Jacek Petrycki évoquait ce moment : « À mon avis, en 1974, après avoir réalisé *Premier amour*, Krzysztof éprouvait une véritable satisfaction, il était à l'apogée de son état d'esprit en tant qu'auteur. Il se réjouissait non seulement des récompenses au festival de Cracovie – il en avait reçues deux : le Grand Prix de la sélection nationale et le Prix du Jury de la sélection internationale. Il se réjouissait non seulement du fait que le film avait été réellement bien reçu, par les critiques, qui écrivaient que les limites du documentaire ont été étendues, mais aussi par les collègues, qui le félicitaient [...]. Il se réjouissait parce qu'il sentait lui-même qu'il avait réussi. Il savait ce qu'il voulait faire et il a fait ce qu'il a voulu »<sup>15</sup>. Dans la continuité de cet enthousiasme, Kieślowski a commencé la réalisation d'un projet planifié pour les vingt ans à venir, qui consistait à enregistrer les phases de développement de la fille dont il avait filmé la naissance dans *Premier amour*. Voici comment le réalisateur lui-même annonçait ce film d'une heure de durée, sous le titre provisoire *Vingt ans d'Ewa Moskal* (ou, alternativement, *Ewa Ewunia*) : « Ce nourrisson deviendra progressivement un enfant, une adolescente, et finalement une femme adulte... Chose toute simple, en apparence. Et pourtant, voir ce développement à l'écran, en une heure... ! »<sup>16</sup>. En fin de compte, la réalisation du projet a été abandonnée environ un an après.

Revenons à présent aux explications du réalisateur quant aux raisons de cet abandon. Ses propos viennent d'un article-manifeste célèbre, publié en 1980 - donc après la réalisation de *L'Amateur* - intitulé *Travail profond au lieu du vaste*<sup>17</sup>. Les conclusions dégagées après dix ans d'expérience artistique étaient totalement différentes de la conclusion de son mémoire de fin d'étude. Cette fois-ci, il écrivait : « À présent je réfléchis plus souvent que jamais sur le degré de perméabilité de la réalité pour moi en tant qu'auteur de documentaires. Je pense que sa complexité peut être transmise à l'écran seulement de manière limitée. Si jamais je touche aux choses importantes, si je les touche du doigt

<sup>15</sup> Jacek Petrycki, *Kiedy jeszcze lubiliśmy rejestrować świat*, in: *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, T. Lubelski (dir.), Universitas, Kraków 1997, p. 181.

<sup>16</sup> « Film o całym życiu ». Entretien avec Krzysztof Kieślowski, Andrzej Kotodyński, *Studio*, 1974, n°8.

<sup>17</sup> « Głęboko zamiast szeroko », *Dialog*, 1981, n°1.

avec justesse, derrière ces évènements, ces problèmes, ces opinions, il y a des personnes concrètes, avec un visage et un nom. Est-ce exclu que je puisse leur nuire, détruire leur vie ? [...] En accompagnant les très jeunes héros du film *Premier amour*, nous frisons une situation où le film et notre présence pouvaient commencer à façonner leur vie de manière artificielle, peu importe, positive ou pas. Saurons-nous nous arrêter la prochaine fois ? Ai-je le droit de prendre ce risque ? Je ne pense pas »<sup>18</sup>.

Pour voir comment Kieślowski a su se débarrasser des deux inconvénients du cinéma documentaire qu'il avait reconnus, analysons *L'Amateur* sous cet angle. Au tout début du film, nous rencontrons déjà un authentique élément d'une « version améliorée » de *Premier amour*. Le réalisateur avait plusieurs fois raconté comment on était arrivé à filmer l'accouchement. Son assistant, Krzysztof Wierzbicki, devait attendre l'appel du héros du documentaire, Romek, qui devait signaler que le moment de l'accouchement approchait et qu'il accompagnait sa femme à l'hôpital. Mais après avoir attendu deux semaines en vain, Wierzbicki s'est saoulé et, ivre, il s'est retrouvé dans un bus nocturne où il a rencontré Romek et Jadźka qui n'avaient pas réussi à trouver un taxi et par le plus grand des hasards avaient pris le même bus pour arriver à la maternité. Wierzbicki a tout de suite dégrisé et a su organisé le tournage de l'accouchement « qui d'ailleurs – selon les paroles du réalisateur – a duré huit heures, donc on n'était pas tellement pressés »<sup>19</sup>. Dans *Premier amour*, on a utilisé une séquence de sept minutes tirée de ce matériel, donc assez longue et elle a été conjuguée avec les images de Romek attendant dans le couloir en compagnie de Wierzbicki, confus.

---

<sup>18</sup> Krzysztof Kieślowski, « Głęboko zamiast szeroko », *Dialog*, 1981, n°1.

<sup>19</sup> Krzysztof Kieślowski, *O sobie, op.cit.*, p. 58.



Fig. 3 Séquence de l'accouchement dans *Premier amour* (1974)



Fig. 4 Séquence de la rencontre avec le nouveau-né dans *L'Amateur* (1979)

Mais l'enregistrement du trajet vers l'hôpital a disparu. Cette scène a donc été tournée après quelques mois, quand Ewa avait déjà un peu grandi. « Il s'agissait juste d'un simple signalement, une sorte de glose, comme pour dire : Jadzia va à l'hôpital - se souvenait après des années Jacek Petrycki. Nous avons donc pris un objectif à longue focale, nous nous sommes installés assez loin et nous leur avons demandé de reconstituer la route qu'ils avaient prise quand ils avaient essayé de trouver un taxi »<sup>20</sup>. Dans le film, cette séquence n'est pas impressionnante et le spectateur la remarque à peine. Jadzia et Romek prennent finalement le tram, peu visibles, pour qu'on ne remarque pas que la femme n'est plus enceinte depuis longtemps. Apparemment, le manque de cette scène tourmentait Kieślowski, puisqu'il l'a reconstituée après cinq années, telle qu'elle s'était réellement déroulée, de près, à l'aide des acteurs dont il disposait alors. C'est la deuxième scène de *L'Amateur*, juste après l'image du rêve d'Irenka, et qui ouvre donc, en pratique, l'action principale du film. Elle a été tournée en suivant strictement les consignes du scénario, écrit par Kieślowski

<sup>20</sup> « Ciąg dalszy pokażemy już bez niego... », Entretien avec Jacek Petrycki, Tadeusz Lubelski in : Bożena Janicka, Andrzej Kołodyński (dir.), *Chełmska 21. 50 lat Wytwórní Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie*, WFDiF, Warszawa 1999, p. 164.

lui-même<sup>21</sup>, mais basé sur l'histoire de Jadzia et Romek. C'est l'aube grise. Filip Mosz, interprété par Jerzy Stuhr, est inquiet de l'état d'Irenka (Małgorzata Ząbkowska) et il la porte dans ses bras. Il essaie d'arrêter un véhicule. Une voiture de marque « warszawa » s'arrête, toute décorée avec des ballons colorés, visiblement rentrant d'une soirée. Le conducteur hésite, Stuhr dit alors avec alerte : « Il est saoul », puis, il se cache avec Irenka dans une cour d'immeuble. Là-bas, il met sa femme debout et s'assure qu'elle peut marcher. Wielice, une ville provinciale, n'est pas la Varsovie du *Premier amour*, l'hôpital n'est donc pas loin. Dans la scène suivante, on voit Filip au guichet de l'hôpital, qui apprend de l'infirmière : « Elle n'accouchera pas avant l'après-midi ». Désormais, l'action se déplace vers le personnage masculin et l'attention du spectateur se concentre sur Filip, organisant une fête pour célébrer la naissance de sa fille. Cette fois, nous ne voyons pas l'accouchement. Filip, saoul, apprend la nouvelle effectivement l'après-midi, devant l'hôpital, de la part de l'infirmière.

Pour entamer le bilan des gains et des pertes dans l'émission et la réception de la même histoire une première fois avec les moyens documentaires et la seconde fois avec les moyens de la fiction, je voudrais vous proposer à présent de nous concentrer sur des extraits des deux films, d'une durée totale de six minutes et demie<sup>22</sup>. Ces extraits montrent tous deux une situation analogue : une conversation du couple près du lit du bébé. Le premier extrait provient de la dernière séquence du documentaire *Premier amour* : Ewa a déjà quelques mois, l'enchaînement des activités des époux auprès de l'enfant permet au spectateur de s'orienter que leur vie commence à se stabiliser. C'est pour lui la première opportunité de voir comment tous les deux, apaisés, rendent compte de leurs attentes en tant que parents.

Une séquence tirée de *L'Amateur* concerne une situation analogue, mais la différence des deux scènes résulte en grande partie du déplacement des accents narratifs, dont j'ai déjà parlé. L'attention du spectateur se dirige de manière conséquente vers les actions du personnage principal. Nous observons son succès au festival des films d'amateurs et – après son retour – sa visite chez le

---

<sup>21</sup> Krzysztof Kieślowski, *Przypadek i inne teksty*, Hanna Krall (dir.), *Znak*, Kraków 1998, p. 90-91.

<sup>22</sup> Les séquences correspondent aux time-codes suivants : dans *Premier amour* : 49'-52', dans *L'Amateur* : 50'45 - 54'20.

directeur, avec son diplôme en main. La scène conjugale, dont nous sommes témoins, se déroule directement après le retour de Filip chez lui.



**Fig. 5** Séquence de confiance auprès du berceau dans *Premier amour* (1974)



**Fig. 6** Séquence de querelle conjugale dans *L'Amateur* (1979)

La comparaison dévoile un avantage évident du film documentaire : c'est le profit apporté au spectateur par le « pacte documentaire » avec le réalisateur (pour reprendre le terme de Philippe Lejeune). Le plaisir du spectateur découle du fait qu'il regarde de vraies personnes dans des situations authentiques de leur vie. S'il demandait au réalisateur leur adresse, il pourrait se rendre chez eux et constater qu'ils se présentent et se comportent exactement de la même manière. Les avantages de la scène de fiction sont quand même plus nombreux – ce sont surtout les deux dont parlait Kieślowski lui-même, dans l'article évoqué. Premièrement, le spectateur est conscient qu'il regarde des acteurs dans des situations fictives, et pas la vraie vie, que la couche sale que Jerzy Stuhr reçoit dans la figure ne dégage donc probablement pas cette mauvaise odeur qu'elle dégagerait dans la situation filmée dans un documentaire. Mais justement grâce au fait que des acteurs ont prêté leurs visages et leurs corps au film, nous observons dans *L'Amateur*, œuvre de fiction, une situation qui nous semble plus réelle. Elle est en plus tellement embarrassante que les vrais héros n'auraient jamais accepté que l'équipe cinématographique l'enregistre. Pourtant – et là j'ouvre une digression – la limite de la honte s'étant déplacée dans les dernières années, l'enregistrement d'une telle scène serait possible aujourd'hui, même dans un documentaire. Le réalisateur de l'excellent film documentaire

britannique *A Syrian Love Story* (2015), Sean Mc Allister, a atteint un tel degré d'intimité avec le couple filmé, qu'il a réussi à tourner une dispute beaucoup plus drastique entre les époux, survenue en présence de leur enfant. Je ne peux tout de même pas m'imaginer une telle scène chez Kieślowski. A ce premier avantage, un autre est lié, dont parlait le réalisateur : la fiction donne accès à un degré plus avancé de la complexité de la réalité. Il est impossible de ne pas remarquer la banalité et l'artificialité de la conversation des personnages du documentaire. La conversation, créée par les auteurs du film de fiction et rendue par les acteurs, approche des niveaux plus profonds de la vie, surtout parce que c'est le personnage lui-même qui y touche : il tente en effet de nouvelles expériences, auxquelles le héros du documentaire ne voudrait ou ne pourrait pas s'ouvrir.

Dans le dernier chapitre de son excellente monographie de l'œuvre documentaire de Krzysztof Kieślowski, intitulé *Entre le documentaire et la fiction*, qui aborde un thème proche de mon exposé, Mikołaj Jazdon soutient que « le réalisateur commence à créer des films de fiction en voulant raconter ce dont il voulait parler [...] dans les documentaires. La tâche de la description de la réalité est effectuée dans le cinéma de fiction. Il y arrive en reconstituant des événements authentiques et en imitant la dramaturgie de la réalité dans ses propres compositions cinématographiques d'auteur »<sup>23</sup>. Jazdon corrobore cette conclusion d'abord par des arguments issus de l'histoire du cinéma : dans la première période de sa carrière artistique, la majorité des documentaires de Kieślowski se heurtait à des restrictions drastiques de la part de la censure. Particulièrement dramatique a été l'histoire du film *Les Ouvriers de 71' : rien sur nous sans nous* (*Robotnicy'71 : nic o nas bez nas*, 1972)<sup>24</sup> : il a été monté sans l'accord des créateurs et sa diffusion a été limitée. Par contre, ses premiers films de fiction, en tout cas jusqu'à *La Cicatrice* (*Blizna*, 1976), même s'ils abordaient des sujets brûlants et d'actualité, étaient traités avec plus d'indulgence par les censeurs. *L'Amateur* contient des preuves intratextuelles, et le réalisateur en parle ainsi dans son autobiographie : « J'ai réussi à insérer quelques documentaires non réalisés dans *L'Amateur*. Le personnage les tourne comme si

---

<sup>23</sup> Mikołaj Jazdon, *Dokumenty Kieślowskiego*, Poznań : Wydawnictwo Poznańskie, 2002, p. 181-182.

<sup>24</sup> Jacek Petrycki, « Kiedy jeszcze lubiliśmy... », *op.cit.*, p. 178-179.

c'étaient les siens. Par exemple le documentaire sur le trottoir ou sur le nain »<sup>25</sup>. C'est cette piste auto-thématique que je voudrais développer pour finir.

Ce qui saute aux yeux, c'est l'analogie entre l'idée de Filip Mosz, quand il achète une caméra pour filmer mois après mois la vie de sa fille qui vient de naître et le projet de Kieślowski déjà évoqué, qui envisageait de filmer la vie de la fille de ses personnages. Kieślowski a renoncé à son projet, tout comme Filip Mosz qui l'a pratiquement abandonné aussi ou toutefois l'a déplacé vers l'arrière-plan, occupé par d'autres sujets plus prenants. Non seulement le point de départ des deux films est donc similaire, mais aussi leur dénouement. Sauf que cette ressemblance présuppose que l'on substitue le personnage du documentaire par la personne de l'auteur du film de fiction. C'était probablement l'essence de la découverte artistique faite par le réalisateur pendant son travail sur *L'Amateur* : il a abandonné le personnage du documentaire, car la relation prolongée avec celui-ci se révélait douteuse moralement et son développement semblait trop prévisible, mais en même temps il a créé un protagoniste fictif qui exprimerait l'expérience artistique du réalisateur lui-même, en incarnant des personnages différents correspondant à des prototypes réels.

Pour rendre compte de son expérience d'alors, Kieślowski n'avait pas intérêt à construire un héros façonné sur le modèle de Romek Moskal. Il avait besoin d'un nouveau père qui aurait envie de filmer sa fille « un petit peu chaque mois, jusqu'à ce qu'elle grandisse » et à qui ce projet cesserait bientôt de suffire. Mais comme le réalisateur préparait un film de fiction et pas un documentaire, il n'avait pas besoin d'un personnage concret qu'il reflèterait à l'échelle 1:1. Habitué aux méthodes de travail d'un auteur de documentaires, il cherchait des prototypes, pour en faire finalement un seul personnage, lui déléguer ses propres problèmes et finalement travailler avec un acteur qui serait en mesure de rendre une telle synthèse. Tout cela a été mené à bien dans *L'Amateur*. Kieślowski a rencontré toute une série de personnes simples avec des caméras dans l'association des Clubs cinématographiques d'amateurs, où il a été introduit par ses amis le cinéaste Krzysztof Zanussi et le programmeur de télévision Andrzej Jurga, tous deux fascinés par ce mouvement de cinéastes amateurs. Ils apparaissent dans une fonction similaire dans le film. Le personnage de Filip Mosz est issu d'un travail de documentation appliqué, résultant de la connaissance de plusieurs amateurs, en particulier d'un récit autobiographique écrit sur commande de Kieślowski par Franciszek Dzida de

<sup>25</sup> Krzysztof Kieślowski, *O sobie, op.cit.*, p. 165.

*Chybie sous Bielsko*<sup>26</sup>. L'intrigue préparée pour Filip conjugait cependant les biographies des amateurs avec des problèmes auxquels était confronté l'auteur du film, lors du blocage de son film *Le Calme* (*Spokój*, 1976, première en 1980) par la censure, qu'il considérait comme le plus important parmi ses œuvres précédentes<sup>27</sup>. L'interprète rêvé d'un tel personnage était Jerzy Stuhr pour qui *Le Calme* avait été justement écrit.

Une confirmation de l'obtention de l'effet espéré peut être trouvée dans l'image mémorisée par Miron Czernienko, témoin du succès du réalisateur au Festival de Moscou en 1979, où *L'Amateur* a été récompensé par le « double d'or », c'est-à-dire par le Grand Prix du jury et en même temps par le Prix FIPRESCI : « Je vais le dire sans détour – disait le critique russe – jamais, ni avant ni après, nous n'avions vu un Kieślowski si jeune, si heureux et si joyeux, que quand il passait avec la délégation polonaise à côté du vieux cirque sur le Tsvetnoï Boulvar »<sup>28</sup>. C'était la deuxième fois – après la victoire de *Premier amour* à Cracovie – et probablement la dernière fois, que le réalisateur se réjouissait tellement d'un prix. Pour Kieślowski c'était particulièrement important que *L'Amateur* gagne le Festival de Moscou où seize ans auparavant triomphait *Huit et demi* de Fellini. Andrzej Titkow, qui était pendant un certain temps le colocataire de Kieślowski lors de ses études à Łódź, se souvient que celui-ci, fasciné par le film de Fellini diffusé en salles en 1965 en Pologne, avait accroché sur le mur son affiche et avait soudain prononcé une phrase inhabituelle : « Moi aussi, je ferai un tel film, un jour ». Dans un certain sens, cela s'est réalisé. Comme *Huit et demi*, *L'Amateur*

<sup>26</sup> Ces récits, intitulés *Kolejna próba ukierunkowania. Z notatnika wiejskiego działacza kultury. Czerwiec 1969-lipiec 1976*, ont été étudiés par Edyta Zachurzok dans son mémoire de maîtrise: *Filmowiec-amator w krainie PRL-u na przykładzie AKF-u „Klaps” z Chybia*, Kraków 2005, travail consultable dans les fonds de l'Institut des Arts audiovisuels de l'Université Jagellon à Cracovie. Voir également: Mikołaj Jazdon, *Dokumenty Kieślowskiego, op.cit.*, p. 193-194.

<sup>27</sup> Le réalisateur admettait que le directeur de l'usine qui demandait à Filip de supprimer les extraits des films était pour lui « le censeur de Varsovie, qui supprimait des choses de mes films. A l'aide de *L'Amateur*, je voulais le voir et apprendre qui il est et ce qui se cache derrière lui ». Krzysztof Kieślowski, *O sobie, op.cit.*, p. 112. A propos du caractère auto-thématique du film, voir également: Tadeusz Lubelski, « Być artystą. Zobowiązania wobec sztuki w filmach Krzysztofa Kieślowskiego », in: Andrzej Gwóźdź (dir.), *Kino Kieślowskiego, kino po Kieślowskim*, Skorpion, Warszawa 2006, pp. 43-47.

<sup>28</sup> Miron Czernienko, « Krzysztof Kieślowski. Słowa pożegnania », trad. Joanna Wojnicka, in: Tadeusz Lubelski (dir.), *Bliska zagranica. Szkice filmowe o Polakach i dla Polaków*, Warszawa : Fundacja Kino, 2007, p. 219.

est une œuvre auto-thématique, dont l'intrigue se limite à la phase préparatoire du futur film. La dernière scène seulement montre le début du tournage. Chez Kieślowski, cependant, contrairement à Fellini, seul le spectateur sait qu'un film de fiction est en train de naître. Le réalisateur reste dans la conviction qu'il est, lui aussi, un documentariste amateur.

Tadeusz Lubelski

---

Pour citer cet article : Tadeusz Lubelski, « *L'Amateur*: une version améliorée de *Premier amour* », dans Tadeusz Lubelski, Ania Szczepanska (dir.), *La double vie de Krzysztof Kieślowski*, actes du colloque des 1er et 2 avril 2016, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA, mise en ligne le 30 septembre 2017.

---

# LA VÉRITÉ ET LES LIMITES DU RÉALISME. LA POÉTIQUE DES FILMS DE KRZYSZTOF KIEŚLÓWSKI DANS LES ANNÉES 1970

MARCIN MARON

UNIVERSITÉ MARIE CURIE-SKŁÓDOWSKIEJ, LUBLIN

L'œuvre cinématographique de Krzysztof Kieślowski est née de son envie de décrire la réalité d'une manière différente que ne le font la poésie et le théâtre. Kieślowski déclare : « L'univers communiste n'a pas été décrit, ou bien il a été décrit de manière à faire voir comment il *devrait être*, et non comment il était en réalité »<sup>29</sup>.

Dans ses premiers films documentaires, Kieślowski s'est fortement inspiré de l'art documentaire de Kazimierz Karabasz, son maître et professeur à l'École Nationale de Cinéma de Łódź. Selon Karabasz, la mission principale de tout cinéaste documentaire était de « chercher des moments qui définissent l'homme »<sup>30</sup>. L'objectif de l'œuvre documentaire devait consister à « rendre le spectateur sensible à ce qui l'entoure »<sup>31</sup>. Toujours selon Karabasz, il s'agissait non seulement de savoir regarder, mais aussi de « voir plus largement et plus loin »<sup>32</sup>.

Kieślowski a fait siens les postulats de Karabasz et les principes du style visuel, tout en y ajoutant une perspective politique. La vie d'un homme-individu devient chez lui le thème central de ses films. Il s'agit pourtant toujours d'un homme-individu inscrit dans un système incarnant différents mécanismes socio-politiques, modes de vie, stéréotypes, rituels, etc. Autrement dit, la sphère personnelle, voire intime de sa vie, se met en contact avec la sphère publique.

Ce qui caractérise les films documentaires de Kieślowski, ce sont une méthode et une forme simples, mais très précises. Leur trait principal consiste à décrire l'image visuelle de l'homme et de son entourage (visages, détails, milieux). Cette description se fait à l'aide d'une caméra par le biais d'une

---

<sup>29</sup> Krzysztof Kieślowski, *Autobiografia*, Danuta Stok, Kraków, 2012, p. 51.

<sup>30</sup> Kazimierz Karabasz, « Najważniejsze to życie złapane na gorąco », Wanda Wertenstein, *Magazyn Filmowy*, 1968 n°28.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ibid.*

observation attentive de différents phénomènes<sup>33</sup>. Cette observation est ouverte à l'effet de hasard. La méthode de la description cinématographique devient le moyen d'« appeler la réalité à vivre ». L'opinion du cinéaste face à cette réalité se manifeste surtout dans une construction de montage du film. Il s'en servira conséquemment dans ses œuvres postérieures, ce qui donnera en résultat une image complexe de la réalité polonaise des années 1970.

Dans plus d'une dizaine de films documentaires, Kieślowski a parfaitement réussi à dévoiler le mécanisme du système socio-politique polonais, de même qu'à montrer l'homme qui y demeure emprisonné. Néanmoins, quelques doutes sont alors apparus, car le metteur en scène s'est rendu compte que les possibilités du film documentaire étaient limitées. On pourrait le résumer ainsi : si le mécanisme du « système » a été décrit, il n'en était pas de même avec la sphère des sentiments intérieurs de l'homme, laquelle restait toujours secrète. Ce problème est déjà apparu chez Kieślowski en 1970 dans un de ses tout premiers films documentaires intitulé *Byłem żołnierzem (J'étais soldat)*. On pourrait exprimer ce problème par la question suivante : comment montrer les rêves (au sens des images se produisant pendant le sommeil) de quelques soldats-vétérans aveugles qui, devant une caméra, racontent leur vie ? Kieślowski devait alors comprendre que la méthode cinématographique de la description offerte par le film était insuffisante pour créer l'image de la sphère intérieure de l'homme, c'est-à-dire de ses sentiments et des sources morales de sa réflexion et de son comportement.

« On ne peut pas tout décrire. Voilà un des plus grands problèmes du film documentaire (...). Plus je veux m'approcher de l'homme, plus celui-ci m'échappe »<sup>34</sup> — a avoué Kieślowski.

Il commence donc à élargir le champ de ses expériences artistiques, en y intégrant la fiction. Entre 1973 et 1976, Kieślowski réalise *Przejście podziemne (Le Passage souterrain, 1973)*, *Personel (Le Personnel, 1975)*, *Spokój et Blizna (Le Calme et La Cicatrice, 1976)*. Il reste fidèle à sa méthode dont le fondement réside dans une description documentaire ou para documentaire, ainsi que dans une construction cinématographique de l'univers présenté. Dans ses films

---

<sup>33</sup> Dans sa manière de construire des images documentaires, Kieślowski s'inspire directement de Karabasz. Selon ce dernier, les prises de vue devaient, avant tout, offrir la possibilité de contempler l'image de l'homme et celle de son entourage grâce à des moments enregistrés sur la pellicule. Ensuite, elles avaient à laisser découvrir la substance matérielle de la vie, de l'univers et de l'homme (comme par exemple le paysage, l'apparence, l'habit, la physionomie).

<sup>34</sup> Krzysztof Kieślowski, *Autobiographie, op.cit.*, p. 73.

de fiction, il développe largement cette construction, mais en même temps, dans ses documentaires, il se sert de plus en plus souvent de fiction. Il reste persuadé que « la vie de chaque homme est une trame de fiction »<sup>35</sup>. On le voit très bien dans ses films *Premier Amour* (*Pierwsza miłość*, 1974) et *Curriculum vitae* (*Życiorys*, 1975).

C'est alors que dans son cinéma apparaît la poétique du réalisme. Kieślowski déclare ouvertement : « Dans le cinéma, des propositions proches du réalisme me sont les plus proches »<sup>36</sup>. La source de ce réalisme vient, d'un côté, du documentaire et, de l'autre, des contraintes du téléfilm. En effet, les trois premières fictions de Kieślowski sont des films produits dans des studios de télévision. Elles annoncent un nouveau courant réaliste dans le cinéma polonais, appelé bientôt le Cinéma de l'inquiétude morale.

Les objectifs principaux de ce courant visaient, premièrement, à décrire la réalité en accord avec la vérité et, deuxièmement, à susciter une réflexion morale critique<sup>37</sup>. Les deux principes concernaient la situation de la Pologne de la seconde moitié des années 1970 — c'était l'époque d'une crise économique, d'une rupture des liens sociaux, d'une influence de la propagande et de la culture de masse sur la société.

Les auteurs du Cinéma de l'inquiétude morale ont formé une sorte de code de film assez spécifique, dont l'essence résidait dans une mise en scène inspirée du réalisme photographique. De plus, d'autres traits comme — surtout — la recherche d'une typologie (problèmes, milieux, personnages), l'emploi d'un langage familier, la préférence pour une fiction « réelle » au détriment du fantastique, prouvent également qu'il s'agissait d'une stylistique réaliste. La réalité est présentée comme un processus objectif — ce qui compte surtout, ce sont l'action et les actes des personnages. Le principe de la causalité permet d'ordonner et de systématiser la réalité de manière cognitive. Le plus souvent, c'est un intelligent solitaire qui devient le héros du film, tandis qu'à travers la réalité sociale présentée on découvre un état de « dépression axiologique ».

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>36</sup> Krzysztof Kieślowski, Stanisław Zawiśliński, *Kieślowski. Życie po życiu. Pamięć*, Warszawa, 2007, p. 289.

<sup>37</sup> « La vérité était un impératif primordial dans ce courant du cinéma, ce qui explique pourquoi dans ses films la poétique et l'éthique s'y entrelaçaient tellement ». Dobrochna Dabert, *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Poznań, 2003, p. 268.

Celui-ci correspond au relativisme des valeurs fondamentales et à l'acte de falsification des valeurs commis par le pouvoir.

Les films réalistes de Krzysztof Zanussi, Feliks Falk, Agnieszka Holland, Janusz Kijowski et d'autres réalisateurs ont contribué à démentir la réalité. Les cinéastes ont noué un lien authentique avec leur public. De nouveaux moyens cinématographiques sont alors apparus, comme un nouveau type de jeu d'acteur, un réalisme photographique, un son enregistré directement sur le lieu de tournage. Néanmoins, tous ces films, outre leurs valeurs incontestables, possèdent aussi leurs défauts. La stylistique réaliste demeure l'otage de la réalité extérieure. Fidèles au réalisme, les cinéastes se sont condamnés à coexister avec les imperfections et l'incohérence de l'univers qu'ils décrivent et qui est pourtant hostile aux idéaux et aux sentiments intérieurs de l'homme. L'uniformisation des moyens visuels résultant d'une stratégie réaliste commune a contribué en peu de temps à un schématisme évident.

Même si ce type de problèmes n'a pas épargné non plus Krzysztof Kieślowski, le réalisme de ses films semble pourtant moins schématique. S'il en est ainsi, c'est peut-être parce qu'il ne s'appuie pas seulement sur la convention du réalisme de fiction, mais aussi sur ses expérimentations précédentes avec la forme documentaire. Il y puise avant tout la capacité de regarder l'homme et la réalité d'une manière attentive et patiente. Chez Kieślowski, la caméra devient — alternativement — soit un co-participant empathique de la vie, soit son observateur distant. « Le film documentaire se développe à l'aide de la pensée du réalisateur. La fiction se développe à l'aide de l'action. Or, je pense que mon expérience du documentaire contribue à ce que mes fictions se développent plus à l'aide de la pensée qu'à celle de l'action »<sup>38</sup> — explique Kieślowski.

Ce qui lui permet aisément d'appliquer à la fiction ses méthodes du film documentaire, c'est sa collaboration pertinente avec les mêmes opérateurs. Les images pour ses meilleurs films documentaires ont été prises par Witold Stok et Jacek Petrycki. Stok est aussi l'auteur des images dans *Personel* (*Le Personnel*), tandis que Petrycki fait de même pour *Spokój* (*Le Calme*). Les images pour la première fiction de court métrage intitulée *Przejście podziemne* (*Le Passage souterrain*) ont été exécutées par Sławomir Idziak qui continuera ensuite sa collaboration lors du tournage du film *Blizna* (*La Cicatrice*, 1976).

*La Cicatrice* présente un conflit typique de cette époque-là, celui qui oppose le pouvoir et la société. Le film raconte l'histoire d'un directeur de combinat industriel qui, obligé d'obéir à ses supérieurs, est incapable de réaliser ses propres projets. Autrement dit, dans les circonstances de l'époque, il ne peut

<sup>38</sup> Krzysztof Kieślowski, *Autobiografia*, op. cit., p. 83.

pas se comporter honnêtement. Le conflit pouvoir/planification *versus* société/réalité est très bien présenté par le cinéaste, et cela non seulement au niveau de l'action, mais aussi à travers la conception visuelle du film. L'espace du pouvoir et ses attributs s'opposent à celui de la société locale. Kiesłowski réussit à montrer la dégradation de l'espace privé et social, qui est le résultat de l'utopie de la planification industrielle socialiste. L'expansion de l'espace industriel que l'on planifie dans les cabinets du pouvoir apporte brusquement des effets néfastes : le déboisement d'une forêt, la détérioration du sol. L'édification d'un combinat industriel se transforme en un processus de destruction de l'ancienne structure naturelle et sociale. Les images réalisées par Sławomir Idziak le présentent parfaitement bien.

Dans le film, la mise en scène est à la fois de type fictionnelle et paradocumentaire. La convention documentaire se laisse voir surtout dans les images d'une petite ville aux alentours de laquelle est construit le combinat. La description visuelle y est dominante. Le caractère paradocumentaire est aussi perceptible dans les scènes arrangées par le metteur en scène, où les représentants du pouvoir rencontrent les habitants de la petite ville. Les scènes dont le nœud consiste à filmer des « têtes parlantes » mélangent des propos spontanés et une langue de bois, ce qui est tellement caractéristique des films documentaires de Kiesłowski.

Ce qui reflète l'idée fort intéressante d'arranger les images de manière à souligner encore mieux l'antagonisme pouvoir/société, c'est la réduction radicale des détails du fond lors des scènes réalisées à l'intérieur, qui présentent des débats et des rencontres de membres du parti communiste. Le fond est alors généralement sombre et plat. Cette mise en scène doit contraster de manière forte avec les images tournées en plein air et celles qui montrent l'espace de la petite ville, toutes imprégnées d'un grand nombre de détails.

L'idée centrale de la mise en scène dans *La Cicatrice* est de joindre à la structure fictive du film des éléments documentaires, tels des endroits authentiques ou des comportements humains. La stylistique des photos dépasse pourtant largement l'art du documentaire. On peut même remarquer des tentatives de métaphoriser l'espace et les images du film<sup>39</sup>. Celles-ci subissent un effet d'esthétisation, quoique, il est vrai, elles ne tendent pas à embellir la réalité. Dans le film, cette dernière est dégradée, pleine de lacunes et de réticences.

---

<sup>39</sup> On le voit très bien, par exemple, à travers une scène de famille importante dans le film, lorsque le héros parle avec sa fille. La scène de leur conversation se déroule au crépuscule, ayant pour fond un cimetière illuminé de bougies, que l'on voit de loin.

Dans ses films des années 1970, Kieślowski continue à se servir de méthodes documentaires. En même temps, dans ses films documentaires, il prête une attention de plus en plus grande au rôle de la mise en scène, ce que l'on peut remarquer dans ses productions des années 1977-1980, comme par exemple *Z punktu widzenia nocnego portiera* (*Du point de vue du gardien de nuit*, 1977), *Siedem kobiet w różnym wieku* (*Sept femmes d'âge différent*, 1978), *Gadające głowy* (*Les Têtes parlantes*, 1980) et *Dworzec* (*La Gare*, 1980). On y découvre également l'envie de métaphoriser le sens de ses propres films. C'est dans le film *Amator* (*L'Amateur*, 1979) que l'on observe la somme de ce que peut offrir la combinaison des méthodes propices au film documentaire avec celles de la fiction, voire la fusion d'une description visuelle et d'une construction fictive.

Dans ce film, c'est Jacek Petrycki qui est l'auteur des images. On y remarque une correspondance parfaite entre les moyens cinématographiques et le sujet même du film. Des éléments réalistes et paradocumentaires ont été soigneusement organisés en un tout. On pense ici avant tout à un éclairage reflétant le caractère d'une vraie lumière, naturelle, en plein air, qui varie selon les moments de la journée, et celle artificielle que l'on voit à l'intérieur. Ensuite, il s'agit des prises de vue réalisées par la caméra de l'opérateur de manière à rendre cette dernière un témoin invisible des événements qui se déroulent dans un espace réel — devant un immeuble de quartier, dans une rue d'une ville de province, dans des appartements ou bien dans des bureaux de service d'une usine.

Néanmoins, derrière cette image réaliste on remarque un autre niveau de réalité. L'image devient le facteur d'une réflexion sur la réalité et sur le film même. Le héros, un cinéaste amateur (ce qui explique d'ailleurs le titre du film), Filip Mosh (interprété par un acteur polonais, Jerzy Stuhr), perd brusquement son calme et son bonheur familial, parce que sa caméra le laisse voir plus et autrement qu'auparavant. Le changement dans la manière de voir se manifeste également à travers les images construites par Kieślowski et Petrycki. Des truquages paradocumentaires fusionnent avec une mise en scène précise, au point de faire entremêler sur l'écran ce qui se passe au niveau de l'action et ce qui appartient au point de vue de l'auteur. Paradoxalement, les deux cinéastes se servent de moyens apparemment transparents pour montrer qu'à vrai dire ce type de moyens n'existe pas, que tout dépend de la décision du réalisateur et de sa quête permanente d'une manière de voir adéquate, appropriée à la réalité que l'on tente de saisir.

Le héros de *l'Amateur* apprend à faire des films et, en même temps, à regarder le monde. Il filme d'abord de simples bribes de vie, comme par exemple un enfant, quelques personnes, des pigeons assis près de sa fenêtre, ce qu'il transforme graduellement en un enregistrement de la réalité beaucoup plus accentué dans le temps (il filme toujours de la perspective de sa fenêtre, mais par le biais de quelques prises de vue différentes et plus longtemps). On remarque plus tard que cet enregistrement peut aussi devenir en même temps celui de la mémoire (avec sa caméra, Filip Mosz filme un de ses collègues, de même que la mère de ce dernier). Ensuite on découvre le problème d'une méta-réalité de fiction que le film construit grâce à une citation empruntée au film *Camouflage (Barwy ochronne, 1977)* de Krzysztof Zanussi. Cette scène est directement suivie d'un enregistrement paradocumentaire d'une rencontre de Krzysztof Zanussi avec un groupe de spectateurs, ce qui introduit un motif d'incertitude et de doute par rapport à la réalité observée. Zanussi avoue qu'à vrai dire « l'artiste n'est jamais sûr de rien ». Son incertitude et, d'une certaine manière, son ignorance le poussent pourtant vers une expression artistique caractérisée par la liberté du choix du regard. Chez Kieślowski, l'amateur tourne un film sur un vieil ouvrier, par quoi il tient à montrer, à partir d'un cas individuel, un « problème plus large ». C'est de là qu'il commence à être confronté non seulement à la matière de la réalité et à celle du métier de cinéaste, mais aussi à la réception de son propre film. Celui-ci devient public (on le projette à la télévision) et provoque des réactions contradictoires auprès de tous les spectateurs (y compris Filip Mosz, c'est-à-dire le héros lui-même, ensuite ses amis, son directeur, ses autorités politiques). Si le film décrit la réalité, le sens de cette dernière est en fait polysémique et fugitif. En même temps, le film construit sa propre réalité. Dotée d'une riche conscience et située à un autre niveau, son action doit donc recommencer. Comment ? Filip Mosz tourne sa caméra contre lui-même...

Voici comment Agnieszka Holland se souviendra plus tard de Kieślowski : « Ses premiers films documentaires ont été réalisés selon les enseignements de son maître, Kazimierz Karabasz, mais Krzysztof a assez vite compris que cette forme documentaire pure n'exprimait pas suffisamment le secret de la vie. Il a donc commencé à jouer avec le documentaire, ce qui, par conséquent, l'a amené vers la fiction. *L'Amateur* s'inspire encore énormément de son style documentaire, mais lorsque l'on regarde *Le Hasard*, on y découvre déjà un grand changement »<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> Agnieszka Holland, in: Stanisław Zawiśliński, *op.cit.*, p. 164.

*Le Hasard* (*Przypadek*, 1981) est le premier film de Kieślowski, où il se dirige visiblement vers la description du monde intérieur. Il se pose des questions sur les raisons secrètes des décisions humaines, sur le destin, enfin sur les possibilités de la liberté, sans pourtant nous offrir des réponses claires à ce sujet. La construction du film exprime la métaphore du destin humain. En même temps elle entre en conflit avec la convention réaliste des images. Une nouvelle forme est donc apparue<sup>41</sup>.

Pourtant, Kieślowski n'a pas encore tout à fait renoncé, même en 1981, à sa méthode de réalisation réaliste et descriptive. Ce qui en est la preuve, c'est le film télévisé *Brève journée de travail* (*Krótki dzień pracy*, 1981), réalisé en même temps que *Le Hasard*. Le film portait sur les émeutes des ouvriers polonais dans la ville de Radom en 1976 et a pourtant été un échec. Comme l'avouera plus tard Kieślowski, dans le scénario, nous n'avons pas suffisamment essayé de pénétrer à « l'intérieur du héros »<sup>42</sup>.

Il y a chez Kieślowski quelque chose de particulier dans ses tentatives patientes et attentives de regarder la réalité. On pourrait croire que, dès le début, il cherchait plus qu'à la décrire. Pour lui, il s'agit avant tout de construire une subjectivité, aussi bien politique que morale.

Georg Lukács, philosophe et sociologue d'origine hongroise, a constaté : « Une entité ne se caractérise par une force constitutive que quand l'action émerge de son intérieur, en un mot quand elle est une entité éthique »<sup>43</sup>.

Un autre philosophe, le canadien Charles Taylor, remarque que chaque prise de position éthique emmène l'homme d'un monde fini, transitionnel, naturel, réaliste, à s'ouvrir à l'infini, en devenant ainsi l'expression même de sa liberté. Mais il a aussi ajouté que, pour y arriver, il faut accepter le monde réel tel

---

<sup>41</sup> Certains éléments de cette nouvelle forme se laissent pourtant voir dans ses films précédents. Il suffit de rappeler ici le film *Spokój* (*Le Calme*), où apparaissent des images dont le statut n'est pas clairement défini, comme des chevaux galopant la nuit à travers des champs, sans que l'on sache si le héros les voit dans son rêve, ou pendant son sommeil.

<sup>42</sup> Krzysztof Kieślowski, *Autobiografia*, *op.cit.*, p. 94. Dans ce film, Kieślowski raconte les événements d'une perspective bien particulière, c'est-à-dire de la fenêtre du cabinet d'un secrétaire du parti communiste, séjournant dans le siège du parti à Radom, encerclé par les ouvriers en colère. La forme paradocumentaire de la mise en scène s'enchaîne avec les monologues intérieurs du héros. Kieślowski a introduit ici de brèves rétrospectives et anticipations des événements politiques présentés, lesquelles précédaient ou bien suivaient les émeutes de Radom.

<sup>43</sup> Georg Lukács, *Teoria powieści*, traduction J. Goślicki, Warszawa, 1968, p. 58.

qu'il est, malgré tout son mal et toute sa laideur. Il faut croire que l'homme peut devenir bon. Kieślowski a réussi à arriver à cette attitude. Afin de pouvoir accepter le monde, il lui a fallu une transfiguration esthétique sous une forme cinématographique. On le voit de plus en plus clairement dans ses films des années 1980 et 1990. Néanmoins, ce qui constituera jusqu'à sa mort le fondement de son cinéma, c'est la conviction que pour reconnaître et accepter le monde, il faut arriver jusqu'aux sources intérieures de la morale, voire jusqu'à l'intérieur de l'homme. Kieślowski, quant à lui, voulait y parvenir...

Marcin Maron

(Traduction du polonais : Paweł Matyaszewski).

---

Pour citer cet article : Marcin Maron, « La vérité et les limites du réalisme. La poétique des films de Krzysztof Kieślowski dans les années 1970 », dans Tadeusz Lubelski, Ania Szczepanska (dir.), *La double vie de Krzysztof Kieślowski*, actes du colloque des 1er et 2 avril 2016, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA, mise en ligne le 30 septembre 2017.

