



HAL
open science

**La figure féminine dans le cinéma de Krzysztof
Kieślowski : études des œuvres Passage souterrain
(1973), Brève Histoire d'amour (1988) et La Double Vie
de Véronique (1991)**

Léa Dabrowski

► **To cite this version:**

Léa Dabrowski. La figure féminine dans le cinéma de Krzysztof Kieślowski : études des œuvres Passage souterrain (1973), Brève Histoire d'amour (1988) et La Double Vie de Véronique (1991). Art et histoire de l'art. 2018. dumas-04501259

HAL Id: dumas-04501259

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04501259>

Submitted on 12 Mar 2024

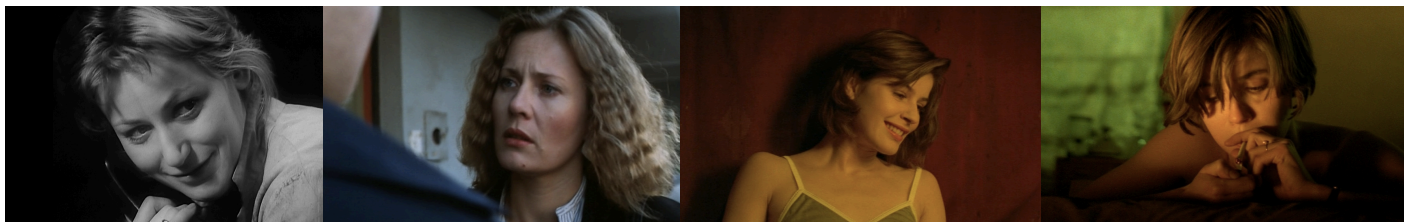
HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La figure féminine dans le cinéma de Krzysztof Kieślowski

Etude des oeuvres *Passage souterrain* (1973), *Brève Histoire d'amour* (1988) et *La Double Vie de Véronique* (1991)

SOUS LA DIRECTION DE DAVID VASSE
Maître de conférence HDR à l'université de Caen



Léa Dabrowski

Master Arts, Lettres et Civilisations parcours cinéma

Année universitaire 2017/2018

Université de Caen Normandie



**UNIVERSITÉ
CAEN
NORMANDIE**

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur de recherche, David Vasse, pour ses conseils, son accompagnement et sa bienveillance envers mon travail. Ses encouragements et son exigence m'ont permis d'aller au bout de ma réflexion.

Je souhaite remercier ma mère, Frédérique présente tout au long de l'année, qui m'a relue, conseillée, guidée et encouragée et qui a suivi toute l'élaboration de ce mémoire. Sa présence a été essentielle à l'écriture de ce mémoire.

Je remercie Pauline pour son soutien ainsi que son aide sur l'analyse psychologique des protagonistes, l'appui qu'elle m'a apporté particulièrement sur cette partie du développement ainsi que pour ses nombreux encouragements. Merci à Manon, Emilie, Lauriane, Léa, Manon et Audrey pour leur présence tout au long de l'année.

Une pensée particulière à ma marraine, Christine pour nos discussions, entre autres sur le féminisme ainsi que pour les oeuvres qu'elle m'a permis de lire, elles ont enrichi mes idées et ont nourri tout un pan de mon travail.

Enfin, j'adresse mes sincères remerciements à l'équipe de l'INA pour l'accueil qui m'a été réservé et la mise à disposition du fond que j'ai pu gracieusement consulter.

SOMMAIRE

Introduction	4-11
I - Les films au prisme de leur contexte politique	12-35
A – Des personnages féminins reflets des tensions politiques et sociales	13-20
B – La force du choix face à une condition aliénante	21-27
C – La revendication au féminin	28-35
II - Les personnages féminins de Kieślowski, une réflexion sur l'intime	36-61
A – Les rapports de genre ou la reproduction d'un schéma social	37-44
B – Potentiel psychanalytique et relations humaines	45-52
C – Les personnages féminins comme objet du regard	53-61
III - Féminin et sacré, la place accordée à la spiritualité	62-92
A – Une évolution spirituelle chez Kieślowski	63-73
B – Question de perception : la notion du double	74-82
C – Inconscient et sommeil, des espaces d'élévation spirituelle	83-92
Conclusion	93-96
Références bibliographiques	97-104

« De toutes les démocraties populaires, c'est aussi la seule où se noue une alliance entre les milieux intellectuels et la classe ouvrière face à une situation économique qui se dégrade et à un

Introduction

régime qui ne sait y faire face. »¹

Cette phrase de Michel Pierre, historien français, résume l'état d'esprit de la société polonaise depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, basé sur un lien étroit entre le peuple et le domaine artistique. La société, d'abord soumise au régime stalinien et annexée à l'Union Soviétique durant la période de Dégel, le soulèvement ouvrier de Poznań entraîne en octobre 1956 de nombreuses manifestations favorisant l'arrivée au pouvoir de Władysław Gomułka, homme politique réformateur, ainsi qu'une phase dite de petite stabilisation durant laquelle le discours officiel est celui d'une émancipation de la Pologne vis-à-vis du communisme. Sont annoncés une libéralisation du pays et un assouplissement de la censure en vigueur. Or, le régime stalinien, auquel n'est plus soumis l'Etat polonais, pèse toujours sur la société et ces réformes promises ne s'avèrent finalement être qu'illusion. La décennie suivante fut donc une période de stagnation ponctuée de nombreux changements d'hommes politiques « *pour donner l'impression d'un assainissement* »² ainsi que la fermeture de journaux indépendants tels que *Po Prostu*. De plus, à la suite de la Guerre des Six Jours³ s'instaure une relation délicate avec la communauté juive d'un point de vue politique qui contrastera avec l'attitude relativement bienveillante de la population et de l'Eglise à l'égard d'Israël et créera de ce fait des tensions sur le plan diplomatique. Mais c'est avec la manifestation étudiante du 30 janvier 1968 à Varsovie contre la censure de *Dziady* du metteur en scène Kazimierz Djemek que la révolte étudiante éclate. Cet évènement, relayé à l'international, se propagera notamment dans les villes de Varsovie, Łódz, Poznań, Wrocław où se tiennent de nombreux meetings. Sont alors exigés la levée de la censure, la fin de toute discrimination, le respect des droits de l'Homme suite à la politique antisémite ainsi que la mise en liberté des étudiants incarcérés. Mais ce soulèvement sera écrasé par le pouvoir qui fermera certains départements de l'université de Varsovie et procédera au renvoi d'enseignants et d'étudiants.

C'est dans ce contexte social et politique perturbé que se développe le cinéma polonais. Bien que son essor soit freiné durant la période de Dégel par un décret du Comité Central du Parti qui renforce le contrôle du cinéma, son abrogation en 1956 permettra l'année suivante la création de la

¹ Michel Pierre, *1980/1990, Un nouvel échiquier*, coll. Une autre histoire du XXème siècle, édition Mémorial de Caen et Gallimard, novembre 1999, p.74

² Daniel Beauvois, *Histoire de la Pologne*, coll. Nations d'Europe, édition Hatier, octobre 1995, p.396

³ Guerre qui s'est déroulée du 5 au 10 juin 1967 opposant Israël à l'Egypte, la Jordanie et la Syrie suite au blocus du détroit du Tiran. Le gouvernement polonais dénoncera alors l'attitude d'Israël et met un terme à toute relation diplomatique avec le pays.

Haute Autorité du cinéma. De plus, au cours de la conférence de la Section cinéma de l'Association des artistes polonais de théâtre et de cinéma (septembre 1954), des changements sont décidés dans la cinématographie nationale. Dès mai 1955 des groupes de productions sont créés et un rejet du réalisme socialisme, un cinéma mettant en avant la grandeur de l'Union Soviétique et norme en vigueur est prononcé. En parallèle se met en place en 1958 l'Union des groupes de réalisateurs de films (Zjednoczone Zespoły Realizatorów Filmowych) comprenant 8 groupes de production dont Kadr. Bien que leur action soit limitée, ces groupes témoignent d'une émancipation nécessaire vis-à-vis de l'Etat. C'est aussi à cette période (1956-1961) qu'apparaît l'un des courants majeurs de la cinématographie polonaise : l'Ecole polonaise qui se développe et occupe les salles de cinéma. Cette cinématographie, divisée en plusieurs courants tel que le mouvement psychologico-existentialiste qui évoque en particulier l'aspect humain et le destin individuel ou celui dit « plébéien » qui se veut proche des gens ordinaires, s'inspire des événements de la Seconde Guerre mondiale qu'elle inscrit dans une perspective contemporaine. Soutenue d'une certaine manière par le pouvoir, l'Ecole polonaise « répond à un besoin commun des Polonais de valoriser leur grandeur. [...] [ces films] racontent aux Polonais leur véritable histoire. »⁴ Ce courant rencontre un fort succès auprès du public qui aspire à ce que les artistes portent un nouveau discours et abordent des sujets plus sérieux et proches de la réalité des événements, jusque-là impossible avec la Diète, le Parlement. Les thématiques abordées par cette cinématographie (l'histoire récente ainsi que des sujets contemporains) sont familières des spectateurs qui les ont vécues au travers de leur Histoire ou de leurs parcours individuel. En outre, malgré la censure, l'Ecole polonaise utilisera nombre de métaphores et d'allégories pour aborder les sujets sensibles, renforçant la force du courant. Sont véhiculés à travers ce style une idée de processus initiatique et un aspect mythologique puissant. Finalement, le succès du mouvement tient du tempérament des auteurs qui veulent s'exprimer et proposent au public une version des événements différente des discours officiels. De ce fait, l'art oppose au gouvernement une forme de résistance.

Malgré sa réussite esthétique et publique, l'Ecole polonaise se verra néanmoins entravée en juin 1960 suite à la publication d'un décret du Secrétariat du Comité central sur la Cinématographie dénonçant le côté "non-orthodoxe" du cinéma polonais de la seconde moitié des années 1950. Le courant s'éteindra alors, les cinéastes ne pouvant plus réaliser leurs films.

⁴ Tadeusz Lubelski, *Histoire du cinéma polonais*, coll. Arts du spectacle, images et sons, édition Septentrion, presses universitaires, mars 2017, p.146

Bien qu'il y existe une certaine ouverture culturelle, la décennie suivante reste agitée sur le plan social. Dès 1970, suite à une hausse massive des prix de produits de consommation, des grèves éclatent dans le pays en particulier à Gdańsk, ces dernières seront réprimées et aboutiront en 1972 à l'élection d'Edward Gierek. Celui-ci lance un nouveau programme économique qui n'empêchera pas l'augmentation considérable de l'inflation, la détérioration des conditions de vie suite au choc pétrolier de 1973. La pénurie s'installe, les manifestations et les grèves se multiplient. Pour stopper l'inflation le gouvernement se fait plus austère, donnant le sentiment collectif que les droits sociaux sont bafoués. Face à cette situation, comme à l'époque de l'Ecole polonaise, le cinéma propose sa vision des évènements. Par conséquent :

Le cinéma, par la force des choses, doit fonctionner à découvert ; la vidéo n'est pas encore très répandue. Et pourtant c'est justement à cette époque que le cinéma polonais apparaît comme le centre de cette protestation et qu'il peut imposer, pour la seconde fois après la période de l'Ecole polonaise une certaine orientation dans la communication sociale en Pologne.⁵

Le cinéma de l'inquiétude morale (1976-1981) émerge de la télévision - à l'époque dirigée par Maciej Szczepański - alors second média diffuseur et producteur de films après l'Etat. Grâce à la télévision une nouvelle génération de réalisateurs se fait connaître par la diffusion de téléfilms à des heures de grande audience, leur permettant de passer à la réalisation de longs métrages. Le cycle "Situation de famille" se distinguera parmi cette production télévisuelle. Composé de 15 films réalisés par de jeunes cinéastes - notamment Agnieszka Holland - ce cycle rend « avec justesse l'état des moeurs des Polonais tel que les sociologues le décrivent alors : déclin du modèle patriarcal de la famille élargie, augmentation du nombre de divorces, [...] baisse de l'envie de maternité suite à l'accroissement du travail des femmes, manque de logement ». ⁶ Le courant sera nommé bien après son émergence, en 1979, par Janusz Kijowski, critique pour l'hebdomadaire *Kultura*, au cours du Colloque international de la critique au Festival de film de fiction polonais de Gdańsk. Bien que son nom lui soit attribué tardivement – et soit sujet à de nombreuses remises en question - ainsi que son canon - regroupant les films ayant lancé le genre - soit restreint à quelques films tels que *L'Homme de marbre* (1977) d'Andrzej Wajda, la thématique centrale du mouvement

⁵ Ibid, p.288

⁶ Propos de Hanna Samsonowska suite à une étude du cycle, ibid, p.290

est identique à toutes ses variantes : présenter de façon plus ou moins claire l'opposition dans la vie publique.