---

# L'ÉTHIQUE « SANS FIN » DANS L'ŒUVRE DE KIEŚLOWSKI

AGNIESZKA KULIG  
UNIVERSITÉ ADAM MICKIEWICZ, POZNAŃ

En Pologne comme à l'étranger, l'œuvre filmique de Krzysztof Kieślowski a donné lieu à de nombreuses interprétations et analyses sur le langage filmique; son originalité s'est épanouie depuis la réalisation de documentaires en Pologne jusqu'aux derniers films de fiction réalisés en France<sup>44</sup>. Le réalisateur fait partie de la génération née dans les années 1940; sa carrière artistique débute vers la fin des années 1960 et le début des années 1970. Kieślowski, en tant qu'étudiant, est témoin de la crise de mars 1968 qui commence avec les protestations contre la censure qui touchait la pièce *Dziady* d'Adam Mickiewicz, mise en scène par Kazimierz Dejmek, à l'affiche au Théâtre national. L'usage de la censure contre une représentation théâtrale engendra un regard critique sur l'approche du pouvoir envers les milieux artistiques et scientifiques. Toutefois, outre les manifestations des étudiants et des gens de la culture contre la restriction de la liberté d'expression, le « mars polonais » fut aussi l'occasion, pour certains milieux du Parti unifié des ouvriers polonais, de passer au crible la biographie des Polonais d'origine juive et de les forcer à quitter le pays. Ce fut le cas à l'école de cinéma de Łódź où Kieślowski faisait ses études et qui fut le lieu de séparations douloureuses ainsi qu'une véritable désillusion à l'égard du pouvoir. En décembre 1970 eurent lieu des confrontations brutales entre les autorités et les ouvriers sur le littoral polonais. Comme le remarque Annette Insdorf, spécialiste de l'œuvre de Kieślowski : « Cette atmosphère est probablement à l'origine du pessimisme de Kieślowski : les exactions antisémites de l'année 1968, les grèves infructueuses de l'année 1970 (...) »<sup>45</sup>. L'auteure se réfère également à une déclaration plus tardive de Kieślowski, à une description tellement amère des difficultés des Polonais avec leur propre État : « Être polonais (...), cela signifie que chaque génération vit avec un espoir jamais satisfait, un espoir aboutissant toujours à la déception. Être polonais, cela

---

<sup>44</sup> Cet article s'inspire de notre livre : *Etyka „bez końca”. Twórczość filmowa Krzysztofa Kieślowskiego wobec problemów etycznych (L'éthique “sans fin”. L'oeuvre filmique de Krzysztof Kieślowski et les problèmes éthiques)*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, 2009.

<sup>45</sup> Annette Insdorf, *Podwójne życie. Powtórne szanse. O filmach Krzysztofa Kieślowskiego*, traduction A. Piotrowska, Wydawnictwo Znak, Kraków, 2001, p. 27.

signifie être conscient depuis le début que les choses sont ainsi faites et que rien ne changera. Qu'on peut toujours espérer, mais que de toute façon on trinquera »<sup>46</sup>. La leçon amère de mars 68 et la frustration laissée par les nouvelles autorités dans les années 1970 le convainquent de ne pas succomber à la tentation d'employer le film comme moyen de représenter la réalité en noir et blanc. Kieślowski, en tant qu'élève des plus grands maîtres de l'art documentaire, autrement dit Kazimierz Karabasz et Jerzy Bossak, a non seulement appris à maîtriser à la perfection l'artisanat, mais il a assimilé un certain code de conduite envers les personnes intervenant dans ses documentaires. Il ne prend pas le privilège de critiquer l'opinion de son personnage principal, mais ne renonce pas pour autant à montrer les effets du système sur l'individu, comme c'est le cas dans le documentaire *Je ne sais pas* (*Nie wiem*, 1976/81), ou *Du point de vue du portier de nuit* (*Z punktu widzenia nocnego portiera*, 1977). En outre, il prend soin du fait que la diffusion de ses films ne nuise pas à ses héros. L'artiste ne succombe pas non plus à la tentation d'exhiber l'intimité de ses personnages, citons par exemple *Premier amour* (*Pierwsza miłość*, 1974), dans lequel il observe de jeunes gens découvrant la parentalité et perdus dans la broussaille des réglementations, des interdits du système communiste. En remontant à l'œuvre documentaire de Krzysztof Kieślowski, nous pouvons observer des idées de réalisations qui pénétreront surtout dans ses premiers films de fiction, mais on peut considérer également cette période comme le moment où il érige son ethos professionnel, où il effectue un choix de principes concernant la façon de traiter les sujets adoptés ne résultant pas d'un besoin immédiat d'élaborer une éthique sommaire. Ainsi, en décrivant la réalité de la ville ouvrière de Łódź où il fit ses études, dans le documentaire *De la ville de Łódź* (*Z miasta Łodzi*, 1969), ou lorsqu'il choisit de présenter l'histoire d'un jeune ouvrier dans le cadre du film de fiction *Le Calme* (*Spokój*, 1976), il ne s'agit pas seulement de décrire le système répressif, mais les gens qui se trouvent pris dans cette réalité, conscients de vivre ici et maintenant, et se réalisant dans le quotidien en fonction de ce que leur offre la conjoncture. La responsabilité d'individus concrets, décrite dans ses documentaires, évolue en une peinture affectueuse des héros qu'il invente dans ses fictions. Nous faisons la connaissance de jeunes hommes investissant de nouveaux rôles dans la société.

Dans *Le personnel* (*Personel*, 1975), Romek entreprend son premier travail dans l'atelier de costumes de l'opéra; dans *Le Calme* (*Spokój*), Antek quitte la prison,

---

<sup>46</sup> *Ibid.*

tente de fonder une famille et de vivre en paix; Filip Mosz de *L'Amateur* (*Amator*, 1979), fait l'expérience de la paternité et découvre en lui la passion de réalisateur de films, quant à Witek du film *Le Hasard* (*Przypadek*, 1981), c'est un étudiant en médecine encore incertain de sa vocation qui tente de se définir dans la réalité. Le fait de nouer le récit autour des débuts professionnels, artistiques, a toujours été une idée porteuse en littérature et au cinéma. Dans les films de Kieślowski, ces débuts ne constituent pas seulement le début de la narration, il semble plutôt que le réalisateur ait choisi de décrire le fonctionnement de personnes novices dans un domaine, leurs réussites et leurs échecs. D'une part, ces départs fournissent l'opportunité d'observer différentes variantes de choix moraux. D'autre part, en montrant ces néophytes dans un moment de faiblesse et de crise, il lui est possible de présenter des individualités égarées dans la réalité d'un État totalitaire.

Comme l'observe Hannah Arendt, l'auteur de l'ouvrage *Les racines du totalitarisme* : « Dans ce système, il est caractéristique de tuer graduellement l'individualité, l'unicité, d'anéantir la personne morale, la personnalité juridique. Détruire l'individualité signifie détruire la spontanéité de l'individu d'utiliser son potentiel dans le but d'aborder quelque chose de nouveau, en s'appuyant sur ses propres ressources »<sup>47</sup>. Kieślowski, de façon conséquente, depuis la réalisation de ses films documentaires veut soustraire du système un homme concret, avec son histoire individuelle, ainsi que ses tactiques de lutte efficaces envers le système. Je me réfère ici à la définition du mot tactique de l'historien français Michel de Certeau : « J'appelle tactique l'action calculée se caractérisant par la privation de son propre espace. (...) Le lieu de la tactique est le lieu de l'autre, c'est pourquoi elle doit employer le terrain qui lui est imposé et organisé par des forces extérieures »<sup>48</sup>. Chez Michel de Certeau, la force du faible repose sur les tactiques, chez Kieślowski, les tactiques sont appliquées non seulement par les débutants, mais par chaque individu désirant s'arracher à la violence du système et agissant sur son lieu de travail, à l'université, dans la diffusion des médias.

---

<sup>47</sup> Hannah Arendt, *Korzenie totalitaryzmu*, traduction D. Grinberg, M. Szawiel, Warszawa : Niezależna Oficyna Wydawnicza, 1988, p. 344.

<sup>48</sup> Michel de Certeau, *Wynaleźć codzienność*, (*L'invention du quotidien*), traduction K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, p. 37.

Romek dans *Le personnel* doit rapidement assimiler le fonctionnement des relations interpersonnelles au théâtre et renoncer à la conviction naïve que le théâtre est un lieu où les gens consacrent entièrement leur vie à l'art. Dans *Le Calme*, Antek sait qu'il doit faire preuve de plus d'opiniâtreté que les autres pour obtenir la paix professionnelle et familiale. Filip Mosz, le héros de *L'Amateur*, est quant à lui confronté au fait que vivre de l'art exige des compromis et des sacrifices sur le plan personnel; Witek dans *Le Hasard*, prend conscience que la route vers la souveraineté du moi suppose de desserrer ses liens avec les autorités qui l'ont pourtant aidé à se mouvoir dans le monde à ses débuts. En premier lieu, avec son père autoritaire mais affectueux, puis il se confronte à l'expérience personnelle du vieux communiste Werner et enfin, sa collaboration avec les militants de l'opposition entraîne une déception. La mort de son père accélère la confrontation avec des mondes divergents représentés par Werner et ses nouveaux amis activistes. Dans *Le Hasard*, il y a trois façons de créer la réalité et seule la troisième variante, sur le plan privé, suggère au personnage principal qu'elle peut être la bonne. Kieślowski détruit constamment l'apparente sécurité et le bonheur des protagonistes qui en disposent grâce à leur travail, ou à leurs idéaux. La crise qui surgit dans cet univers est traitée dans ses réalisations comme un douloureux échec. Il préserve uniquement l'univers privé de ses personnages. Le seul salut devant les effets dévastateurs des idéologies qui s'entrechoquent est la fuite dans les relations essentielles que constituent la famille ou les amis. En présence d'une crise de confiance envers le système, il devient indispensable de préserver la relation du moi avec autrui.

Selon le philosophe français Emmanuel Lévinas, seul l'engagement d'un "moi" concret, qui donne sans attendre rien en échange, devient tout simplement responsable ici et maintenant, en dépit des crises politiques et sociales. Pour ébaucher l'univers éthique des films de Kieślowski, on peut s'appuyer sur la pensée d'Emmanuel Lévinas. Le recours à la conception éthique de l'auteur de *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*<sup>49</sup> est justifiée non seulement parce que le philosophe opère avec la notion de responsabilité, si importante dans le discours éthique, mais également avec celle du temps, dans laquelle cette pensée prend sa forme et sa force, notamment après l'expérience de l'Holocauste. Lévinas tire de l'épreuve de la crise le constat essentiel que les engagements éthiques sont possibles uniquement sur le terrain de la rencontre

---

<sup>49</sup> Emmanuel Lévinas, *Całości i Nieskończoności. Esej o zewnętrznosci*, Warszawa : Wydawnictwo naukowe PWN, 2015.

avec l'autre. Tous les interdits ont perdu leur force, seul compte le maintien de la relation avec autrui.

Kieślowski dépeint l'homme ordinaire, l'homme de la rue, dont le potentiel caché s'active dès lors qu'il rencontre des circonstances favorables, dès lors qu'il trouve une personne à qui faire confiance et avec qui il peut nouer une relation durable. Ses personnages recherchent la paix et le sens, mais ceci ressemble à une gageure. Il est impossible de concilier la paix familiale, professionnelle avec une réelle satisfaction. C'est ce que ressent douloureusement Filip dans *L'Amateur*, qui au moment où il tire la plus grande satisfaction dans la réalisation de ses films ne se rend pas compte qu'il néglige sa femme et son enfant. Kieślowski, en tant que scénariste et réalisateur, est tourmenté par l'éternel problème du bonheur familial et la possibilité de se réaliser au niveau professionnel. Il existe chez ses personnages un potentiel créatif, mais le sentiment de sécurité leur manque sensiblement, ainsi que l'absence de lien avec une certaine tradition à laquelle ils pourraient se référer ou qu'ils pourraient dépasser de façon constructive. Pour le philosophe Hans-Georg Gadamer, la tradition s'effectue sur le mode du dialogue et elle constitue pour l'homme un partenaire de la communication. Le dialogue avec la tradition fait naître et produit la vérité. Les personnages de Kieślowski sont privés de références à la tradition, ils sont trop faibles pour constituer leur propre tradition, ils succombent à l'apathie sous l'effet de la crise sociale, ou de leurs propres crises. Kieślowski ébauche une image de la société sécularisée, en état de crise profonde. Ce n'est pas sans raison que ses héros cherchent des autorités, des pères idéologiques, comme le fait Witek dans *Le Hasard* avec Werner. Leur condition éthique est confrontée à des situations extrêmes. Dans *Le Personnel*, Romek, dans la scène qui clôt le récit de son histoire, est soumis par la direction à une épreuve de loyauté envers ses collègues. Le réalisateur ne dévoile pas au spectateur le moment où Romek prend sa décision. Antek, dans *Le Calme*, paye pour son entêtement à vouloir être bon pour les deux côtés du conflit — la direction et les ouvriers. Filip, dans *L'Amateur*, au moment où surgit la crise au sein de sa famille vérifie que la condition d'artiste exige non seulement du professionnalisme, de l'intuition pour les sujets intéressants, mais aussi une confrontation pénible avec son vrai moi. Le geste de diriger la caméra vers lui est un acte de courage de la part de Filip. Ce n'est pas seulement un geste visuel de maturité de la part de l'artiste, on peut aussi le lire comme le signe d'un engagement éthique envers soi-même, un respect envers son individualité, envers la souveraineté du « moi ». Seule l'individualité humaine

préservée peut résister au système et, surtout, est capable de nouer des relations avec les autres.

Conformément à la pensée de Lévinas, un comportement éthique est possible uniquement dans le cadre d'une relation concrète, respectant la souveraineté des deux parties. Elle ne découle pas de la loyauté envers la loi, mais du respect envers la différence, qui provient de la rencontre avec autrui. De plus, l'éthique est envisageable lorsque le dialogue entre différentes attitudes et dispositions envers la vie est activé. Kieślowski montre volontiers dans ses films des discussions, des confrontations d'opinion. Il ne dévoile cependant pas son parti pris, par respect pour la diversité des opinions de ses personnages.

Référons-nous ici à la pensée du chercheur russe Mikhaïl Bakhtine, à l'origine de la notion de *polyphonie*, dont il puisa de nombreux exemples dans l'œuvre de Fiodor Dostoïevski. La conception de Bakhtine vit le jour dans une période spécifique : « La polyphonie du récit commença à être sensiblement visible au moment du passage ultime dans la période du monologisme politique et idéologique, autorisant la pensée unique et réprimant impitoyablement ceux qui pensent autrement »<sup>50</sup>. Pour Bakhtine, la vérité ne naît jamais et ne séjourne jamais dans l'esprit d'un individu singulier, elle naît dans la relation dialogique entre les individus, et non dans une relation de domination.

Dans ses premiers films de fictions, Kieślowski signale souvent une aspiration à atteindre la vérité par le dialogue. On a affaire à une communauté dialogique d'un problème (dans l'esprit Bakhtinien), entre les personnes, les personnages d'une situation précise. Souvent, cette production collective, laborieuse de la vérité est suspendue. C'est le cas dans *L'Amateur*, dans lequel Filip tente avec le directeur et les employés de découvrir la source des problèmes en recourant à la caméra au sein de l'établissement. Le directeur refuse, car une seule vérité est acceptable dans son entreprise. Filip échoue à élaborer une vérité individuelle. Dans *Le Personnel*, Romek cherche également un espace de dialogue dans son premier lieu de travail. Pour lui, il est important d'atteindre la vérité par lui-même. Il ne trouve toutefois pas de partenaire dans cette quête, celle-ci exige un effort trop conséquent pour ses collègues. Il leur est plus confortable de stagner dans les vérités déjà établies, acceptées par les autres. Ceci découle du marasme ambiant, de la paresse, de l'assoupissement et du manque de

---

<sup>50</sup> Bogusław Żyłko, *Bachtin w Rosji (po pierestrojce)*, dans: "Przegląd Humanistyczny" n°6, 1994, p. 60.

sentiment de liberté, sans lequel il s'avère impossible de confronter plusieurs vérités, qui naissent avec chaque nouvel individu, unique dans son existence, avec le dialogue qui est mené avec lui. Quelle proposition éthique en tire Kieślowski ?

« L'éthique kieślowskienne » cultive avant tout la liberté de l'individu, avec toute la responsabilité qui en découle. Cette éthique se fonde sur le dialogisme Bakhtinien, elle montre la tension entre la solitude de l'acte de prise de décision et la pression de l'entourage social. « L'éthique kieślowskienne » se manifeste dans la confrontation de ses personnages avec le destin, qui doit devenir une confrontation d'interprétations avec la tradition, autrement dit, un drame de décision morale et existentielle. Le réalisateur signale néanmoins que nous ne sommes pas toujours suffisamment forts pour prendre des responsabilités pour les autres. Nous pouvons cependant apprendre à respecter différentes opinions et à apprécier leur diversité. En nous référant à l'espace éthique de Kieślowski, il faut mentionner le postulat éthique de la pensée de Gianni Vattimo, philosophe herméneutique, et sa proposition de définition de l'éthique de l'origine, ainsi que de l'éthique de la finitude. La pensée de Vattimo résulte de la conviction, que l'éthique « absolue » antique, qui prend source dans les fondements de la métaphysique, est insoutenable; car ces fondements impliquent uniquement le monologue et ne permettent pas le dialogue, et, donc, la possibilité de confronter diverses vérités, décisions et attitudes.

L'idée de « mort de Dieu », exprimée clairement par Nietzsche, constitue selon Vattimo la chance et la nécessité de poser de nouveau la question du sens individuel de la vie, mais aussi du sort de l'humanité. « Dans le processus de lutte contre le nihilisme, il ne s'agit pas pour Nietzsche de remplacer un assortiment de valeurs (un recueil de règles) par d'autres. Il ne s'agit pas d'installer à sa place autre chose après sa mort: par exemple l'homme, la nature ou la vie. La réévaluation des valeurs, pour Nietzsche, c'est le changement de façon de les créer (motiver), un changement radical de leur genèse : après leur réévaluation, elles doivent être constituées en s'appuyant sur la vie et dans le but de la servir. (...) Le nihilisme est le crépuscule des valeurs traditionnelles les plus élevées, mais aussi la voie qui permet de s'en libérer. Mais pour Nietzsche, s'émanciper des valeurs suprêmes ne signifie pas les combattre de façon critique, c'est-à-dire à les rejeter en tant qu'opinions ou attitudes illégitimes au profit d'autres valeurs »<sup>51</sup>.

<sup>51</sup> M. Potępa, *Nihilizm i metafizyka w filozofii Gianni Vattimo*, dans: *Postmodernizm i filozofia*, A. Szahaj, St. Czerniak (dir.), Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa, 1996, p. 357-358.

Si on définit Vattimo de « philosophe de la sécularisation », Kieślowski est un réalisateur qui montre de près cette sécularisation, ses nombreux aspects, mais avant tout ses aspects éthiques.

Le paysage social sécularisé, dans lequel on peut entendre l'écho de la pensée de Nietzsche, que « Dieu est mort », n'est pas une description en noir et blanc de l'étendue du chaos. C'est plutôt une description de la conscience du sentiment de responsabilité qui se développe pour soi et pour les autres. Une crise douloureuse initie un travail sur soi, une marche vers l'autodétermination.

Kieślowski montre la faiblesse de ses personnages, la soumission à la tentation, suggérée par l'idéologie. Ils sont souvent incapables de manifester leur jugement et leurs opinions, mais le réalisateur montre également les tentatives héroïques qu'ils engagent successivement pour nouer des relations éthiques avec les autres. Le manque de fondement religieux dans la vie des personnages de Kieślowski renforce le besoin de l'autre, qu'on ne cherchera pas à trouver dans l'esprit de fraternité, mais dans l'apaisement de la douleur de l'existence, de l'angoisse résultant des conflits moraux.

Les personnages de ses fictions de jeunesse ne ressentent cependant pas la satisfaction d'être libérés du fardeau de leurs dilemmes une fois pour toutes, ils doivent tout bonnement vivre avec. Comme le remarque le critique polonais Bolesław Michałek : « Les dilemmes de Kieślowski possèdent cependant une autre nature que les dilemmes traditionnels polonais. Dans la tradition polonaise, le dilemme signifie un choix entre deux échecs, deux défaites, un choix entre le plus et moins grand mal. En réalité, il n'existe aucune issue raisonnable à ces dilemmes, hormis l'anéantissement de l'individu. Pour Kieślowski, le dilemme constitue tout simplement une particule élémentaire de la vie de l'homme sur terre, notamment en Pologne. Le dilemme ne se résout pas d'un simple geste, grâce à une décision fondamentale. On vit avec le dilemme. Il fait partie intégrante de notre existence. D'où des messages de Kieślowski non univoques — contrairement à ce qu'on trouve habituellement dans l'art polonais. Ils ne constituent jamais la conclusion finale d'un raisonnement mathématique : « ce qui devait être démontré ». Les messages de Kieślowski ne sont donc pas des indications sur le comment vivre, que choisir,

que faire ? Kieślowski munit ses personnages de dilemmes moraux à vie, et ce qui est caractéristique, c'est qu'il n'a pas l'intention de les résoudre »<sup>52</sup>.

Dans ses premiers films de fiction, ces douloureux dilemmes sont compensés soit par une vie de famille réussie pour Witek dans *Le Hasard*, soit par la passion créatrice chez Filip dans *L'Amateur*. Puisque toutes les institutions sociales fondamentales, au sein desquelles il est théoriquement possible de prendre appui pour résoudre les conflits moraux sont confrontées à une crise profonde, et que rien ne semble présager que cette crise ne soit un jour vaincue, les personnages, face à leur situation concrète ne peuvent compter que sur les impératifs dictés par la conjoncture et sur la tradition dont ils sont issus.

Agnieszka Kulig

---

Pour citer cet article : Agnieszka Kulig, « L'éthique « sans fin » dans l'œuvre de Kieślowski », dans Tadeusz Lubelski, Ania Szczepanska (dir.), *La double vie de Krzysztof Kieślowski*, actes du colloque des 1er et 2 avril 2016, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA, mise en ligne le 30 septembre 2017.

---

---

<sup>52</sup> Bolesław Michałek, « Kieślowski. Rysy odrębne », *Kino*, n°2, 1990, p. 1.

# L'IMAGE-FENTE : DE L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE À L'ÉMANCIPATION ÉTHIQUE DANS *LE DÉCALOGUE*

OLIVIER BEUVELET

UNIVERSITÉ NOUVELLE SORBONNE - PARIS 3

« Kieślowski, trop pauvre pour s'acheter un billet d'entrée, montait sur le toit et ne voyait qu'une partie de l'écran à travers une fente. »<sup>53</sup>

Il y a deux grandes portes pour entrer dans ce labyrinthe de signes et de sentiments humains que constitue *Le Décalogue*. On peut y entrer le regard chargé d'un savoir qui lui est extérieur et dont on va chercher des échos ou des reflets dans le scénario, comme on étudierait la mécanique allégorique d'un mythe ou d'une parabole. C'est l'entrée principale, ou tout au moins celle qui a été la plus utilisée au fil du temps et des commentaires. L'exégète y cherche souvent et d'abord les dix commandements, malgré les préventions de Kieślowski, qui avait préféré attirer notre attention sur autre chose, en les numérotant simplement.

Les commandements sont très diffusément présents dans les épisodes de la série. Ils sont le plus souvent mobilisés à travers leur transgression, mais la modalité de cette transgression, et l'identification de son objet, ne sont pas toujours sûres. Si c'est bien le fils qui est puni pour l'incroyance du père dans *Le Décalogue 1*, il semble aussi que ce dernier ait fait de la science un Dieu unique. Et qui est parjure dans *Le Décalogue 2* ? L'épouse infidèle ? Le médecin ? Dans *Le Décalogue 3*, qui ne respecte pas le jour du seigneur ? Celui qui ment à sa femme ? Celle qui menace la paix d'une famille le jour de Noël ? Il y a deux assassins dans *Le Décalogue 5*, le criminel, Jacek, et l'Etat. Et la luxure annoncée dans *Le Décalogue 6* est finalement une belle marque d'amour. Finalement, qui désire la femme de l'autre dans *Le Décalogue 9* ?

Bien que chaque situation soit très incarnée dans le contexte polonais de la fin des années 1980, le commandement apparaît vite comme une structure flottante, une loi qui est autant un interdit/une injonction, que la mise au jour des mécanismes de la pensée ; une loi de la nature humaine.

Ces approches interprétatives s'appuient souvent sur les scénarios, la fable, y projetant parfois la théorie de tel ou tel philosophe, plutôt que sur les images et la dimension proprement cinématographique des films.

---

<sup>53</sup> Annette Insdorf, *Krzysztof Kieślowski, doubles vies, secondes chances*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, p. 14.

*Le Décalogue* est un défi à la toute-puissance de l'explication - quelle que soit son obédience - il nous faut donc à notre tour renoncer à cette idole pour le comprendre au mieux, et chercher au-delà des scénarios, dans la relation avec le spectateur, dans l'expérience cinématographique qu'il lui propose, ce qui s'y opère de plus important et de plus novateur. Pour rendre compte de la puissance esthétique du *Décalogue*, c'est-à-dire de ce qu'il *fait* au spectateur, de la manière dont il sollicite et promène son œil dans l'espace diégétique, il faut donc aussi parler des images.

*Le Décalogue* est une œuvre visuelle dont l'image pense l'image. Contrairement à la pala médiévale divisée en dix cases de la cathédrale de Gdańsk, à l'origine de l'idée du *Décalogue* chez Krzysztof Piesiewicz, *Le Décalogue* de Kieślowski n'est pas une mise en image de l'éthique mais une mise en éthique de l'image. Une esthétisation de l'éthique.

Ce retournement nous amène donc à regarder *Le Décalogue* comme une œuvre cinématographique portant à la conscience du spectateur les conditions mêmes de son existence. C'est un métadiscours visuel où l'image-fenêtre s'ouvre sur les choix éthiques des personnages tout en constituant en soi un geste éthique dans le domaine de la représentation. Geste de renoncement à l'illusion d'un contact avec le réel dans l'image, geste du passage définitif à la fiction, aux larmes de glycérine, bien sûr, mais aussi geste de disposition d'une réflexivité des images elles-mêmes, vectrice d'une prise de conscience émancipatrice.

C'est mon hypothèse – et celle que je développe dans ma thèse - *Le Décalogue* de Kieślowski, dans une dynamique éthique de distanciation et d'empathie conjointes, dans un jeu de coupure et d'adhésion vis-à-vis des représentations, nous amène subtilement à nous défaire de notre attachement idolâtrique aux images photographiques animées et à leur supposé statut d'empreinte du réel<sup>54</sup>, de *Vera icona*, de Véronique, d'Image vérité. Il déplace ainsi la vérité dans un autre domaine, qui n'est plus celui de l'illusion mimétique

---

**54** La nature photographique des images cinématographiques, leur « nature » documentaire, est très importante dans l'œuvre de Kieślowski, du film qu'il consacre, en 1968, à une photographie de l'insurrection de Varsovie, aux images publicitaires avec Irène Jacob dans *Rouge*, en passant par les nombreuses photographies qui jalonnent *Le Décalogue*. Jacek demande, dans le *Décalogue* 5, s'il est vrai que l'on peut voir sur une photographie si une personne est vivante ou morte. Jacek, le tueur, en bon idolâtre, vient ainsi questionner la magie de la photographie et son lien indicel avec le réel. L'image documentaire garde-t-elle quelque chose du vivant ? *Le Décalogue* nous dit peut-être que le vivant de l'image se trouve au delà de l'image.

mais celui de l'émancipation éthique du spectateur. La vérité de la représentation est remplacée par la vérité sur la représentation. Émerge alors un regard conscient de lui-même, de son plaisir et de ses illusions.

*Le Décalogue* est donc, comme le suggère Véronique Campan, « dix fois la représentation de la représentation » une *mise en œuvre* (aux deux sens de l'expression) du seul commandement mosaïque qui n'est pas explicitement présent dans les titres des dix films comme dans les dix commandements du catéchisme catholique romain. Je veux parler bien sûr du second commandement, celui qui porte sur les idoles, justement. « Tu ne feras aucune image sculptée de rien qui ressemble à ce qui est dans les cieux là-haut, ou sur la terre ici-bas, ou dans les eaux au-dessous de la terre. Tu ne te prosternerás pas devant ces images ni ne les serviras... ». Son absence de cette liste n'est peut-être pas un choix délibéré de Kieślowski, d'abord parce que la liste n'a été fournie que pour des raisons liées à la clarification de la réception, à la Mostra, où la presse était déroutée, ensuite parce qu'il a été supprimé par St Augustin, bien avant qu'on imagine en faire des films. C'est en effet l'évêque d'Hippone qui recommande l'enseignement des dix commandements aux catéchumènes et c'est sa répartition qui demeurera celle de l'Église romaine.

Cependant, il est difficile de ne pas rapprocher les questions que soulève le second commandement, (*Comment voir ? Comment donner à voir ?*) des enjeux du cinéma de Kieślowski et en particulier du *Décalogue*, qui prend ainsi l'éthique à sa racine; la lutte intérieure contre l'attachement idolâtrique. À ce titre d'ailleurs, on pourrait considérer *L'Amateur* comme la prise en charge directe de ce second commandement, il affronte pleinement ce que *Le Décalogue* développe en creux; la responsabilité du cinéaste, il montre la genèse de cette éthique quand *Le Décalogue* la met en pratique dans l'acte même de filmer.

*L'Amateur* annonce chez Kieślowski le renoncement à la représentation du réel par le cinéma et à son déplacement vers la notion de vérité comme propos, peut-être même comme écriture ou parole filmique plus que comme immanence de l'image; comme lisibilité plus que comme visibilité. Domaine où la fiction cinématographique se libère de sa condition documentaire.

Or ce second commandement est essentiel, selon Freud, puisqu'il est la première prescription de la Loi juive après des présentations d'usage (Je suis ton Dieu...) et qu'il contient tout l'effort du monothéisme qu'il fonde, passer de divinités matérialisées dans des idoles avec lesquelles l'homme entretient une relation physique, sensible, de contact, et fondée sur l'illusion de la présence de

l'objet dans sa représentation, à une divinité unique et abstraite, logée dans le verbe, fondée sur la dissemblance et la séparation « rassurante » du signifiant et du signifié.

Rompre avec l'idolâtrie - la fusion du regard avec l'objet devenu présent dans son image - est donc l'enjeu central du décalogue mosaïque et du monothéisme. C'est aussi le fondement de l'éthique qu'on pourrait définir ici comme un processus subjectivant permettant de choisir de renoncer à un attachement pulsionnel qui est source d'illusion. Le scénario du *Décalogue* est celui d'une image qui apprend à jouer avec l'image afin d'en user ou d'en jouir avec distance. D'ailleurs, chaque plan d'ouverture nous amène à prendre conscience d'un aspect particulier de l'illusion cinématographique... L'exemple le plus parlant est de début du *Décalogue 6*, avec ce trou qui apparaît au milieu d'un guichet encore non perçu.

Cette façon de commencer par dérouter le spectateur permet d'éveiller son attention sur les images elles-mêmes, sur leur potentiel de signification et d'illusion, les faisant passer du statut d'images visibles à celui d'images lisibles. A chaque fois, d'une manière différente, il s'agit d'orchestrer une apparition, un surgissement qui va mettre en éveil le regard pour mieux solliciter son attention sur sa propre relation à l'image.

(Mentionnons aussi le début du *Passage souterrain*, de *L'Amateur* et du *Personnel*.)

Dans *Le Décalogue*, ce travail éthique se joue principalement au niveau du cadre. C'est en effet en grande partie le cadre, dont le rôle est premier dans les images en perspective depuis Alberti, qui permet le passage de l'image du statut de *présentation* à celui de *représentation*. La mise en jeu du cadre dans sa fonction réflexive, par le travail de son bord permet au spectateur une prise de conscience essentielle : il ne voit pas l'objet mais une image de l'objet. Le cadre joue ainsi le rôle que joue la lettre dans le mot. Prise dans le processus de la lecture, elle n'est qu'un « son » fondu avec d'autres qui ouvre une « fenêtre » — le mot reconnu — où l'objet (le signifié/le référent) apparaît.

Jean-François Lyotard le dit ainsi : « Bien loin que le mot vienne en avant de la chose en lui faisant écran, il s'efface pour la manifester. Il n'est pas un substitut qui la cache, il n'est pas lui-même un symbole qui la re-présenterait par ses propres substance ou forme, il est seulement dans l'expérience du locuteur

une percée<sup>55</sup> sur la chose, une ligne de mire qui la fait voir.<sup>56</sup> » Le mot est comme une fenêtre ouverte sur... mais considérée au niveau de son tracé, la lettre ramène le mot au niveau du code linguistique, elle l'opacifie.

Sans ouvrir plus loin la discussion ici, insistons sur le fait que le cadre pourrait être la lettre de l'image, premier trait de sa formulation selon Alberti, « d'abord j'inscris sur la surface à peindre un quadrilatère à angles droits... » trait initial qui réifie l'image, nous rappelle qu'elle est une représentation. C'est avec ce double bord que joue Kiesłowski dans *Le Décalogue*, pour faire vibrer notre perception entre l'adhésion directe au visible et la coupure de la signification rappelée par le trait du cadre.

L'image-fente est le nom que j'ai donné à ce phénomène d'effacement, de morsure et de négation heuristique du bord des images. Qui joue le rôle d'un trompe-l'œil qui, en réalité, détrompe l'œil.

Pour donner un bref aperçu de l'ampleur de ce travail esthétique et éthique dans *Le Décalogue*, je prendrai deux exemples. Celui d'un cadre récalcitrant dans *Le Décalogue 8* et celui des diverses fentes à travers lesquelles les personnages et les spectateurs peuvent approcher l'altérité du monde représenté, dans sa dialectique de la lisibilité et de la visibilité...

*Le Décalogue* est truffé de plans allégoriques, extra-diégétiques, qui viennent, comme les chœurs de la tragédie antique, annoncer ou commenter ce qui se passe dans la diégèse et habituent l'œil du spectateur à voir des signes dans l'image, à la penser directement comme signe, à passer du visible au lisible. Un flacon d'encre qui se fend sans raison dans *Le Décalogue 1*, une abeille tombée dans un verre de thé, qui reprend le chemin de la vie sur une cuiller dans *Le Décalogue 2*, un rasoir à la lame trop émoussée qui trahit le stratagème d'Ewa dans *Le Décalogue 3*... Nombreux sont ces plans qui nous apprennent à « lire » les images du polyptyque, par analogie ou déduction.

On rencontre ainsi un cadre récalcitrant dans *Le Décalogue 8*, celui qui sert de mise en abyme au principe même du polyptyque.

Une première fois, au début du film, Zofia, professeur d'éthique à l'Université de Varsovie, constate en rentrant chez elle qu'un tableau est mal accroché au mur de sa salle à manger et le remet en place machinalement puis quitte la pièce.

---

<sup>55</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>56</sup> Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 82.



**Fig. 1** *Le Décalogue 8* (03 : 36 et 03 : 43)

Ce premier redressement du cadre est ainsi répété dans un même plan, nous laissant penser que cet équilibre est important pour Zofia. Mais après la seconde intervention, la caméra ne revient plus dans la salle à manger ni sur le cadre, elle suit Zofia dans la chambre d'ami. Le tableau est censé être resté en place. Cependant, le spectateur a déjà senti que quelque chose dans l'image résiste à la volonté de l'éthicienne, quelque chose revient et cherche à se dire dans cette chute du paysage, dans ce déséquilibre du cadre, et Zofia, toute maîtresse d'elle-même qu'elle soit, ne peut que se plier à la force irréfragable du symptôme.

Cette première occurrence du geste de redresser le cadre va se rencontrer une nouvelle fois, plus loin dans le film, lorsque Elżbieta, invitée chez Zofia, remarque le cadre penché et s'en approche naturellement pour le redresser.



**Fig. 2** *Le Décalogue 8* (32 : 36 et 32 : 39)

Dans cette deuxième intervention, c'est en effet Elżbieta qui se charge de rétablir un équilibre. Elle est venue à Varsovie pour retrouver Zofia, dont elle est la

traductrice américaine. Mais Zofia a un autre lien avec elle, elle lui a refusé son assistance, un soir de 1943, alors qu'Elżbieta, petite fille juive persécutée par les nazis, devait recevoir son parrainage pour un faux baptême chrétien. Zofia, résistante, avait finalement refusé d'être sa marraine arguant devant ceux qui étaient venus la trouver qu'elle ne pouvait falsifier un certificat de baptême. En réalité elle lui avait refusé son aide pour protéger le réseau de résistance auquel elle appartenait. On comprend au passage pourquoi Zofia est devenue une spécialiste des questions d'éthique.

L'éthicienne et sa traductrice américaine sont ainsi préoccupées par les questions de vérité, de précision verbale et d'équilibre, dont le cadre matériel entourant le tableau d'un paysage, pourrait être le *representamen* cinématographique. Redresser le cadre, c'est ici remettre les choses à leur place, rendre au monde son équilibre, rectifier son regard.

Ce que ces deux femmes de lettres redressent ici, c'est l'adéquation *naturelle* entre le cadre, le paysage et le regard du spectateur. Mais inéluctablement le cadre rechute, le symptôme reparaît et la question se pose à nouveau. Il y a une tentation dans l'air, une force pulsionnelle qui vient peser sur le cadre.

Lors du second redressement, on voit clairement le cadre retrouver sa position « pathologique » après qu'Elżbieta a quitté le champ, la valeur du symptôme s'accroît, et le geste des deux femmes devient un élément fort de la fable, une allégorie du travail de l'éthique, et ici, précisément, de celui de Kieślowski posant au fil de son polyptyque les deux grandes questions soulevées par le second commandement de la loi mosaïque<sup>57</sup>, ce commandement-fantôme qui est aussi le commandement-racine ; Comment voir ? Comment donner à voir ?

Enfin, une troisième fois, Zofia devra accomplir ce geste de réglage, redresser ce cadre qui n'arrive pas à rester en équilibre, à présenter son paysage champêtre de façon claire et juste.

---

<sup>57</sup> « Tu ne feras aucune image sculptée de rien qui ressemble à ce qui est dans les cieux là-haut, ou sur la terre ici-bas, ou dans les eaux au-dessous de la terre. Tu ne te prosterner pas devant ces images ni ne les serviras... »



**Fig. 3** *Le Décalogue 8* (45 : 05 et 45 : 09)

L'éthique est un cadre pour le regard, le cadrage est un geste éthique qui résulte toujours d'un choix.

D'ailleurs, le père d'Anna dans *Le Décalogue 4* apparaît entouré de cadres, disposés sur le mur de manière artificielle. Dans un second plan, il est aussi associé au cadre de la lucarne de la porte puis à celui d'une porte dans un autre plan, comme pour affirmer sa force de contenance et annoncer qu'il ne débordera pas.



**Fig. 4** *Le Décalogue 4* (02 : 45 et 02 : 49)

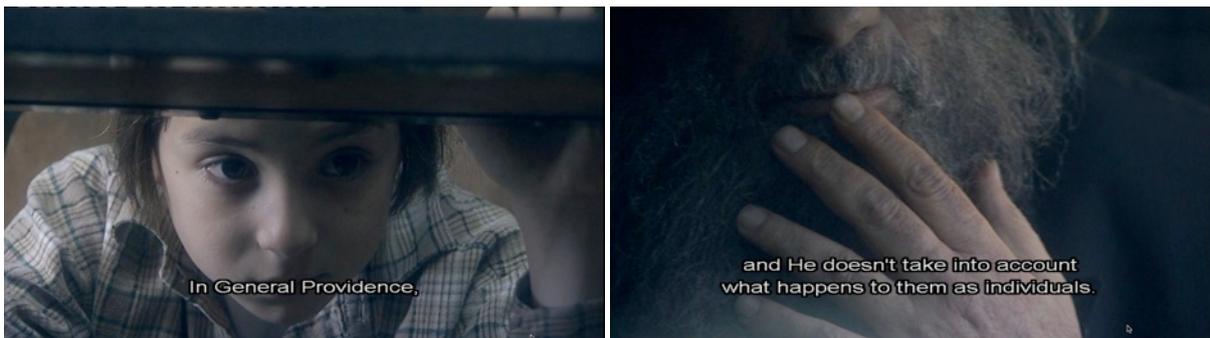
Nous voilà assurés de la solidité morale du père et de la forme qui lui est associée. Dans les scénarios initiaux, chaque épisode était d'ailleurs conçu comme une entrée dans l'intimité des personnages par la fenêtre de l'immeuble où ils vivent tous, superposés et différents, à l'image des cases du panneau médiéval de la cathédrale de Gdańsk. Une façade d'immeuble est aussi un polyptyque.

On peut aussi mentionner le jeu de Paweł dans *Le Décalogue 1*, lorsque son père donne justement un cours sur la traduction.



**Fig. 5** *Le Décalogue 1* (25 : 43 et 25 : 57)  
Champ / contrechamp

Il joue avec l'ouverture d'un appareil de projection pour mimer le geste de cadrer. Il accompagne les propos de son père sur le cadrage du sens d'un mot dans le processus de traduction par son propre jeu de cadrage. Ce geste précis est d'ailleurs repris par David Volach dans *My father my lord*, qui est une transposition du *Décalogue 1* dans l'univers orthodoxe juif.



**Fig. 6** David Volach, *My father, my lord* (00 : 28 : 09 et 00 : 28 : 37)  
Champ / Contrechamp

Mais le dispositif central et essentiel dans cette dynamique émancipatrice réside dans le travail du bord du cadre, qu'on pourrait donc nommer l'image-fente.

*L'image-fente*, présente sous la forme de dispositif déjà là, dès *Le Guichet*, le premier film de Kieślowski, apparaît concrètement dans sa forme réflexive « explicite » dans *Le Passage souterrain*, en 1974, à l'initiative de Slawomir Idziak.



**Fig. 7** *Le Passage souterrain* (21 : 37 et 21 : 54)

Il s'agit d'une composition voyeuriste exprimant une pulsion scopique qui indique à la fois que le sujet du regard est caché, et que cette dissimulation lui fait perdre une partie de son champ. Mais cette perte, bien exposée à l'image et partagée par le personnage et le spectateur, est justement pour ce dernier, la garantie d'un supplément d'illusion de présence de l'objet représenté (vue entravée donc contextuelle) tout en étant aussi une occasion de voir son propre regard revenir à lui dans l'opacité des bords de l'image. L'image apparaît ainsi comme une ouverture fortuite, dotée d'une double texture, celle d'un plein, sa matérialité rappelée par le voile opacifiant, et celle d'un vide, ouverture indicielle de sa transparence béant sur la présence de l'objet.

Comme manifestation visuelle de la chute du cadre albertien, telle qu'on peut la voir exprimée dans la répétition comme un symptôme, elle en libère toute la puissance d'illusion et en dévoile trois dimensions essentielles de l'image albertienne. L'image y est conçue comme une ouverture, l'image y est ouverte au passage d'un regard-corps et enfin, ce passage du regard-corps mène à l'origine de l'image elle-même, c'est-à-dire à l'objet dont il reste quelque chose – au moins pour l'œil – dans la représentation. L'ouverture supposée de la *finestra* se constitue alors comme un chemin vers l'origine.