C'est précisément à cette période et dans ce contexte qu'émerge Krzysztof Kieślowski auprès du public polonais. Né en 1941 à Varsovie et décédé en 1996 dans cette même ville, il n'a de cesse dans sa jeunesse de déménager au rythme des cures de son père tuberculeux. Suite au décès de son père, il entre au Collège des techniciens de théâtre de Varsovie où il étudie la décoration avant d'intégrer en 1964 l'Ecole de cinéma de Łódź. Diplômé en 1969, il commence sa carrière par la réalisation de courts métrages avec *Le Tramway*, film d'étude qu'il réalise en 1966. Spécialisé dans un premier temps dans le documentaire, l'auteur se dirige finalement vers la fiction et réalise son premier long métrage, *La Cicatrice* en 1976. Il s'agit de l'un des trois films majeurs du cinéaste qui ponctueront cette période du cinéma de l'inquiétude morale - sans oublier *Le Calme* (1976) et *L'Amateur* (1979) - Kieślowski se démarque au sein de ce courant cinématographique puisque selon Tadeuzs Lubelski, il « montre avec finesse le climat d'impuissance sociale d'un système non-démocratique ».⁷ L'une des particularités du cinéaste, à contrario d'Andrzej Wajda, se caractérise par le choix qu'il octroie à ses personnages de ne pas s'engager, d'occuper ce poste d'observateur comme c'est le cas entre autres dans *L'Amateur* où Filip Mosz (Jerzy Stuhr) découvre l'engagement politique en même temps que le cinéma et occupe par conséquent de façon temporaire au début du film une place de spectateur face à sa vie et ses conditions sociales. De même dans *Le Calme*, Antek se retrouve au centre d'un conflit entre représentation ouvrière et patronale pour lequel il est finalement obligé, à contre cœur, de faire un choix et prendre parti.

L'inquiétude morale, alors proche des évènements politiques, suit par conséquent la création de Solidarność, syndicat ouvrier indépendant⁸ dirigé par Lech Wałęsa finalement reconnu en août 1981 lors de la signature des accords de Gdańsk autorisant l'existence de syndicats indépendants ainsi que le droit de grève et d'information. Cette même année, le général Wojciech Jaruzelski reprend la tête de la Pologne, s'attribuant les pleins pouvoirs et déclare l'état de guerre - il cumulera en 1989 la fonction de chef d'Etat ainsi que celle de Premier secrétaire du Parti ouvrier unifié polonais. Ces évènements signent la fin du mouvement cinématographique de l'inquiétude morale, le cinéma se voyant de nouveau soumis à une censure forte, l'art devant être au service d'un esprit communiste. De fait, la production de nombreux films est annulée et se mettent en place des

⁷ Ibid, p.302

⁸ Jusqu'alors, aucun syndicat indépendant des autorités n'était autorisé

restrictions telles que la dissolution de groupes de production ou encore une perception suspicieuse de la fréquentation des salles de cinéma. C'est alors « *tout un peuple [qui est] brisé dans son élan vers la démocratie* ». ⁹ La Pologne s'installe à cette période dans une certaine précarité des droits sociaux, une citoyenne témoigna notamment à ce propos : « *Il est difficile de trouver un appartement, il est difficile de trouver de la nourriture, il est difficile de trouver n'importe quelle chose qu'on veut donc les gens commencent à se révolter. Maintenant c'est pas visible, pas tout à fait visible.* » ¹⁰ De fait, suite à la loi martiale appliquée de décembre 1981 à décembre 1982 est créé le Conseil militaire de salut national (WRON), instance suprême, qui suspendra les syndicats et arrêtera les chefs de Solidarność. Les grèves sont alors interdites, et la presse muselée. Les grèves qui éclatent le 14 décembre 1981 seront violemment réprimées. Pendant cette période d'état de guerre, le cinéma favorise l'esthétique au discours de fond et la diffusion de films polonais est fortement réduite au profit de cinématographies étrangères. Il faudra attendre le 18 décembre 1982 pour que la Diète suspende cet état de guerre et que le pays retrouve un peu de souffle.

Malgré une grisaille notable du quotidien polonais intensifiée par un gouvernement oppressant, une hausse du coût de la vie qui avait quintuplé entre 1980 et 1986 ¹¹, le peuple organise son opposition. Comme l'explique un militant de Solidarność dans le reportage *Résistance*, « *Pour nous le gouvernement ne pliera que sous la force. Il nous semble que l'ensemble de la société doit aller vers un affrontement net et tranché.* » ¹² S'ensuivront la victoire de Solidarność aux élections et l'instauration d'un gouvernement polonais indépendant. Cette période est propice à un développement des droits sociaux et à un changement économique important. Sur le plan cinématographique aussi la Pologne connaît une nette évolution. En premier lieu, la censure est supprimée dès juin 1990. Malgré une libre expression accordée, les œuvres, dont les films, ne véhiculent plus l'idée de courage. De plus, la cinématographie se détache du gouvernement avec le décret du 16 juillet 1987 qui déclare le cinéma national institution gouvernementale dont l'Etat ne détient plus l'exclusivité des productions, distributions et diffusions. Est alors créé le Comité de la Cinématographie qui financera trois agences (Scénario, Production et Distribution) qui contribueront à la création de nombreux films d'auteurs. Les cinéastes polonais peuvent alors

⁹ *Résistance*, reportage clandestin, 2ème chaîne, 18/06/1987

¹⁰ Ibid

¹¹ Daniel Beauvois, Histoire de la Pologne, op.cit. p.421

¹² *Résistance*, op.cit. 18/06/1987

reconquérir leurs écrans, submergés depuis le gouvernement de Jaruzelski par une majorité de films américains.

C'est par ailleurs à cette période que le cinéma de Kieślowski se fait connaître à l'international. Son œuvre, déjà saluée en Pologne est avec le *Décatalogue* (1988), et plus particulièrement deux films adaptés en longs métrages (*Tu ne tueras point* et *Brève Histoire d'amour*), révélée au public international lors du Festival de Cannes de 1988. Le cinéaste qui a été « le premier à tenter de parler directement de l'Etat de guerre et de ses conséquences »¹³ présente aux spectateurs durant les années 1990 un cinéma tout autre. Jusqu'alors axé sur la politique qu'il présente d'un œil critique sans jamais donner sa propre opinion sur le sujet, il va, au cours de cette décennie s'éloigner d'un sujet qui, depuis 1956, anime le cinéma polonais. Sa collaboration avec des producteurs français comme Leonardo de la Fuente (*La Double Vie de Véronique*, 1991) ou Marin Karmitz (la trilogie des *Trois couleurs*, 1993-1994) présente une évolution notable de son travail. Ainsi, le cinéaste s'intéresse d'autant plus aux individus, accordant une importance plus marquée à la métaphysique et aux vibrations du monde ainsi que leur impact sur les personnages. En dépit de cette évolution, qui éloigne le public polonais de son œuvre - au profit d'un spectre spectaculaire international - un élément reste constant dans l'œuvre du réalisateur. Ainsi, les femmes occupent une place primordiale dans son travail. Omniprésentes, ces protagonistes évoluent au fil des films, nourrissant l'œuvre de Kieślowski. La Pologne, pays où « le rôle de la femme était défini selon la conception de l'Eglise catholique »¹⁴ n'était par conséquent pas le pays le plus progressiste en terme d'égalité des sexes, d'autant qu'il n'existait pas, jusqu'à la fin des années 1980 une prise de conscience collective, de groupes de pression féministes. Par ailleurs, le retour à un partage traditionnel des rôles entre hommes et femmes était l'une des revendications de Solidarność en 1980.

Il est donc légitime de se questionner sur l'impact que portent ces femmes dans l'œuvre du cinéaste, de se demander de quelle manière elles sont représentées. Il est nécessaire de s'interroger sur les tableaux politiques et sociaux de la société que dépeignent ces femmes et enfin, quel lien Kieślowski parvient-il à tisser dans son œuvre entre ces femmes et une vision métaphysique de l'existence. Pour ce mémoire, trois films ont été retenus, trois œuvres qui jalonnent les périodes importantes du travail du réalisateur.

¹³ Jacek Fuksiewicz, *Le cinéma polonais*, coll. 7ème Art, éditions du Cerf, novembre 1989, p.164

¹⁴ Renata Siememsla, "La situation des femmes polonaises", in *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n°61-62, janvier-juin 2001, p. 93-98

La première œuvre retenue est *Passage souterrain* (1973), court-métrage passerelle pour Kieślowski puisqu'il s'agit de l'une de ses premières fictions. Ce film, oublié du grand public et renié par son créateur qui le considère comme mauvais¹⁵ évoque l'histoire d'un couple en rupture au cours de laquelle Michal, le fiancé, retrouve son ex-compagne, Lena dans la boutique du passage souterrain où cette dernière travaille. S'ensuit alors une nuit de conflit entre les deux protagonistes, un drame amoureux qui se conclut par une séparation définitive.

Le second film étudié est *Brève Histoire d'amour* (1988), extrait du *Décalogue* et adapté en long métrage, souvent comparé à *Fenêtre sur cour* (1955) de Alfred Hitchcock, évoque lui aussi la question du voyeurisme sur fond d'idéalisation amoureuse. Tomek, jeune étudiant, espionne chaque jour Magda, la voisine de l'immeuble d'en face aux mœurs libérées. L'étudiant va alors fantasmer sur cette femme jusqu'à la rencontrer et passer du rêve à la réalité.

Le dernier film de ce corpus n'est autre que *La Double Vie de Véronique* (1991), première co-production franco-polonaise de Kieślowski. Récompensé de trois prix au Festival de Cannes 1991 - dont celui de l'interprétation féminine pour Irène Jacob - le cinéaste aborde avec cette œuvre la question du double. Weronika, une Polonaise et Véronique, une Française, se ressemblent tant sur le plan physique que dans leur vie. Toutes deux ont un don pour le chant, sont orphelines de mère, sont malades du cœur. Mais alors que l'une décède subitement, la seconde ressent ce manque. Kieślowski aborde avec ce film des notions plus métaphysiques que dans son travail précédent, marquant ainsi un tournant dans sa carrière.

A travers ces trois films, nous verrons quelle place occupent ces femmes. Dans un premier temps, nous nous intéresserons à la situation politique et sociale dépeinte dans les films en étudiant de quelle manière elle est mise en relation avec les personnages féminins. Par la suite, nous nous pencherons sur les rapports humains sur un plan plus psychanalytique et féministe et chercherons à comprendre les considérations accordées à ces protagonistes. Enfin, nous terminerons cette étude par une analyse de la dimension métaphysique et sacré émergeant chez ces protagonistes féminines et la façon dont ces dernières représentent une voix spirituelle pour le réalisateur.

¹⁵ cf Jacques Demeure, « Première rencontre avec Krzysztof Kieślowski », *Positif* n°207, février 1980 in Vincent Amiel, *Krzysztof Kieślowski*, éditions Positif et Jean Miche Place, juin 1997, p.35

I Les films au prisme de leur contexte politique

A – Des personnages féminins reflets des tensions politiques et sociales

Il apparaît lors de l'étude des films de Krzysztof Kieślowski, que se reflète à travers ses personnages féminins un aspect social et politique fort, presque omniprésent. Le cinéaste ayant « abandonné la problématique sociale »¹⁶, s'étant « occupé de politique tant [qu'il a] cru qu'un changement était possible »¹⁷ au travers de documentaires et premières fictions de sa filmographie, semble s'être dans un second temps éloigné de la question. En effet, dès les années 1980, sans doute en écho avec l'état de guerre instauré en Pologne, le réalisateur se détache de ces problématiques jusqu'alors fondatrices dans son cinéma. Pourtant, bien que Kieślowski ait fait le choix de s'éloigner du sujet majeur qu'est la représentation de la politique et d'un état social dans la cinématographie polonaise, cette dernière subsiste dans ses œuvres. Sous-texte important de ses fictions, elle est exposée via la dramaturgie. Alors que Kieślowski, suite à son passage au cinéma de fiction se défend de porter tout intérêt à ces questions, il apparaît que la politique et le social n'ont de cesse d'influencer les protagonistes et plus particulièrement les femmes.