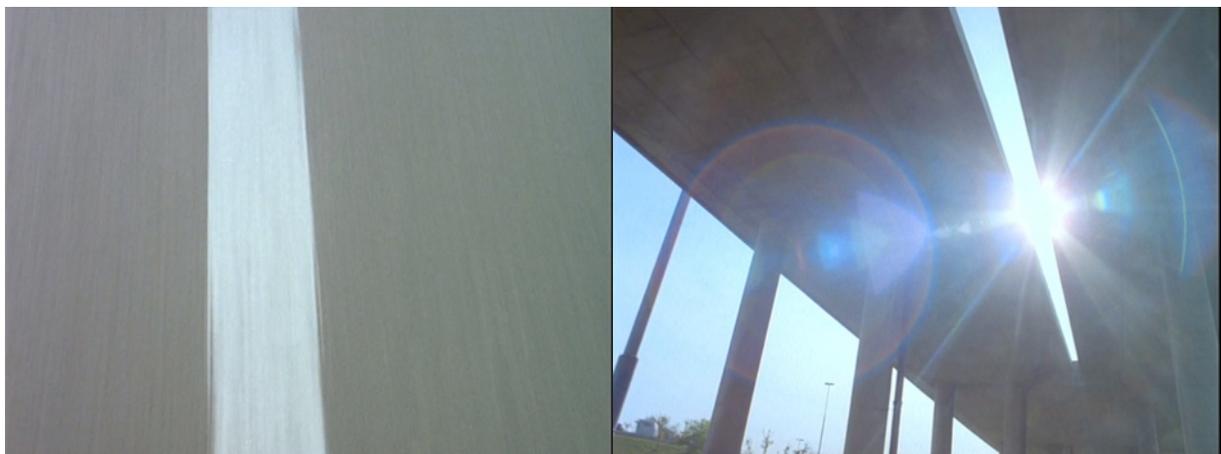


**Fig. 8** *Le Décalogue 6* (00 : 20)

C'est à partir de ces trois dimensions qu'il peut être pertinent d'aborder le travail sur le cadre dans *Le Décalogue*. Initialement repérée dans *Le Décalogue 6* et *Brève histoire d'amour*, par l'apparition d'un trou dans le visible, supplément de présence autour du guichet de poste derrière lequel Tomek exerce son « voyeurisme amoureux », l'image-fente s'est révélée, à l'examen, présente dans de nombreux films de Kieślowski et sous différentes formes dans l'ensemble du polyptyque. Nous en avons donc fait le cœur de notre interprétation du propos métacinématographique du *Décalogue* et l'outil heuristique essentiel dans la méditation éthique qu'il constitue.

Il est possible de distinguer trois types d'occurrences de l'image-fente dans le polyptyque :

1) le motif de la fente ou de la fissure - qui n'est pas à proprement parler une *image-fente* mais plutôt une image de la fente -,



**Fig. 9** *Le Décalogue 9* (51 : 49 et 23 : 08)



**Fig. 10** *Le Décalogue 2* (21 : 15)



**Fig. 11** *Le Décalogue 4* (11 : 57 et 12 : 26)



**Fig. 13** *Le Décalogue 4* (17 : 23 à 17 : 29, même plan)

2) Le dispositif visuel de l'*image-fente* qui place au cœur de l'image cadrée une autre image, perçue à travers une fente dans une opération de recadrage subjectif, opéré par un personnage.



**Fig. 14** *Le Décalogue 5* (07 : 22 et 07 : 25)



**Fig. 15** *Le Décalogue 7* (04 : 39 et 04 : 55)  
Champ / contrechamp



**Fig. 16** *Le Décalogue 9* (10 : 53 et 10 : 54)  
Champ / contrechamp

3) et enfin la figure métadiscursive de l'*image-fente*, c'est-à-dire précisément les cas où l'*image-fente*, renvoie directement au dispositif de l'image filmique en affectant directement le bord de l'image.

a) *Le regard à la caméra (regard extra-diégétique)*



**Fig. 17** *Le Décalogue 1* (00 : 18)



**Fig. 18** *Le Décalogue 4* (09 : 41)



**Fig. 19** *Le Décalogue 9* (31 : 08)



**Fig. 20** *Le Décalogue 9* (48 : 59)



**Fig. 21** *Le Décalogue 8* (14 : 39)

*b) Le regard vers la caméra (regard diégétique)*



**Fig. 22** *Le Décalogue 2* (16 : 22)



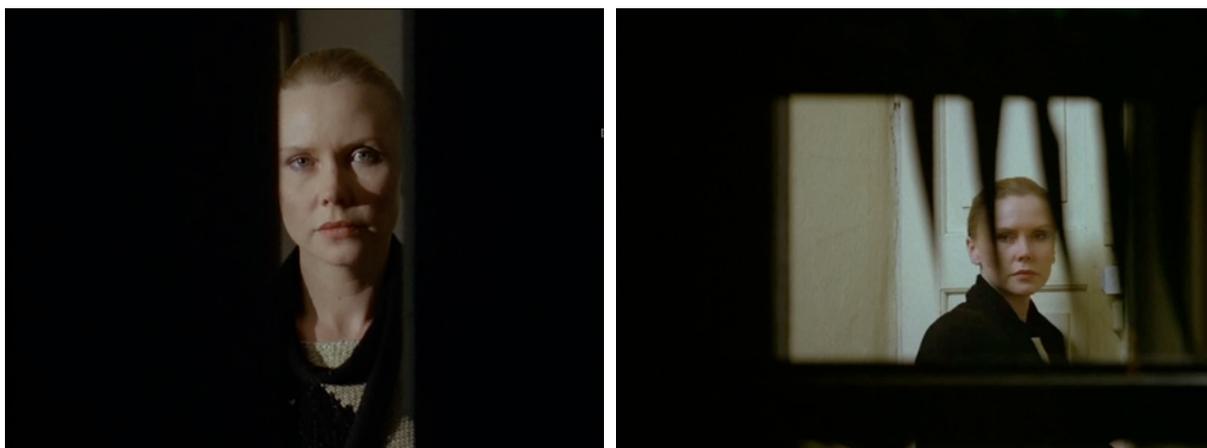
**Fig. 23** *Le Décalogue 4* (12 : 13)



**Fig. 24** *Le Décalogue 6* (06 : 42 et 56 : 27)



**Fig. 25** *Le Décalogue 6* (24 : 33)



**Fig. 26** *Le Décalogue 9* (40 : 08 et 41 : 23)

c) Embrasure 1 : Corps sur le seuil



**Fig. 27** *Le Décalogue 2* (06 : 41 et 53 : 10)



**Fig. 28** *Le Décalogue 2* (16 : 27)



**Fig. 29** *Le Décalogue 7* (12 : 27)



**Fig. 30** *Le Décalogue 4* (35 : 35)



**Fig. 31** *Le Décalogue 9* (15 : 19)

Quelqu'un t'a appelée.



**Fig. 32** *Le Décalogue 4* (37 : 33)

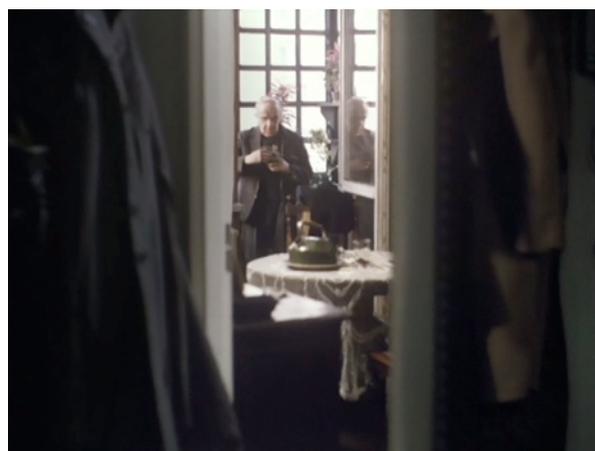


**Fig. 33** *Le Décalogue 6* (13 : 14)

*d) Embrasures 2 : Double fond de l'image et reflets*



**Fig. 34** *Le Décalogue 4* (08 : 47)



**Fig. 35** *Le Décalogue 2* (08 : 19)



**Fig. 36** *Le Décalogue 2* (08 : 11)



**Fig. 37** *Le Décalogue 9* (33 : 54)  
Romek est perçu à travers son reflet dans le miroir.

e) *Embrasure 3 : La main caressante ou la promesse de l'embrasure.*



**Fig. 38** *Le Décalogue 2* (44 : 58)



**Fig. 39** *Le Décalogue 10* (40 : 56)



**Fig. 40** *Le Décalogue 6* (27 : 18)

f) *Images avec marge*



**Fig. 41** *Le Décalogue 9* (20 : 11)



**Fig. 42** *Le Décalogue 10* (34 : 38)



**Fig. 43** *Le Décalogue* 7 (10 : 07 et 18 : 55)

*g) Objets interposés*



**Fig. 44** *Le Décalogue* 3 (08 : 33)



**Fig. 45** *Le Décalogue* 4 (27 : 34)



**Fig. 46** *Le Décalogue* 6 (06 : 34)



**Fig. 47** *Le Décalogue* 7 (14 : 00)

h) *Persiennes et jalousies***Fig. 48** *Le Décalogue 2* (13 : 17)**Fig. 49** *Le Décalogue 3* (11 : 34)**Fig. 50** *Le Décalogue 3* (42 : 13)**Fig. 51** *Le Décalogue 9* (14 : 15)

Il faut noter que les dispositifs visuels ne se distinguent pas si clairement des figures métadiscursives, dans la mesure où, s'appuyant sur des données objectives présentes à l'image, cette dimension est aussi en bonne partie le fruit de l'interprétation du spectateur. Et au montage, Kieślowski ménage des écarts spatiaux, à l'intérieur des lieux, pour qu'on ne sache pas toujours si un angle de vue est attribuable à un personnage ou à un observateur invisible. L'ocularisation flottante permet d'intégrer le spectateur dans le film puisqu'il est souvent amené à se demander : « qui regarde ? » L'effet heuristique de la répétition de certaines figures joue pleinement son rôle. Celui de faire émerger chez chacun de nous une prise de conscience dynamique du devenir lisible du visible, une forme de transfiguration au quotidien.

*Le Décalogue* permet à Kieślowski de commencer à se déprendre du donner à voir, de son attachement à la confection des images « documentaires », c'est-à-dire des images supposées vraies et directes, le spectateur, lui, apprend à se

déprendre du voir, c'est-à-dire de son attachement à cette « impression de réalité » qui le nourrit dans l'image, pour y trouver cet autre chose, ce supplément, ce sens, cette lisibilité, ce niveau allégorique, qui émancipe l'œil et constitue la double vie des images.

Olivier Beuvelet

---

Pour citer cet article : Olivier Beuvelet, « L'image-fente : de l'expérience esthétique à l'émancipation éthique dans *Le Décalogue* », dans Tadeusz Lubelski, Ania Szczepanska (dir.), *La double vie de Krzysztof Kieślowski*, actes du colloque des 1er et 2 avril 2016, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA, mise en ligne le 30 septembre 2017.

---



## INTERLUDE — SYNTHÈSE DE LA TABLE RONDE

# DU PLATEAU À LA SALLE DE MONTAGE.

SYNTHÈSE DES INTERVENTIONS D'URSZULA LESIAK, JACEK PETRYCKI,  
JULIUSZ MACHULSKI ET VÉRONIQUE CAMPAN.

ADA MINGE  
UNIVERSITÉ JAGELONNE, CRACOVIE

Les souvenirs des collaborateurs de Krzysztof Kieślowski, évoqués durant cette table ronde, ont permis de produire un témoignage historique passionnant sur la spécificité de la filière cinématographique en Pologne communiste, ainsi que sur les types de relations - politiques, mais surtout interpersonnelles - inspirées par les conditions de production de cette époque. Deux questions ont été centrales dans notre réflexion : d'une part la place du politique dans son oeuvre, d'autre part une interrogation plus primordiale, celle du rapport à la réalité elle-même, dans le documentaire ainsi que dans la fiction.

Les invités de la table ronde intitulée « Travailler avec Kieślowski : du plateau à la salle de montage » ont eu la chance de participer à l'évolution de la trajectoire cinématographique du cinéaste : le passage du documentaire à la fiction, ou encore le changement quant à la représentation de la situation politique de son pays. Urszula Lesiak a été la monteuse de *La Double vie de Véronique* (1991) et de *Blanc* (1993), Jacek Petrycki a été le chef-opérateur de Kieślowski depuis *Avant le rallye* (*Przed rajdem*, 1971) jusqu'à *La semaine de sept jours* (*Siedem dni tygodnia*, Warszawa, 1988) - c'est d'ailleurs dans sa maison de campagne qu'a été filmé le fameux entretien *I'm so-so*<sup>58</sup>). Enfin, le réalisateur et le producteur polonais Juliusz Machulski qui a joué dans *Le Personnel*. La présidente de séance, Véronique Campan, est l'auteur de *Dix brèves histoires d'image : le Décalogue de Krzysztof Kieślowski*<sup>59</sup>.

Pour ces trois collaborateurs, le travail avec Kieślowski a donné lieu à des liens personnels très forts. Il était « un ami et un maître », et cela dans cet ordre : « Je suis un fils unique, je n'ai jamais eu de frère, alors Kieślowski est devenu mon frère aîné », avoue Juliusz Machulski au début de la séance. C'était en 1975, lors d'un bal d'étudiants à l'École nationale de cinéma de Łódź, que Kieślowski l'a

---

<sup>58</sup> Réalisé avec Kieślowski par Krzysztof Wierzbicki en 1995. Coffret Kieślowski. *Trois couleurs : Bleu / Blanc / Rouge / I'm so-so...*, Édition 4 DVD de 2004, mk2.

<sup>59</sup> Véronique Campan, *Dix brèves histoires d'image. Le Décalogue de Krzysztof Kieślowski*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 1993.

choisi pour jouer le rôle principal dans *Le Personnel*. Ils débutaient tous deux : Juliusz Machulski, 19 ans, étudiant dans le département de réalisation, commença ainsi sa carrière d'acteur, Kieslowski réalisa quant à lui son premier film de fiction. Ou plus exactement de « semi-fiction », puisque le scénario contenait certes une esquisse d'action, mais laissait beaucoup de place à l'improvisation; le casting ne comptait pas d'acteurs professionnels; Juliusz Machulski et ses camarades, étudiants en réalisation eux aussi, y apparaissaient à côté des employés de l'Opéra de Wrocław. Des années plus tard, en 1981, Juliusz Machulski a produit son premier long métrage, *Vabank*, une comédie criminelle située dans la Pologne des années 1930. Bien que le style de ce dernier ait évolué dans une toute autre direction que celui de son mentor, Kieslowski lui a donné des conseils et leurs échanges n'ont jamais cessé.

Comme le souligne l'opérateur Jacek Petrycki, savoir collaborer avec un réalisateur était au coeur de la formation cinématographique de l'École nationale de cinéma de Łódź, « une école absolument unique », où l'on enseignait non seulement le fonctionnement de la caméra, mais aussi la littérature, la philosophie, la musique et le théâtre. C'est ici que se formait le principe de transmission inter-générationnelle qui se retrouvait par la suite au fondement de la production professionnelle sous la forme des groupes de production<sup>60</sup> (*zespoły filmowe*). En effet, le rôle de directeur d'un groupe de production, lui-même cinéaste, ne se limitait pas aux décisions administratives; il était surtout un collaborateur ainsi qu'une autorité artistique. Il défendait les oeuvres de ses collègues face aux responsables politiques, notamment lors des commissions de validation des films, en tant que membre du groupe TOR. Cette structure collective qui favorisait un échange artistique et l'évaluation réciproque des films en cours s'est mise en place dans la cinématographie polonaise d'après-guerre et a beaucoup changé en 1989 avec la fin d'un cinéma nationalisé, l'individualisation du travail et l'importance croissante de la valeur commerciale des films. Dans plusieurs entretiens, Kieslowski affirmait que, dans

---

<sup>60</sup> Pour plus de détails sur l'histoire des groupes de production en Pologne communiste, voir : Marcin Adamczak, Piotr Marecki, Marcin Malatyński (ed.), *Restart zespołów filmowych. Film units : restart*, Ha!art, Kraków 2012. Voir également: Ania Szczepanska, *Un cinéma d'opposition en République populaire de Pologne : le groupe de production X d'Andrzej Wajda (1972-1983)*, thèse sous la direction de Sylvie Lindeperg, Université Paris 1 (2011). *Do granic negocjacji. Historia Zespołu X Andrzeja Wajdy (Aux frontières de la négociation, Une histoire du groupe de production X d'Andrzej Wajda)*, Universitas, Cracovie, 2017. Voir aussi les travaux de Katarzyna Lipinska sur le groupe de production TOR.

les années 1970-1980, ses amis de l'Ouest lui enviaient de subir la censure politique plutôt que celle du marché. Jacek Petrycki, quant à lui, souligne que la division entre la production cinématographique de l'opposition politique et celle conforme à la ligne du Parti n'était pas toujours si évidente. Le studio de production des films documentaires, WFD (Wytwórnia Filmów Dokumentalnych), situé à Varsovie, fournissait par exemple le matériel pour les documentaires contestataires de Kieślowski (comme *Les Ouvriers de 71 : rien sur nous sans nous* en 1972, *Le Maçon* en 1973 ou *Curriculum Vitae* en 1975) tout autant que pour les chroniques de propagande et les films d'instruction sur l'hygiène du travail (Kieślowski lui-même en a fait quelques-uns). « On pouvait réaliser dans ce studio (WFD) des films vrais, explique Jacek Petrycki. C'était le résultat de la pensée stratégique des directeurs du studio : en cas de changement de pouvoir, avoir financé des films d'opposition sera bien vu par la nouvelle équipe politique ! »

La diffusion de ces films d'opposition auprès du public était un autre problème : « La majorité de ces films a été montrée en festival, jamais au cinéma. Mais le meilleur public était dans les festivals », constate Jacek Petrycki. « Même si ces films restaient ensuite des années sur les étagères, selon la formule consacrée, au moins ils existaient; c'est ça qui comptait ! ». Cette diffusion limitée ou partielle concernait également les films de fiction qui avaient reçu l'autorisation de mise en production par le Ministère de la Culture mais ne pouvaient être diffusés. À l'instar du *Calme* (1976) de Kieślowski — « mon film préféré », comme l'affirme Jacek Petrycki — qui n'a eu le droit à sa Première que six ans après sa création. Le même sort fut réservé au *Hasard* (1981, Première en 1987), terminé juste après l'introduction en Pologne de la loi martiale. « C'était une drôle d'époque dans l'histoire du cinéma en Pologne : le gouvernement donnait de l'argent aux films qui n'étaient pas bien vus, mais il savait qu'il fallait faire des films comme ça. C'était le paradoxe de ce système. » A côté de toutes les restrictions idéologiques, il y avait donc une stabilité économique : « Le système nous permettait de faire des films différents » confirme Juliusz Machulski. « La production des films était planifiée, à l'instar du système soviétique : il y avait un budget pour, disons, 30 documentaires et 30 films de fiction. L'argent était toujours là, il fallait seulement le dépenser. C'est grâce à cela qu'on peut découvrir aujourd'hui tous les films de Kieślowski qui avaient été mis sur les étagères comme on disait, c'est-à-dire interdits à la diffusion. »

Une thèse revient souvent dans les témoignages des cinéastes de cette époque : le manque de liberté de parole comme source d'inventivité dans l'expression

filmique. Le langage cinématographique de Juliusz Machulski était bien différent de celui de Kieślowski. Son film *Sexmission* (*Seksmisja*, 1984), tourné en même temps que *Sans fin*, contrairement à ce dernier, n'a pas eu de problèmes avec la censure. Pourtant, cette comédie de science-fiction, dans laquelle deux héros masculins voyagent dans le temps pour se retrouver – en 2044 – dans un monde gouverné et habité uniquement par des femmes – était aussi une métaphore de la société de surveillance, inspiré de *1984* de George Orwell. Le film a eu un grand succès auprès du public. « Il n'a pas été censuré, mais tout le monde savait qu'il s'agissait d'une parodie du système. C'était ma manière de faire. Kieślowski en avait une autre », affirme Juliusz Machulski. *Sans fin*, quant à lui, a subi une forte critique des deux côtés de la scène politique. Cette représentation de l'état d'esprit de la société polonaise après l'introduction de la loi martiale mettait en lumière la faillite des deux camps : celle des membres de Solidarité ainsi que celle du Parti. Kieślowski a reçu de nombreux courriers de spectateurs qui le remerciaient d'avoir aussi bien reflété le sentiment de résignation et de désespoir propres à cette période où, comme le disait le cinéaste, « nous avons tous baissé la tête »<sup>61</sup>. Pour Jacek Petrycki, *Sans fin*, dont il était chef-opérateur et qu'il n'apprécie plus beaucoup, est le premier film où Kieślowski a renoncé à l'esthétique documentaire (présente encore dans *Le Calme* ou *L'Amateur*), en introduisant notamment le personnage d'un fantôme, le mari décédé de l'héroïne, qui reste près d'elle.

Néanmoins, le réalisme cinématographique domine dans l'œuvre de Kieślowski. En tant que documentariste débutant et l'un des leaders de la formation *Jeune Culture*, le cinéaste défendait déjà ce qu'il appelait la « dramaturgie du réel ». Ce fut également le sujet de son mémoire de fin d'études à l'École de cinéma de Łódź : *Le film documentaire et la réalité*, présenté en 1970, où il affirmait qu'il faut « cesser d'imiter [la réalité] et de faire semblant, mais la prendre telle qu'elle est. Avec son ordre et son désordre — c'est la structure la plus moderne et la plus vraie. Il n'y a pas d'autre méthode pour enregistrer cette structure qu'à travers le film documentaire »<sup>62</sup>. La transition vers la fiction chez Kieślowski s'est faite sans rupture stylistique. Dans ses premiers longs métrages de fiction il a continué à travailler avec son équipe documentaire : Jacek Petrycki à la caméra, Michał Żarnecki au son. Il disait qu'il voulait décrire la réalité pour que les gens s'y sentent moins seuls : « C'est très difficile de vivre dans un monde qui n'est pas

<sup>61</sup> Danuta Stok (ed.), *Krzysztof Kieślowski. Autobiografia*, Znak, Kraków 2006, p. 101.

<sup>62</sup> Tadeusz Lubelski, *Historia filmu polskiego*, Universitas, Kraków 2015, p. 351.

décrit. C'est comme si tout ce que tu ressentais, tous tes chagrins, toutes tes joies, n'avaient aucun point d'ancrage nulle part, parce que rien n'est représenté. Parce que tu les vis seul. »<sup>63</sup> Cette prise de position très radicale a marqué toute l'histoire du cinéma polonais et s'est imposée comme un programme pour toute une génération de cinéastes.

La chercheuse Véronique Campan, présidente de séance, prolonge le portrait de Kieslowski en posant une question difficile : Kieslowski était-il un cinéaste politique ? « Il était très proche de l'être humain », répond la monteuse Urszula Lesiak, et tous ses camarades approuvent; en effet, c'est l'aspect humaniste de son oeuvre qui est souligné, au détriment d'une dimension idéologique. Pourtant, c'est paradoxalement la raison pour laquelle on doit accorder aux films de Kieslowski leur caractère intimement politique. Comme l'observe l'historien du cinéma Tadeusz Lubelski, c'est un réalisateur qui défend le droit de ses personnages au désengagement politique « sous condition de conserver leur honnêteté »<sup>64</sup>. Cela amène à mettre en évidence l'impossibilité d'un tel projet, celui d'une vie purement privée, sans parti pris; comme dans la vie artistique de Kieslowski lui-même, où la pure volonté de « décrire le monde qui n'était pas décrit », le menait souvent, contre sa volonté, à être partie prenante de jeux politiques, tout en ne sachant pas « à quoi on jouait et qui jouait avec qui »<sup>65</sup>. Cela avait déjà été le cas avec l'un de ses premiers documentaires, *Les Ouvriers de 71 : rien sur nous sans nous* (1971), quand la pellicule sonore sur laquelle lui et Tomasz Zygadło avaient enregistré la parole des ouvriers qui protestaient contre le pouvoir en décembre 1970, avait soudain disparu du studio pour s'y retrouver mystérieusement deux jours après.

Cette problématique d'une « petite subjectivité » qui, dans son quotidien, ne peut se libérer d'enjeux politiques — autrement dit l'impossibilité de la Paix — est centrale dans les films de fiction de Kieslowski, les chefs-d'oeuvre du cinéma dit de « l'inquiétude moral » selon les critiques de l'époque (bien que Kieslowski n'appréciait pas cette expression). Elle apparaît dès *La Cicatrice* (1976) et *Le Calme* (1976) jusqu'à *L'Amateur* (1979), considéré comme le dernier film du courant. Certes, il est impossible de nier l'existence d'une réflexion

---

<sup>63</sup> *Krzysztof Kieslowski: I'm So-So...* (1996, Krzysztof Wierzbicki), Coffret Kieslowski. Trois couleurs : Bleu / Blanc / Rouge / I'm so-so..., Édition 4 DVD de 2004, mk2.

<sup>64</sup> Tadeusz Lubelski, *op. cit.*, p. 434.

<sup>65</sup> Danuta Stok, *op. cit.*, p. 53.

politique dans une oeuvre qui aborde le psychisme d'une société sur-contrôlée, quasi-totalitaire. Après sa période documentaire, le questionnement politique n'était certes jamais direct mais restait au fondement de ses scénarios, et ce jusqu'à la chute de rideau de fer et le tournant de Kieślowski vers le public international. Le moment de césure dans ce contexte fut son travail avec Krzysztof Piesiewicz sur *Le Décalogue*. Les deux auteurs ont en effet décidé de se distancier clairement des circonstances extérieures de la vie pour privilégier la réalité psychique et émotionnelle des personnages : « Désormais je m'occupe de plus en plus des gens qui rentrent à la maison, ferment leur porte et ne restent qu'avec eux-mêmes (...) Même quand je fais des films sur des personnages qui occupent des fonctions politiques, ce que je tente de connaître c'est comment ils sont en tant qu'hommes. La question de l'entourage politique n'existe qu'au second plan. »<sup>66</sup>

Kieślowski combattait également toute division manichéenne de la société; il disait toujours que dans les structures du pouvoir il y avait des personnes qui croyaient en la culture et n'aspiraient pas uniquement à une vie confortable. Cela prouve que dans sa vision du monde il a toujours préservé l'esprit d'un documentariste : quelqu'un qui ne trouve pas de satisfaction dans la classification, mais plutôt dans le fait d'appréhender, de se laisser guider par la volonté de compréhension.

---

<sup>66</sup> Danuta Stok, *op.cit.*, p. 117-120.



**Fig. 1** Salle de montage de *Rouge* (1994) à Genève. De gauche à droite : Krzysztof Kieślowski et le chef monteur Jacques Witta; Stan Latek (assistant personnel de Kieslowski); Urszula Lesiak (ici en tant que traductrice). Toutes les photos de cet article viennent d'archives personnelles d'Urszula Lesiak.

Le caractère personnel des souvenirs partagés par les invités de la table-ronde est complété par une réflexion plus générale sur les modalités de travail à l'ère de la pellicule, caractérisé par un esprit très communautaire, où chacun devait s'impliquer dans la totalité de l'oeuvre, et pas uniquement se limiter à une étape de la création. Comme dans ces projections du soir dont se rappelle Urszula Lesiak, ce moment où tous se rassemblaient pour regarder les rushes de la journée et marquer individuellement, sur des fiches de papier, les prises qu'ils trouvaient les plus réussies. Au premier rang était assis Zbigniew Preisner, le compositeur de Kieślowski depuis *Sans fin*, qui vérifiait, un petit adaptateur à la main, si la musique s'accordait bien avec le caractère des scènes. « Krzysztof c'était un boss : il exigeait énormément, mais tout ce qu'ils demandait était justifié », avoue Urszula Lesiak. « C'était un cinéaste qui savait exactement ce qu'il voulait faire ». Quand elle a été invitée pour assister au montage de *La Double Vie de Véronique*, il lui a donné trois jours pour voir si elle se retrouverait dans ce métier : « Il faisait ça avec tout le monde : il choisissait les gens avec qui il voulait travailler. Il donnait à chacun sa place. Pour moi c'était ma plus grande

aventure cinématographique. C'était vraiment mon maître, il m'a enseigné le métier de monteuse ». A la suite de cette coopération, Kiesłowski lui a proposé de monter *Blanc* : « Il travaillait énormément, trois fois plus que les autres ». Littéralement : avec les *Trois couleurs*, il faisait trois films à la fois. « Il y avait le tournage de *Bleu* à Paris ; le soir — le montage de *Bleu*; le tournage de *Blanc* en Pologne; et on montait *Blanc* le soir. En plus, il exigeait des monteurs d'être sur le plateau de tournage ». En journée donc sur le plateau, il rejoignait le soir l'équipe dans la salle de montage, puisque c'était la partie du travail qu'il adorait le plus. C'est ici qu'on décidait de retourner un plan, modifier un dialogue, souvent à la suite du conseil d'un acteur, d'un opérateur, d'un scripte ou même d'un chauffeur. C'était avant l'ère du numérique, tout le monde coupait et collait la pellicule. Les scénarios étaient, eux aussi, réécrits à la main : il y a eu neuf versions différentes du scénario de *Blanc*, et dix-neuf de *La double vie de Véronique*. Urszula Lesiak les a tous gardés. Elle montre aussi des photos inédites sur lesquelles la salle de montage s'avère un univers en soi : « c'est ici qu'on bossait, qu'on se disputait, mais également qu'on dansait, dormait, buvait de la vodka et fêtait des anniversaires ».



**Fig. 2** Anniversaire de Kiesłowski dans la salle de montage. De gauche à droite: Roman Gren (traducteur personnel de Kiesłowski), Ewa Lenkiewicz (assistante monteuse), Urszula Lesiak (ici chef monteuse de *Blanc*), Krzysztof Kiesłowski.



**Fig. 3** Salle de montage, Kieślowski ouvre ses cadeaux d'anniversaire (année non précisée).



**Fig. 4** Urszula Lesiak avec Tuan, son assistant au montage de *Blanc*.

C'est dans la salle de montage que Kieślowski avait son lit : l'équipe, préoccupée par son état physique, l'avait demandé au producteur de *Trois couleurs*, Marin Karmitz. Le réalisateur s'y allongeait de temps en temps pour dormir une heure

ou deux par jour, dans un boucan infernal. Une grande nostalgie transparait dans les souvenirs de ses collaborateurs : « Aujourd'hui, avec les ordinateurs, on ne peut être qu'à deux avec le réalisateur dans la salle de montage; on a plus cette ambiance de famille qu'on avait à l'époque, où il y avait des stagiaires, deux assistantes, les gens du son; tout le monde se connaissait, il y avait des films différents qui se sont tournés et montés les uns à côté des autres ». Quand l'acteur Jerzy Stuhr improvisait devant Kieślowski de nouveaux dialogues pour *Blanc* dans la salle de montage, les assistants apprenaient eux aussi la matière de la mise en scène. C'était une époque où l'imagination jouait encore un rôle dans le processus de création, aujourd'hui limitée par la logique de l'effet instantané : « Faire une collure, cela prenait du temps. Le temps pour réfléchir, pour s'imaginer comment on va faire la scène suivante, alors qu'aujourd'hui on le voit tout de suite. Moi j'ai beaucoup souffert du passage de la pellicule au numérique, parce que cela supprime ce temps de réflexion et cette collaboration entre des gens de métiers différents », un aspect important pour Kieślowski qui tenait à la contribution de chaque membre de l'équipe au film. « Je me pose aujourd'hui la même question : si Krzysztof était vivant, comment ferait-il avec tout ça ? A mon avis, il ne voudrait pas travailler comme ça », affirme Urszula Lesiak. Il lui arrivait de faire une pause de deux mois si le tournage n'allait pas bien, pour repenser la construction du scénario et les enjeux de la mise en scène, ce qui ne serait plus possible aujourd'hui. À l'époque un jour de tournage ne coûtait pas si cher, surtout qu'en Pologne communiste « l'argent n'appartenait à personne »<sup>67</sup>. « S'il manquait de la pellicule, on en rachetait sur le marché noir pour une bouteille de vodka ! » dit en riant Juliusz Machulski, « il fallait bien se débrouiller ». De son travail sur *Le Personnel* il se souvient que le scénario ne contenait pas de dialogues écrits, plutôt des situations précises, à partir desquelles on improvisait sur le tournage. « Comme dans les films de Ken Loach, que Krzysztof aimait beaucoup. Ce sont aussi les règles de Loach : les acteurs ne connaissent pas le scénario, on leur dévoile uniquement les scènes de la journée. Et on tourne toujours dans l'ordre chronologique ». En discutant la fameuse fin du *Personnel*, où son personnage est incité à dénoncer le personnel du théâtre auprès de la direction, Juliusz Machulski se souvient qu'à la première prise il avait jeté à la poubelle le papier sur lequel il devait écrire ces noms. Kieślowski a coupé cette scène : il préférerait laisser le spectateur dans le doute. On laisse donc Romek, stylo à la main, penché sur sa feuille. Selon Tadeusz

---

<sup>67</sup> Danuta Stok, *op.cit.*, p. 93.

Lubelski c'est justement *Le Personnel* qui a ouvert la porte du cinéma de « l'inquiétude morale », courant qui allait dominer la décennie à venir.<sup>68</sup>

Le cinéma de Kieślowski a-t-il des héritiers dans le cinéma contemporain ? Indéniablement. Il suffit de mentionner le cycle *Décatalogue 89+* (2009) initié par le Ministère de la Culture en Pologne, dans lequel de jeunes cinéastes polonais ont tenté de transposer l'idée de Kieślowski au XXI<sup>ème</sup> siècle<sup>69</sup>. En outre, pendant la remise des Prix du cinéma Européen (2016) à Wrocław en Pologne, a été présenté pour la première fois le film d'Aleksandra Terpińska — gagnante de la compétition des « scénarios inspirés par *Le Hasard* de Kieślowski » organisée par l'Institut polonais du Film (PISF) — intitulé *Najpiękniejsze fajerwerki ever* (*Les plus beaux feux d'artifice ever*). L'influence de Kieślowski s'étend également à l'international : deux films ont été tournés à partir des scénarios écrits par lui et Krzysztof Piesiewicz, censés a priori former le cycle *Le Paradis, L'Enfer, Le Purgatoire*. Le réalisateur allemand Tom Tykwer a réalisé *Le Paradis* en 2002 et un cinéaste bosniaque, Danis Tanović (récemment primé à Berlin pour *La mort à Sarajevo*) *L'enfer* en 2005. Quant aux associations faites par les critiques, le langage cinématographique ainsi que la trajectoire de la cinéaste Malgorzata Szumowska, très prisée des circuits festivaliers internationaux (surtout depuis son dernier film, *Body*, qui a reçu un prix au festival de Berlin en 2015) est souvent comparé à celui de l'auteur des *Trois couleurs*. Comme lui, la cinéaste a commencé en tant que documentariste, également élève de Kazimierz Karabasz, le mentor de Kieślowski à l'école de Łódź. Si l'on s'intéresse à cet héritage, il faut enfin rappeler qu'entre 1979 et 1982 Kieślowski donnait des cours à la Faculté de la Radio et de la Télévision à l'Université de Katowice (qui aujourd'hui porte son nom), ainsi qu'à son alma mater, l'Ecole nationale de cinéma de Łódź (1993-1996). Quand Jacek Petrycki lui a demandé pourquoi, il a répondu qu'il voulait enseigner aux étudiants que « ce qu'ils avaient dans leur tête n'était pas évident pour le spectateur ». Lui, il y faisait très attention.

Ada Minge

---

<sup>68</sup> Tadeusz Lubelski, *op. cit.*, p. 352.

<sup>69</sup> Voir : <http://www.dekalog89plus.pl>.



**Fig. 5** K. Kieślowski et U. Lesiak. Dédicace : « A Ursula, avec le souvenir des boulettes de viande de Walbrzych ». Les boulettes de viande au boeuf lui rappelaient son enfance à Walbrzych. Quand Urszula Lesiak (qui à l'époque ignorait ce fait) les a préparées pour toute l'équipe, le cinéaste était tellement ému qu'il les a toutes dévorées et n'a voulu les partager avec personne.

---

Pour citer cet article : Ada Minge, « Du plateau à la salle de montage : synthèse des interventions », dans Tadeusz Lubelski, Ania Szczepanska (dir.), *La double vie de Krzysztof Kieślowski*, actes du colloque des 1er et 2 avril 2016, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA, mise en ligne le 30 septembre 2017.

---



## CHAPITRE II — CHANGER D'AXE : LES TERRITOIRES DE KIEŚLOWSKI

# A L'ÉCOUTE D'UNE ARCHIVE CENSURÉE : PLAIDOYER POUR UNE TÉLÉVISION « INTIME ET SINCÈRE »

**ANIA SZCZEPANSKA**

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON - SORBONNE (HICSA)

Le vingtième anniversaire de la mort de Kieślowski incite à faire un état des lieux des fonds d'archives disponibles en Pologne. Tout chercheur souhaitant travailler sur l'œuvre du cinéaste est d'abord confronté à la dispersion des fonds et au caractère très inégal de leur accessibilité. L'engouement d'un public varié et international pour les films de Kieślowski coïncide également avec une nouvelle dynamique patrimoniale : la constitution de nouveaux fonds d'archives privées dans la petite ville de Sokołowsko<sup>70</sup>, située en Basse-Silésie, où Kieślowski a vécu enfant entre 1951 et 1957.

Les films de Kieślowski sont conservés par différentes institutions en fonction de l'instance de production qui en possède les droits. Les films de fiction produits par le groupe de production TOR et les documentaires produits par les Studios des Films documentaires (WFDiF) sont ainsi disponibles aux archives de la Filmothèque nationale de Varsovie; les films réalisés pour la télévision se trouvent aux archives de la Télévision polonaise; enfin, les courts-métrage réalisés pendant ses années de formation sont conservés aux archives de l'Ecole nationale de cinéma de Łódź.

Certaines de ces institutions conservent également de nombreux éléments non-filmiques. À la Filmoteka Narodowa : 17 scénarios, 10 affiches, 16 fonds photographiques correspondant à 16 tournages, 6 rapports de commissions de censure, ainsi que des dossiers contenant les revues de presse et les ouvrages consacrés au cinéaste<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> Ce fonds d'archives (ATKK : Archiwum Twórczości Krzysztofa Kieślowskiego) est une initiative du musée d'art moderne de Sokołowsko. Il regroupe les archives privées de Kieślowski, transmises par son épouse, Maria Kieślowska, sous la responsabilité scientifique de l'écrivain-journaliste Stanisław Zawisliński, auteur d'une biographie du cinéaste. Une base en ligne en langue anglaise est disponible sur cette page : <http://kieslowskiarchives.org>.

<sup>71</sup> Merci à Adam Wyżynski pour ces informations.

Le catalogue de la Ninateka<sup>72</sup> contient aussi des documents audiovisuels intéressants, comme des entretiens avec le cinéaste et ses collaborateurs; cette plateforme diffuse par ailleurs quelques films documentaires de Kieślowski disponibles en ligne<sup>73</sup>. Malgré un réel progrès, l'accès à l'ensemble de ces archives reste pourtant inégal; la mise à disposition du public n'est en effet pas toujours assurée par les institutions qui conservent et sont parfois propriétaires de ces fonds.



Fig. 1 Krzysztof Kieślowski intervenant au micro (Andrzej Jurga est assis à sa gauche).

Au cours de la réalisation du documentaire *Nous filmons le peuple !*<sup>74</sup>, l'occasion m'a été donnée de consulter les fonds d'archives de la télévision polonaise (TVP), accessibles uniquement dans le cadre d'une co-production audiovisuelle avec la TVP et avec un budget conséquent. L'une des archives ainsi exhumée attira mon attention. Elle fut tournée en 1977, lors de la première

<sup>72</sup> La Ninateka – plateforme internet regroupant les fonds audiovisuels de l'Institut National de l'Audiovisuel (NINA) - compte plus de 6000 films, spectacles et documents audiovisuels disponibles en ligne et consultables gratuitement pour 98% des fonds. Le cinéma documentaire et le cinéma d'animation y occupent une place prépondérante. Le 1er juin 2017, le Ministère de la Culture et du Patrimoine nationale a regroupé l'Institut National de l'Audiovisuel (NINA) et la Filmoteka Narodowa (Cinémathèque nationale), au sein d'une nouvelle institution centralisée appelée : Filmoteka Narodowa-Institut Audiowizualny.

<sup>73</sup> Page de la Ninateka. Merci à Agata Kolacz pour ses éclairages concernant la Ninateka et ses fonds. Les documents disponibles sur Kieślowski sont visibles sur cette page : <http://ninateka.pl/filmy?SearchQuery=kieslowski>. Ces documents audiovisuels et ces films sont malheureusement dans l'ensemble visibles sans sous-titres anglais.

<sup>74</sup> *Nous filmons le peuple !*, Abacaris films, édition DVD Aloest, 2013.

édition du festival de films télévisés organisé à Olsztyn<sup>75</sup> (Nord-est de la Pologne). Il s'agit de débats entre des documentaristes et des représentants de la télévision et du cinéma, conçus sous la forme de rencontres professionnelles comme il y en avait régulièrement dans le cadre de festivals.

Pendant ces échanges, Kieślowski, assis aux côtés de ses camarades cinéastes — Pawel Kędzierski, Andrzej Jurga et Marcel Łoziński — prend le micro et se lance dans une tirade de 10 minutes sur la production télévisuelle contemporaine. Il y analyse le rôle de la télévision dans la société polonaise et la fonction à laquelle elle devrait aspirer :

*Kieślowski, Groupe de production TOR, WFDiF.*

*Mesdames, messieurs, Je voudrais aborder quelques sujets de manière plus large, sans m'attarder sur les détails. J'ai remarqué que lorsqu'un réalisateur travaille sur un film pour la télévision, il le considère comme inférieur à un film réalisé pour le cinéma. Pourquoi ? Il y a une chose qui n'a pas été dite jusqu'à présent. L'avantage du film de télévision, c'est qu'il serait quelque chose de « passager ». Selon moi, c'est plutôt un grand défaut. C'est justement la principale raison pour laquelle le film de télévision est considéré comme inférieur. À mon avis, le film de télévision est aujourd'hui une forme morte.*

*La télévision fonctionne depuis vingt-cinq ans déjà et nous pouvons compter sur les doigts d'une main les films ou les spectacles télévisés qui ont perduré. Bien qu'ils soient fixés sur pellicule et archivés, bien qu'ils aient une existence matérielle, dans la conscience commune, à la fois sociale et dans celle des auteurs, ces films disparaissent, une fois diffusés. Visiblement, c'est inévitable. De là découle une certaine réticence des auteurs envers ce genre qu'ils essayent de combattre.*

*L'une des thèses entendue ici suggère que le film de télévision serait devenu meilleur que le film de cinéma puisqu'il décrirait notre vie de manière plus détaillée. Personnellement, j'ai un autre point de vue. À mon avis, ni l'un ni l'autre ne décrivent malheureusement ce qui est le plus important dans notre vie. Il a été dit ici qu'un film de télévision reflétait mieux les détails, l'expression du visage, la manière de parler. Tout cela est vrai. Mais plus généralement, le film de télévision et toute la programmation de la télévision sont très éloignés de la réalité du pays et de notre quotidien. Je pense à tous ces sujets dont on parle seulement chez soi, des sujets présents dans les discussions et dans la pensée des gens issus de notre quotidien et pas du discours officiel. Il faut dire que la programmation du présent festival est exceptionnelle puisqu'elle présente les meilleurs films. Mais ils ne sont pas représentatifs de l'ensemble de la programmation. M. Kutz a dit qu'on flatte la télévision. Oui on la flatte dans le cadre du festival. Mais nous savons tous qu'une fois rentré chez soi, on râle, on se moque sans cesse de la télévision, elle est sujet à des plaisanteries. Et pourtant chaque soir chacun reste planté devant l'écran.*

---

**75** Premier festival de films télévisés, Forum de discussion, 1977. Réalisation Blanka Danilewicz, Halina Debicka, TVP. L'archive est issu des fonds de la télévision polonaise, n°75447. La totalité de l'enregistrement dure 108 minutes. L'extrait de 10 minutes dont il sera question dans cet article est visible dans les bonus du DVD de *Nous filmons le peuple !*. Sa retranscription intégrale est proposée au cours de cet article.