En effet, les personnages féminins rassemblent une multitude de tensions, plus ou moins explicites, ressenties par la population polonaise. Ces femmes sont tiraillées entre une soif de liberté et d'indépendance et des normes sociales et politiques oppressantes qui leur sont imposées. On retrouve parfaitement cette tension chez Lena, personnage principal du court métrage *Passage souterrain*. Cette dernière est rongée par une envie d'indépendance, cherche à s'extraire d'un Etat paternaliste, surprotecteur pour vivre sa vie et faire ses propres choix. Daniel Beauvois dira d'ailleurs à ce sujet : « Une vie lumineuse imaginaire fut proposée par la propagande qui interdit de voir la vraie vie dans toute sa réduction. »¹⁸ ce qui témoigne de l'universalité de ce sentiment pour la population polonaise et que Kieślowski choisit de mettre en scène de manière frontale dans son film. Effectivement, nombreux sont les signes de ce conflit qui caractérisent Lena et qui s'étendent à la dramaturgie. Les questions sociales et politiques n'affectent pas seulement le personnage mais se répercutent dans tout l'espace filmique. Est mis en place un jeu de rebondissements entre les interrogations et envies individuelles de Lena et la vie - avec tous les devoirs qu'elle comporte - imposée par une société dépassant l'être humain, déshumanisée par son emprise sur la population. Ces rebondissements ne cessent d'avoir un impact sur Lena, d'influencer le personnage et permettent de créer une forme d'affect chez le spectateur qui s'attache au protagoniste.

¹⁶ Amiel, Vincent, *Krzysztof Kieślowski*, coll. "Cinéma", édition Rivage, 1995, p.17

¹⁷ *ibid*

¹⁸ Daniel Beauvois, *Histoire de la Pologne*, coll. "Nations d'Europe", édition Hatier, 1995, page 369

La première traduction de ces tensions est la séparation nette entre les espaces clos et les espaces extérieurs. Chez Kieślowski, et tout particulièrement dans *Passage souterrain*, les personnages féminins évitent l'espace public. Lena n'existe que dans l'intimité de la boutique, la nuit et quand bien même elle quitterait cet espace confiné pour raccompagner son ex-mari, jamais elle ne remonterait à la surface, ne quitte le passage. En se cachant ainsi, elle se protège d'une société violente qui n'a de cesse de lui renvoyer des principes moraux pesants, qu'elle ne partage pas et qu'elle n'a pas respectés. Cette séparation des espaces, du privé et du public montre cette envie et ce besoin d'individualité qui émanent du protagoniste mais aussi de toute une population. Ainsi, son attitude individualiste - un mari amoureux qu'elle a quitté, une école dans laquelle elle était appréciée et où elle a abandonné son poste - est à mettre en perspective. Lena n'est pas seulement un personnage égoïste, ses choix sont le résultat d'une attitude politique. En quittant la vie tranquille, "normée" qu'elle menait jusque-là, elle présente une opposition nette à un système réprimant la liberté de ses concitoyens. Rester dans l'espace clos, presque privé est donc une façon de s'opposer à un système prônant le collectif, où l'individuel est renié ou utilisé à des fins collectives.



*LENA VUE DE L'EXTÉRIEUR DE LA BOUTIQUE PAR MICHAL.
PHOTOGRAPHIES : CAPTURES D'ÉCRAN*

Cette vision peut être étendue au passage souterrain dans son ensemble. En effet, en filmant la majeure partie de son film dans ce lieu, Kieślowski montre bien que l'ensemble des citoyens vivent dans une réalité déformée. La mise en scène en témoigne. Le réalisateur cherche à reproduire la vie en organisant le déplacement des passants de manière désordonnée, cherchant un effet de naturel mais il ne s'agit bien que de mise en scène. De fait, le réel est recréé mais n'y est pas

identique puisqu'il ne s'agit que d'une copie. De plus, l'absence de lumière naturelle renforce cette idée. Les passants, ne distinguant que des lumières artificielles, agressives puisqu'il s'agit de néons, ne peuvent distinguer le réel de façon objective et se trouvent donc plongés dans une sorte d'illusion au sens de « *perception erronée dans la mesure où elle ne correspond pas à la réalité considérée comme objective* ». ¹⁹ La vie sociale présentée dans le passage souterrain n'est finalement pas celle que l'on pourrait considérer comme objective puisque tout acte réalisé est le résultat d'une pression politique et sociale sur les citoyens. En demeurant donc dans sa boutique, Lena s'en préserve et fuit une réalité qu'elle ne perçoit pas tout à fait comme authentique.

Mais cette idée se retrouve aussi à travers Magda, personnage principal de *Brève Histoire d'amour* qui, dans l'espace public fait face à une violence banalisée des rapports humains. La protagoniste est inscrite dans un processus d'individualisation dès le début du film. Cela se caractérise entre autres par la relation du personnage à l'art, ses choix de vie individuels et le fait qu'elle prône une certaine liberté. Magda n'en reste pas moins attachée au collectif et subit dans une



MAGDA ET TOMEK LORS DE LA SCÈNE DE DISPUTE
DANS LE BUREAU DE POSTE.
PHOTOGRAPHIE : CAPTURE D'ÉCRAN

certaine mesure les tensions sociales résultant d'une politique manipulatrice. L'attitude de Tomek déposant de fausses devises chez celle qu'il observe n'est finalement pas si innocente que cela puisse paraître. Outre l'envie de Tomek de la voir, Kieślowski présente ici le côté manipulateur, contraignant de l'Etat qui n'hésite pas à utiliser ses concitoyens pour ses propres intérêts.

Un peu à l'image de Filip dans *L'Amateur*, film du cinéaste réalisé en 1979 qui se trouve contraint de modifier son film pour satisfaire ses employeurs, Magda ne cesse de courir après ces devises pour le plaisir de Tomek. Les lieux publics - et tout particulièrement le bureau de poste - apportent finalement un aspect documentaire au film. En captant une part de réel, Kieślowski rappelle ses années de cinéma

¹⁹ Définition du dictionnaire www.stella.atilf.fr

documentaire. La réalité qui fait irruption dans la fiction percute le personnage. Magda sera donc constamment en conflit lors de ses visites à la poste. D'abord avec le dysfonctionnement de l'Etat lors de sa première visite, qui ne peut apporter de réponse à ses questions et laisse le personnage dans le flou. Ensuite avec l'institution en règle générale lors de la seconde visite où, à travers la dispute avec la responsable, le réalisateur témoigne de l'impossibilité du dialogue entre les autorités et le peuple. Ceci est bien évidemment renforcé par la présence d'une vitre bloquant tout échange et renvoyant chacun à son statut. Cette vitre qui sépare les deux personnages transcrit l'incompréhension entre les deux interlocutrices.

Kieślowski n'a de cesse d'alterner microcosme et macrocosme, présentant la violence de chacun et les opposant de manière frontale. Souvent séparés par les murs d'un appartement, ou des vitrines, le réalisateur montre à travers sa mise en scène une extension de la thématique sociale et politique de l'extérieur vers l'intérieur, du public vers le privé. De fait, dans *Passage souterrain*, le réalisateur n'a de cesse d'alterner entre la violence du microcosme représentée par la dispute des deux personnages et le calme apparent d'un macrocosme où la vie sociale suit son cours. Néanmoins et malgré les apparences, c'est ce calme de façade qui contamine le privé et crée les tensions entre Lena et son ex-mari. C'est l'arrivée de ce dernier et son obstination à la reconquérir qui font naître le conflit entre les deux protagonistes. C'est son désir de reproduire les codes de la société qu'il connaît qui distancie les deux personnages. On retrouve ainsi une séparation entre passé et présent. L'ex-mari de Lena incarne cette première temporalité, il est clairement présenté comme ignorant ou fermant les yeux sur les dysfonctionnements de la société dans laquelle il vit, y trouvant même sa place. Il répond parfaitement aux attentes qui lui sont imposées. A contrario, Lena s'inscrit dans le présent. Elle appartient à une génération désabusée, ayant perdu tout espoir. Elle présente une vision du monde pessimiste. Vincent Amiel dira d'ailleurs à ce propos : « *Plus la vision du monde est désespérée, plus elle est donnée comme regard brut, sans intermédiaire.* »²⁰

Bien que le personnage ait fait le choix de se couper du collectif, il n'en est pas pour autant animé par un espoir de renouveau mais exprime au contraire une forme de fatalisme face à la société qu'il perçoit. Contrairement à son partenaire qui regarde de manière récurrente à travers la vitrine, Lena a tendance à éviter cela. Le personnage ne porte ses yeux sur le passage souterrain que

²⁰ Vincent Amiel, "Image du monde et de l'enfer", *Positif* n°332, octobre 1988

pour en tirer un discours pessimiste tandis que son ex-compagnon y voit une forme d'idéal. Même si Lena s'inscrit d'une certaine manière dans le présent, son collier, symbole hippie n'est autre que l'expression d'une forme de nostalgie, d'un regret. Associé à la révolte étudiante de 1968, il est le symbole d'une génération animée d'un espoir déçu. Il y a là un aspect très autobiographique, une part de Kieślowski, qui a également perdu tout espoir dans un renouveau politique et social. Le cinéaste dira d'ailleurs au cours d'une interview « être polonais [...] signifie qu'à chaque génération, il y a eu un espoir, et que cet espoir a toujours été déçu, il ne s'est jamais matérialisé. C'est savoir cela depuis le début, que ça ne finira pas autrement. C'est espérer et se retrouver vaincu, quoi qu'il arrive. »²¹

Cette contamination du microcosme vers le macrocosme, ce détachement du social et de la politique au profit d'une forme de désintérêt se retrouvent dans l'une des dernières œuvres du cinéaste : *La Double Vie de Véronique*. Film résolument tourné vers la psychologie et les questions métaphysiques, Kieślowski n'en fait pas moins surgir quelques éléments sociaux et politiques. Ils se présentent au personnage principal, Weronika qui, en apparence, ne se laisse pas affecter par ces derniers. Ainsi, nombreux sont les indices d'une société tremblante. On retrouve par exemple cette camionnette transportant une statue, métaphore d'un pays réécrivant perpétuellement son histoire sans pour autant respecter les faits historiques. Cette scène, bien que très courte rappelle sans aucun doute la scène de *L'Homme de marbre*, film réalisé par Andrzej Wajda, sorti en 1976 dans laquelle Agnieszka découvre une statue abandonnée de l'ancien héros Birkut. Les éléments sociaux viennent se mêler à la sphère privée comme c'est le cas lors de la visite de l'avocat. Ici le spectateur, ainsi que Weronika, sont renvoyés à une société où le secret a



LA STATUE TRANSPORTÉE DE LA DOUBLE VIE DE VÉRONIQUE ET LA STATUE DE BIRKUT DÉCOUVERTE PAR AGNIESZKA DANS L'HOMME DE MARBRE.

L'Homme de marbre, film réalisé par Andrzej Wajda, sorti en 1976 dans laquelle Agnieszka découvre une statue abandonnée de l'ancien héros Birkut. Les éléments sociaux viennent se mêler à la sphère privée comme c'est le cas lors de la visite de l'avocat. Ici le spectateur, ainsi que Weronika, sont renvoyés à une société où le secret a

²¹ Annette Insdorf, *Krzysztof Kieślowski, doubles vies, secondes chances*, édition Cahiers du Cinéma, janvier 2002, p.22

une place prépondérante. On ment au peuple et les faits sont minimisés comme le fait la tante de Weronika. Ce contraste souligne parfaitement l'aspect ridicule d'une telle attitude qui se révèle infantilissante pour Weronika et par extension pour le peuple.

Malgré ces intrusions du social et de la politique dans la vie de Weronika, cette dernière en reste totalement indifférente. En témoigne la séquence de manifestation sur une place de Varsovie. Avec cette scène, Kieślowski présente un sous-texte politique fort, celui d'une population désabusée qui se révolte enfin. Mais la caméra centrée sur Weronika, les plans longs et serrés dans la seconde partie de la séquence montrent bien la distance du personnage avec ces questions. Ceci est renforcé par le fait que cette dernière avance à contre-sens de la foule, en est éloignée. Son sens de marche, de la gauche vers la droite, sens de l'écriture occidentale, peut laisser supposer qu'elle sait que tout espoir est vain, que, comme Kieślowski l'a expliqué dans de nombreux entretiens, il n'y a plus rien à attendre de la politique. Même lorsque la question la percute de plein fouet à travers cette bousculade, l'interroge de façon frontale, le personnage ne se détourne pas de cette distance. Tandis que tous les intervenants sont inscrits dans une démarche collective par le biais de la manifestation, Weronika est dans une logique d'individualisation, elle cherche à éviter tout contact avec le groupe. Cette idée est accentuée au moment où le protagoniste met ses gants. Elle cherche à éviter tout contact visuel, physique ou même spirituel. En effet, son attitude calme contraste avec celle agitée de la foule.