*Dernièrement, j'ai appris avec effroi que le samedi était le pire jour pour la programmation des films en salles, alors qu'auparavant c'était le meilleur jour. Car ce jour-là les gens restent devant leur téléviseur ! J'ai l'impression que la dimension la plus importante de notre réalité n'est pas représentée à la télévision et n'est pas reflétée sur le petit écran. Il me semble qu'il y a un grand nombre de sujets que la télévision n'aborde pas. Et je regrette de les voir aussi rarement à l'écran.*

*Nous devons admettre que la réalité politique et sociale de ce pays est toujours très particulière. Il est vrai qu'on vit des choses agréables, mais il y a aussi une quantité d'évènements déplaisants qui ont lieu. Je n'ai pas vu de films, ni au cinéma, ni à la télévision, qui exploreraient ces événements en profondeur et de manière sincère. Par exemple la fiction *Les Directeurs*, avec tout mon respect pour cette série, est à peine le quart de la vérité, voire moins. Ce film ne va pas au bout des choses. Pourtant, il existe actuellement dans notre pays une crise des valeurs qu'on repère surtout en discutant avec les jeunes. Les gens ne sont pas sûrs du sens de leur vie, ils ne voient pas de but, d'idéal à atteindre. Bien sûr, on sait qu'on vit, malheureusement d'ailleurs, pour se payer un frigo, une machine à laver, un poste de télévision et ainsi de suite. Mais n'y a-t-il rien de plus ? Il ne s'agit pas de rechercher une réponse à cette question car la télévision le fait déjà. Par contre, elle ne pose pas vraiment cette question. Elle n'identifie pas le problème.*

*Il existe une quantité de questions sociales dans le pays qui ne sont même pas abordées par la télévision, à part dans quelques rares émissions. Mais il y a des sujets qui n'ont jamais trouvé leur légitimité pour devenir des sujets d'œuvre d'art. Je pense à tout ce qui nous dérange fortement au quotidien. Par exemple : il n'y a plus de morale, dans le sens le plus large du terme. Il y a une gigantesque corruption présente dans tous les domaines de notre vie. Actuellement, pour régler quoique ce soit, il faut soit avoir des relations haut placées, soit passer par un pot-de-vin. Rien n'est gratuit. Je peux vous donner plein d'exemples. Pas plus tard qu'avant hier, j'ai payé 100 zlotys d'amende à un policier qui en réclamait 300. Il ne m'a pas donné de reçu et il était très content. J'ai payé pour que mon enfant ait une place à l'école maternelle, pour que ma mère puisse se faire opérer. J'ai payé à tous ces gens qui ne font que leur devoir. C'est donc immoral. Moi-même je suis immoral en donnant cet argent. Et ça arrive souvent. Pour ma voiture, par exemple, je verse l'équivalent d'un salaire mensuel à une personne qui ne fait que m'indiquer par qui ma voiture peut être réparée alors qu'elle est encore sous garantie. Et c'est partout pareil.*

*La télévision montre comment les choses devraient être. Elle ne se préoccupe pas de l'état actuel des choses. J'ai un ressentiment envers la télévision malgré un grand progrès qui a été fait, surtout depuis le dernier remaniement politique. Beaucoup de films intéressants ont vu le jour, comme *Les Enfants du dimanche* d'Agnieszka Holland qui essaye justement d'explorer tous ces sujets. Mais ce sont des cas isolés. Il n'existe pas de vague de films qui s'occupent de ces choses. Il semble pourtant que depuis un certain temps le film de télévision, aussi bien que le film documentaire, influence énormément les films produits pour le cinéma. J'ai l'impression qu'un mouvement se prépare, des films qui sont en train de naître, qui vont traiter de tous ces thèmes. Et il est incontestable que ce sont le documentaire et aussi la télévision qui ont ouvert une porte à tous ces sujets. Mais je ressens toujours un terrible manque car ces sujets ne sont pas assez traités. Je trouve que la télévision est une chance pour le genre réaliste. Elle l'explore déjà, mais seulement en photographiant des objets et des personnes. Elle oublie de photographier la pensée. Alors qu'elle pourrait le faire, puisque la télévision aime la proximité, l'intimité, la sincérité. Et c'est cette sincérité que je vois très peu à l'écran. Prenez par exemple le merveilleux film*

*Meta de Krzysztof Krauze. À mon sens un film merveilleux et qui traite justement de choses cruciales. C'est un film qui n'a pas été diffusé. Malgré de nombreuses promesses. Mais il ne s'agit même pas de films qui ont été produits et qui ne sont pas diffusés, car c'est une question marginale. Ce qui compte ce sont les films qui n'ont pas pu être réalisés, les sujets non abordés, les pensées qui n'ont pas été filmées. Il me semble qu'aujourd'hui, c'est justement le moment et l'endroit pour en discuter.*

*Merci beaucoup, j'en ai terminé, pour l'instant.*

Ce document audiovisuel a été enregistré dans le cadre de rencontres professionnelles. La finalité exacte de cette captation n'est pas claire : diffusion à la télévision ? Archive interne destinée à être visionnée par les responsables politiques ? La fiche descriptive de cette archive n'indique aucune date de diffusion, ce qui nous laisse penser qu'elle n'a jamais été diffusée, ni en 1977 ni ultérieurement. La tirade de Krzysztof Kieślowski en constitue indéniablement l'acmé dramatique mais également, on peut le supposer, la raison principale de sa non-diffusion. La cigarette aux lèvres, la voix ferme, le cinéaste s'adresse à la direction de la télévision et du cinéma dont les représentants sont assis en face de lui, pour dénoncer les insuffisances de la politique éditoriale à la télévision publique. Comment interpréter cette prise de parole dans le contexte audiovisuel et politique des années 1970 ? Énoncée dans un espace semi-public et devant des caméras, la tirade de Kieślowski est formulée en son nom, mais aussi au nom de la nouvelle génération de cinéastes assise en partie à ses côtés. Que nous apprend ce virulent plaidoyer sur la production télévisée polonaise et l'engagement des cinéastes polonais ? Quelle figure politique Kieślowski incarne-t-il ici ?

Lorsqu'il prend le micro en 1977 dans le cadre de ce forum, Kieślowski est connu en tant que documentariste et, depuis peu, en tant que cinéaste de fiction. Après avoir réalisé une quinzaine de films documentaires entre 1966 et 1977, essentiellement pour le Studio des Films documentaires (WFDiF), il a également réalisé deux films de fiction pour la télévision : *Le Calme* (*Spokój*, 1975) et *Le Personnel* (*Personel*, 1976).

Parallèlement à cette œuvre déjà conséquente, il a acquis la stature d'un réalisateur théoricien et militant dont la voix compte dans le milieu cinématographique. Co-auteur du manifeste des documentaristes formulé au festival de Cracovie en 1970<sup>76</sup>, Kieślowski a en effet l'habitude de participer aux débats internes au groupe de production TOR dont il est membre. Ces discussions, regroupant parfois des membres du groupe X d'Andrzej Wajda,

---

<sup>76</sup> Voir à ce sujet : Mikołaj Jazdon, *Dokumenty Kieślowskiego*, Poznań : Wydawnictwo Poznańskie, 2002.

constituent pour les réalisateurs des lieux importants d'échange et de réflexion sur l'évolution du cinéma polonais, ainsi que du cinéma européen et américain. Cette volonté de théoriser les questions cinématographiques se retrouve dans la première phrase de son intervention : « Je voudrais aborder quelques sujets de manière plus large, sans m'attarder sur les détails. » Contrairement aux prises de parole précédentes entendues au forum, Kiesłowski ne cite que très peu de titres de films et de réalisateurs; il centre son intervention sur une redéfinition générale du genre télévisé et pose la question de sa dévalorisation aux yeux des cinéastes et des spectateurs. D'emblée, il affirme en effet l'infériorité du film télévisé — une forme « passagère » — par rapport aux films de cinéma et conclut sur une affirmation provocatrice et funeste : « À mon avis, le film de télévision est aujourd'hui une forme morte ».

Rappelons ici qu'un grand nombre de cinéastes polonais avaient l'habitude de travailler alternativement pour le cinéma et la télévision. Il en était de même pour les techniciens et les acteurs. Au début des années 1970, la collaboration entre la direction artistique des groupes et la direction de la télévision fut même encouragée par les responsables politiques. Les jeunes cinéastes de l'entourage de Kiesłowski, dont Agnieszka Holland qu'il cite plus tard et qui est présente dans la salle, ont souvent commencé leur carrière par des formes courtes produites pour la télévision. En lançant par exemple la production collective *Images de la vie* (*Obrazki z życia*) en août 1972, la direction artistique du groupe X a pour objectif de lancer les jeunes cinéastes qui viennent d'y adhérer. Les cinéastes débutants doivent d'abord réaliser deux formats courts pour la télévision avant de pouvoir proposer un projet de long-métrage pour le cinéma. Ce principe n'est pas appliqué dans tous les groupes de production ; la direction du groupe X en fait sa règle de fonctionnement pour tester les capacités d'un cinéaste, avant de lui confier un budget plus important pour son long-métrage. Cette stratégie de collaboration avec la télévision est clairement formulée en février 1973 dans une lettre de Bolesław Michałek à Andrzej Wajda : « J'ai pris rendez-vous avec Fuksiewicz [rédacteur en chef de la télévision, responsable de la production des films]. Quand tu reviendras, il faudra que nous ayons une plus longue discussion avec lui, et peut-être en présence de quelques jeunes. Fuksiewicz est prêt pour cette discussion et il aura reçu une réponse de ses chefs d'ici le 15. [...] Il faut absolument trouver quelque chose pour ces jeunes qui sont un peu perdus. »<sup>77</sup> Une collaboration fut ainsi négociée dès 1973; *Images de la vie* fut produit en 1975 et diffusé à la télévision l'année suivante. Jacek Fuksiewicz auquel il est fait

<sup>77</sup> Lettre de Bolesław Michałek à Andrzej Wajda du 2 février 1973. Archives Andrzej Wajda, Musée Manggha de Cracovie.

allusion dans ce courrier travaille à la télévision depuis 1965. Il est responsable d'une unité de programme et c'est entre autres à lui, présent à cette table-ronde, que Kieślowski s'adresse directement.

Ces relations entre les jeunes cinéastes et la télévision sont complexes et font d'ailleurs l'objet à cette même époque d'un traitement cinématographique. C'est le cas de *L'Homme de marbre* (*Człowiek z marmuru*, 1976), tourné un an auparavant. Dans ce film de Wajda, l'énergique et insolente Agnieszka arpente les couloirs de la télévision pour convaincre le rédacteur en chef de la laisser réaliser son film sur un héros du travail déchu des années 1950.

A l'image de cette confrontation idéologique et politique, les relations entre cinéastes et responsables de la télévision sont tendues; ils jouent pourtant un rôle certain dans la carrière des réalisateurs débutants en créant un maigre espace de négociation et de création pour la nouvelle génération. Dans la suite de leur carrière, tout en réalisant des longs métrages de fiction pour le cinéma, les cinéastes reviennent régulièrement travailler pour la télévision, souvent dans des formats plus courts et avec des budgets plus modestes qu'au cinéma. Malgré sa virulence, la critique de Kieślowski ne témoigne donc pas d'une rupture totale avec la production télévisée; elle prend acte du désaccord entre l'aspiration d'un groupe de cinéastes et celle de la direction, tout en cherchant à réformer la ligne éditoriale dominante. Deux ans après cette prise de parole, Kieślowski tournera d'ailleurs *L'Amateur* et mettra en scène l'ambiguïté de ces relations : le personnage de Filip, jeune cinéaste amateur, est encouragé dans son désir de filmer « la vraie vie » de son usine par le directeur de rédaction qui travaille à la télévision. Cette esthétique métafilmique — très pratiquée dans les films de cette période — est d'autant plus prégnante que le personnage du rédacteur en chef est joué par Andrzej Jurka lui-même, cinéaste ayant travaillé pour la télévision et assis juste à côté de Kieślowski lors du forum (cf. Fig. 1).



**Fig.2** *L'Homme de marbre* d'Andrzej Wajda (1976)



**Fig. 3** Andrzej Jurka (g.) et Jerzy Stuhr (d.) dans *L'Amateur*

Tout en connaissant bien l'hétérogénéité de cette production télévisée, Kieślowski en dresse pourtant un bilan globalement négatif : « Bien qu'ils soient fixés sur pellicule et archivés, bien qu'ils aient une existence matérielle, dans la conscience commune, à la fois sociale et dans celle des auteurs, ces films disparaissent, une fois diffusés. » Cette infériorité ne tient pas selon lui à la nature de l'oeuvre télévisée, mais à la politique éditoriale de sa direction; celle-ci n'aborde pas en effet la situation « particulière » et les « événements déplaisants » qui ont lieu en Pologne. Son intervention met ainsi en exergue le fossé entre les choix éditoriaux de la télévision, connue à l'époque sous l'appellation de « propagande du succès<sup>78</sup> » et les préoccupations des spectateurs : « Le film de télévision et toute la programmation de la télévision sont très éloignés de la réalité du pays et de notre quotidien. Je pense à tous ces sujets dont on parle seulement chez soi, des sujets présents dans les discussions et dans la pensée des gens issus de notre quotidien et pas du discours officiel. » En soulignant cet écart, il attaque frontalement tous les échelons de la censure, des scénarios rejetés aux films produits mais non diffusés : « Ce qui compte ce sont les films qui n'ont pas pu être réalisés, les sujets non abordés, les pensées qui n'ont pas été filmées. »

Cette critique véhémement s'inscrit dans la filiation directe des revendications artistiques du début des années 1970 et fait écho au texte *Le monde non-représenté*<sup>79</sup>, publié en 1974 par Adam Zagajewski et Julian Kornhauser. Ces poètes de la « Nouvelle vague » (*Nowa fala*) littéraire aspiraient à une nouvelle langue poétique capable de puiser ses mots et sa syntaxe dans la trivialité du réel socialiste. Leur écriture avait pour fonction de dévoiler les mensonges des discours officiels, en désamorçant la langue de la propagande<sup>80</sup>. Kieślowski déplace ce programme dans la sphère audiovisuelle. Son intervention est d'autant plus courageuse qu'elle vise un média de masse, dans le cadre d'un espace public officiel, sous l'œil des caméras. Sa critique dénonce

<sup>78</sup> Cette politique éditoriale mise en place par Maciej Szczepański avait pour finalité de valoriser les effets positifs de la politique urbanistique lancée par le Premier secrétaire du Parti Edward Gierek. Voir l'entretien avec Maciej Szczepański dans lequel le directeur de la télévision explique s'être inspiré des « méthodes américaines qui mettent en valeur le succès collectif et individuel ». Bonus du DVD « La propagande du succès » de *Nous filmons le peuple !*, *op.cit.*

<sup>79</sup> Julian Kornhauser et Adam Zagajewski, *Swiat nie przedstawiony*, 1974, Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1974.

<sup>80</sup> Voir leur texte manifeste publié au nom du groupe « Teraz : Magiczne zaklęcie, które wyzwala metafora », *Współczesność*, 1970, n°18, p. 4.

ainsi un double régime de parole (la parole officielle et celle qui s'énonce « après 16h », c'est-à-dire en dehors des heures de travail); elle va jusqu'à désigner un problème de société absent des écrans de télévision, à savoir la corruption.

Ces propos méritent d'être éclairés par les rapports des commissions de censure de la même période, archives consultables à la Filmoteka Narodowa de Varsovie. La représentation de la corruption au cinéma était en effet un sujet de désaccord constant entre les membres de la commission et certains cinéastes. Le rapport de la commission du *Wodzirej* de Feliks Falk, tourné justement en 1977 dans le groupe X est à ce titre emblématique. Le film montre l'ascension d'un homme qui n'hésite pas à faire fi de toute moralité pour parvenir à ses fins et réaliser son rêve : mener le grand bal organisé par la municipalité de sa ville. S'il y parvient, c'est parce que la société tout entière agit comme lui en usant et abusant de pots-de-vin et de chantage. Lors de la commission de censure, la majorité des membres de la commission condamne cette image corrompue de la société socialiste. Le réalisateur Poręba dénonce la vision de Falk qui « correspond plutôt à celle du monde capitaliste où l'homme est un loup pour l'homme »<sup>81</sup>. Le chef de la cinématographie Janusz Wilhelmi s'y oppose lui aussi : « Ce film nous dit qu'il n'y a pas de gens honnêtes et nous ne pouvons être d'accord avec ce constat. [...] Si c'était vraiment le cas, pourquoi ne m'avez-vous pas proposé des compensations matérielles pour que j'autorise la diffusion de votre film ? »<sup>82</sup> Ces échanges dévoilent au passage l'humour à froid de Janusz Wilhelmi, présent lui aussi au forum de 1977 et faisant face à Kieślowski. Celui-ci commentera avec ironie la critique de Kieślowski : « Si je n'avais entendu que des louanges à l'égard de la télévision, j'aurais pu douter de votre sincérité mais comme je n'ai entendu que des critiques... ». Face à l'attaque du réalisateur, le chef de la cinématographie appelle les cinéastes à « comprendre » la position de ceux qui travaillent pour la télévision; il dénonce la politique du « tout ou rien » au nom d'un « compromis nécessaire ».

Aussi radicale soit-elle, l'intervention de Kieślowski n'est pourtant pas un rejet total du film télévisé en tant que tel ni un refus de la négociation. Le cinéaste se pose au contraire en porte-parole d'un groupe de cinéastes qui cherchent à

---

**81** Rapport de la commission de censure du film *Wodzirej* de Feliks Falk, A-344, n°144.

**82** *Ibid.* Malgré toutes ces objections, le film de Feliks Falk sortira sur les écrans en 1978. Cette décision paradoxale s'explique par la mort accidentelle (et salvatrice pour le film de Falk !) du chef de la cinématographie Janusz Wilhelmi, dans un accident d'avion, le 16 mars 1978. Le nouveau chef de la cinématographie Antoni Juniewicz sera plus clément à l'égard du film, sans doute pour se démarquer de son prédécesseur.

insuffler une esthétique plus moderne ainsi qu'une nouvelle éthique au sein de la production télévisuelle et cinématographique : « Je trouve que la télévision est une chance pour le genre réaliste. Elle l'explore déjà, mais seulement en photographiant des objets et des personnes. Elle oublie de photographier la pensée. Alors qu'elle pourrait le faire, puisque la télévision aime la proximité, l'intimité, la sincérité. » Cette exigence s'appuie sur la quête d'un nouveau pacte entre le spectateur et les producteurs d'images télévisées, fondé sur une confiance réciproque et qui ne peut se faire sans le soutien de la direction.

Les paroles de Kieślowski apparaissent ici comme précurseurs de l'émergence officielle du Cinéma de l'inquiétude morale, dont quelques représentants sont présents dans la salle lors des échanges (Holland, Łozinski, Kędzierski, Krauze, etc.). Le nom de ce courant ne sera formulé que deux ans plus tard par le cinéaste Janusz Kijowski, lors du festival de cinéma de Gdańsk en 1979, soit deux ans après les échanges dont il est question ici. Il finira par désigner un courant cinématographique constitué de films de cinéma et de télévision produits entre 1975-1981, pour l'essentiel par les groupes X et TOR. A l'image de l'intervention de Kieślowski dans ce forum, les films de ce courant ont pour point commun de mettre en scène des questions d'ordre éthique dans la nouvelle réalité sociale polonaise<sup>83</sup>. L'expression « Cinéma de l'inquiétude morale » fut immédiatement reprise par la presse dès 1979 puis par les chercheurs en cinéma, malgré l'absence d'un véritable programme fédérateur formulé par les cinéastes. Cette archive exhumée des fonds de la Télévision polonaise prouve que l'affirmation collective et publique de ce courant avait lieu avec véhémence dans divers espaces de négociation, avant-même son baptême officielle en 1979. Par son plaidoyer audacieux pour une télévision « intime et sincère », Kieślowski défend un cinéma profondément humaniste, à la fois réaliste et antisocialiste. Cette archive télévisée donne surtout à voir et à ressentir encore aujourd'hui l'incroyable aura de Kieślowski, figure-clé d'un cinéma de contestation émergent qui apparaît ici comme l'un des leaders de sa génération. Malgré le rapport de force qui apparaît dans cette prise de parole

---

<sup>83</sup> Selon Dobrochna Dabert, le point commun des films dits de « l'inquiétude morale » est avant tout leur thème, à savoir « le rôle des valeurs dans la vie d'un être humain inscrit dans la réalité sociale polonaise ». Tadeusz Lubelski propose quant à lui une définition plus restrictive, en limitant cette appellation à des films produits entre 1976-1981 dont l'action se situe dans le monde contemporain. Voir Dobrochna Dabert, *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2003.

courageuse, le cinéaste ne cessera pas de coopérer avec la télévision, jusqu'à y réaliser le *Décatalogue* une décennie plus tard.<sup>84</sup>

---

Pour citer cet article : Ania Szczepanska, « A l'écoute d'une archive censurée. Plaidoyer pour une télévision intime et sincère », dans Tadeusz Lubelski, Ania Szczepanska (dir.), *La double vie de Krzysztof Kieślowski*, actes du colloque des 1er et 2 avril 2016, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA, mise en ligne le 30 septembre 2017.

---

---

<sup>84</sup> Merci à Mathieu Lericq pour sa relecture et ses remarques.

# LE PARIS DE KIEŚLOWSKI OU L'EXPÉRIENCE D'UN PASSEUR

ALAIN MARTIN  
JOURNALISTE, ÉCRIVAIN

Il y a plusieurs manières de revivre l'aventure kieślowskienne. Grâce aux festivals, aux rétrospectives et aux rencontres, les publics peuvent non seulement (re) découvrir les films, mais aussi questionner les collaborateurs polonais et français qui se plient régulièrement et bien volontiers à l'exercice. Ils aiment expliquer combien le travail avec Kieślowski les a marqués, de manière indélébile, dans leur vie professionnelle et personnelle. Ces manifestations rassemblent deux types de publics : les anciens amateurs de son cinéma, qui avaient découvert ses films dans les années 1980 à 2000, et la nouvelle génération, qu'il faut solliciter, entraîner dans les salles mais qui, ensuite, bien souvent, découvre avec bonheur le cinéma de Krzysztof Kieślowski. Cette (re) découverte a lieu régulièrement en Europe mais aussi en Asie et en Amérique. Ce fut le cas lors de la mémorable rétrospective Kieślowski à Istanbul, en 2014, avec près de 50 films et une table-ronde à guichets fermés<sup>85</sup>. Attardons-nous cependant sur une autre initiative née en 2010, à l'occasion de la publication de mon livre *Kieślowski l'autre regard*<sup>86</sup>. Dans la suite logique de ce portrait, à base de nombreuses enquêtes sur le terrain, en Pologne, en France et en Suisse, j'ai programmé trois Promenades sur les pas de Kieślowski cette année-là. L'opération a été reprise en 2012, puis, en 2016, dans le cadre des Balades guidées : sur les traces des Polonais à Paris organisées par l'Institut Polonais de Paris<sup>87</sup>. Des groupes d'une quinzaine de personnes étaient invités à suivre Kieślowski dans la capitale.

Il est difficile d'établir une typologie des participants successifs : hommes et femmes, étudiants ou retraités, manifestaient des niveaux de curiosité variés. Ils n'étaient pas tous cinéphiles et ne connaissaient pas tous l'œuvre de Kieślowski. Je me souviens d'une employée du Louvre, d'une géologue, d'un développeur, ou encore de plusieurs personnes s'excusant presque d'être commercial ou technicien, comme si les amateurs de cinéma devaient forcément se recruter parmi les professions artistiques. Les profils étaient multiples, et tant mieux,

---

<sup>85</sup> [http://www.kieslowski.eu/Istanbul\\_Kieslowski.htm](http://www.kieslowski.eu/Istanbul_Kieslowski.htm)

<sup>86</sup> Alain Martin, *Krzysztof Kieślowski, l'autre regard*, c/o IrenKa, 2010. Voir : [www.kieslowski.eu](http://www.kieslowski.eu)

<sup>87</sup> <http://www.institutpolonais.fr/#/event/1597>

dans la mesure où ces promenades s'inscrivaient dans un cycle de découvertes et de premier contact avec des publics potentiels. Plutôt que des aficionados convaincus, il s'agissait bien d'emmener sur le terrain toutes ces personnes, pour mieux expliquer la précision et la passion qui animait les équipes au moment des dernières fictions tournées par le réalisateur entre 1992 et 1993.

Après le tournage de la dernière partie de *La Double vie de Véronique* en 1990 à la Gare Saint-Lazare et dans le quartier avoisinant des Grands Magasins, *Trois couleurs : Bleu* et *Trois couleurs : Blanc* (pour la partie française) sont filmées à Paris. MK2, qui produit le film, consacre un long moment aux repérages, minutieux, nombreux. Certaines séquences (la ferme et l'hôpital de *Bleu*) sont localisées en banlieue. Mais c'est dans Paris intramuros que l'équipe installe ses caméras, principalement dans trois quartiers : rue Monge et rue Mouffetard, autour du Palais de Justice pour le procès de Karol, et les alentours de Pigalle et de la place de Clichy pour *Bleu* et *Blanc*.

Revenons sur ces parcours dans les petites rues du bas Montmartre, que le réalisateur polonais a longtemps fréquentées. Je décrirai ici l'itinéraire exact suivi par les groupes Sur les pas de Kieślowski, carte en main, où les numéros renvoient aux séquences et aux lieux correspondants.

### 1) Départ de la place Charles-Dullin



**Fig. 1** Place Charles-Dullin dans *Bleu* (© MK2) / Place Charles-Dullin aujourd'hui (© Alain Martin)

Dans *Bleu*, après la mort de son mari compositeur, Julie récupère chez la copiste la partition du *Concerto pour l'Europe*, qu'elle jette ensuite dans un camion-poubelle. Par les fenêtres de l'appartement, on aperçoit le Théâtre de l'Atelier dans la nuit, sur le bord opposé de la place.

Julie Bertucelli, alors assistante sur le film, se souvient des repérages éprouvants pour trouver l'endroit qui conviendrait, devant comporter une fenêtre donnant sur une place, une entrée pour le camion-poubelle, etc. Le

tournage dans l'appartement (au premier étage) s'est révélé délicat, à cause du parquet qui grinçait.

## 2) L'église de la place des Abbesses



**Fig. 2** Place des Abbesses dans *La double vie...* (© MK2) / Place des Abbesses aujourd'hui (© A. Martin)

Dans *La Double vie de Véronique*, Weronika contemple l'image inversée d'une église de brique rouge à travers sa boule magique. Ce plan apparaît un instant dans la partie française du film, comme un des liens mystérieux entre Véronique la Française et Weronika la Polonaise.

Kieślowski n'a pas tourné sur cette place, mais il l'a fréquentée et a pu voir les murs de Saint-Jean-de-Montmartre comme un clin d'œil aux briques rouges des églises polonaises.

## 3) Passage par la Place Pigalle



**Fig. 3** Séquence dans *Bleu* (© MK2) / Façade du *Folies Pigalle* aujourd'hui (© A. Martin)

Lucie, l'amie et voisine de Julie (dans *Bleu*), travaille dans une boîte de strip-tease : Julie s'y rend, à la suite d'un appel désespéré de Lucie. Improbable, elle y

découvre le passé de son mari dans un reportage TV diffusé sur un des écrans de contrôle de l'établissement.

C'est au 11, place Pigalle, dans le Folie's Pigalle (ancien théâtre à l'italienne, puis cinéma, puis cabaret, devenu discothèque) que furent tournées les séquences de strip-tease. Les décorateurs se souviennent du plateau tournant tombé en panne le jour du tournage !

#### 4) Boulevard de Clichy - Cité du Midi



**Fig. 4** Boulevard de Clichy, tournage de *Bleu* (© MK2) / Boulevard de Clichy aujourd'hui (© A. Martin)

En pleine nuit, un taxi dépose Julie sur le boulevard de Clichy. Elle passe devant un kebab, s'engage dans une impasse où elle frappe à la porte de la boîte de strip-tease où l'attend Lucie.

L'entrée n'était donc pas place Pigalle (numéro précédent), mais une centaine de mètres plus loin, Cité du Midi. Il est difficile de reconnaître l'endroit, comme c'est souvent le cas des lieux de la vie nocturne, haut en couleurs et illuminés la nuit, gris et sale au lever du jour.

## 5) Rue Caulaincourt : appartement de Kieślowski



**Fig. 5** Rue Caulaincourt dans le XVIIIème (© MK2) / Rue Caulaincourt aujourd'hui (© A. Martin)

Pendant tout le tournage de la Trilogie, Krzysztof Kieślowski habitait à l'avant-dernier étage de cet immeuble en pointe, juste au-dessus du cimetière Montmartre.

Il appréciait le quartier, beaucoup plus vivant que celui de la rue Troyon, où il avait été logé lors du tournage de *La Double vie de Véronique*. La production de MK2 lui avait trouvé ce bel appartement, avec vue sur tout Paris. De nombreux collaborateurs polonais lui ont rendu visite ou ont été hébergés ici.

## 6) Rue Caulaincourt, salon de coiffure



**Fig. 6** Rue Caulaincourt dans *Blanc* (© MK2) / Rue Caulaincourt aujourd'hui (© A. Martin)

Après son procès perdu, Karol Karol n'a ni toit ni argent. Il découvre au fond d'une poche la clé du salon de coiffure, où il passe la nuit et où Dominique le découvre au petit matin, en levant le rideau de fer.

Un peu plus haut, dans cette même rue où vivait Kieślowski, les décorateurs avaient travaillé les ouvertures du rideau de fer, qui procurent un éclairage presque irréal. C'est aujourd'hui un institut de beauté.

## 7) Cimetière Montmartre



**Fig. 7** Cimetière de Montmartre dans *L'Enfer* (© D.R.) / Cimetière de Montmartre aujourd'hui (© A. Martin)

Une séquence de *L'Enfer* (un volet de la seconde Trilogie ébauchée par Kieślowski, scénarisée par Krzysztof Piesiewicz et tournée par Danis Tanović) se déroule dans le cimetière Montmartre (on y aperçoit même brièvement l'immeuble de la rue Caulaincourt).

*L'Enfer* n'est déjà plus une œuvre de Kieślowski. Même si cette nouvelle Trilogie avait été conçue par Kieślowski et son co-scénariste, *L'Enfer* n'avait pas de scénario lorsque le cinéaste est mort en 1996, alors que *Le Paradis*, le premier volet, comportait un traitement plus abouti (une trentaine de pages).

## 8) Rue Forest, restaurant Chez Meng



**Fig. 8** Cinéma L'Hippodrome (Droits réservés)



**Fig. 9** Rue Forest aujourd'hui (© A. Martin)

Ce petit restaurant chinois en retrait de la place a été la cantine de Kieślowski. Il est toujours tenu par M. Meng, qui se souvient du réalisateur venant y dîner le soir, très régulièrement.

L'établissement se situe en contrebas de la rue Caulaincourt, sur le parcours naturel de Kieślowski allant travailler. Celui-ci dînait d'une soupe, quasi invariablement. Juste en face, le centre commercial est bâti sur l'emplacement de l'Hippodrome, devenu le Gaumont-Palace, considéré comme « la plus grande salle de cinéma du monde » avec ses 6 000 places, et détruit en 1973.

### 9) Métro Place Clichy



**Fig. 10** Station de métro Pl. Clichy dans *Blanc* (© MK2) / Station de métro Pl. Clichy aujourd'hui (© A.M.)

Karol joue de la musique sur un peigne, dans le métro. Là, il rencontre un compatriote étrange, Mikolaj. Ensemble, ils imaginent un stratagème pour permettre à Karol de retourner en Pologne... dans une valise.

Comme pour tous les tournages dans le métro, les équipes étaient sous pression avant le redémarrage des rames. Sur le quai désert, le moteur tourne, les comédiens dialoguent et un pigeon vient se poser un instant sur Mikolaj (Janusz Gajos) qui continue, imperturbable. Cette apparition étrange est restée dans le film, comme un des multiples petits signes du quotidien, que Kieślowski affectionnait.

## 10) Le Wepler, place Clichy



**Fig. 11** Le Wepler dans *Blanc* (© MK2) / Le Wepler aujourd'hui (© A. Martin)

Juste avant la fermeture de la station de métro (où les deux hommes comptent passer la nuit), Karol remonte à la surface pour montrer à Mikolaj l'endroit où vit sa blonde. Eh non, ce n'est pas Brigitte Bardot (sur une affiche du *Mépris* du Pathé Wepler) mais une ombre chinoise dans une fenêtre proche.

Le Wepler, restaurant emblématique de la place Clichy, était le quartier-général de Kieślowski, qui se sentait moins à l'aise dans un bureau, pour les castings, les réunions, les discussions avec les acteurs et les techniciens.

C'est le point final de ces excursions, d'une heure trente à deux heures de marche lente, largement commentées. Elles se sont parfois prolongées au restaurant Meng, l'occasion de prolonger la rencontre et de comprendre un peu mieux Krzysztof Kieślowski, dans un lieu que ses collaborateurs et lui affectionnaient.

Les promeneurs se sont montrés plus d'une fois surpris par l'importance des repérages, en apprenant que les chefs-opérateurs avaient participé à ces préparations ou que les équipes de MK2 organisaient de véritables réunions de présentation des décors, avec des tirages photos, des plans, tout un arsenal avant de tourner. Ceux qui connaissaient Kieślowski ignoraient qu'il avait résidé à Paris dans ce quartier et aussi longtemps.

Ils ont également découvert pour la plupart les photos de tournage qui leurs ont été présentées, où l'on voit Juliette Binoche dans la séquence du Boulevard de Clichy, et les scènes tournées dans le Palais de Justice (hors itinéraire). Et, lors des conversations qui se sont poursuivies Chez Meng, j'ai eu le plaisir de leur

révéler d'autres détails qui ne sont pas tous notés dans mes trois ouvrages consacrés à Kieślowski ! Et puis c'était l'occasion de revenir sur sa période polonaise et ses documentaires plus anciens, moins bien connus.

Enfin, des liens se sont tissés. C'est ainsi que j'ai pu bénéficier des informations d'une des promeneuses qui avait résidé dans la cité du *Décatalogue* (à Varsovie) pour y réserver un appartement et approfondir ma connaissance des lieux. Comme on le voit, les promenades, les découvertes et le partage de la mémoire de ces tournages ne sont pas prêts de s'éteindre.

Alain Martin



**Fig. 12** Alain Martin à la Cité du Midi, montrant une photographie de tournage sur les lieux.  
© Institut polonais

---

Pour citer cet article : Alain Martin, « Regards sur les publics de Kieślowski ou l'expérience d'un passeur », dans Tadeusz Lubelski, Ania Szczepanska (dir.), *La double vie de Krzysztof Kieślowski*, actes du colloque des 1er et 2 avril 2016, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA, mise en ligne le 30 septembre 2017.

---

# KRZYSZTOF KIEŚLowski OU L'EFFUSION SENSIBLE

VÉRONIQUE CAMPAN  
UNIVERSITÉ DE POITIERS

Dans son évolution et ses ruptures – passage du documentaire à la fiction et d'une vision critique de la société polonaise à une interrogation métaphysique – le cinéma de Kieslowski tend toujours davantage à questionner le réel pour tenter d'appréhender la manière de se confronter aux objets, aux autres, à la société et à ses principes qui fonde l'*être-au-monde* de chaque individu. Ce souci de représenter moins le réel que son appréhension sensible va conduire le cinéaste à tenter de s'introduire au cœur d'une personnalité pour observer de l'intérieur la genèse des comportements, des émotions, des décisions. C'est tout l'enjeu de *La Double vie de Véronique* (1991) où une jeune française, Véronique, est comme habitée par son double polonais, Weronika. Divisé, le personnage agit tout en étant conscient que ses actes, ses choix, ses mouvements les plus intimes ne lui appartiennent plus en propre. Véronique devient en quelque sorte témoin de ce que l'autre suscite en elle. La trilogie *Bleu, Blanc, Rouge* (1993-94), plus qu'une réflexion sur les principes de liberté, égalité et fraternité que suggèrent les titres, est une tentative pour révéler ce que peut être la sensation de la lumière, du son, du grain des choses et témoigner, au sens littéral du terme, d'un rapport esthétique au monde en dehors de toute relation perceptive ou cognitive à des lieux, des corps, des objets, des situations donnés.

Tous les films de Kieslowski, qu'ils soient documentaires ou fictionnels, témoignent d'une attention au fait juste, d'un attachement à ancrer personnes ou personnages dans une réalité circonstanciée. Les individus sont toujours précisément situés dans un univers concret, filmés dans leurs agissements les plus quotidiens. L'attention se concentre autour d'un microcosme aux bornes précises (un quartier, un milieu professionnel, un appartement), au sein duquel chacun évolue, défini par des attitudes choisies. Dans les documentaires, la caméra isole souvent le geste : geste de l'ouvrier, du médecin, des gens qui se succèdent devant un guichet. De la qualité de ces gestes, de leur répétition et de leur variation, émerge la réalité d'une Pologne écrasée sous les rigidités d'un système en bout de course. L'importance accordée au montage pour indiquer sans l'explicitier le sens dialectique d'un mot, la portée critique d'un comportement, relève d'une exigence analogue. C'est l'évidente inadéquation

entre le travail consciencieux du gardien de nuit et les situations où il s'exerce qui révèle les excès de la surveillance et les méfaits de la délation (*Le Point de vue du gardien de nuit*, 1977). L'association paratactique des moments inconciliables de la vie d'Ula, veuve de l'avocat du film intitulé *Sans fin* (1984), est également le moyen de souligner l'absence de lien entre les gestes qui se partagent sa vie - ceux de la tendresse maternelle, des amours de rencontre, ceux de l'engagement et de la compassion - pour indiquer la vacance qui l'habite.

Du besoin d'exprimer ce qui se joue entre les images, Kieślowski en vient progressivement au souci de rendre compte des influences mystérieuses qui traversent les êtres. Dans *Le Hasard* (1981), il extrait d'une situation prosaïque – courir sur un quai de gare pour prendre un train – l'inflexion qui va orienter une existence. La propension à opter pour l'engagement politique, l'engagement religieux ou à faire valoir sa liberté en dehors de tout système tient, à l'instant où tout bascule, au degré de proximité que le corps du protagoniste entretient avec un autre corps dans le cadre de l'image, celui d'un membre du Parti, celui d'un prêtre, celui d'une femme qu'il pourrait aimer, à leur degré respectif de netteté devant l'objectif, à leur place dans l'étagement des plans en profondeur de champ. Kieślowski fait preuve d'un sens aigu du moment propice, du kairós, où l'agencement aléatoire des choses vues et entendues va se cristalliser en une réalité déterminée. Dans *Sans fin*, il module les degrés de visibilité du corps spectral du mari décédé pour traduire les fluctuations du souvenir, du regret, de l'amour ou de la jalousie qui tour à tour animent son épouse. La couleur des tonalités affectives ou la prégnance d'un questionnement éthique naît de l'attention portée aux détails les plus prosaïques, aux formes les plus précises d'une opération de mise en cadre ou en lumière.

Avec *La double vie de Véronique*, s'amorce une mutation qui avive jusqu'au point de rupture la tension entre souci du détail et inscription du sensible. Les phénomènes que Kieślowski veut désormais restituer avec les moyens du cinéma n'appartiennent plus au registre affectif ou à la méditation éthique : ils touchent aux formes a priori de la sensibilité, au vécu singulier de l'espace et du temps qui affleurent, fugitivement, à travers les impressions de déjà vu ou le brusque sentiment d'être étranger à soi-même et au lieu où l'on se trouve. Pour traduire le sens du temps ou de l'espace, la mise en scène passe outre les objets, les corps, les formes figurées à l'image pour atteindre au niveau plus élémentaire des tons et des textures et s'attarder sur la façon dont un épiderme

prend la lumière, dont un milieu coloré absorbe les contours d'une silhouette ou dont le mouvement d'un reflet décompose un visage. Cette exploration sensible conduit certains plans aux frontières de l'abstraction et exige du spectateur une attention renouvelée. Et les derniers films ne traiteront plus d'objets, de lieux ni de corps, mais de l'impression que mutuellement ils se font. Le réel dont témoigne le cinéma de Kieślowski est « la manière dont les choses nous sont présentes et dont nous sommes présents aux choses »<sup>88</sup>. Rendre compte de l'être-au-monde d'un individu, c'est traduire, par l'intermédiaire d'un choix de cadrage, d'un mouvement d'appareil ou d'un effet de montage dissonant, le rapport entre la rigidité d'un mur et la fragilité d'un corps; exprimer la qualité d'un regard à travers l'ostension des obstacles qu'il rencontre; montrer comment la puissance invasive d'une couleur ou d'une musique se communique à un corps devenu pur milieu réceptif (*Bleu*), comment la profusion des meubles, étagères, livres empilés dans un appartement, dévoie le sens des mots et interdit la frontalité de l'échange (*Rouge*).

L'appréhension sensible ou esthétique du monde précède sa saisie cognitive : avant de pouvoir être identifié et nommé, un corps est une présence, un événement coloré, un certain rapport entre des lignes, des masses, un rythme vital que l'on éprouve. Pour exalter ce mode de réception, Kieślowski perturbe délibérément l'intelligibilité des scènes initiales de ses films en usant, séparément ou ensemble, de deux procédés, l'un narratif l'autre figuratif. Sur le plan narratif, plusieurs des films commencent *in medias res* et nous confrontent d'emblée à une situation singulière que nous ne sommes pas en mesure de comprendre. Événement brutal qui demeure momentanément inexplicé (un enfant hurle dans la nuit – épisode 7 du *Décologue*), fait apparemment anodin que l'insistance de la caméra transforme en un signe énigmatique (une valise cahote longuement sur un tapis roulant – *Blanc*), flash forward qui ne trouvera son sens qu'au terme du récit (*Le Hasard*, épisode 1 du *Décologue*, *Blanc*), ou libre extrapolation venant illustrer, en préambule, l'une des voies narratives qui restera inexplorée (épisode 8 du *Décologue*) : autant d'éléments détachés de tout contexte, qui, au seuil du film, surprennent et s'imposent à l'attention avant de mobiliser l'activité interprétative qui leur donnera forme et signification.

Si le récit tarde à prendre tournure, l'image, elle aussi, peine à se dessiner. Les débuts de film livrent parfois un donné phénoménal informe dont n'émerge que progressivement le contour de figures reconnaissables. Sur le générique, souvent, la caméra isole ce que l'on identifie peu à peu comme un visage ou un

<sup>88</sup> Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, Lausanne, éditions L'Âge d'homme, 1973, p. 18.

paysage : une bouche hurlante où sombre le visible (*Le Hasard*), des traits anamorphosés par la courbure d'un écran cathodique conjuguée à l'obliquité d'un angle de prise de vue (épisode 1 du *Décatalogue*), un jeu d'ombres dans la pénombre et les stries d'une jalousie (épisode 4 du *Décatalogue*), les modulations graphiques des lignes d'une façade, clivé en un double reflet penché et mouvant (épisode 5 du *Décatalogue*), des lueurs vagues associées à une voix dans la nuit (épisode 3 du *Décatalogue*), un vertigineux enchevêtrement de lignes parcouru en accéléré et enveloppé dans une cacophonie verbale (*Rouge*). On fait alors l'expérience de *l'apparaître* des choses, en ce moment où le monde n'est pas encore représenté mais se présente dans un afflux brutal d'impressions mêlées. Moment d'une communication immédiate, encore pré-conceptuelle, avec les phénomènes, cette expérience de la venue à soi du monde se reproduit chaque fois qu'une rupture ou une ellipse massive viennent rompre la continuité narrative. Dans les béances du récit, Kieślowski suggère une autre logique inférentielle, qui n'est plus fondée sur l'articulation des causes et des effets, des actions et des réactions, mais sur la mise en rapport de ces fameux « signes » qui parsèment les films. Quant l'enchaînement des séquences devient problématique, l'attention se déporte vers des éléments ténus, allusifs, que seul l'effet de reprise impose à la conscience claire. On devient attentif à l'analogie de deux situations, au retour, dans des contextes différents, du même geste, à la réapparition, d'un film à l'autre, du même corps tout à la fois expressif et obtus (l'observateur muet dans *Le Décatalogue*, la vieille femme dans *La double vie de Véronique* et dans la trilogie). L'association des phénomènes symptomatiques ainsi livrés aux aléas de l'interprétation spectatorielle construit la forme même de cette sensibilité que le réalisateur cherche à restituer. Une couleur, déclinée sur maints supports, dit progressivement la manière d'exister d'un personnage. La couleur passe par différents états et indique, chaque fois, des rapports précis au monde : si le bleu est la couleur de l'eau, il dit l'enveloppement sensuel et la perte du sens des limites corporelles, s'il est associé au froissement obsédant d'un papier de bonbon, il dit la qualité d'amour d'une mère pour sa fille, faite à la fois d'agacement et d'attachement. Si le bleu miroite sur les pampilles d'un lustre, il dit la dispersion des formes sous le regard, le sentiment que le monde ne tient plus, et le retour du personnage à ce mode d'appréhension exclusivement sensible qui précède toute intellection.

Toute sensation, comporte un moment émotionnel, pathique et un moment représentatif, gnosique. Le cas est clair pour les couleurs. Le lyrisme immédiat d'un vitrail ou d'une mosaïque est indépendant de l'objet représenté. La rosace d'une cathédrale induit en nous

par le jeu de la couleur un mouvement corporel et spirituel qui précède toute lecture iconographique.<sup>89</sup>

En exaltant pour eux-mêmes, en-deçà des objets qu'ils caractérisent, les couleurs, les lignes, les sons ou la lumière, Kieślowski rend manifeste cette dimension sensible qui s'accompagne d'une déformation du réel. D'où l'emploi récurrent de filtres colorés, de déformations perspectives dues à l'interposition de verres grossissants ou de lentilles courbes, d'inversion en miroir qui défont l'orientation spatiale et de changements de focales à même le plan qui tour à tour font le point sur le premier ou le second plan. La teinte sale qui enlaidit *Tu ne tueras point* ne symbolise pas seulement la déliquescence d'une Pologne malade. Elle n'a pas non plus pour seule fonction de traduire la subjectivité troublée du personnage principal, auteur d'un crime gratuit. La couleur, indéniablement, véhicule de telles connotations. Mais elle est surtout l'instrument d'une altération des formes. La monochromie estompe les différences, celle, en particulier, qui oppose en apparence l'acte criminel de Jacek et l'acte légal de son exécution. Le monde auquel est confronté le spectateur n'est plus constitué d'événements que la morale commune permettrait d'analyser et de juger. C'est un milieu glauque, où les repères habituels sont abolis et dont il faut faire émerger des réalités nouvelles, selon d'autres normes perceptives ou éthiques. Les reflets, les sphères déformantes, démultiplient ou anamorphosent les corps et les objets dans l'image. Ils soulignent, comme la critique l'a souvent dit, la relativité des perceptions et la propension des personnages à vivre dans un univers défiguré par les illusions ou les préjugés. Mais ils ont également pour effet d'annuler la distinction entre la réalité et le simulacre pour reconduire le spectateur à ce moment premier où, face à la dispersion des phénomènes, il doit réinventer des règles pour articuler autrement le réel.

L'altération des formes, qui redonne le monde au sensible, suppose également, sur le plan formel, un recours insistant aux lueurs, aux taches, qui éblouissent ou obscurcissent un instant la vision descriptive pour imposer la présence d'un phénomène en instance d'apparition ou de disparition. L'encre qui s'épand sur une page blanche, dans le premier volet du *Décatalogue*, ne dessine pas la figure anticipée du trou qui va s'ouvrir dans la glace pour engloutir un enfant. Elle ne signe rien d'autre que l'irruption d'un événement coloré au milieu des choses identifiables. Interdit, le professeur témoin de cet événement, ne sait ce qu'il

---

<sup>89</sup> Henri Maldiney, *op. cit.*, p. 243.

faut y voir. Le réel que son savoir lui permettait d'analyser s'effondre devant le sensible. Le temps se suspend, l'environnement familier s'abîme dans cette tâche qui polarise l'attention sans prendre sens encore. Cette mise en évidence des phénomènes aux dépens des choses constituées, s'appuie sur une ouverture aux données du champ marginal à partir desquelles la perception se renouvelle sans cesse. C'est un autre des principes récurrents de la mise en scène kieślowskienne : à côté des corps et des décors qui s'organisent selon l'ordre ordinaire de nos perceptions naturelles, le cinéaste dispose ces appels marginaux que sont les éclats de couleur ou de lumière, ou encore les sons hors champs, incertains et insistants, qui se font remarquer sans se laisser reconnaître. L'attention, dévoyée, est alors entraînée à suivre un mouvement lumineux ou un rythme sonore, et cette course involontaire du regard et de l'écoute induit un remaniement global de la perception qui structure autrement le plan ou la scène. Il serait simpliste d'interpréter la lueur qui danse sur le visage de Véronique, dans *La double vie*, comme un signe que, depuis l'au-delà, lui enverrait son double, Weronika. Cet éclat de lumière, avant de signifier, éblouit l'œil, inquiète la vision. En suivant son déplacement dans la pièce, le personnage et la caméra dessinent une présence invisible autour de laquelle se reconfigure l'espace. L'effet est analogue lorsque Véronique écoute à travers un casque les sons enregistrés sur une cassette : dans l'espace visible de la chambre où elle est installée, se creuse un autre espace, virtuel mais vivement présent, qui est cet ailleurs encore indéterminé que les effets sonores dessinent. De telles sollicitations du regard et de l'écoute exigent du spectateur une attention flottante qui lui permette d'oublier un instant les circonstances de l'intrigue et son contexte réaliste : le sensible s'inscrit alors en marge du réel. La vision par objets, qui nous fait voir les éléments du décor, le lit, la chaîne stéréo, la salle de bains, le fauteuil, entre en concurrence avec une appréhension esthétique, qui se laisse conduire par le rythme de la lumière ou des sons.

La mise en scène de Kieślowski suit les corps dans leur mobilité, met en relief leurs qualités sensibles : lisse, rugueux, grave, aigu, clair, sombre... On ne compte plus dans ses films les plans rapprochés de mains éprouvant la texture d'un pelage, la rigidité d'une tasse, la courbe d'une nuque. Dans le déroulé d'un geste, c'est désormais un rythme, une manière d'exister dans le temps et dans l'espace qui s'indique. Plus généralement, le cinéma kieślowskien insiste sur la façon dont les corps se transforment sous l'influence du champ de forces auquel ils sont soumis, selon une « logique de la sensation » (pour reprendre le titre de l'ouvrage que Gilles Deleuze a consacré à la peinture de Francis Bacon) qui

prétend ne transcrire l'inquiétude morale ou le transport amoureux qu'à travers la flétrissure d'une peau ou l'exsudation des humeurs corporelles. Dans les très gros plans animés d'un mouvement d'appareil qui vient littéralement cerner le visage, la contracture des traits s'allie au travail de la lumière pour creuser les reliefs et faire luire l'épiderme. Le visage devient un champ où la pression du cadre, la déformation angulaire et la désintégration lumineuse créent un amalgame de masses désaccordées qui tendent à fuir les contours de la figure. Cette manière de filmer nous détourne du jeu convenu des physionomies expressives pour nous approcher toujours plus des mouvements organiques. Chaque fois, le travail de recomposition sensible du monde s'inscrit en parallèle de l'évolution de l'intrigue ou dans un suspens du temps, précédé ou suivi de passages au blanc ou au noir qui marquent des pertes momentanées de conscience.

Porté par une lenteur contemplative que souligne souvent un déplacement insensible de la caméra, le passage de la représentation du réel au moment d'apparition ou de disparition des phénomènes induit une nouvelle modalité de la vision. Nombre de scènes montrent des personnages en train de regarder, saisis dans une contemplation profonde et rêveuse. Dans *Brève histoire d'amour* (1988), véritable parabole sur l'acte même de regarder, on discerne très clairement comment Tomek passe du voyeurisme à la vision incarnée. Prisonnier d'abord d'un regard animé d'intentions trop précises, il transforme d'avance l'être observé en objet de désir et s'en fait une image fautive. Une série de champs - contrechamps, selon les formes convenues de la configuration subjective, nous découvre cette vision pervertie. Progressivement, Tomek apprend à envisager autrement la femme de l'appartement d'en face. À l'alternance des champs - contrechamps succède alors un plan unique, dans le cadre duquel se superposent le regard attentif et le reflet du visage regardé, décomposé par la vitre devenue prisme lumineux. Les déplacements oculaires de Tomek s'associent, dans l'épaisseur de l'image, aux mouvements colorés de la figure en train de naître. L'image double nous découvre à la fois le percevant et le perçu et nous montre comment ils se constituent ensemble dans le moment apparitionnel du visage. À la saisie optique de la femme est ainsi substituée son appréhension sensible; la traduction d'un point de vue a cédé la place à celle d'une vision intimement tramée à la chair du monde.

En dehors de cet épisode du *Décatalogue*, on se souvient de deux moments remarquables : celui, dans *La double vie de Véronique*, où le regard de Weronika croise celui de Véronique sur une place de Varsovie. Celui, dans *Bleu*, où la

pupille dilatée de Julie, à peine consciente, reflète en raccourci le monde qui lui fait face. Dans le premier extrait, les points de vue des deux jeunes femmes se nouent dans le mouvement tournant qui, tout à la fois, traduit la perte d'équilibre de Weronika et le regard de Véronique, qui depuis l'autobus prend des photographies. Percevoir et être perçu ne font qu'un à nouveau, tandis que la rotation et les soubresauts de la caméra indiquent le vertige du regard, en cet instant de trouble extrême où s'actualise l'expérience de l'autre en soi. Le regard divisé n'est plus une simple visée, mais celui qui voit s'éprouve à son tour comme regardé et l'univers entier se reconfigure autour de cette expérience. Dans le plan spectaculaire de *Bleu*, sont associés encore une fois voir et être vu, quand le regard du médecin se réfléchissant sur la surface de l'œil-écran de Julie à l'instant où il lui annonce la mort de son mari et de son fils. L'œil s'impose ici en tant qu'organe, pulsatile et vulnérable. Le souffle et le battement irrégulier des cils précipitent l'intensité affective. Cette scène ne désigne pas, comme les deux précédentes, l'instant où s'emportent les phénomènes dans un bouleversement complet de la vue. La coalescence d'un œil qui voit et de ce qu'il voit offre une réalité en éclats dont plusieurs versions possibles paraissent ensemble. L'image que le cercle de la pupille enferme est nettement dessinée, et indique les limites de la vision. Dans ce film, l'expérience sensible ne passera pas uniquement par le regard, mais par un intense investissement corporel que traduit ici la "sensitivité" de l'œil qui palpète. Et le spectateur fait directement l'expérience d'une réalité qui tour à tour paraît et disparaît, dans les intermittences que suscitent les battements de paupière du personnage. L'appréhension des phénomènes se donne en esquisses, au fil des aperçus qu'en prend le sujet sensible, chaque moment retenant et anticipant d'autres aspects contenus en lui à l'état latent. C'est ainsi que le parcours de Julie, dans *Bleu*, s'achève sur une image hybride, qui, en surimpression sur le regard de la jeune femme, cristallise plusieurs moments marquants de son histoire, recomposée à même la membrane oculaire.

La minutie d'une composition destinée à stimuler le libre jeu de l'interprétation, la volonté de ne poser des questions existentielles que dans le cadre du quotidien le plus prosaïque, le souci d'approcher les nuances affectives en filmant au plus près une réalité organique, créent la singulière tension qui anime le cinéma de Kieślowski. Cette tension reflète l'ambition que s'assigne un cinéaste conscient des limites de son art au point de vouloir constamment les transgresser. Déplacer le cinéma de ce qui se voit à ce qui s'indique, déjouer les

règles de la construction d'un personnage pour suivre les fluctuations d'une sensibilité, sont les défis que Kieślowski aura jusqu'au bout tenté de relever.

Véronique Campan

---

Pour citer cet article : Véronique Campan, « Krzysztof Kieślowski ou l'effusion sensible », dans Tadeusz Lubelski, Ania Szczepanska (dir.), *La double vie de Krzysztof Kieślowski*, actes du colloque des 1er et 2 avril 2016, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA, mise en ligne le 30 septembre 2017.

---

# LE CINÉMA DE KRZYSZTOF KIEŚLowski (1966-1988) : UNE EXPÉRIENCE POLITIQUE DE L'INTIME

MATHIEU LERICQ  
AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ, LESA

*L'une des thèses lancées ici suggère que le film de télévision serait devenu meilleur que le film de cinéma puisqu'il décrirait notre vie de manière détaillée. (...) La télévision montre comment les choses devraient être. Elle ne se préoccupe pas de l'état actuel des choses. (...) Je trouve que la télévision est une chance pour le "genre" réaliste. Elle l'explore déjà mais seulement en filmant des objets et des personnes. Elle oublie de filmer la pensée. Alors qu'elle pourrait le faire puisque la télévision aime la proximité, l'intimité, la sincérité.*

Krzysztof Kieślowski, 1977<sup>90</sup>

En attendant la consolation dont elles se veulent la promesse la plus intime, les larmes déchirent *de l'intérieur* l'individu qu'elles assaillent (mais aussi *de l'extérieur* le témoin dont elles provoquent l'émotion). En effet, les relations affectives ne trouvent pas dans l'explosion lacrymale ni un moteur, ni une fin, mais une résolue et indépassable butée, c'est-à-dire une aire aussi opaque que transparente, la zone d'une tension s'apparentant moins à un *passage* qu'à un *cul-de-sac*. Pleurer vient conclure une lutte suffocante contre laquelle, du point de vue d'un observateur attentif, surgit d'abord la vérité d'un être. Or, le cinéma de Krzysztof Kieślowski fait des larmes une situation filmique particulièrement saisissante, au sein de laquelle elles acquièrent ce statut de confin révélateur, transférant l'arbitraire perturbant des mots et des souffrances vers le rythme constant et circonscrit d'une coulée aqueuse descendant du regard lui-même. Il faut dire que, plus généralement, l'approche du cinéaste est tout entière tournée vers la monstration d'instant décisifs<sup>91</sup>, où se joue le destin de personnes ou de personnages. On se souvient des larmes de Jadwiga dans le documentaire

---

<sup>90</sup> Le cinéaste prononce ce discours lors d'un forum consacré au renouveau des formes télévisuelles qui se tient à l'occasion du 1er Festival de Films de fiction et de spectacles artistiques en 1977. Archives tirée du DVD du film *Nous filmons le peuple !* d'Ania Szczepanska, Aloest distribution, 2012.

<sup>91</sup> Montrer l'acte de pleurer participe de la recherche de moments-clés, corrélée à la démarche cinématographique du réalisateur : « Dans mes films comme dans ma vie, je cherche à déterminer le moment qui décide de l'avenir. Ce qui oblige à choisir. Bien ou mal. Le hasard ou la nécessité qui rognent la liberté. » in : Vincent Amiel, Gérard Pangon, *Krzysztof Kieślowski*, Paris : Mille et une nuits, 1997, p. 6-7.

*Premier amour* (*Pierwsza miłość*, 1974)<sup>92</sup>, une femme assumant une volonté farouche de s'engager maritalement et d'être mère malgré son jeune âge. Ses larmes sont révélatrices à la fois d'un combat vibrant envers et contre les schémas familiaux imposés et d'un soulagement mêlé de doutes. Elles sont ici caractéristiques d'une transition (ou « transitivity »), voire d'une inauguration, bien que manifestement porteuses d'un désenchantement. Aussi le cinéaste expose-t-il ici, plus généralement, des instants-limites où les larmes surgissent aux moments de dilemmes cruciaux, lesquels impulsent un avenir différent (déclat) ou au contraire maintiennent les personnages dans un présent invivable (résignation).

Surgissant comme la conséquence d'une violence subie, les larmes convoquent ardemment les personnages, lesquels parfois se refusent à accorder un sens à la douleur ainsi affichée. Elles peuvent être le signe avant-coureur d'un renoncement aux accents tragiques, face à une situation intenable. On pense à Urszula dans *Sans fin* (*Bez końca*, 1984) dont l'expérience sexuelle avec un touriste américain (alors qu'elle vient de perdre son mari) est l'occasion d'un aveu. Pendant qu'elle livre dans sa langue un monologue désarmant, après s'être assurée que l'homme ne parlait pas le polonais, quelques larmes glissent sur son visage. De deux coups secs de la main, elle s'en débarrasse comme s'il fallait finalement renoncer à dire et à espérer. L'apparition des larmes, et leur négation quasi simultanée, font directement écho à la fois au constat du décès de son mari, et au refus de tenir cette mort pour acceptable. Ce double niveau marque définitivement le choix de se réfugier dans le déni. Si ressortait du personnage de Jadwiga une croyance désenchantée, de celui d'Urszula jaillit l'impression d'un désaveu total; fuyant les larmes elles-mêmes, son évolution tragique apparaît comme la dernière et seule voie possible. Si l'on replace le film dans son contexte politique (à savoir en 1982, pendant l'instauration de la loi martiale<sup>93</sup>), ne serait-ce

---

**92** Pour en savoir plus sur la problématique des larmes dans ce film, se rapporter au module réalisé par Gérard Pagon intitulé *Les larmes de Jadwiga* [16 min., Bonus du DVD *Krzysztof Kieślowski : Premiers Plans*, Éd. Montparnasse, 2011].

**93** Le 13 décembre 1981, le général Wojciech Jaruzelski proclame l'« état de guerre » en Pologne. La loi martiale est ainsi instaurée dans l'ensemble du pays. Près de six mille membres des syndicats nouvellement formés sont arrêtés, dont Lech Wałęsa. Le syndicat libre *Solidarność* (« Solidarité »), fondé dix-huit mois plus tôt est dissous. Cet événement est retransmis médiatiquement dans l'ensemble du monde occidental, où il est reçu avec un grand scepticisme (les intellectuels français, tels que Pierre Bourdieu et Michel Foucault, rédigent d'ailleurs une pétition pour dénoncer cet acte politique).

pas aussi une façon pour le cinéaste de dire que les sujets n'ont même pas le droit aux larmes, et que la mort est devenue plus désirable que la vie ?<sup>94</sup>

Ces deux exemples permettent de mieux comprendre comment Kieślowski fait de l'outil cinématographique, à travers la captation presque embarrassante des larmes, la zone d'un recueillement à plusieurs niveaux. Les larmes ne semblent pas seulement ce à partir de quoi survient la vérité d'un sujet (cercle personnel), mais aussi celle d'une situation faite de normes spécifiques (cercle social), voire d'un rapport de force affrontant la légalité à la légitimité (cercle politique). Prenons un autre exemple pour mieux comprendre le déplacement opéré par le cinéaste : les larmes qu'on entend dans *Le Refrain* (*Refren*, 1972), accablant les êtres se rendant au funérarium pour enregistrer le décès d'un proche. Comme contrepoint à la logique institutionnelle, elles sont la preuve existentielle d'un deuil à accomplir, marquant l'apparition d'une angoisse nouvelle : comment vivre pour ceux qui restent ? C'est moins l'aspect inaugural que la dimension suspensive qui est ici pointée. Au fond, à travers les situations-limites montrées par Kieślowski transite un triple constat : premièrement l'être aimé disparaît aussi bien physiquement que visuellement, deuxièmement le décès crée une sociabilité nouvelle pour les vivants (faisant rejaillir des expériences passées et ouverte vers des relations inédites), et troisièmement la mort d'un individu se joint d'une ritualisation bio-politique (à travers l'institution du funérarium, où les annonces de décès sont centralisées, les cartes d'identité sont littéralement « dé-visagées », le rituel funéraire organisé, etc.). Du point de vue du filmeur, observer quelqu'un pleurer n'a rien d'une chasse aux papillons; pour filer la métaphore, ce serait plutôt une chasse aux ombres à laquelle se livre le cinéaste polonais avec une grande circonspection, conscient de la valeur éthique d'une telle restitution. D'ailleurs, le « passage » du documentaire à la fiction s'explique en partie par cette appréhension problématique des larmes<sup>95</sup>. Par

<sup>94</sup> Cette idée renvoie à la question posée par Bernard Genin (*Télérama*, 26 octobre 1988) : « Des quatre films de Kieslowski qui sortent aujourd'hui, *Sans fin* est celui où l'on voit le plus de soleil. Mais c'est un leurre, la lumière n'est qu'apparente. La pierre géante qui pèse sur la Pologne a rarement semblé aussi lourde. Tout le monde vit dans un cul-de-sac. Même les plus purs doivent accepter des compromis avec le pouvoir. Et le dénouement, tragique, pose une question effrayante : vaut-il mieux, dans ce pays, être mort que vivant ? »

<sup>95</sup> « Les larmes réelles me font peur. En fait, je ne sais pas si j'ai le droit de les filmer. Dans ces moments-là, je me sens comme quelqu'un qui se retrouve dans un royaume dont l'accès est, en fait, interdit. C'est essentiellement pour cela que j'ai fui le documentaire. » Cité dans : Mikołaj Jazdon, *Dokumenty Kieślowskiego*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, 2002, p.8 (Nous traduisons.)

conséquent, si l'intimité semble le lieu d'un recueillement personnel face à la perte, c'est aussi une sphère à partir de laquelle Kieślowski évoque la réalité extérieure, à la fois plus lointaine et plus tangible, touchant au contexte environnant.

Afin de récapituler les enjeux et de tracer les premiers jalons de notre réflexion, si les larmes apparaissent comme la marque indépassable d'une difficulté (psychologique, existentielle), l'image transforme ce bouleversement intime en signe polysémique, révélateur de la position du sujet à l'égard des autres et de son contexte. Pour le dire autrement, il semblerait que la caméra de Kieślowski se glisse dans l'intimité comme dans l'interstice où se jouent des rapports entre les personnages et l'environnement social et politique qu'ils traversent. Les larmes seraient, par extension, le point-pivot d'un regard pluriel et éthique porté sur les gestes et les sexualités. Mais pourquoi Kieślowski se dit-il si scrupuleux face au royaume d'interdits que constituent les larmes, scrutant le sens qui en découle tout en se détournant de leur réalité ? Où se situe la frontière entre la pudeur et l'impudeur ? Dans quelle mesure le cinéaste restitue-t-il moins un « cinéma d'idées »<sup>96</sup>, où les figures corporelles à l'écran constitueraient de purs symboles, qu'un cinéma de l'intime, c'est-à-dire une expérience formée à partir de l'épaisseur fuyante des corps filmés eux-mêmes ?

### Entre « dramaturgie du réel »<sup>97</sup> et monde intérieur

Si se pose la question d'un seuil moral ou éthique face aux larmes, c'est avant tout parce que Krzysztof Kieślowski fait de l'intimité un territoire filmique privilégié. En effet, le cinéaste ne s'en tient pas à présenter l'intimité; il la *rend présente* dans ses multiples formes, en prenant soin d'explorer les plus troublantes d'entre elles. La « dramaturgie du réel » familière aux premiers films<sup>98</sup> entreprend certes de filmer

<sup>96</sup> Tadeusz Sobolewski, « Krzysztof Kieślowski, un cinéma d'idées », in : Boleslaw Michalek, Frank Turaj (dir.), *Le cinéma polonais*, Paris : Ed. Cinéma/pluriel; Centre George Pompidou, 1992.

<sup>97</sup> Cette expression est utilisée comme titre d'un article de la revue *Positif* reprenant une partie du mémoire de diplôme rédigé par Krzysztof Kieślowski à l'école du cinéma de Łódź en 1966, sous la direction de Jerzy Bossak (cf. extrait de ce mémoire traduit par Michel Lisowski dans *Positif*, mars 1995, n°409, pp.388-389). On retrouve l'extrait dans un autre ouvrage : Vincent Amiel (dir.), *Krzysztof Kieślowski*, Paris : Positif/Jean Michel Place, 1997, pp. 26-29.

<sup>98</sup> On pense notamment aux films suivants : *L'Office (Urząd, 1966)*, *La Photographie (Zdjęcie, 1968)*, *Les Ouvriers de '71 (Robotnicy 71', 1972)*, *Le Refrain (1972)*.

des cadres institutionnels. Or, au sein de ces contextes, la caméra ne s'attarde pas sur la fonction des personnes, préférant rendre compte des rapports humains que cette fonction suppose. Elle capte la façon dont les personnes filmées agissent et se déplacent selon des mouvements de dispersion ou de concentration, en fonction de l'action menée. L'intimité ne se limite donc pas à un rapport psychologique dont les personnes ou les personnages seraient les pôles. Aussi, évitant le ton triomphal ou cérémoniel de la propagande socialiste, l'approche semble-t-elle accorder à chaque situation le statut de rituel social, en s'appuyant sur l'accumulation des déplacements, des paroles et des gestes. Si on s'attache aux éléments esthétiques, on remarque d'ailleurs que la sphère sonore et le montage ne semblent pas proposer de restitution neutre, distante et froide. Au contraire, l'image doit être au plus près de la réalité qui est patiemment observée dans ce qu'elle renvoie d'émotions, puis incorporée par la caméra, poétisée par le montage, et rythmée par les sons accumulés et par la musique.

Cette approche de l'intimité renvoie directement au premier point du mémoire de fin d'étude, rédigé à l'école de cinéma de Łódź par le jeune Kieślowski, en forme de manifeste programmatique : « Le documentariste fabrique un film en le construisant à partir des événements se déroulant indépendamment du film, dépeignant les choses existantes dans la réalité des gens, des lieux et des humeurs. »<sup>99</sup> Trois éléments se conjuguent ainsi : les personnes (« ludzie »), les lieux (« miejsce ») et les humeurs (« nastroje »<sup>100</sup>). Or, ce troisième terme apparaît crucial : il forme cet ensemble visible et sonore composé de murmures et de visages, des gestes et d'énergies, que le cinéaste vise pour en révéler la densité et la richesse. Si Kieślowski développe une démarche anthropologique au sens large, l'originalité de son approche s'appuie sur ce qui provient des individus filmés mais aussi sur ce qui leur échappe. Ces éléments tangibles et disparates, le montage parvient à les coaliser. Observés patiemment par le cinéaste dans les documentaires, ils nourrissent d'ailleurs les films de fiction ultérieurs. Ainsi cette démarche permet d'aborder un champ inexploré ou sous-estimé de la réalité, et

---

<sup>99</sup> Mikołaj Jazdon, *Dokumenty Kieślowskiego*, Poznań : Wydawnictwo Poznańskie, 2002, p. 49 (Nous traduisons.).

<sup>100</sup> Ce dernier terme peut également être traduit par “atmosphère”, “ambiance” ou encore “état d'esprit”.

surtout de montrer les pans dévalorisés d'un monde jusque-là « non-représenté »<sup>101</sup>.

Si le cinéaste a consacré nombre de ses films aux gestes des ouvriers<sup>102</sup>, comme *L'Usine (Fabryka)*, (1970), il les enregistre minutieusement sur la pellicule en respectant un principe constant : maintenir toute action humaine filmée « dans le bain » de sa situation d'origine. Il évite effectivement de développer une vision spectaculaire — à la façon de Wojciech Wiszniewski dans *Le Menuisier (Stolarz)*, (1976). Il ne suit pas non plus une voie plus interventionniste à laquelle a pu recourir Marcel Łoziński, par exemple dans *Essai de microphone (Próba mikrofonu)*, (1980). Plus précisément, employant une vision descriptive vouée à la captation des gestes et des discours, la puissance du film *Les Ouvriers de '71* repose sur le fait d'aborder ensemble le point de vue des ouvriers — vus dans leur activité professionnelle, à leur poste respectif, mais aussi formulant des revendications auprès de leur hiérarchie — et la perspective des dignitaires du Parti — qu'on voit, par exemple se réunir avant le vote officiel pour convenir des décisions qui seront « démocratiquement » votées dans la séquence suivante<sup>103</sup>. Kiesłowski, accompagné ici à la réalisation de Tomasz Zygadło, favorise donc à la fois une

---

**101** Par bien des côtés, le cinéma de Kiesłowski répond effectivement à l'appel lancé par Julian Kornhauser et Adam Zagajewski, dans leur ouvrage *Świat nie przedstawiony (Le monde non représenté)*, (Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1974), dont l'injonction est de rendre compte littérairement de la vie quotidienne des citoyens et de permettre aux traditions locales, régionales et nationales de refaire surface dans les œuvres artistiques.

**102** Par bien des côtés, les films de Kiesłowski semblent, tout en l'élargissant, répondre à l'idée développée par Giorgio Agamben selon laquelle : « Dans le cinéma, une société qui a perdu ses gestes cherche à se réapproprier ce qu'elle a perdu, et en consigne en même temps la perte. » in : Giorgio Agamben, « Notes sur le geste », in revue *Trafic*, n°1, Paris : P.O.L., Hiver 1992. Ce point serait évidemment à développer et à nuancer.

**103** L'approche horizontale portée vers l'intime, tentant d'aborder à la fois la réalité des ouvriers mais aussi celle des dirigeants politiques, n'est pas du goût de tous les cinéastes polonais « dissidents », en particulier à partir de la moitié des années 1970. On reprochera, plus précisément, à Kiesłowski d'adopter le point de vue d'un dirigeant socialiste dans la fiction télévisuelle *Brève journée de travail (Krótki dzień pracy)*, (1981). Évoquant cette situation, Agnieszka Holland revient sur la méthode radicale employée par le cinéaste, et parfois moquée par ses pairs, concernant *L'Amateur* : « Les amis ont commencé à le qualifier de « chantre des larmes communistes », ou quelque chose comme ça. Lui qui a poursuivi une quête intérieure vécue comme une approche de la vérité, il était très sensible aux avis critiques de ces gens-là. Il ressentait assez péniblement le fait que beaucoup de gens proches de lui pensent qu'il avait dépassé les bornes. » (Bonus du DVD de *L'Amateur*, Mk2 éditions).

compréhension des trajectoires de chaque personne filmée, sans présumer du caractère bon ou mauvais de l'action accomplie. Évitant d'envisager les images comme une instance de jugement, cette façon de voir permet au cinéaste de mettre en lumière la dissymétrie qui oppose les ouvriers aux organes décisionnaires. Le cinéaste met ainsi en avant par l'image un rapport de force politique (en révélant par exemple le fonctionnement des institutions, les mécanismes de la prise de décision, la stratification du pouvoir, l'usage de la persuasion et du mensonge dans les échanges, etc.). Le cinéma de Kieślowski n'est donc pas seulement voué à la monstration des gestes quotidiens, mais à une *humanisation* de la chose publique. Retenons également que l'apport profondément original du cinéma de Krzysztof Kieślowski réside dans le fait d'avoir, dès les premiers documentaires, transformé le geste ouvrier lui-même en objet d'un regard intime.

Cependant, cette proximité nouvelle impulsée envers la réalité<sup>104</sup> force Kieślowski à appréhender des limites morales surgissant au moment de l'enregistrement des images. Son cinéma, plutôt que d'instaurer des limites psychologiques ou bien d'accepter les lignes idéologiques imposées par le régime communiste, se donne comme enjeu principal d'interroger ces seuils. Or, comme l'écrit le critique Tadeusz Sobolewski, « Kieślowski a toujours tendu vers la moralité, même s'il n'avait aucune morale à transmettre<sup>105</sup>. » Ainsi, de plus en plus soucieux des conséquences morales que requiert l'acte filmique, il met dès 1973 sa prudence radicale au service de la fiction, où son intérêt pour les situations d'intimité et de crises personnelles ne fera que s'accroître. Il semblerait que, dans un contexte politique où l'image peut à tout moment être manipulée, l'espace fictionnel soit plus conforme au scrupule du cinéaste dans le sens où les interdits

---

**104** Le projet filmique de Kieślowski résulte d'une réflexion sur l'exposition de la vie quotidienne, autrement dit sur l'apport spécifique de l'image (cinématographique ou télévisuelle) par rapport aux stratégies de manipulation des informations fondées par et dans l'ensemble du système médiatique socialiste. Évoquant les modalités choisies en vue de la réalisation du documentaire *Les Ouvriers de '71*, Kieślowski affirme son positionnement en ces termes : « À l'époque, j'étais très attiré par les possibilités narratives du documentaire. Nous étions confrontés à un impératif de taille : la nécessité de décrire le monde, tâche au demeurant très excitante. L'univers du communisme n'avait jamais été décrit, ou plus exactement il l'était, mais sur un mode idéaliste, ce qui n'avait strictement rien à voir avec la réalité. » in : Krzysztof Kieślowski, *Le cinéma et moi*, Paris : Noir sur Blanc, 2006, p. 73.

**105** Tadeusz Sobolewski, *Op. cit.*, p. 206.

peuvent être explorés au sein de situations moralement complexes, sans que l'intégrité de personnes réelles puisse être bafouée<sup>106</sup>.

La conscience des aspects moraux que le cinéaste décide d'introduire dans la fiction lui permet d'affûter progressivement son approche de dynamiques émotionnelles parfois extrêmes, lesquelles interviennent à partir des personnages eux-mêmes. En effet, sa quête envers l'intimité l'amène à prendre en compte les mécanismes corporels et perceptifs (allant même jusqu'à questionner le voyeurisme), c'est-à-dire à tenter de restituer l'intériorité des personnages. Prenant de la distance avec la démarche documentaire, le cinéaste explique ainsi lui-même le choix de développer cette vision intérieure, ou intériorisée, affirmant que le film *Le Hasard* « n'est plus la description d'un monde extérieur, mais celle d'un monde intérieur, avec ses forces aveugles agitant le destin humain, nous poussant vers telle ou telle direction<sup>107</sup>. » Outre la problématique du passage nécessaire entre le régime documentaire et le régime fictionnel<sup>108</sup>, se noue un enjeu cinématographique majeur autour de l'appréhension de l'intimité : comment rendre compte d'un « monde intérieur ». *Le Hasard*, à travers un dispositif où se croisent trois hypothèses narratives, questionne de façon manifeste les conséquences sociales et intimes à long terme d'un événement a priori ordinaire : le jeune héros, Witek, attrapera-t-il son train ? À partir d'une exploration des dilemmes intimes du protagoniste (joué par Bogusław Linda), le film est plus précisément l'occasion pour le cinéaste d'appréhender trois situations où l'intériorité et la moralité sont en jeu : l'engagement politique implique-t-il nécessairement des compromis ainsi qu'un aveuglement éthique et sentimental ? La croyance religieuse parvient-elle à expliquer à elle seule les phénomènes humains ? Sur quelles formes de distance à l'égard du système politique repose l'épanouissement professionnel et familial ?

L'impression d'intériorité repose, dans la plupart des films, sur le fait que les personnages captés ou inventés par Kieślowski ne cessent de questionner le sens

<sup>106</sup> Cette affirmation prend appui sur la déclaration d'Annette Insdorf, selon laquelle : « Il avait peur que les rushes d'un documentaire qu'il avait tournés, puissent être utilisés contre les personnes filmées. Il sentait qu'il avait perdu le droit d'entrer dans la vie des gens d'une telle façon et qu'il était mieux de créer une fiction environnante, d'engager des acteurs. Et comme il l'a formulé : d'acheter à la pharmacie quelque chose pour les faire pleurer, plutôt que de capter les vraies larmes de gens qui souffraient devant sa caméra. » (Interview d'Annette Insdorf, bonus du DVD de *L'Amateur*, Mk2 Éditions).

<sup>107</sup> Krzysztof Kieślowski, *Le cinéma et moi*, Paris : Noir sur Blanc, 2006, p. 126.

<sup>108</sup> Dans les faits, le cinéaste oscillera sans cesse entre projets de films documentaires et projets de films de fiction, en particulier pendant les années 1973-1980.

de la naissance et de la mort. Par exemple, dans *L'Amateur* (*Amator*, 1979), le héros se trouve face aux enjeux suivants : Dans quelle mesure la naissance de sa fille relance l'amour du protagoniste pour sa femme mais s'avère aussi à l'origine de sa passion pour les images mouvantes ? En quoi sa carrière à la télévision s'avère-t-elle finalement un frein à sa paternité ? Dans *Sans fin*, le questionnement relève également d'un caractère profondément intérieur : dans quelle mesure la mort envahit l'activité quotidienne de la protagoniste, comment devient-elle plus enviable que l'existence ? Ainsi, les films de Kieślowski interrogent souvent les liens intimes en tant qu'ils fondent les relations éthiques entre les individus, dans le cadre des possibilités offertes par leur environnement, relatives à leur passé, à leur rapport au sacré et à leur sens de la responsabilité. Au fond, l'intimité devient un enjeu dont l'image tente de déplier les différents niveaux (moraux, éthiques, existentiels, politiques). Certes, elle est la sphère première où se joue une difficulté face au commencement et à la finitude, mais elle est surtout une zone « intérieure » touchant à ce qui impulse, encadre et limite les liens affectifs.

Pour résumer, l'exploration de l'intimité chez Kieślowski relie deux enjeux; d'une part, à un niveau narratif, le cinéaste fait du cinéma le centre des dilemmes les plus profonds pour les personnages (notamment inscrits dans une réflexion face à la mort de l'être aimé, mais aussi dans un questionnement sur la responsabilité qu'engagent l'amour et la filiation). D'autre part, au niveau de l'acte filmique lui-même, le cinéaste se voit constamment mesurer les limites qui sous-tendent son approche des émotions. Il n'est pas étonnant, à cet égard, de constater un rapprochement de plus en plus manifeste du cinéaste à l'égard du monde juridique<sup>109</sup>; sa démarche, en effet, semble muer la « dramaturgie du réel » initiale vers une *étude de cas*. Dans ce sens, chaque épisode du *Décatalogue* s'apparente à l'exploration d'un cas, sans toutefois que l'interrogation ne prenne appui sur l'illégalité des actes commis ni que l'institution judiciaire elle-même soit systématiquement dépeinte. En réalité, la fiction donne lieu à l'exposition de nombreux cas dont chaque épisode veut saisir le degré de légitimité, sans pour autant les justifier, mais plutôt en révélant la prégnance des pulsions, des agissements et des tentations qui envahissent les personnages dans des situations spécifiques. Par conséquent, Kieślowski établit une démarche au cas par cas à connotations juridique mais aussi métaphysique, refusant ainsi la forme trop unilatérale du procès. Passer par l'appréhension des émotions semble le meilleur moyen pour valoriser auprès du spectateur une forme constante de compréhension, et ainsi éviter le blâme ou la justification de tel ou tel agissement.

<sup>109</sup> Il est intéressant de noter ici que le cinéaste s'entoure d'un avocat, Krzysztof Piesiewicz, pour écrire le scénario de ses films de fiction à partir de *Sans fin* (1984).

## L'intimité du communisme

À première vue, les cas explorés par le cinéaste mettent en lumière l'intimité sous la forme de thématiques liées au couple et à la famille (fidélité, filiation, transmission). En y regardant de plus près, l'exploration d'un cas mène forcément à inscrire l'intimité dans des espaces où elle est à l'épreuve, s'attachant ainsi à spatialiser des résolutions humaines. Par exemple, on peut constater que dans certains films, comme *Sans fin*, l'organisation narrative semble être remplacée par une progression selon l'évolution des états d'âmes de la protagoniste féminine en fonction des espaces qu'elle traverse (son appartement, l'appartement de la femme du détenu, le bureau de l'avocat véreux dénommé Labrador, etc.), laissant de côté l'impression de réalité et optant pour un montage relativement saccadé, marqué par des coupes franches et d'étranges sautes temporelles. À l'aune de cet exemple, on peut percevoir à quel point le cinéaste emploie prioritairement les outils filmiques pour ménager une zone où s'expriment les peurs et les envies les plus profondes des personnes ou des personnages filmés. Mais ces sentiments ne répondent-ils pas à un contexte spécifique ? Dans quelle mesure Kieślowski parvient-il à décrire des formes d'intimité propres à la *Polska Rzeczpospolita Ludowa* (« République populaire de Pologne ») ? Et en quoi le cinéaste transforme-t-il son approche intime en condition d'élaboration d'une critique politique ?

La particularité des films de Kieślowski réside dans leur façon de mettre en lumière la gestion des événements intimes par le système juridico-politique. De ce point de vue, son cinéma est un vivier exceptionnel pour appréhender plusieurs formes de vie propres à la Pologne des années 1970 et 1980, tant au niveau des différentes institutions publiques (hôpital, gare, école, etc.) qu'au niveau d'une sphère plus familiale. En effet, le cinéaste s'intéresse moins au contrôle ou à la surveillance *stricto sensu* qu'à la façon dont les êtres, face aux organes du pouvoir, se comportent et réagissent. Prenons pour exemple la séquence d'ouverture du film *Le Calme* (*Spokój*, 1980). Elle nous éclaire sur ces formes de vie agissantes, se trouvant ostracisées par le pouvoir lui-même. Un individu s'introduit dans le couloir d'une prison avec des branches de buis à la main. Traversant le long couloir bordé de grilles, l'homme dépose devant chaque cellule cet objet à la forte connotation symbolique et religieuse. Le film nous invite ensuite dans l'une de ces cellules, et l'espace visuel se remplit des visages de quelques prisonniers couchés sur leur lit respectif, parmi lesquels se trouve Antoni Gralak (interprété par l'acteur Jerzy Stuhr) — lequel assumera bientôt le rôle de personnage principal. Ces hommes, reclus en prison, se mettent de manière hasardeuse et progressive à chanter le cantique *Przybieżeli do Betlejem pasterze* (« Les bergers ont accouru à

Bethléem »). Tous les éléments présents dans cette séquence concourent à montrer la situation carcérale de façon à mêler la crudité des situations individuelles à la sacralité du chant récité collectivement. L'intensité émotionnelle de la séquence réside dans sa façon de rejouer la messe — de laquelle ils sont exclus — mais dont le chant, exprimé unanimement, fait planer l'esprit. Au cours de ce chant, des images subliminales sont introduites, décrivant le travail forcé que ces prisonniers doivent accomplir quotidiennement. Par conséquent, Kieślowski parvient ici à dévaloriser la fonction préalable de l'espace carcéral pour faire poindre le sentiment religieux ainsi que la solidarité qui s'instaure entre les prisonniers. Par là même, il rend sensible la présence singulière des corps ainsi que les liens à partir desquels surgissent la mémoire collective et des traits culturels catholiques propres au contexte polonais.