En dépit de toutes les précautions prises par le personnage pour éviter une contagion des questions collectives et de son détachement apparent, elle se révèle comme la société : défailante. Ses problèmes cardiaques, outre l'aspect philosophique de la question, sont une transposition des failles de l'Etat. A vouloir rester pure, en refusant tout engagement politique, Weronika finit par connaître un destin tragique, la mort. Etre apolitique est finalement un choix impossible dans la Pologne des années 1980, le citoyen se voit contraint de choisir entre une adhérence au système ou une révolte plus ou moins silencieuse. Mais l'engagement politique des personnages reste minime. Ces femmes font figure de témoins et non de représentantes d'une population opprimée. En effet, Kieślowski ne fait que présenter au spectateur leur choix sans s'attarder sur leurs conséquences. Le cinéaste ne porte pas d'intérêt aux effets que peuvent entraîner leurs décisions mais se concentre sur leur démarche d'individualisation. Ces personnages féminins ne font donc pas figures de modèle.

Alors que la cinématographie polonaise cherche à mettre en valeur ses leaders - historiques ou artistiques, qu'il s'agisse de personnalités épousant des idéologies en vigueur ou au contraire, s'en détachant ; Kieślowski renoue avec l'aspect documentaire au travers de Weronika, Magda et Lena. Il les libère de tout engagement clair, de tout investissement dans ce qui semble être une utopie ; le réalisateur donne à son film cet aspect documentaire qui n'est pas sans rappeler son début de carrière. En effet dans ses premiers films, bien que très politisés, Kieślowski ne s'affairait qu'à montrer le réel. Qu'il s'agisse de *L'usine* sorti en 1970 ou *L'Hôpital* réalisé en 1976, le cinéaste ne fait que poser sa caméra, laissant les questions sociales et politiques émerger du quotidien sans chercher à les en extraire.

En réalité, le cinéaste ne tente pas de montrer le monde tel qu'il est mais la façon dont il impacte les personnages dans leur vie quotidienne. Après avoir cru que « *la politique pouvait influencer sur notre vie, et que nous pouvions exercer une certaine pression sur le processus politique* ».²² Kieślowski fait le choix de développer son cinéma « *en profondeur plutôt qu'en largeur, au cœur plutôt qu'à l'extérieur* »²³ ce qui explique cette volonté de porter l'attention sur le personnage, sa façon de supporter les événements et les tensions plutôt que sur leurs conséquences. Cette orientation se traduit entre autres par une cassure dans les relations humaines. Qu'il s'agisse de Lena ou Magda, la relation avec autrui est impossible, l'échange vain. Les différences idéologiques des personnages - les hommes se satisfaisant du régime politique en place, les femmes se révoltant, leur conscience du monde qui les entoure concernant les femmes et l'ignorance, l'insouciance des hommes quant aux questions sociales et politiques altèrent ces relations. Il existe un désaccord permanent entre Lena et son ex-mari, un dialogue de sourds entre celui qui ne veut pas voir la réalité et celle qui ne peut faire abstraction des failles d'un système. Tandis qu'il projette le modèle de vie du passage souterrain sur sa relation avec Lena, notamment sa vision du couple, la jeune femme cherche à le fuir. L'homme n'aurait de cesse d'essayer de l'introduire, par ses nombreux allers et retours entre l'intérieur et l'extérieur, le microcosme et le macrocosme, alors que Lena cherche à s'en protéger. Le schéma se répète pour Magda et Tomek, ce dernier refusant d'affronter la réalité des relations humaines, y préférant un amour platonique, naïf. Or Magda, de par sa conscience du monde ne peut répondre aux critères du jeune homme. Aller chez Magda, découvrir

²² Annette Insdorf, *Krzysztof Kieślowski, doubles vies, secondes chances*, édition Cahiers du Cinéma, 2002, p.22

²³ Tadeusz Lubelski, *Histoire du cinéma polonais*, éditions Septemrion presse universitaire, mars 2017, p.338

la réalité de sa sphère privée et par conséquent de sa pensée banalise le personnage aux yeux de Tomek. Ce décalage des deux femmes est finalement le résultat d'un libre arbitre qu'elles ont saisi, d'une capacité à se détacher de l'ordre social pour satisfaire leur besoin d'individualisation.

B – La force du choix face à une condition aliénante

La filmographie de Kieślowski, bien que s'étant éloignée en apparence des questions sociales, est animée par une tension constante entre la puissance du déterminisme social, du conditionnement et du libre arbitre des personnages, notamment celui des femmes. Le

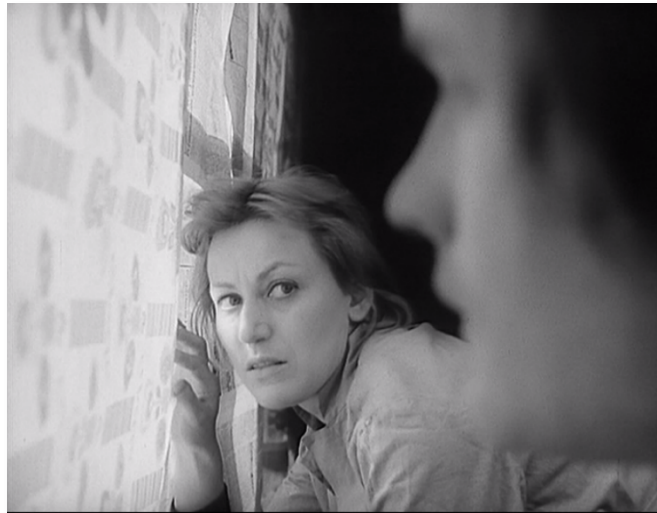
conditionnement, défini d'après le dictionnaire *Atilf* d' « *action de soumettre à une ou plusieurs conditions* » et le déterminisme dans le sens de « *doctrine d'après laquelle les actions des hommes sont, comme les phénomènes de la nature, soumises à un ensemble de causes extérieures* »²⁴ sont présents dans les trois films étudiés ici. Tout comme les questions politiques et sociales, il leur est accordé une place seconde mais non moins importante. Le terme de libre arbitre, quant à lui, est à considérer selon la définition de l'*Encyclopédie Philosophique* comme « *le type de contrôle des actions qui est une condition nécessaire de la responsabilité morale* ». ²⁵ La présence de ces trois éléments passe par la dramaturgie de ce que l'on pourrait considérer comme des détails ou encore à travers certaines scènes et situations. Mais ces derniers donnent un poids et un sens nouveaux aux œuvres, en proposant une autre lecture, un axe d'analyse différent.