Il n'est pas étonnant de constater qu'à la même période la présence insoumise des sentiments soit elle-même mise en avant par le philosophe dissident Leszek Kołakowski dans son article intitulé *Les racines marxistes du stalinisme* (*Marxist Roots of Stalinism*<sup>110</sup>). Le philosophe dresse le constat selon lequel, dans le système socialiste, où la société civile est par principe la propriété de l'État, résistent des zones qui remettent en question la mise en demeure officielle des corps.

L'entéléchie<sup>111</sup> du totalitarisme ne pourra jamais être réalisée de manière impeccable. Il y a des formes de vie qui résistent obstinément à l'emprise du système, en particulier les liens familiaux, affectifs et sexuels qui ont été soumis à des pressions violentes de toute sorte de la part de l'État, mais semble-t-il jamais avec un succès total (...). Il en va de même pour la mémoire individuelle et collective que le système totalitaire tente en permanence d'annihiler en remaniant, réécrivant et falsifiant l'Histoire selon les besoins politiques du moment. De toute évidence, il est plus facile de nationaliser les usines et le travail que les sentiments; et plus facile de nationaliser les espoirs que les souvenirs.

Les films de Kieślowski, tels que *Le Calme*, ne reposeraient-ils pas justement sur une esthétique de l'intime capable d'exposer ces liens familiaux, affectifs et

---

**110** Leszek Kołakowski, « Les racines marxistes du stalinisme » (1973), in : *Le village introuvable*, Paris : Complexe, 1986, pp. 47-72. L'article a été publié antérieurement en langue anglaise : Leszek Kołakowski, « Marxist Roots of Stalinism » in: Robert C. Tucker (ed.), *Stalinism: Essays in Historical Interpretation*, New York : Norton, 1977.

**111** L'entéléchie désigne étymologiquement une « énergie agissante et efficace ». Chez Aristote, la notion est utilisée pour qualifier un état de perfection, de parfait accomplissement de l'être, par opposition à l'être en puissance, inachevé et incomplet (Dictionnaire *Le Robert*, 2004). Chez Kołakowski, la notion définit l'état d'accomplissement le plus avancé du système politique issu du socialisme.

sexuels, mais aussi cette mémoire individuelle et collective qui déroge aux réécritures falsifiées de l'Histoire ?

Il serait toutefois erroné de réduire la démarche de Kieślowski à sa façon de montrer les liens affectifs, familiaux et sexuels comme la zone d'une dissidence à connotation polémique. Elle permet effectivement de considérer les liens intimes non pas comme proprement modélisés de l'extérieur, mais en tant qu'ils sont questionnés par les êtres eux-mêmes en fonction des normes auxquelles ils se réfèrent. Ne se formulant pas forcément comme réponse à un contrôle ou à une victimisation antérieurs, la « résistance » des liens intimes doit être considérée dans un sens plus large. Au fond, conçue comme la sphère d'un choix à l'égard des normes (à accepter ou à rejeter), l'intimité apparaît chez Kieślowski comme un vecteur politique de résistances. Pour le dire autrement, l'intimité apparaît non seulement dans son affrontement éventuel avec l'arbitraire des lois et la malléabilité des décisions politiques, mais surtout comme la source d'une expressivité corporelle et verbale perturbée.

Évoquons une nouvelle fois le film *Sans fin*, sans doute l'œuvre dans laquelle le cinéaste polonais développe la plus profonde et la plus troublante image des corps. Ici, l'intimité en tant que source de résistance du passé se manifeste, d'une part, à travers la présence persistante du mari défunt tout au long du film, apparaissant comme une figure physiquement et métaphoriquement revenante, surveillant les faits et gestes de la protagoniste (tout en étant le centre des discussions au sein de la trame narrative). D'autre part, l'intimité est le lieu d'une résistance face au pouvoir; ceci est particulièrement évident dans la séquence où la protagoniste (toujours sous les yeux de son mari) accomplit un acte sexuel avec un touriste américain, joué par le comédien britannique Danny Webb. Évitant le poncif de la scène de lit comme lieu de confession et de compréhension mutuelle, Kieślowski montre ici l'intimité non seulement comme le lieu d'une fragilité manifeste, d'une violence contenue, d'un changement de statut mais aussi comme la source d'une parole dérivée, prenant son sens dans l'intimité

sexuelle<sup>112</sup>. Dans la séquence, les composantes narratives et esthétiques montrent une sexualité en tant que vecteur sous tension d'une expression personnelle, marquée dans son caractère linguistique, dérogeant aux modèles normatifs (voire controversée sur le plan religieux, tant on assiste à un brouillage entre adultère, prostitution et plaisir personnel). Par conséquent, l'échange affectif dépeint par Kieślowski ouvre vers le vertige d'un corps perdu, incapable d'entreprendre un deuil nécessaire, et recherchant par un moyen dérivé — et particulièrement sophistiqué — à extérioriser une vérité sur elle-même qui pourtant semble lui échapper.

Dressons un constat : la vision du cinéaste envers l'intimité dans le système communiste est l'occasion de l'élaboration d'un regard à la fois franc et pudique, montrant que l'emprise politique parfois brutale des liens les plus personnels se joue constamment en tension. D'un côté, l'attention est portée sur la manière dont les individus se réapproprient les codes, les normes et les modèles d'autorité. On peut, par exemple, comprendre la trajectoire de l'homme au centre du documentaire *Du point de vue du gardien de nuit (Z punktu widzenia nocnego portiera, 1977)* comme la façon dont l'autorité s'infiltré par imitation dans l'existence de certains individus, jusqu'à ce que cette normalisation de l'être devienne un objet de conquête et de fierté personnelles. Et, d'un autre côté, les films de Kieślowski témoignent de la façon dont les désirs trouvent leur expression, recherchent une validation ou bien sont disqualifiés. En somme, les films dessinent le mouvement qui permet moins une libération du désir que l'expression perturbée d'un désarroi. Dans *Premier amour*, par exemple, l'enjeu sera de savoir dans quelle mesure le couple central mène à bien son projet d'avoir un enfant malgré leur jeune âge, les pressions policières et la dérogation à l'égard de la norme qu'engage un tel acte. Le film montre les deux protagonistes dans une confrontation avec les représentants de l'ordre (directeur de l'école, représentants

---

**112** Voici une analyse succincte de la séquence en question : la protagoniste remarque dans un café la similarité entre les mains du touriste américain et celles de son mari disparu. Le touriste propose naïvement à Urszula de monter dans sa chambre d'hôtel pour « fifty dollars ». Cette dernière accepte. On retrouve le couple nu s'étreignant sur le lit de façon inverse à la position classique (et légèrement en diagonale). Employant d'abord un travelling latéral montrant les émotions de la femme, la distance et la fixité du plan suivant permet de rendre compte de ces corps étrangers l'un à l'autre, qui semble autant s'aimer que se repousser. La suite de la séquence est particulièrement intéressante : s'asseyant sur le côté du lit de façon à ne pas voir ce « client » improvisé, Urszula livre un long monologue en forme d'aveu de faiblesse qu'elle exprime en polonais. Sa parole intervient comme une délivrance, accompagnée de quelques larmes qu'elle dégage rapidement de son visage avant de fuir.

de la bureaucratie etc.), autant que dans l'affirmation constructive d'une parole nécessaire et libératrice, à défaut d'être réconciliatrice (dialogues au sein du couple pendant les travaux dans leur appartement, discussions avec leurs amis respectifs, consentements lors du mariage, expressions de joie lors de la naissance). Kieślowski pointe donc les réactions intimes vécues personnellement et collectivement face aux normes<sup>113</sup>, mettant en avant soit une acceptation zélée, soit un affrontement constant et acide.

### **Expérience politique de l'intime : de l'extériorisation du désir à l'intériorisation du pouvoir**

Si le cinéaste pointe l'enchevêtrement entre privé et public<sup>114</sup>, il ne s'agit pas d'opposer les deux sphères. Bien au contraire, Kieślowski tente de comprendre les relations qu'elles peuvent entretenir au sein d'une société soumises à des stratégies de contrôle et de surveillance. Aussi le cinéma de Krzysztof Kieślowski pré-1989 interroge-t-il l'intimité en contexte socialiste pour mieux saisir les rapports complexes qui se jouent, à la même période en Europe centrale (sous différentes formes selon les mentalités régionales, répondant à divers problématiques internes à chaque pays), entre l'expression du désir et les systèmes de protection dont les états se dotent pour la limiter, voire la contraindre.

Pour mieux comprendre ce point, étudions la liaison entre privé et public à partir des affirmations de Véronique Monteilhet à propos du cinéma d'occupation. Si *a priori* la notion d'intimité tend à caractériser « un mouvement de retrait de la sphère publique et sociale encline à l'exhibitionnisme et au voyeurisme, lui préférant une vie repliée sur soi, sur la famille ou le couple dans un lieu de l'intériorité,

---

**113** Cette idée fait écho à celle développée par Alain Masson selon laquelle : « Les rapports humains ne reposent pas sur la définition que la société ou la nature leur imposent, mais sur l'engagement des corps. » in : Alain Masson, « L'échange des corps dans l'œuvre de Kieślowski », in : Michel Estève (dir.), *Etudes Cinématographiques — Krzysztof Kieślowski*, Paris, Lettres Modernes, 1994, p. 10.

**114** Pour mieux aborder historiquement la façon dont les régimes communistes surveillent et contrôlent la sphère privée, tout en lui déstabilisant toute autonomie, lire : Roman Krakovsky, *Réinventer le monde. L'espace et le temps en Tchécoslovaquie communiste*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014. Sur la question de la "morale socialiste", lire: Fridieff Michel, « La morale socialiste d'après la doctrine communiste en U.R.S.S ». In : *Revue internationale de droit comparé*, Paris, Vol.5 N°2, Avril-juin 1953, pp. 274-283.

morale et physique »<sup>115</sup>, tout système autoritaire occupe l'espace social en réduisant les possibilités de produire des formes singulières d'intimité<sup>116</sup>. Plus précisément, alors que l'intimité désignerait l'« incommunicabilité de l'existence<sup>117</sup> », un cinéma en prise avec des structures totalitaires « montre que la vie privée n'est viable que lorsqu'elle peut être portée sur la place publique »<sup>118</sup>. Aussi les films de Kieślowski dessinent-ils un mouvement permanent, parfois bloqué, voué à l'exposition publique de l'intimité. La question est de savoir dans quelle mesure tel ou tel désir — celui d'avoir un enfant lorsqu'on est adolescent dans *Premier amour*, ou celui d'introduire la carrière au sein du contexte familial dans *La Cicatrice* (*Blizna*, 1976) et dans *L'Amateur*, ou encore celui d'espionner les ébats amoureux d'une voisine dans *Brève histoire d'amour* (*Krótki film o miłości*, 1988) — doit être marqué du sceau de l'inacceptabilité, et parfois au prix d'une féroce (auto-)répression. De cette façon, le cinéma de Krzysztof Kieślowski semble pointer une complexité propre à la société polonaise des années 1980 entre désir privé et exposition publique.

Dans le *Décatalogue 3 – Tu respecteras le jour du Seigneur* (*Dekalog Trzy*, 1988), Kieślowski raconte l'histoire d'un étrange rituel de Noël, lors duquel deux anciens amants se retrouvent. Sans qu'une tension sexuelle soit en jeu, c'est la présence de ces deux corps réunis qui est questionnée; ensemble, ils traversent Varsovie en voiture, à la recherche du mari de la protagoniste. Dans une Varsovie désertée à cause de l'événement religieux (la « Wigilia » en polonais), on apprend à la fin que l'homme qu'ils recherchent habite dans une autre ville et avec une autre femme, et que la traversée de la ville en compagnie de son ancien amant était une ruse de la part de la protagoniste pour remédier à sa solitude et éviter de commettre l'irréparable. Aussi face à l'absence du corps de l'être recherché, au cours d'un chassé-croisé qui n'a de sens que comme mouvement résistant à la volonté de mourir, Kieślowski rend d'autant plus présent la fragilité du corps de la femme, lequel ne semble exister que dans l'émotion renvoyée par un autre corps (celui de

<sup>115</sup> Véronique Monteilhet, « Images de l'intimité dans le cinéma d'occupation », in : Lila Ibrahim-Lamrous, Séveryne Muller (éd.), *L'Intimité*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, Cahiers de recherches du CRLMC, 2005, p. 299.

<sup>116</sup> On peut évidemment nuancer ce point à partir de l'ouvrage suivant : Claude Pannetier et Bernard Pudal (dir.), *Autobiographies, autocritiques, aveux dans le monde communiste*, Paris : Belin, coll. « Socio-histoires », 2002.

<sup>117</sup> Daniel Madelénat, *L'Intimisme*, Paris : P.U.F., 1989, p. 24 (cité par : Véronie Monteilhet, *op. cit.*).

<sup>118</sup> Véronique Monteilhet, *Op. cit.*, p. 299.

l'ancien amant). De ceci résulte l'interdépendance entre les individus, l'attachement qui les enchaîne. La séquence de l'aveu de cet épisode du *Décatalogue*, tout comme celle d'ailleurs de *Sans fin*, permet de dévoiler une vérité, celle de la responsabilité qui unit les êtres malgré eux. Si les « corps » kieślowskiens sont donc présents en tant qu'ils sont surveillés, ils sont aussi et surtout des enquêteurs et des chercheurs de vérité, et porteurs d'une intime conviction. L'enjeu profond est celui de savoir dans quelle mesure le cinéma peut permettre la formulation laissée ouverte de cette intime conviction dans l'espace public, dépassant ainsi le cadre d'un procès ou d'un décret.

Or, il serait difficile d'évoquer l'importance de cette conviction personnelle sans étudier la forme du corps-à-corps que les films de Kieślowski raniment à l'aune du dispositif de l'aveu<sup>119</sup>. Si cette forme est étudiée par Michel Foucault comme la situation de prise de pouvoir verbale sur l'identité du sujet, elle est sensiblement déplacée et diffractée par Kieślowski, en particulier dans la série du *Décatalogue*. En effet, évoquant de façon récurrente les problèmes liés à la communication, aux écoutes téléphoniques, mais aussi à la surveillance, le cinéaste transforme ces modes de contrôle en canaux par lesquels transitent les confidences les plus intimes et les secrets les plus inavouables. C'est donc moins l'émission et la réception qui importent que l'enjeu de la transmission, laquelle engage un jeu de confiance et de méfiance dans l'écoute. Nous pouvons dire qu'au même titre que les documentaires, les films de fiction dessinent un cinéma des confidences, dans lequel les corps exposés se cherchent une origine nouvelle à travers les échanges les plus intimes. Ils s'offrent ainsi de manière extrêmement ouverte au spectateur-témoin. Pour citer Alain Masson, « les corps ne sont ni des vêtements de chair ni des quantités de matière contenues dans une enveloppe expressive : perméables, relatifs, incomplets, ils aspirent à toucher, et à se constituer comme sensibles au regard de notre propre sensibilité. Le corps est vocation. »<sup>120</sup>

---

**119** « Il faut être soi-même bien piégé par cette ruse interne de l'aveu, pour prêter à la censure, à l'interdiction de dire et de penser, un rôle fondamental; il faut se faire une représentation bien inversée du pouvoir pour croire que nous parlent de liberté toutes ces voix qui, depuis tant de temps, dans notre civilisation, ressassent la formidable injonction d'avoir à dire ce qu'on est, ce qu'on a fait, ce dont on se souvient et ce qu'on a oublié, ce qu'on cache et ce qui se cache, ce à quoi on ne pense pas et ce qu'on pense ne pas penser. Immense ouvrage auquel l'Occident a plié des générations pour produire (...) l'assujettissement des hommes; je veux dire leur constitution comme « sujets », aux deux sens du mot. » in : Foucault Michel, *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 78 sq.

**120** Masson Alain, *Op. cit.*, p. 7.

Il semblerait pourtant que la proximité de Kieślowski avec la sphère affective et sexuelle, dans *Sans fin* et le *Décatalogue* notamment, ne soit pas seulement une façon de révéler les « résistances » de la société civile avec l'État (comme le théorise Leszek Kołakowski), ou bien encore d'évoquer la responsabilité qui enchainent les êtres entre eux et à leur environnement, mais qu'elle soit le moyen de saisir poétiquement des circulations existantes au sein de la sphère intime entre les querelles amoureuses et les conflits de la Guerre froide, autrement dit entre l'échelle microscopique et l'échelle macroscopique. Se focaliser sur la sphère intime ne se réduit définitivement pas à montrer la vie privée mais revient plus subtilement à rendre compte aux spectateurs des menaces qui pèsent sur les individus dans le contexte spécifique de la fin des années 1960 à la fin des années 1980.

Empreinte de symbolisme, la méthode kieszlowskienne métaphorise ces menaces. La séquence de *Sans fin* où Urszula rencontre le touriste américain en forme la preuve la plus éclatante. Dans cette séquence, construite autour de l'acte sexuel, tous les éléments visibles à l'écran semblent rejouer la relation complexe, faite de rapprochements et de répulsions, qu'entretiennent les deux blocs engagés dans la guerre froide. À partir de distinctions évidentes (nationalités et langues des personnages), que le cinéaste s'applique à montrer dans une tension entre prise et méprise, tous les éléments visuels apparaissent comme des signes résonant avec la situation géopolitique. En voici deux exemples : d'abord, le verre de vodka avalé par le touriste américain dans le café (composé de deux parties, une blanche supérieure et une rouge inférieure, qui reprennent parfaitement la bichromie du drapeau polonais), et ensuite le billet de cinquante dollars. Ce dernier, le touriste le propose comme tribut à Urszula; il le glissera furtivement dans son sac à mains après l'acte sexuel, changeant ainsi le statut de la femme en celui d'une prostituée. Le cinéaste rappelle avec ruse la problématique politique liée à la devise américaine dans les régimes socialistes, dans un contexte économique où la naissance de la *Młoda Polska*<sup>121</sup> (« Jeune Pologne ») passe par l'endettement de l'État polonais à l'égard des devises occidentales. Par conséquent, le magnétisme défaillant qui relie les deux corps se conjugue au pessimisme pudique de la vision de Kieślowski, enveloppant chaque action de façon à révéler leur statut aussi symbolique que politique à l'écran. Autrement dit : à faire de chaque geste, observé intimement, le signe et le stigmate des menaces que les conflits guerriers impriment sur l'existence des individus.

---

**121** Pour mener sa politique de grands travaux, Edward Gierek fait contracter à l'État polonais des dettes auprès des banques américaines et ouest-européennes au début des années 1970.

Or, s'appropriier poétiquement les menaces géopolitiques, articulant les conflits guerriers et les épreuves intimes, n'est pas étranger à la démarche d'autres cinéastes de la même période au sein du « bloc de l'Est ». C'est le cas du hongrois István Szabó — ce dernier inscrivant souvent ses trames narratives dans le passé complexe du début du XXe siècle<sup>122</sup>. Il serait également étrange de ne pas évoquer ce même type de circulations à l'œuvre dans le cinéma yougoslave de cette période, notamment dans les films réalisés par Dušan Makavejev<sup>123</sup>. Les cinéastes polonais en exil formulent également ces circulations “interscalaires”, en les cristallisant autour d'un « mal intériorisé » par les individus. Si, dans *Possession* (1981) d'Andrzej Żuławski, l'infiltration du communisme démoniaque s'inscrit dans une trajectoire poétique alliant le fantastique au sanguinaire, fondant un rapport à la fois amoureux et conflictuel entre les personnages et un double monstrueux, c'est dans une réalité ancrée socialement, bien qu'exclue du monde environnant, que les ouvriers de *Travail au noir* (*Moonlighting*, 1981) vont vivre, dans une ignorance forcée, les événements de décembre 1981.

Si quelques autres cinéastes rendent compte poétiquement de menaces similaires plus ou moins tangibles au sein de l'intimité<sup>124</sup>, la valeur politique induite par les films de Kieślowski se joint d'une considération du sacré, c'est-à-dire de la prise en compte d'une autorité à laquelle les individus appartiendraient sans qu'elle soit proprement visible ou facilement représentable<sup>125</sup>. Plutôt que de traduire mythologiquement l'intimité par une austérité provocatrice, comme c'est le cas de Pier Paolo Pasolini dans *Salò ou les 120 Journées de Sodome* (*Salò o le 120*

---

**122** Parmi d'autres, citons trois films en particulier : *Mephisto* (1981), *Colonel Redl* (*Oberst Redl*, 1985) et *Hanussen* (1988).

**123** Citons par exemple : *W.R. - Les mystères de l'organisme* (*W.R. - Misterije organizma*, 1971) de Dušan Makavejev. Combinant un aspect documentaire avec le genre de la comédie sexuelle surréaliste et philosophique, le film introduit les enjeux sexuels comme des échos directs aux conflits (idéologiques et belliqueux) qui opposent le bloc de l'Est au bloc de l'Ouest.

**124** Parmi d'autres, nous pouvons citer D. Hanak, R.W. Fassbinder, P.P. Pasolini.

**125** La musique semble laisser poindre constamment la présence d'une telle autorité. Ce rôle actif de la musique au cinéma, touchant au mystique, avait été pointée très tôt par Jacques de Baroncelli : « Dans le drame nous verrons la mélodie dessiner le geste, suivre la courbe et le rythme d'un sentiment, l'éclairer, le définir et, dans ses motifs et ses tours, enclore harmonieusement une âme. Le cinéma dès lors créera des minutes uniques, pures, émouvantes, idéales. Et c'est la suprême réalité. » in : Jacques de Baroncelli, *Le film et l'art - Pantomime, Musique, Cinéma*, Paris : Films Lumina, 1915.

*giornate di Sodoma*, 1976), Kieślowski emploie le cinéma pour démystifier intimement ce qui encadre juridiquement les comportements humains.

Interrogeant l'excès qu'implique la captation de l'intimité, le cinéma de Kieślowski parvient à perturber durablement les catégories culturelles auxquelles le cinéma polonais était habituée, notamment en ce qui concerne le rapport hommes/femmes, et à se focaliser sur les féconds débordements des corps, faisant du cinéma la zone d'une interrogation des normes, d'une interprétation de la vérité et de la construction d'une conscience. Profondément sensible à l'importance des normes encadrant les existences et des stratégies de contrôle et de surveillance mises en place par le régime communiste, Kieślowski met à l'épreuve un regard politique sur les corps, et se soustrait ainsi à la prétendue pureté d'un cinéma directement dissident, militant ou encore « idéal ». Sa démarche esthétique complexe, glissant de l'analogie à la ressemblance (et vice-versa), du multiple à l'un (et vice-versa), de l'épreuve réelle à l'expérience sacrée (et vice-versa), et du micro- au macro-scopique (et vice-versa), semble constamment se nourrir et se rejouer en fonction des stratifications offertes par la réalité socialiste, et de la densité des relations vécues par les sujets filmés. Alors si les larmes déchirent, le regard qu'on peut porter sur elles n'est pas seulement empreint d'empathie. Le processus à l'œuvre mue les images en une expérience politique de l'intime aux limites à jamais troublantes.

Mathieu Lericq

---

Pour citer cet article : Mathieu Lericq, « Le cinéma de Krzysztof Kieślowski (1966-1988) : une expérience politique de l'intime », dans Tadeusz Lubelski, Ania Szczepanska (dir.), *La double vie de Krzysztof Kieślowski*, actes du colloque des 1er et 2 avril 2016, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA, mise en ligne le 30 septembre 2017.

---

# LE DÉCALOGUE DE KRZYSZTOF KIEŚLOWSKI, À LA LUMIÈRE DES ÉTUDES CONTEMPORAINES SUR LA TÉLÉVISION DE QUALITÉ

MONIKA TALARCZYK-GUBAŁA  
ÉCOLE DE CINÉMA DE ŁÓDŹ (PWSFTViT)

L'œuvre de Krzysztof Kieślowski continue à avoir une influence importante dans les études cinématographiques, essentiellement dans un cadre interprétatif entre tradition de l'école polonaise du documentaire et du cinéma de l'inquiétude morale d'une part, et cinéma européen des grands maîtres, d'autre part. Marek Haltof propose une vision pertinente de la réception posthume de l'auteur du *Décatalogue* qu'il décrit comme une dispute entre les défenseurs du Kieślowski « réaliste » et ceux du « métaphysicien mûr »<sup>126</sup>. En revanche, il est plus rare d'examiner ses films à travers le prisme de la qualité, celle des productions télévisuelles en l'occurrence. Dans mon article, je vais m'intéresser non pas à une catégorie supérieure de téléfilms ni à toute l'œuvre de Kieślowski pour la télévision, mais uniquement au *Décatalogue* et au concept de production télévisuelle en série dans une perspective diachronique. Cette réflexion m'a été inspirée par des études contemporaines sur la télévision de qualité et l'émergence dans la littérature anglophone de l'idée d'une nouvelle génération de séries. J'avance la thèse que la série de Kieślowski et Piesiewicz parachève une tendance qualitative, caractéristique de la production de séries des quinze premières années de la télévision publique polonaise. De surcroît, elle répond à tous les critères typiques des séries contemporaines de nouvelle génération et peut servir de point de référence interprétatif pour la première série polonaise de nouvelle génération produite par HBO, *Bez tajemnic (Pas de secrets)*<sup>127</sup>.

## Genre

La première partie du *Décatalogue* a été diffusée à la télévision polonaise le 10 décembre 1989. Il a d'emblée été difficile d'attribuer un genre à ce film, le réalisateur lui-même avait l'habitude de qualifier son œuvre de « cycle télévisuel

---

<sup>126</sup> Marek Haltof, « Still Alive: Krzysztof Kieślowski's Influence on Post-Communist Polish Cinema », in : Steven Woodward (dir.), *After Kieślowski: The Legacy of Krzysztof Kieślowski*, Detroit: Wayne State University Press, 2009, p. 21.

<sup>127</sup> *Bez tajemnic*, adaptation polonaise de la série israélienne *BeTipul*.

qui utilise les pratiques de la série »<sup>128</sup>. Il anticipait ainsi le moment où, dans les années 1990, la distinction entre téléfilms, séries et feuilletons, dont soap-operas, telenovelas, mini-séries et séries anthologiques, est devenue obsolète compte tenu de l'hybridation des genres. Pour mémoire, on entendait jusque là par série (*the episodic series*) une émission cyclique composée d'épisodes au récit fini et indépendant, même si les personnages ou le lieu de l'action étaient récurrents, car chacun racontait une histoire différente. En revanche, dans un feuilleton (*the continuing serial*) l'intrigue s'étendait sur plusieurs épisodes avec un dénouement volontairement interrompu à la fin de l'épisode (*cliffhanger*) afin de la développer dans le suivant voire à l'infini comme dans les soap-operas américains. Conformément à cette terminologie, il faudrait qualifier *Le Décalogue* de série télévisée, puisque l'action se déroule au sein de la même cité varsovienne. Chaque épisode constitue une entité finie en matière de narration, avec des personnages apparaissant çà et là dans différents épisodes<sup>129</sup>. Nous savons pourtant qu'il y a plus à dire au sujet du phénomène qu'est l'œuvre de Kieślowski et Piesiewicz. Il est temps de se demander si elle se défend face au niveau des séries contemporaines.

Quelle qualité originale apportent les feuilletons de nouvelle génération ? Selon Sarah Cardwell, on peut le déduire à travers la description des valeurs de la télévision de qualité :

Les programmes de télévision américaine de qualité sont généralement bien réalisés, ils se caractérisent par un jeu naturaliste, la présence d'acteurs connus et estimés, un style visuel souligné par un travail soigné voire novateur de la caméra et du montage, et un travail sur le son à travers l'usage judicieux d'une musique appropriée souvent originale. (...) D'une manière générale, on ressent une certaine cohérence stylistique où motifs et style s'entremêlent de manière expressive et frappante. Par ailleurs, ces programmes ont plutôt tendance à explorer des thèmes sérieux qu'à représenter des événements superficiels de la vie; ils impliquent souvent un aspect gratifiant pour le spectateur amené à chercher une certaine résonance symbolique ou émotionnelle dans les détails. La télévision américaine de qualité tend également à se concentrer sur le présent en offrant une réflexion sur la société contemporaine qu'elle cristallise dans des illustrations et des exemples singuliers.<sup>130</sup>

<sup>128</sup> *A Short Film about Decalogue*, réal. Ellen Anipare, Jason Wood, G-B, 1996.

<sup>129</sup> Bartosz Staszczyszyn, *Świat w odcinkach*, „EKRANY” 2012, n° 3-4, p. 4-12.

<sup>130</sup> Sarah Cardwell, « Is Quality Television Any Good? Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling Matter of Critical Judgement », in : McCabe, Janet and Akass, Kim, éd. *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. IB Tauris, p. 19-34.

## Histoire de la télévision de qualité

Selon les spécialistes anglophones des médias, c'est au début des années 1990 qu'un tournant s'est opéré à la télévision avec la diffusion sur la chaîne ABC de la série *Twin Peaks* destinée à un public au goût plus exigeant. La cohérence stylistique de la série qui porte la marque de David Lynch, le réalisateur des premiers épisodes, ainsi que le contenu controversé jamais vu jusqu'alors dans une série (abus sexuels sur mineurs, prostitution, trafic de drogue, agissements du FBI, parapsychologie) ont créé une nouvelle qualité télévisuelle qui a trouvé assez rapidement des amateurs passionnés dans le monde entier. En outre, le développement de la télévision par câble a fait naître de beaux projets d'auteurs, tenant de la tradition du cinéma artistique, et certaines chaînes comme HBO s'attachent à ce que leur nom soit gage de qualité pour les spectateurs. Malgré la multiplication de chaînes concurrentes comme Showtime (*Californication*, *Dexter*) ou AMC (*Mad Men*, *Breaking bad*), HBO demeure cependant synonyme de télévision de qualité, moderne et controversée offrant contre abonnement un capital culturel adressé à un public plus exigeant.

Sommes-nous effectivement en présence d'un « tournant télévisuel » ? Jane Feuer réfute l'idée d'un caractère révolutionnaire des drames contemporains de qualité, elle rappelle que le terme *quality drama* décrivait les spectacles de théâtre new-yorkais retransmis en direct à la télévision américaine dans les années 1950. Selon elle, on devrait utiliser cette expression dans un sens descriptif et non pas historique ni spécifique aux productions de la fin des années 1990 ou d'aujourd'hui<sup>131</sup>. Les chercheurs polonais Małgorzata Major et Samuel Nowak mettent également en doute la thèse d'un « tournant télévisuel » et d'une prétendue nouvelle génération de séries, en se concentrant sur le répertoire de la télévision polonaise. Selon eux, les drames de qualité sont un domaine de la télévision généraliste (y compris de la télévision polonaise en tant que producteur et diffuseur) quasiment depuis le début de son fonctionnement. En effet, le drame de qualité sous forme de série télévisée à la structure bien définie est apparu d'abord à la télévision généraliste et seulement il y a quelques dizaines d'années sur le câble. *Scènes de la vie conjugale* d'Ingmar Bergman sur la chaîne SVT (1973), *Racines* de Marvin J. Chomsky et d'autres sur la chaîne ABC (1977), *Berlin Alexanderplatz* (1980) de Rainer Werner Fassbinder sur la chaîne WDR et RAI prouvent que les séries télévisées sont capables d'explorer en profondeur une problématique politique, sociale ou psychologique, tant dans le cadre d'un drame intime que dans une dimension épique. Samuel Nowak se

<sup>131</sup> Jane Feuer, *HBO and the Concept of Quality TV*, op. cit., p. 145-157.

demande si des séries polonaises comme *Wojna domowa* (*Guerre domestique*, 1965-1966), *Czterej pancerni i pies* (*Quatre tankistes et un chien*, 1966-1970) et les représentations du Théâtre télévisé ne correspondaient pas déjà à ce qu'on peut appeler un modèle révolutionnaire de télévision de qualité. D'autres séries témoignent de la qualité de la télévision polonaise : *Stawka większa niż życie* (*Plus que la vie en jeu*, 1967-68), *Dom* (*La Maison*, 1980-2000), *Królowa Bona* (*La Reine Bona*, 1980). Selon moi, *Le Décalogue* (1980) de Krzysztof Kieślowski vient justement couronner cette tendance. De plus, c'est la seule série polonaise disponible en DVD tant sur le marché polonais qu'étranger, ce qui lui permet d'être un objet d'analyse et d'étayer la thèse d'un tournant télévisuel dans la littérature anglophone sur le sujet. Bien avant *Le Décalogue*, la télévision polonaise avait proposé aux spectateurs de courtes séries pour des publics variés. La série *Dzieci z naszej szkoły* (*Les enfants de notre école*, 1968) réalisée par Wadim Berestowski, Stanisław Sapiński et Jadwiga Kędzierzawska, est destinée aux jeunes téléspectateurs; dans chaque épisode apparaît un nouveau héros, tous fréquentent cependant la même école et les personnages principaux d'un épisode apparaissent parfois dans un autre. *Najważniejszy dzień życia* (*Le jour le plus important de ma vie*, 1974), réalisé par Andrzej Konic entre autres, repose sur une idée intéressante : on y voit un reporter demander à des passants quel a été le jour le plus important de leur vie. Leur réponse sert de trame au récit de chaque épisode. *Białe Tango* (*Le tango blanc*, 1981) réalisé par Janusz Kidawa raconte l'histoire de huit femmes embauchées dans la même entreprise. Dans chaque épisode, la protagoniste principale est confrontée à un dilemme féminin à une étape différente de la vie tandis que les héroïnes des autres épisodes apparaissent en toile de fond. Si la série du *Décalogue* a des antécédents, c'est tout de même Kieślowski qui a développé et parfait la formule en lui apportant une problématique ainsi qu'une approche artistique.

### *Le Décalogue* : série de qualité

Revenons aux critères de qualité définis par Sarah Cardwell : un jeu remarquable, un sens de l'image, une bande son originale, une impression de cohérence stylistique grâce à des motifs récurrents, une thématique sérieuse, des détails à la signification symbolique. On peut ajouter que la télévision de qualité met en valeur, jusqu'à parfois se confondre avec lui, l'auteur de l'œuvre - pas tant son réalisateur que le scénariste ou l'auteur de l'idée originale de la série. Cela se vérifie dans *Le Décalogue* qui répondait manifestement aux critères de qualité bien avant qu'on évoque ces normes pour la télévision de

qualité. Kieślowski reconnaissait que l'idée originale de la série venait de son co-scénariste : « C'était une idée de mon scénariste, Krzysztof Piesiewicz. *Le Décalogue* n'était qu'un prétexte. Nous voulions montrer que dans la vie sociale il règne un désordre qui exige de revenir aux questions essentielles et aux valeurs élémentaires. Et c'est dans les Dix Commandements qu'on trouve des valeurs élémentaires comme : *tu ne tueras point, tu ne voleras point...* Face à la confusion actuelle des valeurs, il faut parfois dire : écoutez, essayons de réexaminer les vérités les plus simples, sinon on va finir par s'entretuer. Les gens sont pressés et oublient les choses essentielles sans lesquelles il est impossible de vivre. Telle était ma motivation première. »<sup>132</sup>

En matière de qualité, les créateurs de séries de nouvelle génération ont pour modèle le cinéma artistique. C'est le cas du *Décalogue* dont la problématique et l'esthétique puisent leur source dans le cinéma de l'inquiétude morale, deuxième tradition-clef du cinéma polonais de la seconde moitié du XXe siècle après l'École polonaise. En tant qu'auteur de fiction, Kieślowski vient justement de ce courant et l'a approfondi tant dans ses longs-métrages de cinéma (*L'Amateur, Le Hasard*) que dans ses moyens-métrages pour la télévision (*Le Personnel, Brève journée de travail*). Deux parties du *Décalogue*, *Tu ne tueras point* et *Tu ne seras pas luxurieux*, fonctionnent encore aujourd'hui comme des films indépendants de la série. Ces versions au format de téléfilm qui ne dépassent pas les 90 minutes ont un titre différent de ceux des épisodes en polonais, en français seul le second film porte un nouveau titre : *Brève histoire d'amour*. Par ailleurs, ces deux films distincts sont sortis un an et demi avant la diffusion de la série télévisée, le réalisateur ayant d'emblée prévu de développer ces thèmes en deux versions de durées différentes<sup>133</sup>. Chaque partie s'inscrit dans une conception visuelle cohérente basée sur des espaces clos dont on ne peut pas s'échapper, avec des plans serrés, propices à la conversation, donnent une impression d'intimité ou de soudains plans larges montrent la solitude des personnages. Or, comme le chef opérateur de chacun de ces épisodes est différent, chaque version se distingue des autres par ses couleurs (*Tu ne tueras point version longue*, chef opérateur Sławomir Idziak) ou par un élément visuel relatif à un problème soulevé dans une partie donnée - dans *Brève histoire d'amour*, outre son travail sur le jeu des regards entre les personnages, le chef opérateur Witold Adamek a tourné une prise de derrière une fenêtre pour

<sup>132</sup> Krzysztof Wierzbicki, *Krzysztof Kieślowski: I'm so, so...*, Kopenhaga, Kulturmode Film / Statens Filmcentral, 1995.

<sup>133</sup> Jolanta Lenard, *Dziesięcioro przykazań*, „Film”, 1987, n° 44, p. 6-7.

suggérer que quelqu'un observait d'en face. De plus, si l'intervention d'un seul compositeur, Zbigniew Preisner, permet d'obtenir une unité stylistique dans la bande originale (caractérisée par le motif mélancolique du générique de début), l'interprétation musicale de certains thèmes varie dans chaque partie. Par exemple dans *Décologie 1*, où le héros adulte est un père qui croit avant tout à la raison et aux lois de la science, le compositeur introduit le motif de la flûte qui évoque la musique pastorale et par là même la Bible. Dans la version longue de *Tu ne tueras point*, la musique présente une tonalité plus claire et traduit la nostalgie du héros à qui sa sœur manque. Dans *Décologie 10* on entend dans un walkman les paroles de la chanson punk *Wszystko jest moje* (*Tout est à moi*) derrière un discours d'enterrement alors que les fils n'ont pas encore pris conscience du montant de l'héritage.

Autre lien entre la tradition du cinéma de l'inquiétude morale et *Le Décologie* : le casting issu d'une génération d'excellents acteurs considérés comme les icônes de ce courant : Krystyna Janda, Jerzy Stuhr, Janusz Gajos, Aleksander Bardini, Maja Komorowska, Grażyna Szapołowska, Bogusław Linda entre autres. Il arrive qu'un protagoniste d'un épisode donné fasse une apparition dans d'autres épisodes, ce qui donne au spectateur la sensation que chaque être croisé porte un poids et un secret intime. Le Tomek de *Brève histoire d'amour* apparaît furtivement et peu caractérisé dans *Décologie 9* où il croise Roman et dans *Décologie 10* où il sert Jerzy à la poste. En revanche, l'homme interprété par Artur Barciś n'est le héros d'aucun épisode mais sa présence et son regard donnent une cohésion au tout. On le voit dans tous les épisodes sauf *Décologie 10* qui diffère des autres par son ton, la force comique des acteurs et une thématique plus légère. Les auteurs du film n'ont pas dit à Barciś qui il devrait interpréter. Parfois, cet observateur anonyme est plus qu'une simple silhouette, dans *Décologie 5* par exemple, il joue un géomètre qui arrête le taxi où se trouve le futur assassin auquel il fait un signe de la tête. Il sait toujours ce qui va se passer, mais le plus souvent ne s'en mêle pas. Il est d'ailleurs difficile à dire s'il a de la compassion pour qui que ce soit. On peut s'en remettre aux explications de l'acteur : « Ce personnage est invisible dans le scénario. Aucun des personnages ne réagit à ma présence, ne soupçonne qui je suis. Quand on croise un type dans la rue, comment savoir s'il n'est pas le Christ descendu sur terre parmi les hommes ? »<sup>134</sup>

<sup>134</sup> Artur Barciś, « Grasz to, co masz w sobie » (« Tu joues avec ce que tu as en toi »), entretien avec Tadeusz Sobolewski, *Kino*, 1990, n° 2, p. 7-9.

## Le Décalogue aujourd'hui

Les séries de nouvelle génération en tant que supports transmédia (produits par la télévision mais distribués par internet) sont souvent pastichées par des fans internautes dotés de logiciels de traitement de l'image et de montage de films. Aujourd'hui, on mesure la qualité et la cohérence stylistique d'une série au nombre et à la diversité des réponses parodiques de ses spectateurs. De fait, ce n'est pas sur internet qu'on trouvera de telles réactions au Décalogue mais dans des films de fiction réalisés par des générations d'acteurs-réalisateurs ayant joué dans leur jeunesse chez Kieślowski. Les références parodiques sont rares dans le cinéma polonais surtout envers les maîtres. On en trouve cependant dans certaines productions au début du XXI<sup>e</sup> siècle, après la mort de Kieślowski. Outre les inspirations sérieuses, Marek Haltof relève celles parodiant le style de Kieślowski. Olaf Lubaszenko, l'interprète de Tomek dans *Brève histoire d'amour*, fait une allusion parodique à la scène finale devant la prison de *Trois couleurs : Blanc* dans la comédie qu'il a mise en scène *Chłopaki nie płaczą* (*Les garçons, ça ne pleure pas*, 2000). Juliusz Machulski, Romek dans *Le Personnel*, convoque quant à lui dans sa comédie *Superprodukcja* (*Superproduction*, 2002) un personnage tout droit tiré du Décalogue, en l'occurrence Artur Barciś, « homme-ange » qui intervient au moment où le héros doit prendre une décision banale.<sup>135</sup>

Preuve, même indirecte, de l'importance du Décalogue et de son influence sur la qualité des séries télévisées : la première série polonaise produite par HBO, chef de file culturel dans ce domaine. Certes, *Bez tajemnic* (*Pas de secrets*) est une adaptation du format israélien *BeTipul*, et la troisième saison est tirée de sa version américaine *In Treatment*, mais les auteurs de la version polonaise ont réussi à y inclure dans une certaine mesure des éléments typiquement polonais : en particulier, grâce à la présence de stars de deux générations d'acteurs, dont des figures du cinéma de l'inquiétude morale comme Jerzy Radziwiłowicz, Krystyna Janda, Janusz Gajos et des comédiens plus jeunes ayant fait leurs débuts dans *Le Décalogue* comme Maciej Stuhr. Pour décrire la construction de *Bez tajemnic* on peut reprendre la formule de Kieślowski sur le Décalogue : « c'est un cycle qui utilise les pratiques de la série ou une série qui utilise les règles du cycle » en reproduisant ici la régularité des rendez-vous hebdomadaires de patients chez leur psychanalyste, Jerzy. Ce qui dans *Le Décalogue* était fiction, c'est-à-dire événements traumatisants, dilemmes moraux, sujets existentiels, devient dans *Bez tajemnic* objet d'analyse

<sup>135</sup> Marek Haltof, *op. cit.*, p. 30.

psychanalytique. Les deux films se caractérisent par une atmosphère intime, davantage de dialogues que d'action, des scènes d'intérieur et des gros plans sur les personnages. Le contexte dans lequel se déroulent ces conversations est différent, mais on voit à nouveau la figure symbolique d'un personnage qui crée le lien entre les épisodes. Dans *Le Décalogue* il s'agissait d'un homme-ange silencieux qui croise un héros seul face à une décision morale à prendre. Dans *Bez tajemnic* c'est un psychanalyste qui dialogue avec le héros de l'épisode en l'aidant à aller à la source d'un événement déterminant dans sa vie d'adulte. Du cinéma de l'inquiétude morale, on passe au cinéma de la culture de la thérapie. En résumé, rappelons que *Le Décalogue* répond à tous les critères de qualité spécifiques aux séries de nouvelle génération et qu'il a anticipé, dans l'histoire de la télévision de qualité, la question de la réalisation et de la distribution de séries appelée « tournant télévisuel ». Toujours disponible sur le marché du DVD, récemment édité par les éditions MK2 dans sa version française, il inspire des créateurs dans le monde entier et défend sa position même face aux mœurs controversées des séries de nouvelle génération. En effet, dans *Le Décalogue* le spectateur est confronté à la peine de mort, l'inceste, l'avortement, le trafic d'organes, l'adultère, des formes vaines de religion, un enlèvement d'enfant et les relations polono-juives pendant la guerre. Cette série fonctionne encore, peut-être parce que — comme le disait Kieślowski : « je ne propose pas des recettes de vie. Je n'en connais pas moi-même. Je parle de choses antérieures à toutes règles (...). En Pologne on m'a critiqué en invoquant, à tort, la tradition. J'ai essayé de me servir de ma tradition personnelle.<sup>136</sup> »

Monika Talarczyk-Gubała

---

Pour citer cet article : Monika Talarczyk-Gubała, « *Le Décalogue* de Krzysztof Kieślowski, à la lumière des études contemporaines sur la télévision de qualité », dans Tadeusz Lubelski, Ania Szczepanska (dir.), *La double vie de Krzysztof Kieślowski*, actes du colloque des 1er et 2 avril 2016, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA, mise en ligne le 30 septembre 2017.

---

<sup>136</sup> Krzysztof Kieślowski, « Dekalog », *Les Inrockuptibles*, 1992, n° 42, p. 5.

## CONCLUSION

ANIA SZCZEPANSKA

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE (HICSA)

Pour inaugurer « La double vie de Kieślowski », Tadeusz Lubelski a posé l'inquiétante question du vieillissement de son œuvre et de son actuelle « étrangeté » (*obcość*). Il est vrai que les films de sa période polonaise (1966-1988) nous font plonger dans un monde communiste qui nous paraît aujourd'hui si lointain, si « autre » et dont nous n'aurions plus les clés.

Le premier extrait proposé par Mikołaj Jazdon (*Refrain*, 1972) montre néanmoins que dans cette réalité socialiste, Kieślowski s'intéresse avant tout à l'humanité des individus, dans sa dimension tragique et comique. En découvrant la vie quotidienne d'une administration publique funéraire, le cinéaste choisit de filmer la concrétude de la mort par son caractère bureaucratique; il fait ainsi entendre des échanges sur le prix d'une couronne de fleurs ou sur la couleur du petit coussin qui se glissera dans le cercueil sous la tête froide du cadavre. Une vaine tentative de maîtriser la mort par des chiffres, des sectorisations de rues, des tampons administratifs ou des certificats.

Ce ne fut donc pas le devoir commémoratif qui anima nos échanges pendant ce colloque. Nous retransposâmes avec autant de nécessité cette filmographie car elle nous aide aujourd'hui encore à appréhender avec humilité notre finitude. Nous revoyons ces films et les interrogeons à l'instar des personnages de Kieślowski : comme des être humains mortels, désabusés, désenchantés, remplis de contradictions et de dilemmes insolubles, en quête d'un peu de sens. Avec ces questions simples que Kieślowski pose dans *Têtes parlantes* en 1980 à toute la société polonaise en crise, toutes générations confondues : « Qui êtes vous ? Que voulez-vous ? »

Dans sa quête, Kieślowski ne cesse d'exhiber la matérialité fragile et vile de nos petites existences : ces os qui se désossent, ces corps qui faiblissent, cette merde de bébé jetée à la figure d'un père dévoré par sa passion du cinéma, ou encore cette boue qui recouvre les rues des nouveaux quartiers de Varsovie. Par cette confrontation avec la matérialité scandaleuse de nos vies, Kieślowski s'est

affirmé comme le cinéaste de l'intranquilité, un cinéaste qui nous oblige à vivre avec nos dilemmes, à défaut de pouvoir les résoudre.

Agnieszka Kulig nous a rappelé à juste titre que Kieślowski, qui n'avait sans doute pas lu Levinas, exige que nous prenions acte de l'irruption de l'autre. Un surgissement qui nous désarme autant qu'il nous émeut. Marcin Maron a déplacé cette interrogation éthique dans la sphère cinématographique, à travers la question de la juste distance de l'être filmé. Etre trop loin nous condamne au solipsisme, trop prêt à l'aveuglement. Comme le suggérait Olivier Beuvelet, nous sommes peut-être condamnés pour voir l'autre, à le regarder à travers des fentes, des recadrages permanents, des filtres qui, parce qu'ils nous séparent, permettent de concevoir l'horizon d'un vivre ensemble supportable. Kieślowski nous est alors apparu comme le cinéaste de la réconciliation des hommes car « Entre nous nous devons nous accorder » (« Między nami musimy się dogadać »).

C'est pourquoi notre hypothèse de départ — Kieślowski en défenseur des faibles et des opprimés contre les puissants et les oppresseurs — se révéla inexacte car nous sommes tous à la fois ces faibles et ces oppresseurs. Il nous renvoie l'image d'êtres dont les mains, comme celles de Filip de *L'Amateur*, commencent à trembler, au moment où nous pensons atteindre notre but, et au moment où la paix ne nous suffit plus.

Nous pensions qu'elle était double cette vie de Kieślowski, partagée entre le documentaire et la fiction, la Pologne et la France. Et nous nous sommes aperçus qu'elle était au contraire une et immanente. Qu'à défaut d'un Dieu juste et aimant (*Dekalog*), il nous restait la bienveillance à l'égard de cet autre, qui est face à nous, mais qui est aussi à l'intérieur de nous. Ce gardien passionné d'ordre et de contrôle, de normes, que nous aimons dénoncer avec tant de ferveur (*Du point de vue du gardien de nuit*), nous nous sommes rendu compte qu'il nous était familier, que nous le fréquentions, voire que nous l'étions, parfois, ou que nous en étions complices.

Dans *L'Amateur*, Filip découvre que ses films seront un jour utilisés, il ne sait pas bien par qui et comment, mais ils seront un jour utilisés malgré lui et contre les autres. Esquisser les contours d'un engagement politique de Kieślowski ne fut pas chose aisée. Tantôt socialiste, comme le suggérait Monika Talarczyk-Gubała, parce qu'il défendait les ouvriers dépossédés de leur voix, tantôt antisocialiste,

comme le proposait Mikolaj Jazdon, parce qu'il dénonçait les mécanismes d'un système autoritaire. Tantôt pro-solidarité, parce qu'il filmait les opposants, tantôt pro-pouvoir, parce qu'il n'allait peut-être pas assez loin dans la condamnation des hommes de pouvoir.

Finalement, nous avons tous cherché à vouloir le récupérer pour défendre nos causes et idéologies respectives. Mais Kieślowski, qui a beau être cet « ornithologue de l'espèce humaine », comme le disait Jacek Petrycki, ne s'est pas laissé épingler. Alors nous avons cherché des cases plus confortables : « humaniste » ou « métaphysicien ». Certes. Mais le costume politique nous a finalement échappé, il était trop petit, ou mal ajusté, et comme l'acteur qui fait craquer son costume dans *Personnel*, nous avons fini par simplement écouter, avec humilité et bienveillance, l'Aria des hommes.

Après ces deux jours, Kieślowski ne nous était plus si « étranger », parce qu'ils nous posait les seules questions légitimes et absolument nécessaires dans nos métiers d'êtres humains. Je voudrais donc clore ce colloque en en choisissant une seule, celle que pose systématiquement cette fonctionnaire de l'administration d'un Etat communiste, abritée derrière sa vitre de la Sécurité sociale. Je voudrais donc clore notre colloque par cette question, répétée par une fonctionnaire de la Sécurité sociale dans *L'Office (Urząd, 1966)* : « Qu'avez-vous fait à l'échelle de votre vie ? »

Ania Szczepanska

## BIBLIOGRAPHIE / FILMOGRAPHIE

**La bibliographie et la filmographie ont été réunies et adaptées par Mathieu Lericq.**

## **BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE**

Amiel Vincent, *Kieślowski*, Paris : Payot & Rivages, 1995.

Amiel Vincent, Pangon Gérard, *Krzysztof Kieslowski*, Paris : Mille et une nuits, 1997.

Amiel Vincent (dir.), *Krzysztof Kieslowski*, Paris : Positif/Jean Michel Place, 1997.

Bernard Renata, Woodward Steven (ed.), *Krzysztof Kieślowski : interviews*, Jackson, Miss. : University press of Mississippi, 2016.

Campan Véronique, *Dix brèves histoires d'image : le Décalogue de Krzysztof Kieslowski*, Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, 1993 (réed. 1999).

Estève Michel (dir.), *Etudes Cinématographiques — Krzysztof Kieślowski*, Paris : Lettres Modernes, 1994.

Floreano Ilaria, *Concerto per macchina da presa, musica e suono nel cinema di Krzysztof Kieślowski*, Milano : Bietti, 2011.

Furdal Malgorzata, Turigliatto Roberto (dir.), *Kieślowski*, Torino : Museo nazionale del cinema, 1989.

Haltof Marek, *The Cinema of Krzysztof Kieslowski: Variations on Destiny and Chance*, Londres, New York : Wallflower Press, 2004.

Insdorf Annette, *Krzysztof Kieslowski, doubles vies, secondes chances*, Cahiers du cinéma, 2002.

Jazdon Mikołaj, *Dokumenty Kieślowskiego*, Poznań : Wydawnictwo Poznańskie, 2002.

Kickasola Joe, Kickasola Joseph G., *The Films of Krzysztof Kieslowski: The Liminal Image*, Londres, New York : Continuum, 2004.

Kieślowski Krzysztof, *Le Décalogue*, trad. Malgorzata Smorąg et Beata Canes-Boussard, Paris : Balland, 1991

Kieślowski Krzysztof, Stok Danuta, *O Sobie*, Warszawa : Wydawnictwo Znak, 1997.

Kieślowski Krzysztof, *Autobiografia*, Kraków : Znak, 2006.

Kieślowski Krzysztof, *Le cinéma et moi*, trad. Margot Carlier, Lausanne ; [Paris] : les Éd. Noir sur blanc, 2006.

- Kieślowski Krzysztof, *Le Hasard et autres textes*, Arles : Actes Sud, 2001.
- Lubelski Tadeusz, *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, Kraków : TAIWPN Universitas, 1997.
- Martin Alain (dir.), *Krzysztof Kieślowski, l'autre regard*, Paris : A. Martin c/o Irenka, 2010.
- Martin Alain (dir.), *Krzysztof Kieślowski, encore plus loin*, Paris : A. Martin c/o Irenka, 2010.
- Martin Alain (dir.), *Krzysztof Kieślowski, vingt ans après*, Paris : A. Martin c/o Irenka, 2016.
- Michałek Bolesław, Turaj Frank, *Le cinéma polonais*, Ed. Cinéma/pluriel, Centre George Pompidou, Paris, 1992.
- Stok Danusia (ed.), *Kieslowski on Kieslowski*, Londres : Faber and Faber, 1993.
- Zawiśliński Stanisław, *Kieślowski*, Warszawa : Skorpion, 1998.
- Žižek Slavoj, *Lacrimae rerum, cinq essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski et Lynch*, trad. Christine Vivier, Paris : Éd. Amsterdam , 2005.
- Žižek Slavoj, *The fright of real tears, Krzysztof Kieślowski between theory and post-theory*, London : British film institute, 2001.

## FILMOGRAPHIE DE KRZYSZTOF KIEŚLowski (EN TANT QUE RÉALISATEUR)

(Source : [www.filmpolski.pl](http://www.filmpolski.pl))

### L'Office / Urząd

Année de production : 1966

Durée : 5 min.

Genre : Documentaire / Film d'école

Réalisation : Krzysztof Kieślowski

Scénario : Krzysztof Kieślowski

Image : Lechosław Trzęsowski

Son : Marta Stankiewicz

Montage : Janina Grosicka

Encadrement pédagogique : Jerzy Bossak, Kazimierz Karabasz, Kurt Weber

Gestion de la production : Tadeusz Lubczyński

Production : École de cinéma de Łódź

Récompenses :

— 1967 : Varsovie (Festival des films de l'école de Łódź) - Prix DKF "Zygzakiem"

### Le Tramway / Tramwaj

Année de production : 1966

Durée : 5 min.

Genre : Fiction / Film d'école

Réalisation : Krzysztof Kieślowski

Scénario : Krzysztof Kieślowski

Image : Zdzisław Kaczmarek

Son : Marta Stankiewicz

Montage : Janina Grosicka

Encadrement pédagogique : Wanda Jakubowska, Kazimierz Konrad

Production : École de cinéma de Łódź

Interprétation : Maria Janiec, Jerzy Braszka.

### Concert de vœux / Koncert Życzeń

Année de production : 1967

Durée : 16 min.

Genre : Documentaire / Film d'école

Réalisation : Krzysztof Kieślowski

Scénario : Krzysztof Kieślowski

Image : Lechosław Trzęsowski

Son : Marta Stankiewicz

Montage : Janina Grosicka

Encadrement pédagogique : Wanda Jakubowska, Kazimierz Konrad

Gestion de la production : Tadeusz Lubczyński

Production : École de cinéma de Łódź

Interprétation : Ewa Konarska, Jerzy Fedorowicz, Waldemar Korzeniowski, Roman Talarczyk, Ryszard Dembiński, Andrzej Titkow, Krzysztof Kieślowski, Jerzy Rogalski.

**La Photographie / Zdjęcie**

Année de production : 1968

Durée : 31 min.

Genre : Documentaire (télévision)

Réalisation : Krzysztof Kieślowski, assisté de Romuald Kamiński

Scénario : Krzysztof Kieślowski

Image : Marek Józwiak, Wojciech Jastrzębowski

Photographies : Józef Rybicki

Travail sonore et musical : Andrzej Trybuła

Son : Włodzimierz Wojtyś, Marek Józwiak

Montage : Jolanta Wilczak

Gestion de la production : Zofia Małkowska

Production : Telewizja Polska (Télévision polonaise)

**Dans la ville de Łódź / Z Miasta Łodzi**

Année de production : 1969

Durée : 17 min.

Genre : Documentaire

Réalisation : Krzysztof Kieślowski

Scénario : Krzysztof Kieślowski

Image : Janusz Kreczmański, Piotr Kwiatkowski, Stanisław Niedbalski

Son : Krystyna Pohorecka, Ryszard Sulewski

Montage : Elżbieta Kurkowska, Lidia Zonn

Encadrement artistique : Kazimierz Karabasz

Gestion de la production : Stanisław Abrantowicz, Andrzej Cylwik

Production : Studios des films documentaires (Varsovie)

**L'Usine / Fabryka**

Année de production : 1970

Durée : 17 min.

Genre : Reportage

Réalisation : Krzysztof Kieślowski, assisté de Marcel Łoziński

Scénario : Krzysztof Kieślowski

Image : Stanisław Niedbalski, Jacek Tworek

Son : Małgorzata Jaworska

Montage : Maria Leszczyńska

Consultation : E. Margański

Gestion de la production : Halina Kawecka

Production : Studios des films documentaires (Varsovie)

Récompenses :

— 1971 : Festival de Cracovie (Ogólnopolski Festiwal Filmów Krótkometrażowych) — Prix de la "Voix ouvrière" (à partir de 1970 le prix de la "Barque de fer").

**J'étais soldat / Byłem Żołnierzem**

Année de production : 1970

Durée : 16 min.

Genre : Documentaire

Réalisation : Krzysztof Kieślowski, Andrzej Titkow

Scénario : Ryszard Zgórecki

Image : Stanisław Niedbalski

Son : Jacek Szymański, assisté de Jan Strojecki

Montage : Walentyna Wojciechowska

Rédaction : Elżbieta Werner

Gestion de la production : Jan Harasimowicz

Production : Studio de cinéma "Le Meneur" (Wytwórnia Filmowa "Czołówka"), dépendant du Ministère de la Défense dès 1958 (rattaché depuis 2010 aux Studios de Films Documentaires de Varsovie)

Récompenses :

— 1971 : Festival de Cracovie (Ogólnopolski Festiwal Filmów Krótkometrażowych) - Prix du "Soldat Polonais" - "Cordon d'Or"

— 1971 : Distinction du Ministère de la Défense Nationale

**Avant le rallye / Przed rajdem**

Année de production : 1971

Durée : 14 min.

Genre : Reportage

Réalisation : Krzysztof Kieślowski, assisté de Grzegorz Skurski

Scénario : Krzysztof Kieślowski

Image : Piotr Kwiatkowski, Jacek Petrycki

Son : Robert Wiśniewski, Małgorzata Jaworska

Montage : Lidia Zonn

Gestion de la production : Waldemar Kowalski

Production : Studios des films documentaires (Varsovie)

**Échec au Roi / Szach Królowi**

Année de production : 1972

Durée : 36 min.

Genre : Spectacle télévisuel

Première : 13/02/1972

Auteur de l'ouvrage d'origine : Stefan Zweig

Scénario : Kamilla Klein

Réalisation : Krzysztof Kieślowski, assisté de Danuta Łomnicka

Réalisation télévisuelle : Barbara Sałacka

Lumière : Antoni Żurek

Direction de la photographie : Operator kamery, Tomasz Kostuch, Marek Krajewski, Maciej Ułasiewicz, Norbert Malaszewski.

Décors : Marcin Stajewski

Travail sonore et musical : Irena Wodiczko

Son : Gabriela Miłobędzka

Gestion de la production : Janina Targowska  
 Interprétation : Michał Pawlicki, Kazimierz Zarzycki, Andrzej Prus.

### **Ouvriers '71 : Rien sur nous sans nous / Robotnicy 1971: Nic o nas bez nas**

Année de production : 1972

Durée : 46 min.

Genre : Documentaire

Réalisation : Krzysztof Kieślowski, Tomasz Zygałto, assistés de Wojciech Wiszniewski, Paweł Kędziński et Tadeusz Walendowski

Scénario : Krzysztof Kieślowski, Tomasz Zygałto

Image : Witold Stok, Stanisław Mroziuk, Jacek Petrycki

Assistant(s) image : Andrzej Arwar, Bogdan Stankiewicz

Son : Jacek Szymański, Alina Hojnacka

Montage : Lidia Zonn, Anna Maria Czołnik

Assistant(s) montage : Joanna Dorożyńska, Daniela Ciepłińska

Consultant : Bohdan Kosiński

Gestion de la production : Mirosław Podolski, Wojciech Szczęsny

Assistant(s) de production : Tomasz Gołębiowski

Production : Studios des films documentaires (Varsovie)

### **Le Refrain / Refren**

Année de production : 1972

Durée : 10 min.

Genre : Documentaire

Réalisation : Krzysztof Kieślowski

Scénario : Krzysztof Kieślowski

Image : Witold Stok

Son : Małgorzata Jaworska, Michał Żarnecki

Montage : Anna Maria Czołnik

Gestion de la production : Waldemar Kowalski

Production : Studios des films documentaires (Varsovie)

### **Autorisation de chasser / Pozwolenie na odstrzał**

Année de production : 1972

Durée : 63 min.

Genre : Spectacle télévisuel

Réalisation : Krzysztof Kieślowski, assisté de Joanna Nawrocka

Réalisation télévisuelle : Wojciech Wilanowski

Image : Andrzej Barszczyński

Cadre : Sławomir Conrad, Jerzy Żukowski, Jerzy Jaworski, Sławomir Pijewski

Lumière : Andrzej Malejko

Décors : Marcin Stajewski

Travail sonore et musical : Teresa Banczer

Son : Bogdan Wopiński, Krystyna Namysłowska

Rédaction : Mirosława Ślaska

Gestion de la production : Maria Janowicz, Kazimierz Pacocha

Production : Telewizja Polska (Télévision polonaise)

Interprétation : Anna Ciepielewska, Danuta Nagórna, Józef Nowak, Szymon Łęgowski, Andrzej Seweryn, Zygmunt Kęstowicz, Jerzy Kaliszewski, Małgorzata Głębocka.

### **Principes de sécurité et d'hygiène dans une mine de cuivre / Podstawy BHP w kopalni miedzi**

Année de production : 1972

Durée : 20 min.

Genre : Documentaire

Réalisation : Krzysztof Kieślowski

Scénario : Krzysztof Kieślowski

Image : Jacek Petrycki

Montage : Lidia Zonn

Son : Andrzej Bohdanowicz

Travail sonore : Henryk Kuźniak

Gestion de la production : Jerzy Herman

Production : Studios des films documentaires (Varsovie)

### **Entre Wrocław et Zielona Góra / Między Wrocławiem a Zieloną Górą**

Année de production : 1972

Durée : 10 min.

Genre : Reportage

Réalisation : Krzysztof Kieślowski

Image : Jacek Petrycki

Montage : Lidia Zonn

Son : Andrzej Bohdanowicz

Travail sonore : Henryk Kuźniak

Gestion de la production : Jerzy Herman

Production : Studios des films documentaires (Varsovie)

### **Les Invités / Gospodarze**

Année de production : 1972

Durée : 10 min.

Genre : Documentaire

Réalisation : Krzysztof Kieślowski, Tomasz Zygadło, assisté de Wojciech Wiszniewski, Paweł Kędzierski et Tadeusz Walendowski

Image : Witold Stok

Assistant(s) image : Stanisław Mroziuk, Jacek Petrycki, Andrzej Arwar, Bogdan Stankiewicz

Son : Jacek Szymański, Alina Hojnacka

Montage : Lidia Zonn

Assistant(s) montage : Joanna Dorożyńska, Daniela Ciepłińska

Gestion de la production : Mirosław Podolski

Assistant(s) de production : Wojciech Szczęsny, Tomasz Gołębiowski

Production : Studios des films documentaires (Varsovie)

**Passage souterrain / Przejście podziemne**

Année de production : 1973

Durée : 28 min.

Genre : Fiction (télévision)

Date de la première : 13/01/1974

Réalisation : Krzysztof Kieślowski, assisté de Joanna Krauze, Paweł Mann et Halina Słobodzin

Scénario : Ireneusz Iredyński, Krzysztof Kieślowski

Image : Sławomir Idziak

Cadre : Krzysztof Pełczyński

Décors : Teresa Barska

Décors intérieurs : Teresa Gałkowska

Costumes : Ewa Braun

Son : Małgorzata Jaworska

Montage : Elżbieta Kurkowska

Assistant(s) montage : Janina Wiśniewska

Direction de production : Tadeusz Drewno

Assistant(s) de production : Wiesława Dyksińska, Tadeusz Chojnacki

Production : Unité de production Tor

Laboratoire : Studios des films documentaires (Varsovie)

Interprétation : Teresa Krzyżanowska, Andrzej Seweryn, Anna Jaraczówna, Zygmunt Maciejewski, Jan Orsza-Łukaszewicz, Janusz Skalski, Marcel Łoziński, Wojciech Wiszniewski.

**Le maçon / Murarz**

Année de production : 1973

Durée : 16 min.

Genre : Documentaire

Première distribution/diffusion : 1981

Réalisation : Krzysztof Kieślowski, assisté de Jacek Maziarski

Scénario : Krzysztof Kieślowski

Image : Witold Stok

Son : Małgorzata Jaworska

Montage : Lidia Zonn

Gestion de la production : Tomasz Gołębiowski

Production : Studios des films documentaires (Varsovie)

**La radiographie / Prześwietlenie**

Année de production : 1974

Durée : 12 min.

Genre : Documentaire

Réalisation : Krzysztof Kieślowski, assisté de Krzysztof Wierzbicki

Image : Jacek Petrycki

Son : Michał Żarnecki

Montage : Lidia Zonn

Direction de production : Jerzy Tomaszewicz

Production : Studios des films documentaires (Varsovie)

**Premier amour / Pierwsza Miłość**

Année de production : 1974

Durée : 52 min.

Genre : Documentaire

Réalisation : Krzysztof Kieślowski, assisté de Krzysztof Wierzbicki

Scénario : Krzysztof Kieślowski

Image : Jacek Petrycki

Travail sonore et musical : Małgorzata Jaworska

Son : Michał Żarnecki

Montage : Lidia Zonn

Gestion de la production : Włada Dąbrowska

Production exécutive : Studios des films documentaires (Varsovie)

Production : Telewizja Polska (Télévision polonaise)

Récompenses :

— 1974 : Festival de Cracovie (Krakowski Festiwal Filmowy - Compétition polonaise - Grand Prix "Lajkonik d'Or" pour Krzysztof Kieślowski

— 1974 Festival International de Courts Métrages de Cracovie (Międzynarodowy Festiwal Filmów Krótkometrażowych) - Prix spécial de la présidence du comité de Radio et Télévision "Dragon d'Or" pour Krzysztof Kieślowski

— 1975 : Prix du président du comité de Radio i Télévision pour Krzysztof Kieślowski

**La légende / Legenda**

Année de production : 1975

Durée : 25 min.

Genre : Documentaire

Réalisation : Krzysztof Kieślowski

Collaboration à la réalisation : Krzysztof Wierzbicki

Scénario : Barbara Wachowicz

Image : Ryszard Jaworski

Travail musical : Jacek Szymański

Son : Irena Iwanicka

Montage : Maryla Szymańska

Direction de production : Jadwiga Skawińska

Production : Telewizyjna Wytwórnia Filmowa Poltel

**Curriculum vitae / Życiorys**

Année de production : 1975

Durée : 41 min.

Genre : Documentaire

Réalisation : Krzysztof Kieślowski, assisté de Krzysztof Wierzbicki

Scénario : Janusz Fastyn, Krzysztof Kieślowski

Idée originale : Maciej Malicki

Image : Jacek Petrycki, Tadeusz Rusinek

Son : Spas Christow

Montage : Lidia Zonn

Consultant : Janusz Fastyn

Rédaction : Henryk Jantos, Jerzy Strzałkowski

Gestion de la production : Marek Szopiński

Assistant(s) de production : Józef Zduńczyk, Maciej Pacuła

Production : Studios des films documentaires (Varsovie)

Récompenses :

— 1975 : Festival de Cracovie (Krakowski Festiwal Filmowy - Compétition polonaises - Lajkonik de bronze

— 1975 : La sirène varsoivienne (Prix du Club des critiques de films SDP) décerné lors du Festival national de courts métrages de Cracovie

## Le personnel / Personel

Année de production : 1975

Durée : 66 min.

Genre : Fiction (télévision)

Première distribution/diffusion : 13/01/1976

Réalisation : Krzysztof Kieślowski

Réalisation (II) : Tadeusz Walendowski

Assistant(s) à la réalisation : Anna Beata Bohdziewicz, Mirosława Sada

Scénario : Krzysztof Kieślowski

Image : Witold Stok

Cadre : Ryszard Jaworski

Assistant(s) au cadre : Stefan Kurzyp, Mieczysław Sitarz

Laboratoire : Studios des films documentaires (Varsovie)

Décor(s) : Tadeusz Kosarewicz, assisté de Krystyna Szczepanek et de Jerzy Radziwoń

Costumes : Izabella Konarzewska

Travail sonore et musical : Michał Żarnecki

Son : Michał Żarnecki, assisté de Jan Franciszczak

Montage : Lidia Zonn, assisté de Alina Siemińska

Gestion de la production : Zbigniew Stanek, assisté de Stanisław Moroszkiewicz, Henryk Strzebiecki, Danuta Sychalska.

Production : Unité de production Tor

Interprétation : Juliusz Machulski, Irena Lorentowicz, Włodzimierz Boruński, Michał Tarkowski, Andrzej Siedlecki, Tomasz Lengren, Tomasz Zygadło, Janusz Skalski, Krystyna Wachelko, Ludwik Miś, Wilhelm Kłonowski, Jan Torończak, Jan Zieliński, Edward Ciosek, Henryk Sawicki, Waldemar Karst, Krzysztof Sitarz, Mieczysław Kobek, Helena Kowalczykova.

Récompenses :

— 1976 : Koszalin (Koszaliński Festiwal Debiutów Filmowych "Młodzi i Film") - Grand Prix "Wielki Jantar"

— 1975 : Mannheim (MTF) - Grand Prix

— 1975 : Mannheim (MTF) - Międzynarodowa Katolicka Nagroda Filmowa

— 1979 : Łagów (Lubuskie Lato Filmowe)-Złote Grono

— 1975 : Prix Andrzej Munk (przyznawana przez PWSFTviT) pour Krzysztof Kieślowski

— 1976 : Caméra d'Or (décerné par la revue "Film")

— 1976 : Gdańsk (Festiwal Polskich Filmów Fabularnych)-Nagroda Główna Jury

— 1976 : Gdańsk (Festiwal Polskich Filmów Fabularnych)-Nagroda Dziennikarzy

— 1975 : Samowar, Nagroda Entuzjastów Kina (przyznawana przez DKF w Świebodzinie)

**La cicatrice / Blizna** (titre de production : *Nasz Człowiek / Notre homme*)

Année de production : 1976

Durée : 102 min.

Genre : Documentaire

Première distribution/diffusion : 06/12/1976

Réalisation : Krzysztof Kieślowski

Réalisation (II) : Marek Piestrak

Assistant(s) à la réalisation : Krzysztof Wierzbicki, Agata Miklaszewska, Mirosława Sada

Scénario : Krzysztof Kieślowski

Dialogues : Romuald Karaś, Krzysztof Kieślowski

Image : Sławomir Idziak

Cadre : Witold Stok

Assistant(s) au cadre : Stefan Kurzyp, Czesław Cyran, K Daniluk

Laboratoire : Studios des films de fiction (Wrocław)

Décors : Andrzej Płocki

Assistant(s) décors : Marta Woźniakowska

Décors intérieurs : Ewa Kowalska

Atelier : Studios des films de fiction (Wrocław)

Costumes : Izabella Konarzewska

Musique : Stanisław Radwan

Travail musical : Michał Żarnecki

Son : Michał Żarnecki, assisté de Henryk Szurkowski

Montage : Krystyna Górnicka, assistée de Eugeniusz Dmitroca

Direction de production : Zbigniew Stanek

Direction de production (II) : Janusz Szela

Assistant(s) de production : Krzysztof Szopa, Ryszard Rall

Production : Unité de production Tor

Droits d'auteur : Unité de production Tor

Interprétation : Franciszek Pieczka, Mariusz Dmochowski, Jerzy Stuhr, Jan Skotnicki, Stanisław Igar, Stanisław Michalski, Michał Tarkowski, Andrzej Skupień, Halina Winiarska, Joanna Orzeszkowska, Jadwiga Bryniarska, Agnieszka Holland, Małgorzata Leśniewska, Asja Łamtiugina, Ryszard Bacciarelli, F Barfuss, Bohdan Ejmont, Henryk Hunko, Jan Jeruzal, Zbigniew Lesień, Konrad Morawski, Jerzy Prażmowski, Jan Stawarz, Wojciech Stockinger, Kazimierz Sułkowski, Paweł Kędzierski, Halina Rasiakówna, Tomasz Zygadło

Récompenses :

— 1976 : Gdańsk (Festiwal Polskich Filmów Fabularnych) - Prix spécial du Jury

— 1976 : Gdańsk (Festiwal Polskich Filmów Fabularnych) - Prix d'interprétation masculine pour Franciszek Pieczka

— 1978 : Łagów (Lubuskie Lato Filmowe) - Grappe d'Or pour Krzysztof Kieślowski

**Le Calme / Spokój**

Année de production : 1976

Durée : 81 min.

Genre : Fiction (télévision)

Première distribution/diffusion : 19/09/1980

Réalisation : Krzysztof Kieślowski

Réalisation (II) : Krzysztof Wierzbicki

Assistant(s) à la réalisation : Lech Sołuba, Ewa Ociepa

Scénario : Krzysztof Kieślowski

Dialogues : Jerzy Stuhr, Krzysztof Kieślowski

Image : Jacek Petrycki

Cadre : Zbigniew Wichłacz, assisté de Włodzimierz Krygier, Stanisław Świątek

Décors : Andrzej Rafał Waltenberger

Décors intérieurs : Michał Sulikiewicz

Costumes : Renata Własow, Ewa Parys-Płowik

Musique : Piotr Figiel

Son : Wiesław Jurgała, assisté de Mariusz Gajewski

Montage : Maria Szymańska, assistée de Bogumiła Grzelak

Direction de production : Jeremi Maruszewski

Direction de production (II) : Zbigniew Romatowski

Assistant(s) de production : Wiesław Kluczkowski, Wiesław Kosycarz, Andrzej Serdiukow

Production : Centralna Wytwórnia Programów i Filmów Telewizyjnych Poltel

Interprétation : Jerzy Stuhr, Izabela Olszewska, Jerzy Trela, Michał Sulikiewicz, Danuta Ruksza, Elżbieta Karkoszka, Jerzy Fedorowicz, Stefan Mienicki, Ryszard Palik, Marian Cebulski, Edward Dobrzański, Janusz Sykutera, Ryszard Dreger, Feliks Szajnert, Michał Żarnecki, Stanisław Gronkowski, Ferdynand Wójcik, Jan Adamski, Stanisław Marczewski, Jan Niziński, Lech Sołuba, Krzysztof Wierzbicki, Wiesław Wójcik

Récompenses :

— 1981 : Gdańsk (Festiwal Polskich Filmów Fabularnych) - Prix spécial du Jury

— 1981 : L'Écran d'Or (décerné par la revue "Ekran") pour Krzysztof Kieślowski

**Je ne sais pas / Nie wiem**

Année de production : 1976

Durée : 43 min.

Genre : Documentaire

Première distribution/diffusion : 1981

Réalisation : Krzysztof Kieślowski, assisté de Piotr Morawski

Scénario : Krzysztof Kieślowski

Image : Jacek Petrycki

Assistant(s) au cadre : Jacek Latałło, Jerzy Snoch

Son : Michał Żarnecki

Montage : Lidia Zonn, assistée d'Alina Siemińska

Gestion de la production : Ryszard Wrzesiński, Wojciech Kapczyński

Production : Studios des films documentaires (Varsovie)

**Claps / Klaps**

Année de production : 1976

Durée : 5 min.

Genre : Documentaire

Réalisation : Krzysztof Kieślowski, assisté de Marek Piestrak, Krzysztof Wierzbicki, Agata Miklaszewska, Mirosława Sada.

Scénario : Krzysztof Kieślowski

Image : Sławomir Idziak

Décors : Andrzej Płocki

Assistant(s) décors : Marta Woźniakowska

Décors intérieurs : Ewa Kowalska

Son : Michał Żarnecki

Montage : Eugeniusz Dmitroca

Gestion de la production : Zbigniew Stanek

Gestion de la production (II) : Janusz Szela

Assistant(s) de production : Krzysztof Szopa

Production : Studios des films documentaires (Varsovie)

Interprétation : Franciszek Pieczka, Mariusz Dmochowski, Jerzy Stuhr, Michał Tarkowski, Jan Skotnicki, Halina Winiarska, Joanna Orzeszkowska, Andrzej Skupień, Stanisław Igar.

**Du point de vue du gardien de nuit / Z punktu widzenia nocnego portiera**

Année de production : 1977

Durée : 15 min.

Genre : Documentaire

Réalisation : Krzysztof Kieślowski, assisté de Krzysztof Wierzbicki

Scénario : Krzysztof Kieślowski

Image : Witold Stok

Assistant(s) au cadre : Jerzy Snoch

Musique : Wojciech Kilar (musique du film Bilans kwartalny / Bilan trimestriel de Krzysztof Zanussi)

Travail sonore et musical : Michał Żarnecki

Son : Wiesława Dembińska, Michał Żarnecki

Montage : Lidia Zonn

Assistant(s) au montage : Alina Siemińska

Gestion de la production : Wojciech Kapczyński

Production : Studios des films documentaires (Varsovie)

Récompenses :

— 1979 : Kraków (Krakowski Festiwal Filmowy - Compétition polonaise) - Grand Prix "Lajkonik d'Or" pour Krzysztof Kieślowski

— 1979 : Kraków (Krakowski Festiwal Filmowy - Międzynarodowy Konkurs Filmów Krótkometrażowych) - Prix FIPRESCI pour Krzysztof Kieślowski

— 1979 : Lille (Festival International du FilmK i D) - Prix du Jury pour Krzysztof Kieślowski

— 1979 : Nyon (Międzynarodowy Festiwal Filmu Dokumentalnego "Vision du Réel") - "Sesterce d'Argent" pour Krzysztof Kieślowski

**L'Hôpital / Szpital**

Année de production : 1977

Durée : 20 min.

Genre : Documentaire

Réalisation : Krzysztof Kieślowski

Assistant(s) à la réalisation : Piotr Morawski

Scénario : Krzysztof Kieślowski

Image : Jacek Petrycki

Assistant(s) au cadre : Jerzy Snoch, Piotr Latałło

Son : Michał Żarnecki, Małgorzata Moszczeńska

Assistant(s) au son : Aleksander Goldbeck

Montage : Lidia Zonn

Assistant(s) au montage : Henryka Dancygier

Gestion de la production : Ryszard Wrzesiński

Production : Studios des films documentaires (Varsovie)

Récompenses :

— 1977 : La sirène varsovienne (Prix du Club des critiques de films SDP) décerné lors du Festival national de courts métrages de Cracovie

— 1977 : Cracovie (Krakowski Festiwal Filmowy - Międzynarodowy Konkurs Filmów Krótkometrażowych) - Grand Prix "Lajkonik d'Or"

**Sept femmes d'âge mûr / Siedem kobiet w różnym wieku**

Année de production : 1978

Durée : 15 min.

Genre : Documentaire

Réalisation : Krzysztof Kieślowski

Assistant(s) à la réalisation : Krzysztof Wierzbicki

Scénario : Krzysztof Kieślowski

Image : Witold Stok

Son : Michał Żarnecki

Montage : Alina Siemińska, Lidia Zonn

Gestion de la production : Lech Grabiński

Production : Studios des films documentaires (Varsovie)

Récompenses :

— 1979 : Kraków (Krakowski Festiwal Filmowy - Compétition polonaise) - Grand Prix "Lajkonik d'Or"

**L'Amateur / Amator**

(connu en France également sous le titre *Le profane*)

Année de production : 1979

Durée : 117 min.

Genre : Fiction

Première distribution/diffusion : 16/11/1979

Réalisation : Krzysztof Kieślowski

Assistant(s) à la réalisation : Krzysztof Wierzbicki, Michał Maryniarczyk, Michał Żarnecki

Scénario : Krzysztof Kieślowski

Dialogues : Jerzy Stuhr, Krzysztof Kieślowski

Image : Jacek Petrycki  
 Assistant(s) au cadre : Stanisław Szabłowski, Krzysztof Jachowicz, Włodzimierz Krupa, Andrzej Archacki, Krzysztof Buchowicz  
 Laboratoire : Studio des films de fiction (Łódź)  
 Décors : Andrzej Rafał Waltenberger  
 Assistant(s) décors : Borzysława Chmielewska  
 Décors intérieurs : Barbara Kociuba  
 Atelier : Studio des films de fiction (Łódź)  
 Costumes : Gabriela Star-Tyszkiewicz  
 Assistant(s) costumes : Janina Wierzbicka  
 Musique : Krzysztof Knittel  
 Orchestration : Krzysztof Knittel  
 Consultant musical : Michał Żarnecki  
 Son : Michał Żarnecki  
 Assistant(s) au son : Mirosław Dobek, Marian Redlich, Marek Wojtaszewski  
 Effets sonores : Zygmunt Nowak  
 Montage : Halina Nawrocka  
 Assistant(s) au montage : Teresa Miziołek  
 Cascades : Józef Grzeszczak, Jerzy Rogowski  
 Consultant : Franciszek Dzida, J Kolat, P Klara  
 Gestion de la production : Wielisława Piotrowska  
 Assistant(s) de production : Władysław Żak, Barbara Szeja, Mirosław Karczmarek, Andrzej Lipowicz  
 Gestion du plateau : Andrzej Lipowicz  
 Secrétariat de plateau : Małgorzata Drózdź  
 Production : Unité de production Tor  
 Droits d'auteur : Unité de production Tor  
 Interprétation : Jerzy Stuhr, Małgorzata Ząbkowska, Ewa Pokas, Stefan Czyżewski, Jerzy Nowak, Tadeusz Bradecki, Marek Litewka, Bogusław Sobczuk, Krzysztof Zanussi, Andrzej Jurga, Alicja Bieniewicz, Tadeusz Rzepka, Aleksandra Kisielewska, Włodzimierz Maciudziński, Roman Stankiewicz, Antonina Barczewska, Feliks Szajnert, Jolanta Brzezińska, Teresa Szmigielówna, Jacek Turalik, Andrzej Warchał, Danuta Wiercińska, Tadeusz Huk, Zofia Framer, Zbigniew Framer, Marian Osuch, Tadeusz Sobolewski, Krzysztof Wierzbicki.  
 Récompenses :  
 — 1979 : Koszalin (Koszaliński Festiwal Debiutów Filmowych "Młodzi i Film") - Jantar  
 — 1979 : Koszalin (Koszaliński Festiwal Debiutów Filmowych "Młodzi i Film") - Prix d'interprétation masculine pour Jerzy Stuhr  
 — 1979 : Gdańsk (Festiwal Polskich Filmów Fabularnych)-Grand Prix (Grand Prix du Jury "Lion d'Or")  
 — 1979 : Gdańsk (Festiwal Polskich Filmów Fabularnych) - Prix d'interprétation masculine pour Jerzy Stuhr  
 — 1979 : Moscou (Festival International du Film) - Médaille d'Or  
 — 1979 : Moscou (Festival International du Film) - Prix FIPRESCI  
 — 1979 : Lublin (Międzynarodowe Forum Filmowe "Człowiek-Praca-Twórczość")-nagroda publiczności

- 1980 : Berlin (Festival International du Film)-Nagroda Interfilm (Międzynarodowe Jury Ewangelickie)
- 1980 : Złota Kamera (przyznawana przez pismo "Film")
- 1980 : Chicago (Festival International du Film) - Grand Prix "Hugo d'Or"

### **Les Têtes parlantes / Gadające Głowy**

Année de production : 1980

Durée : 14 min.

Genre : Documentaire

Réalisation : Krzysztof Kieślowski

Assistant(s) à la réalisation : Krzysztof Wierzbicki, Grzegorz Eberhardt

Scénario : Krzysztof Kieślowski

Image : Jacek Petrycki

Assistant(s) au cadre : Piotr Kwiatkowski

Son : Michał Żarnecki

Montage : Alina Siemińska

Gestion de la production : Lech Grabiński

Production : Studios des films documentaires (Varsovie)

### **La Gare / Dworzec**

Année de production : 1980

Durée : 12 min.

Genre : Documentaire

Réalisation : Krzysztof Kieślowski

Assistant(s) à la réalisation : Krzysztof Wierzbicki

Scénario : Krzysztof Kieślowski

Image : Witold Stok

Assistant(s) au cadre : Jacek Latałło

Travail musical : Michał Żarnecki

Son : Michał Żarnecki

Montage : Lidia Zonn

Assistant(s) au montage : Alina Siemińska

Gestion de la production : Lech Grabiński

Production : Studios des films documentaires (Varsovie)

### **Le Hasard / Przypadek**

Année de production : 1981

Durée : 112 min.

Genre : Fiction

Première distribution/diffusion : 01/1987

Lieux de tournage : Łódź (Gare de Łódź Fabryczna), Varsovie (rue Rakowiecka).

Réalisation : Krzysztof Kieślowski

Assistant(s) à la réalisation : Jerzy Braszka, Teresa Violetta Buhl, Michał Żarnecki, Maciej Drygas, Małgorzata Wichlińska.

Scénario : Krzysztof Kieślowski

Image : Krzysztof Pakulski

Assistant(s) au cadre : Marek Januszewicz, Józef Letkier, Tadeusz Gąsiorowski  
 Laboratoire : Studio des films de fiction (Łódź)  
 Décors : Andrzej Rafał Waltenberger  
 Assistant(s) décors : Barbara Kociuba, Zbigniew Pakuła  
 Décors intérieurs : Borzystawa Chmielewska  
 Atelier : Studio des films de fiction (Łódź)  
 Costumes : Agnieszka Domaniecka  
 Assistant(s) costumes : Beata Banasik, Grażyna Hałupka  
 Musique : Wojciech Kilar  
 Exécution musicale : Grand Orchestre Symphonique de la radio et de la télévision polonaises (Katowice)  
 Orchestration : Janusz Przybylski  
 Son : Michał Żarnecki  
 Assistant(s) au son : Elżbieta Wolbek, Włodzimierz Wiśniewski, Wojciech Lorek, Stanisław Hojden  
 Montage : Elżbieta Kurkowska  
 Assistant(s) au montage : Dorota Madej  
 Cascades : Andrzej Daniłowicz, Jerzy Rogowski  
 Photos de plateau : Sylwia Pakulska  
 Gestion de la production : Jacek Szeligowski  
 Assistant(s) de production : Stanisław Rudowicz, Zbigniew Dobrowolski, Lidia Durajczyk, Dariusz Struszczyk, Alicja Skorupa  
 Production : Unité de production Tor  
 Droits auteurs : Unité de production Tor  
 Interprétation : Bogusław Linda, Tadeusz Łomnicki, Zbigniew Zapasiewicz, Bogusława Pawelec, Marzena Trybała, Jacek Borkowski, Jacek Sas-Uhrynowski, Adam Ferency, Monika Goździk, Zygmunt Hübner, Irena Burawska, Irena Byrska, Janusz Dziubiński, Bohdan Ejmont, Stefania Iwińska, Jerzy Jończyk, Krzysztof Kalczyński, Sylwester Maciejewski, Borys Marynowski, Aleksander Mikołajczak, Jerzy Moes, Bogdan Niewinowski, Kazimiera Nogajówna, Jolanta Nowińska, Ludwik Pak, Edward Rauch, Mirosław Siedler, Piotr Skarga, Jerzy Stuhr, Włodzimierz Twardowski, Krzysztof Zaleski.  
 Récompenses :  
 — 1987 : Moscou (Festival International du Film) - Prix de l'Association des cinéastes soviétiques  
 — 1987 : Gdańsk - Gdynia (Festiwal Polskich Filmów Fabularnych) - "Lion d'Argent"  
 — 1987 : Gdańsk - Gdynia (Festiwal Polskich Filmów Fabularnych) - Prix d'interprétation masculine pour Bogusław Linda.

### **Brève journée de travail / Krótki dzień pracy**

Année de production : 1981  
 Durée : 73 min.  
 Genre : Fiction (télévision)  
 Première distribution/diffusion : 27/06/1996  
 Lieux de tournage : Łódź (Croisement des rues Jaracza et Sterlinga, arrière du Teatr Wielki).  
 Réalisation : Krzysztof Kieślowski  
 Réalisation (II) : Henryk Jacek Schoen, Teresa Violetta Buhl

Assistant(s) à la réalisation : Marcin Isajewicz, Małgorzata Wichlińska  
 Scénario : Hanna Krall, Krzysztof Kieślowski  
 Image : Krzysztof Pakulski  
 Opérateur : Marek Januszewicz  
 Assistant(s) au cadre : Józef Letkier, Tadeusz Gąsiorkiewicz  
 Laboratoire : Studio des films de fiction (Łódź)  
 Décors : Andrzej Rafał Waltenberger  
 Décors (II) : Marta Woźniakowska  
 Assistant(s) décors : Barbara Kociuba, Zbigniew Pakuła  
 Décors intérieurs : Borzysława Chmielewska  
 Atelier : Studio des films de fiction (Łódź)  
 Costumes : Agnieszka Domaniecka  
 Assistant(s) costumes : Grażyna Hałupka  
 Musique : Jan Kanty Pawluśkiewicz  
 Orchestration : Jan Kanty Pawluśkiewicz  
 Son : Michał Żarnecki  
 Assistant(s) au son : Włodzimierz Wiśniewski, Wojciech Lorek, Zygmunt Nowak  
 Montage : Elżbieta Kurkowska  
 Assistant(s) au montage : Grażyna Gradoń  
 Consultant : Józef Grzeszczak  
 Cascades : Andrzej Daniłowicz, Marcin Sznajder, Józef Grzeszczak, Czesław Magnowski, Jerzy Rogowski, Józef Stefański.  
 Photos de plateau : Sylwia Pakulska  
 Gestion de la production : Jacek Szeligowski  
 Gestion de la production (II) : Stanisław Rudowicz, Marek Depczyński  
 Assistant(s) de production : Zbigniew Dobrowolski, Lidia Durajczyk, Dariusz Struszcak, Alicja Skorupa  
 Production : Unité de production Tor  
 Interprétation : Waclaw Ulewicz, Lech Grzmociński, Tadeusz Bartosik, Elżbieta Kijowska, Marek Kępiński, Paweł Nowisz, Barbara Dziekan, Marian Gańcza, Wojciech Pilarski, Jan Konieczny, Tadeusz Płuciennik, Zbigniew Bielski, Mirosław Siedler, Leon Charewicz, Janusz Dziubiński, Anna Grzeszczak, Eugeniusz Korczarowski, Tadeusz Mazowiecki, Marek Nowakowski, Stefan Paska, Remigiusz Rogacki, Michał Szewczyk, Eugeniusz Wałaszek.

### **Sans fin / Bez Końca**

(connu en France sous le titre No End, titre de production : *Szczęśliwy koniec / Fin Heureuse*)  
 Année de production : 1984  
 Durée : 103 min.  
 Genre : Fiction  
 Première distribution/diffusion : 17/06/1985  
 Réalisation : Krzysztof Kieślowski  
 Assistant(s) à la réalisation : Elżbieta Oyrzanowska, Maciej Dejczer, Anna Stempi  
 Scénario : Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz  
 Image : Jacek Petrycki  
 Opérateur : Roman Miastowski

Assistant(s) au cadre : Janusz Całka, Piotr Obłóza  
 Laboratoire : Studios des films documentaires (Varsovie)  
 Décors : Allan Starski  
 Assistant(s) décors : Elżbieta Łupińska-Stępnia, Grażyna Tkaczyk, Joanna Lelanow  
 Décors intérieurs : Magdalena Dipont, Teresa Gruber  
 Assistant(s) décors : Stefan Witkowski, Antoni Tryanowski  
 Atelier : Studios des films documentaires (Varsovie)  
 Costumes : Wiesława Starska  
 Assistant(s) costumes : Małgorzata Bursztyńska, Henryka Ciok, Jolanta Włodarczyk  
 Musique : Zbigniew Preisner  
 Exécution musical : Filharmonie de Łódź  
 Orchestration : Zdzisław Szostak  
 Consultante musicale : Anna Iżykowska-Mironowicz  
 Son : Michał Żarnecki  
 Assistant(s) au son : Elżbieta Zakrzewska, Kazimierz Kucharski, Stanisław Hojden  
 Montage : Krystyna Rutkowska  
 Assistant(s) au montage : Beata Cichocka  
 Consultants : Stanisław Mikke, Franciszek Szydełko  
 Gestion de la production : Ryszard Chutkowski  
 Assistant(s) à la production : Paweł Mantorski, Włodzimierz Bendych, Jerzy Janicki, Andrzej Cebula, Anna Kowalska, Bożenna Mrówczyńska  
 Secrétariat de plateau : Małgorzata Dobrzyńska-Kierska  
 Production : Unité de production Tor  
 Droits d'auteur : Unité de production Tor  
 Interprétation : Grażyna Szapołowska, Maria Pakulnis, Aleksander Bardini, Jerzy Radziwiłowicz, Artur Barciś, Michał Bajor, Marek Kondrat, Tadeusz Bradecki, Daniel Webb, Krzysztof Krzemiński, Marzena Trybała, Adam Ferency, Elżbieta Kilarska, Jerzy Kamas, Hanna Dunowska-Hunek, Jan Tesarz, Andrzej Szalawski, Jacek Domański, Katarzyna Figura, Jacek Hilchen, Katarzyna Jungowska, Małgorzata Kaczmarska, Andrzej Krasicki, Bogdan Niewinowski, Tomasz Taraszkiewicz.  
 Récompenses :  
 — 1985 : Don Quichotte (Prix PF DKF)

### **Tu ne tueras point / Krótki film o zabijaniu**

Année de production : 1987  
 Durée : 84 min.  
 Genre : Fiction  
 Première distribution/diffusion : 11/03/1988  
 Lieux de tournage : Varsovie (Vieux centre, rue Krakowskie Przedmieście), prison de Siedlce.  
 Réalisation : Krzysztof Kieślowski  
 Réalisation (II) : Teresa Violetta Buhl  
 Assistant(s) à la réalisation : Dariusz Jabłoński, Dariusz Przychoda, Paweł Rzepkowski  
 Scénario : Krzysztof Piesiewicz, Krzysztof Kieślowski  
 Image : Sławomir Idziak  
 Assistant(s) au cadre : Henryk Jedynak

Lumière : Jerzy Tomczuk, Tomasz Gradowski, Marek Modzelewski, Józef Trzoch  
 Laboratoire : Studios des films documentaires (Varsovie)  
 Décors : Halina Dobrowolska  
 Décors (II) : Grażyna Tkaczyk, Robert Czesak  
 Assistant(s) décors : Anna Iskierka-Małaśnicka, Sławomir Janowski  
 Décors intérieurs : Magdalena Dipont  
 Accessoires : Stefan Witkowski, Dariusz Brus, Krzysztof Budzyński  
 Gestion de la construction des décors : Waldemar Weiss  
 Atelier : Studios des films documentaires (Varsovie)  
 Costumes : Małgorzata Obłozka, Hanna Ćwikło  
 Assistant(s) costumes : Jolanta Włodarczyk  
 Loges : Helena Tarnacka, Maria Mikulska  
 Musique : Zbigniew Preisner  
 Exécution musicale : Grand Orchestre Symphonique de la Radio et de la Télévision polonaises (Katowice)  
 Orchestration : Zdzisław Szostak  
 Consultation musicale : Małgorzata Przedpełska-Bieniek  
 Son : Małgorzata Jaworska  
 Assistant(s) technique au son : Małgorzata Krupa, Jerzy Murawski  
 Montage : Ewa Smal, assistée d'Urszula Reklajtis  
 Consultants : Stanisław Mikke, Robert Brzeziński, Andrzej Zaczyński, Franciszek Szydełko  
 Photos de plateau : Jacek Cichecki  
 Gestion de la production : Ryszard Chutkowski  
 Gestion de la production (II) : Paweł Mantorski, Włodzimierz Bendych  
 Assistant(s) de production : Włodzimierz Działkiewicz, Anna Fiedoruk  
 Gestion du plateau : Andrzej Buhl  
 Secrétariat de plateau : Mirosława Serafin  
 Secrétariat du groupe image : Bożenna Mrówczyńska  
 Administration : Anna Kowalska, Małgorzata Dedek  
 Production : PRF Zespoły Filmowe, Unité de production Tor  
 Droits d'auteur : Unité de production Tor  
 Intreprétation : Mirosław Baka, Krzysztof Globisz, Jan Tesarz, Zbigniew Zapasiewicz, Barbara Dziekan, Aleksander Bednarz, Jerzy Zass, Zdzisław Tobiasz, Artur Barciś, Krystyna Janda, Olgierd Łukaszewicz, Leonard Andrzejewski, Wiesław Bednarz, Zbigniew Borek, Władysław Byrdy, Ryszard W. Borsucki, Andrzej Gawroński, Henryk Guzek, Iwona Głębiccka, Elżbieta Helman, Bogusław Hubicki, Helena Kowalczykowska, Krzysztof Luft, Henryk Łapiński, Bogdan Niewinowski, Borys Marynowski, Marzena Manteska, Maciej Maciejewski, Andrzej Mastalerz, Jolanta Mielech, Marlena Miarczyńska, Lech Pietrasz, Małgorzata Pieczyńska, Zbigniew Plato, Zdzisław Rychter, Krzysztof Stelmaszyk, Karol Stępkowski, Maciej Szary, Cezary Świtkowski, Alicja Wolska, Sylwester Maciejewski  
 Récompenses :  
 — 1988 : Cannes (Festival International) - Prix du Jury  
 — 1988 : Cannes (Festival International) - Prix FIPRESCI  
 — 1988 : Gdańsk - Gdynia (Festiwal Polskich Filmów Fabularnych) - "Lion d'Or"  
 — 1988 : Europejska Nagroda Filmowa (dawniej "Felix") - Nagroda w kategorii : Najlepszy film  
 — 1989 : Złota Kaczka (przyznawana przez pismo "Film")

— 1989 : Nagroda Artystyczna Gdańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuki pour Mirosław Baka  
 — 1988 : Nagroda Szefa Kinematografii (Przewodniczącego Komitetu Kinematografii) za twórczość filmową-w dziedzinie filmu fabularnego pour Krzysztof Kieślowski, Sławomir Idziak et Mirosław Baka

### **Brève histoire d'amour / Krótki film o miłości**

Année de production : 1988

Durée : 83 min.

Genre : Fiction

Première distribution/diffusion : 21/10/1988

Réalisation : Krzysztof Kieślowski

Réalisation (II) : Teresa Violetta Buhl, Paweł Rzepkowski

Assistant(s) à la réalisation : Dariusz Jabłoński, Dariusz Przychoda

Scénario : Krzysztof Piesiewicz, Krzysztof Kieślowski

Image : Witold Adamek

Cadre : Witold Adamek

Assistant(s) au cadre : Piotr Jaszczuk

Lumière : Jerzy Tomczuk

Chefs techniciens lumière : Tomasz Gradowski, Krzysztof Koperski, Marek Modzelewski, Józef Trzoch

Décors : Halina Dobrowolska

Décors (II) : Grażyna Tkaczyk, Robert Czesak

Assistant(s) décors : Anna Iskierka-Małaśnicka, Sławomir Janowski

Décors intérieurs : Magdalena Dipont

Accessoires : Stefan Witkowski, Dariusz Brus, Krzysztof Budzyński

Gestion de la construction des décors : Waldemar Weiss

Costumes : Małgorzata Obłóza, Hanna Ćwikło

Assistant(s) costumes : Jolanta Włodarczyk

Loges : Helena Tarnacka, Maria Mikulska

Musique : Zbigniew Preisner

Exécution musicale : Orchestre de la radio et de la télévision polonaises (Cracovie)

Orchestration : Zbigniew Preisner

Consultation musicale : Janina Kurec

Son : Nikodem Wołk-Łaniewski

Assistant(s) au son : Joanna Napieralska

Technicien son : Piotr Pacholski

Montage : Ewa Smal, assistée d'Urszula Reklajtis

Travail graphique : Mirosław Mentcel

Photos de plateau : Andrzej Burchard

Consultants : Robert Brzeziński, Andrzej Zaczyński

Cascades : Robert Brzeziński, Janusz Chlebowski, Ryszard Janikowski

Gestion de la production : Ryszard Chutkowski

Gestion de la production (II) : Paweł Mantorski, Włodzimierz Bendych

Assistant(s) de production : Włodzimierz Działkiewicz, Anna Fiedoruk

Gestion du plateau : Andrzej Buhl

Secrétaire de plateau : Mirosława Serafin

Secrétaire du groupe image : Bożenna Mrówczyńska

Administration : Anna Kowalska, Małgorzata Dedek

Production : Unité de production Tor, Studios des films documentaires (Varsovie)

Droits d'auteur : Unité de production Tor

Interprétation : Grażyna Szapołowska, Olaf Lubaszenko, Stefania Iwińska, Piotr Machalica, Artur Barciś, Hanna Chojnacka, Stanisław Gawlik, Tomasz Gradowski, Rafał Imbro, Jan Piechociński, Krzysztof Koperski, Jarosława Michalewska, Małgorzata Rożniatowska, Emilia Ziótkowska.

Récompenses :

— 1988 : Gdańsk - Gdynia (Festival de films de fiction polonais) - Grand Prix du Festival "Lion d'Or"

— 1988 : Gdańsk - Gdynia (Festival de films de fiction polonais) - "Lion d'Argent" du Meilleur Scénario pour Krzysztof Kieślowski et Krzysztof Piesiewicz

— 1988 : Gdańsk - Gdynia (Festival de films de fiction polonais) - Prix de la Meilleure interprétation féminine pour Grażyna Szapołowska

— 1988 : Gdańsk - Gdynia (Festival de films de fiction polonais) - Prix du Meilleur second rôle féminin pour Stefania Iwińska

— 1988 : Gdańsk - Gdynia (Festival de films de fiction polonais) - Prix de la Meilleure Photographie pour Witold Adamek

— 1988 : San Sebastian (Festival International du Film) - Prix Spécial du Jury

— 1988 : San Sebastian (Festival International du Film) - Prix FIPRESCI

— 1988 : San Sebastian (Festival International du Film) - Prix OCIC (Organisation Internationale Catholique du Cinéma)

— 1989 : Ruban d'Or (Prix du Cercle des écrivains de cinéma SFP) - dans la catégorie : film polonais

— 1989 : Strasbourg (FF) - Prix de la Ville de Schiltigheim

— 1989 : Prix du Chef de la cinématographie dans le domaine de la fiction cinématographique (réalisation, scénario et image)

— 1989 : Genève (Festival des "Stars de Demains") - Prix de la Meilleure Réalisation pour Krzysztof Kieślowski, et du Meilleur Acteur pour Olaf Lubaszenko

— 1989 : Sao Paulo (Festival International du Film) - Prix du Public et de la Critique de film

— 1989 : Chicago (Festival International du Film) - "Hugo d'Argent" pour Grażyna Szapołowska.

## **Le Décalogue / Dekalog**

Année de production : 1988

Durée : 10 x 55 min.

Genre : Série (fiction, télévision)

Première distribution/diffusion : 10/12/1989

Réalisation : Krzysztof Kieślowski

Réalisation (II) : Teresa Violetta Buhl

Assistant(s) à la réalisation : Dariusz Przychoda

Scénario : Krzysztof Piesiewicz, Krzysztof Kieślowski

Image : Wiesław Zdort (1), Edward Klosiński (2), Piotr Sobociński (3, 9), Krzysztof Palkuski (4), Sławomir Idziak (5), Witold Adamek (6), Dariusz Kuc (7), Andrzej Jaroszewicz (8), Jacek Bławut (10).

Lumière : Jerzy Tomczuk

Chefs techniciens lumière : Tomasz Gradowski, Krzysztof Koperski, Józef Trzoch, Marek Modzelewski

Laboratoire : Studios des films documentaires (Varsovie)

Décors : Halina Dobrowolska

Décors (II) : Grażyna Tkaczyk, Robert Czesak

Assistant(s) décors : Anna Iskierka-Małaśnicka, Sławomir Janowski

Décors intérieurs : Magdalena Dipont

Accessoires : Stefan Witkowski, Dariusz Brus, Krzysztof Budzyński

Gestion de la construction des décors : Waldemar Weiss

Atelier : Studios des films documentaires (Varsovie)

Costumes : Małgorzata Obłóza, Hanna Ćwikło

Assistant(s) costumes : Jolanta Włodarczyk

Loges : Helena Tarnacka

Musique : Zbigniew Preisner

Réalisation des enregistrements : Zbigniew Malecki

Montage : Ewa Smal

Assistant(s) au montage : Henryka Dancygier, Urszula Reklajtis

Travail graphique : Mirosław Mentcel

Consultants : Robert Brzeziński, Franciszek Szydełko, Andrzej Zaczyński

Gestion de la production : Ryszard Chutkowski

Organisation de la production : Paweł Mantorski, Włodzimierz Bendych

Assistant(s) de production : Włodzimierz Dziaekiewicz, Anna Fiedoruk

Gestion du plateau : Andrzej Buhl

Secrétaire de plateau : Mirosława Serafin

Secrétaire du groupe image : Bożenna Mrówczyńska

Administration : Anna Kowalska, Małgorzata Dedek

Production : Telewizja Polska, Unité de production Tor, Sender Freies (Berlin Ouest)

Récompenses :

— 1990 : Ruban d'Argent (Association des Critiques de cinéma italiens - Meilleur Film étranger

— 1989 : Venise (Festival International du Film) - Prix FIPRESCI

— 1989 : Venise (Festival International du Film) - Prix "Young Cinema"

— 1989 : Dunkerque (International Films Meeting) - Prix de la critique

— 1989 : Montréal (World Film Festival) - Prix de la critique

— 1989 : San Sebastian (Festival International du Film) - Prix OCIC (Organisation Internationale Catholique du film)

— 1989 : Sao Paulo (Festival International du Film) - Prix de la critique

— 1990 : L'Écran d'Or (décerné par la revue "Ekran")

## La Double vie de Véronique / Podwójne życie Weroniki

(mentionné dans la presse au moment du tournage sous le titre *La fille du chœur*)

Année de production : 1991

Durée : 93 min.

Genre : Fiction

Première distribution/diffusion : 06/10/1991

Réalisation : Krzysztof Kieślowski

Assistant(s) à la réalisation : Gerard Monier, Christine Gaymay, Brigitte Chaussade, Thibault Leflaive, Laurent Salotti, Pierre-Yves Ferrandis, Włodzimierz Działkiewicz, Teresa Violetta Buhl, Grzegorz Okrasa, Maria Czartoryska.

Casting : Margot Capelier, Caroline Castelain, Catherine Maloubier

Scénario : Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz

Dialogues : Marcin Latało

Image : Sławomir Idziak

Assistant(s) au cadre : Henryk Jedynek, Andrzej Pałuszyński, Kazimierz Pawlak, Dariusz Grzywacz, Rafał Oxyne, Marek Arkusiński

Lumière : Mirosław Sas, Zygmunt Lewandowski

Décors : Patrice Mercier, Halina Dobrowolska

Constructions plastiques : Bruce Schwartz

Décors intérieurs : Magdalena Dipont

Assistant(s) décors : Tomasz Kowalski, Henryk Puchalski, Wojciech Wolniak

Costumes : Laurence Brignon, Claudy Fellous, Elżbieta Radke

Musique : Zbigniew Preisner

Exécution musicale : Elżbieta Towarnicka (soliste soprano), Jacek Ostaszewski (soliste flûte), Grand Orchestre Symphonique de Radio et Télévision polonaises (Katowice), chœur de la Filharmonie de Silésie (Katowice)

Orchestration : Antoni Wit

Réalisation des enregistrements : Zbigniew Malecki

Son : Edith Vassard, Michele Catonne

Réalisation des enregistrements : William Flageollet, Jean-Pierre Lelong, Mario Melchiori, Jack Jullian, Patrice Severac

Montage : Jacques Witta

Assistant(s) montage : Urszula Lesiak

Direction artistique : Krzysztof Zanussi

Cascades : Andrzej Środziński, Józef Stefański

Direction de production : Daniel Szuster

Assistant(s) de production : Maciej Wojtulewicz, Józef Tutaj, Euzebia Rubaszewska-Koćwin, Ewa Sikora, Jolanta Steć, Elżbieta Słupińska, Anna Ignatiuk, Agnieszka Skawińska, Jacek Kucharski

Administration : Anna Kowalska

Production exécutive : Bernard P. Guiremand, Ryszard Chutkowski

Producteur : Leonardo de la Fuente

Coproduction : Ryszard Straszewski

Conseillers à la production : Doradca producencki (production adviser), Greta Lahaje, Alejandro de la Fuente, Elizabeth de la Fuente, Ruben Korenfeld, Raymond Parizer

Production : Sideral Productions, Le Studio Canal+

Co-production : Unité de production Tor

Assistant(s) à la production : Norsk Film (Norvège)

Interprétation : Irène Jacob, Philippe Volter, Halina Gryglaszewska, Sandrine Dumas, Jerzy Gudejko, Kalina Jędrusik, Aleksander Bardini, Władysław Kowalski, Janusz Sterniński, Louis Ducreux, Claude Duneton, Lorraine Evanoff, Guillaume de Tonquedec, Gilles Gaston-Dreyfus, Alain Frérot, Youssef Hamid, Thierry de Carbonnieres, Chantal Neuwirth, Nausicaa Rampony, Bogusława Schubert, Jacques Potin, Nicole Pinaud, Philippe Campos, Beata Malczewska, Dominika Szady, Barbara Szałapak, Jacek Wójcicki, Lucyna Zabawa, Wanda Kruszewska, Bernadetta Kuś, Pauline Monier, Katarzyna Gajdarska, Anna Kadulska

Récompenses :

— 1991 : Cannes (Festival International du Film) - Prix du jury de la meilleure interprétation féminine pour Irène Jacob

— 1991 : Cannes (Festival International du Film) - Prix du jury œcuménique

— 1991 : Cannes (Festival International du Film) - Prix FIPRESCI

— 1991 : Prix de l'Association américaine des critiques de cinéma (NSFC)

— 1992 : Ruban d'Or (Prix du Cercle des écrivains de cinéma SFP)

— 1992 : Canard d'Or (décerné par la revue "Film")

### **Trois couleurs : Bleu / Trzy kolory : Niebieski**

Année de production : 1993

Durée : 94 min.

Genre : Fiction

Première distribution/diffusion : 01/10/1993

Réalisation : Krzysztof Kieślowski

Assistant(s) à la réalisation : Emmanuel Finkiel

Assistants du réalisateur : Julie Bertucelli, Francois Azria, Stephane Libiot, Emmanuela Demarchi, Stan Latek

Casting : Margot Capelier

Scénario : Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz

Assistant(s) au scénario : Agnieszka Holland, Edward Żebrowski, Sławomir Idziak

Traduction des dialogues : Marcin Latałło

Image : Sławomir Idziak

Cadre : Piotr Jaxa

Assistant(s) au cadre : Henryk Jedynak, Muriel Coulin

Lumière : Hans Meier, Ernst Brunner, Alain Dondin, Alain Dubouloz

Décors : Claude Lenoir

Décors intérieurs : Marie-Claire Quin, Christian Aubenque, Jean-Pierre Delettre, Julien Poitou-Weber, Lionel Acat

Accessoires : Michel Charvaz

Costumes : Virginie Viard, Naima Lagrange

Musique : Zbigniew Preisner

Exécution musicale : Sinfonia Varsovia, Chœur de la Filharmonie de Silésie (Katowice), Elżbieta Towarnicka (soliste soprano), Jacek Ostaszewski (soliste flûte), Konrad Mastyło (soliste piano),

Orchestration : Wojciech Michniewski, Jan Wojtacha (chœur)

Enregistrements musicaux : Studio de la Radio Polonaise (Varsovie)

Réalisation des enregistrements : Rafał Paczkowski, Leszek Kamiński, Halina Łaciak  
 Son : Jean-Claude Laureux, assisté de Brigitte Taillandier, Pascal Colomb, Jean-Pierre Lelong, Mario Melchiori, Vincent Arnardi  
 Mixage : William Flageollet  
 Montage son : Claire Bez, Bertrand Lenclos, Jean-Claude Laureux  
 Montage : Jacques Witta  
 Assistant(s) montage : Michele d' Attoma, Ailo Auguste, Catherine Cormon, Urszula Lesiak  
 Relations publiques : Eva Simonet  
 Attachée de presse : Laurette Monconduit  
 Photos de plateau : Piotr Jaxa  
 Traduction : Roman Gren  
 Direction de production : Yvon Crenn  
 Assistant(s) de production : Caroline Lassa, Anne Guillemard, Jean Talvat, Gisèle Vuillaume, Aline Corneille, Olivier Bulteau, Nicolas Tempier, Dominique Lefèvre.  
 Technicien de plateau : Albert Vasseur, Alain Dreze  
 Secrétaire de plateau : Genevieve Dufour  
 Producteur : Marin Karmitz  
 Production : MK2 Productions SA, CED Productions, France 3, CAB Production (Lausanne), Unité de production Tor  
 Coproduction : Canal+  
 Cofinancement : Eurimages, Centre National de la Cinématographie  
 Interprétation : Juliette Binoche, Benoit Regent, Florence Pernel, Charlotte Very, Helene Vincent, Philippe Volter, Claude Duneton, Huques Quester, Emannelle Riva, Jacek Ostaszewski, Isabelle Sadoyan, Daniel Martin, Catherine Therouenne, Alain Ollivier, Pierre Forget, Philippe Manesse, Idit Cebula, Jacques Disses, Yves Penay, Arno Chevrier, Stanislas Nordey, Michel Lisowski, Philippe Morier-Genoud, Julie Delpy, Zbigniew Zamachowski, Alain Decaux.

Récompenses :

- 1993 : Venise (Festival International du Film) - Lion d'Or
- 1993 : Venise (Festival International du Film) - Prix de la Meilleure Photographie pour Sławomir Idziak
- 1993 : Venise (Festival International du Film) - Prix OCIC (Office Catholique du Film)
- 1993 : Los Angeles (Association des critiques de film) : Meilleure musique pour Zbigniew Preisner
- 1993 : Canard d'Or (décerné par la revue "Film")
- 1994 : Césars :
  - Nomination dans la catégorie Meilleur Film
  - Nomination dans la catégorie Meilleur Réalisation
  - Nomination dans la catégorie Meilleur Espoir féminin : Florence Pernel
  - Nomination dans la catégorie Meilleure Image : Sławomir Idziak
  - Nomination dans la catégorie Meilleur Scénario : Krzysztof Piesiewicz, Krzysztof Kieślowski
- Nomination dans la catégorie Meilleure Musique : Zbigniew Preisner
- Nomination dans la catégorie Meilleure Montage : Jacques Witta
- Nomination dans la catégorie Meilleur Son : Jean-Claude Laureux, William Flageollet
- César du Meilleur premier rôle féminin : Juliette Binoche

**Trois couleurs : Blanc / Trzy kolory : Biały**

Année de production : 1993

Durée : 88 min.

Genre : Fiction

Première distribution/diffusion : 25/02/1994

Réalisation : Krzysztof Kieślowski

Assistant(s) à la réalisation : Teresa Violetta Buhl, Emmanuel Finkiel

Assistants du réalisateur : Paweł Łoziński, Maria Czartoryska, Adam Papliński, Peter Thurrell, Julie Bertucelli, Francois Azria, Stephane Libiot, Stan Latek.

Casting : Margot Capelier, Teresa Violetta Buhl

Scénario : Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz

Image : Edward Kłosiński

Assistant(s) au cadre : Henryk Jedynak, Muriel Coulin

Lumière : Piotr Obłozą, Sergiusz Bogucki, Marek Socha, Sławomir Grinka, Hans Meier, Ernst Brunner, Alain Dondin, Alain Dubouloz

Consultant artistique : Laco Adamik

Décors : Halina Dobrowolska, Claude Lenoir

Décors intérieurs : Magdalena Dipont

Accessoires : Tomasz Kowalski, Dariusz Lipiński, Henryk Puchalski, Michel Charvaz, Julien Poitou-Weber, Jean-Pierre Delettre, Christian Aubenque, Lionel Acat.

Costumes : Elżbieta Radke, Teresa Wardzała, Jolanta Łuczak, Virginie Viard

Musique : Zbigniew Preisner

Exécution musicale : Petit Orchestre Zbigniew Preisner, Zbigniew Paleta (soliste violon), Mariusz Pędziątek (soliste hautbois), Jan Cielecki (soliste clarinette)

Orchestration : Zbigniew Paleta

Enregistrement musical : Studio Polskiego Radia (Warszawa)

Réalisation des enregistrements : Rafał Paczkowski, Leszek Kamiński, Preisner Production

Production musicale : Halina Łaciak

Son : Jean-Claude Laureux

Assistant(s) au son : Brigitte Taillandier, Pascal Colomb

Mixage : William Flageollet

Montage son : Piotr Zawadzki, Jean-Claude Laureux, Francine Lemaitre

Post-synchronisation : Jérôme Levy, Pascal Mazière, Eric Ferret, Marc-Antoine Beldent

Montage : Urszula Lesiak, assistée d'Ewa Lenkiewicz, Christian Phan-Trong Tuan et Alicja Torbus-Wosińska

Consultants : Agnieszka Holland (scénario), Edward Żebrowski (scénario), Edward Kłosiński (scénario)

Traduction des dialogues : Marcin Latałto

Cascades : Robert Brzeziński, Józef Stefański, Zbigniew Modej, Janusz Chlebowski, Ryszard Janikowski

Soins médicaux : Andrzej Tarasewicz

Photos de plateau : Piotr Jaxa

Attachée de presse : Eva Simonet

Direction de production : Ryszard Chutkowski

Assistant(s) à la production : Krzysztof Staszewski, Włodzimierz Działkiewicz, Joanna Pindelska, Andrzej Buhl, Małgorzata Powalka, Katarzyna Janus, Joanna Kadubiec, Małgorzata

Witkowska, Caroline Lassa, Anne Guillemard, Jean Talvat, Gisele Vuillaume, Aline Corneille, Olivier Bulteau, Nicolas Tempier, Dominique Lefevre.

Techniciens : Zbigniew Koniuszy, Stanisław Kolenda, Albert Vasseur, Alain Dreze

Secrétaire de plateau : Geneviève Dufour

Traduction : Roman Gren

Producteur : Marin Karmitz

Production assistant : Yvon Crenn

Production : MK2 Productions SA, France 3, CAB Production Lausanne, Unité de production Tor.

Coproduction : Canal+

Cofinancement : Eurimages, Centre National de la Cinématographie

Interprétation : Zbigniew Zamachowski, Julie Delpy, Janusz Gajos, Jerzy Stuhr, Grzegorz Warchoł, Jerzy Nowak, Aleksander Bardini, Cezary Harasimowicz, Jerzy Trela, Cezary Pazura, Michel Lisowski, Piotr Machalica, Barbara Dziekan, Marzena Trybała, Philippe Morier Genoud, Francis Coffinet, Yannick Evely, Jacques Disses, Teresa Budzisz-Krzyżanowska, Krystyna Bigelmajer, Jerzy Dominik, Jakub Grzegorek, Małgorzata Kaczmarska, Aleksander Kalinowski, Stan Latek, Joanna Ładyńska, Marianna Grodzka-Marziano, Jan Mayzel, J Modet, Liliana Okowity, Adam Papliński, Wojciech Paszkowski, Małgorzata Prażmowska, Maria Robaszkiewicz, Zdzisław Rychter, Bożena Szymańska, Bartłomiej Topa, Wanda Wróblewska, M Verner, Piotr Zelt, Juliette Binoche, Florence Pernel, Andrzej Precigs.

Récompenses :

— 1994 : Berlin (Festival International du Film) - Ours d'Argent de la Meilleure Réalisation pour Krzysztof Kieślowski

— 1995 : Canard d'Or (décerné par la revue "Film")

### **Trois couleurs : Rouge / Trzy kolory : Czerwony**

Année de production : 1994

Durée : 95 min.

Genre : Fiction

Première distribution/diffusion : 27/05/1994

Réalisation : Krzysztof Kieślowski

Assistant(s) à la réalisation : Stan Latek

Réalisation (équipe II) : Emmanuel Finkiel, Thierry Mouquin, Roman Gren, Xavier Nicol, Pascal Verdosci, Jean-Jacques Rossmann, Stan Latek

Casting : Margot Cepelier

Scénario : Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz

Consultants (scénario) : Agnieszka Holland, Edward Żebrowski, Piotr Sobociński

Traduction des dialogues : Marcin Latałto

Image : Piotr Sobociński

Assistant(s) au cadre : Piotr Jaxa

Cadre (II) : Henryk Jedynek, Muriel Coulin

Lumière : Hans Meier, Salvatore Plazzitta, Blaise Bauquis, Eric Andre, Hans Meier

Photographie : Piotr Jaxa

Laboratoire : Schwarz-Film (Berno), Laboratoire L. T. C. (Saint Cloud)

Décors : Claude Lenoir

Assistant(s) décors : Daniel Mercier, Patrick Stoll, David Stadelmann, Paola Andreani, Pierre

Agoston, Patrick Flumet, Marc Babel, Jean-Francois Despres, Patrick Lehmann, Jean-Pierre Balsiger, Michel Charvaz, Yvan Niclass, Markus Waldburger, Fabrice Duplaisy, Vincent Standelmann, Jean-Paul Trincat, Jean-Daniel Weber, Philippe Brunisholz, Guillaume Ogay,  
 Machinistes : Albert Vasseur, Alain Dreze, Bernard Weber, Roger Priot, David Campbell  
 Costumes : Corinne Jorry  
 Assistant(s) aux costumes : Nadia Cuenoud, Veronique Michel  
 Musique : Zbigniew Preisner  
 Musique additionnelle : Bertrand Lenclos  
 Exécution de la musique : Sinfonia Varsovia, chœur de la Filharmonie de Silésie (Katowice), Janusz Strobel (soliste guitare), Jerzy Klocek (soliste violoncelle), Grand Orchestre Symphonique de la radio et de la télévision polonaises (Katowice), Elżbieta Towarnicka (soliste soprano).  
 Orchestration : Wojciech Michniewski, Jan Wojtacha (chœur), Zdzisław Szostak (musique "Van Der Budenmayer").  
 Chorégraphie : Brigitte Matteuzzi  
 Son : Jean-Claude Laureux  
 Assistant(s) au son : Brigitte Taillandier, Sandrine Henchoz  
 Effets sonores : Jean-Pierre Lelong, Mario Melchiori, Vincent Arnardi  
 Mixage : William Flageollet  
 Enregistrements musicaux : Studio Polskiego Radia (Warszawa)  
 Réalisation des enregistrements : Rafał Paczkowski, Leszek Kamiński, Preisner Production (production), Halina Łaciak (production).  
 Montage : Jacques Witta  
 Assistant(s) montage : Ailo Auguste, Catherine Cormon, Salvatore Di Meo, Sandrine Normand, Bettina Hofmann, Urszula Lesiak, Michele d' Attoma  
 Montage sonore : Piotr Zawadzki, Jean-Claude Laureux, Francine Lemaitre, Nicolas Naegelen  
 Attachée de presse : Eva Simonet  
 Cascades : Lucien Abbet, Philippe Calame, Silvio Stoppa  
 Direction de production : Gerard Ruey  
 Assistant(s) de production : Heinz Dill, Xavier Grin, Olivier Zimmermann, Nathalie Jaquinet, Christine Hulin, Hélène Platel, Florence Ruffetta, Francois Céselle, Blez Gabioud, Christian Manzoni, Gisèle Vuillaume, Aline Corneille, Dominique Lefèvre.  
 Secrétariat de plateau : Geneviève Dufour  
 Production assistant : Yvon Crenn, CAB Production Lausanne.  
 Producteur : Marin Karmitz  
 Production : MK2 Productions SA, France 3, CAB Production Lausanne, Unité de production Tor.  
 Coproduction : Télévision Suisse Romande  
 Cofinancements : Canal+, Eurimages.  
 Interprétation : Irène Jacob, Jean-Louis Trintignant, Frederique Feder, Jean-Pierre Lorit, Samuel Lebinan, Teco Celio, Marion Stalens, Bernard Escalon, Jean Schlegel, Paul Vermeulen, Elżbieta Jasińska, Jean-Marie Daunas, Roland Carey, Brigitte Raul, Leo Ramseyer, Nader Farman, Cecile Tanner, Anne Theurillat, Neige Dolski, Jessica Korinek, Marc Autheman, Juliette Binoche, Julie Delpy, Benoît Régent, Zbigniew Zamachowski.  
 Récompenses :  
 — 1994 : Vancouver (MFF) - Grand Prix "Air Canada"

- 1994 : Bydgoszcz (Camerimage) - "Grenouille d'Argent" pour Piotr Sobociński
- 1995 : Ruban d'Or (Prix du cercle des critiques de cinéma SFP)
- 1994 : Prix Georges Méliès
- 1994 : Los Angeles (Association des critiques de films) : Meilleur film étranger
- 1994 : New York (Association des critiques de films) : Meilleur film étranger
- 1994 : Oscars
  - Nomination dans la catégorie : Meilleur Réalisateur pour Krzysztof Kieślowski
  - Nomination dans la catégorie : Meilleur Scénario original pour K. Kieślowski et K. Piesiewicz
  - Nomination dans la catégorie : Meilleure Photographie pour Piotr Sobociński
- 1994 : BAFTA
  - Nomination dans la catégorie : Meilleur film
  - Nomination dans la catégorie : Meilleur Réalisateur pour Krzysztof Kieślowski
  - Nomination dans la catégorie : Meilleur Scénario original pour K. Kieślowski et K. Piesiewicz
  - Nomination dans la catégorie : Meilleure actrice pour Irène Jacob
- 1994 : César
  - Nomination dans la catégorie : Meilleur film
  - Nomination dans la catégorie : Meilleur Réalisateur pour Krzysztof Kieślowski
  - Nomination dans la catégorie : Meilleure Interprétation Masculine pour Jean-Louis Trintignant
  - Nomination dans la catégorie : Meilleure Interprétation féminine Irène Jacob
  - Nomination dans la catégorie : Meilleur Scénario original pour K. Kieślowski et K. Piesiewicz
  - Nomination dans la catégorie : Meilleure musique pour Zbigniew Preisner
- 1994 : Valparaiso (MFF) - Grand Prix
- 1994 : Golden Globe
  - Nomination dans la catégorie : Meilleur film étranger