On observe dans cette tension constante entre déterminisme, conditionnement et libre arbitre un jeu de renvoi des uns aux autres. Ceci s'incarne tout particulièrement dans les relations qu'entretiennent les personnages. Ainsi, Lena et son ex-mari dans *Passage souterrain* symbolisent chacun l'un de ces deux pôles. La première est l'expression même du libre arbitre tandis que le second se réfère à cette idée d'oppression. Tout deux ne cessent tout au long du film de se renvoyer leur représentation du monde. Pour Lena, il s'agit d'une prise de conscience de la condition dont elle est prisonnière, d'un certain déterminisme qu'elle ne peut réellement quitter. Les situations qu'elle affronte telles que la dispute avec le propriétaire du magasin la renvoient continuellement à un conditionnement dont elle ne peut se défaire. Ainsi, le propriétaire de la boutique exerce une pression sur le personnage, ne cessant de changer ses directives et pressant le protagoniste de les suivre. Cette séquence, pour en comprendre toute la portée, est à mettre en perspective avec l'ambiance politique de l'époque. Cette scène témoigne de la manipulation utilisée par les dirigeants sur le peuple et la constante recherche de résultat. Bien qu'en apparence dérisoire, servant simplement de motif à la présence du personnage dans la boutique au cours de la nuit, cette séquence permet de dévoiler les tensions qui animent Lena. Celle-ci est constamment partagée entre le réel aliénant, sa vie régie par le déterminisme et les pulsions de son instinct, un libre arbitre en totale opposition avec ces deux notions. Néanmoins, le personnage a bien conscience des chaînes qui le retiennent et des limites que lui imposent ses propres choix. De fait, bien qu'ayant quitté son poste d'enseignante de musique pour s'opposer au déterminisme qui dirigeait sa vie - un travail

²⁴ Définition du dictionnaire <http://www.stella.atilf.fr>

²⁵ Définition du dictionnaire <http://www.encyclo-philos.fr>

stable dans une école sans évolution apparente, un mari à qui les bonnes mœurs veulent qu'elle donne des enfants, une vie sans vague et apparemment toute tracée - Lena ne s'extrait pas totalement de ces pressions puisqu'elle continue de les subir à travers le retour de son ex-mari. La protagoniste semble d'ailleurs en avoir bien conscience ; c'est pourquoi, lorsque son partenaire lui demande si elle sait ce qu'elle veut, le personnage évite la question, la retournant immédiatement sans y répondre.



« ET TU VEUX QUOI ? » LENA FACE À L'INTERROGATION DE MICHAL
PHOTOGRAPHIE : CAPTURE D'ÉCRAN

Ce conflit humain qui divise les personnages se retrouve dans *Breve Histoire d'amour*. Tomek, est, dès la scène d'ouverture du film, présenté comme dépendant de l'Etat et par conséquent sous le joug du déterminisme social. En effet, le fait que le personnage se trouve endormi et blessé peut être l'interprétation d'un protagoniste soumis à une forme de conditionnement, qui n'a pas conscience de sa condition. Ce que Magda réussit à faire dans une certaine mesure. Mais la distance physique qui les sépare constitue une forme de voile pour Tomek qui idéalise la liberté apparente de Magda. Ainsi, lorsque le rapprochement physique s'effectuera, conscient des contradictions qui animent sa partenaire, Tomek cherchera refuge dans une condition qui le tenait jusqu'alors prisonnier. Tandis qu'il idéalisait une vie de liberté, sans contrainte apparente, il découvre finalement la profonde solitude sentimentale dont souffre Magda qui, malgré ses nombreux amants, ne se sent proche de personne. User de son libre arbitre, c'est briser les relations humaines, s'exposer à un isolement et au jugement permanent d'autrui dans l'espace public comme la seconde scène à la poste lors du conflit avec la responsable l'évoque. Magda y est perçue comme une étrangère, méprisée par son interlocutrice. Ayant fait le choix de s'extraire du groupe, opprimée,

désormais isolée, il ne reste finalement pour Magda qu'un élément la liant à la collectivité, lui permettant une forme d'union avec autrui : le lait. C'est par le lait que le contact entre elle et Tomek se produit. Malgré leurs entrevues à la poste, c'est le lait qui permet de tisser des liens de socialisation. Son regard ne se pose vraiment sur Tomek et elle ne lui prête réellement de l'attention que lorsque ce dernier lui livre du lait. Ainsi sa pénurie est source pour elle d'un manque, pas seulement du produit en lui-même mais des déficiences des relations humaines qu'il entraîne. Élément récurrent des films du cinéaste, le lait fait lien par son omniprésence.

Finalement, le parti pris du libre arbitre engendre irrémédiablement une exclusion des personnages de la société. Cela produit une évolution des codes moraux. Tandis que Weronika dans *La Double Vie de Véronique*, bien qu'assumant pleinement sa sexualité, fréquente un unique partenaire, ce n'est pas le cas de Magda et Lena. Elles multiplient les conquêtes, la première pour évacuer un sentiment de solitude et d'incompréhension de la part des hommes, la seconde pour se venger, dans une démarche réactionnaire face à une société qui l'a longtemps opprimée et l'a poussée jusqu'à un point de non-retour. Alors que Weronika exprime un attachement sentimental clair à son compagnon, que des termes amoureux tels que « *Je t'aime* » sont échangés entre les personnages, pour Magda et Lena, les rapports amoureux sont plus violents. Ils résultent des conflits humains et présentent par conséquent une vision de l'amour plus physique que sentimentale, plus violente que romantique. Cette vision plus tranchante des relations amoureuses est pour Magda et Lena une forme de revanche sur l'aliénation subie jusque-là.

Dans son œuvre, *Le Cinéma polonais*, Jacek Fuksiewicz explique à propos du *Hasard*, film réalisé par Krzysztof Kieślowski en 1981 :

*Kieślowski analyse l'importance de l'accidentel, des conditions de vie et de l'influence du milieu social où est plongé l'individu, par opposition aux "constantes" des impératifs moraux, des valeurs universelles. Contrairement donc à la perspective matérialiste dialectique qui veut que l'homme soit entièrement défini par ses conditions de vie et donc à priori absout par les déterminismes socio-politico-historiques, Kieślowski opte pour le libre arbitre et la responsabilité de l'individu.*²⁶

²⁶Jacek Fuksiewicz, *Le cinéma polonais*, coll. 7ART, édition du Cerf, 1989, page 155

Le libre arbitre dont les personnages féminins usent chez Kieślowski découle d'un choix qui entraîne des conséquences. Ces effets impactent le personnage, d'un point de vue matériel par exemple, comme pour Lena qui a choisi de quitter une vie confortable pour une existence qui l'est moins mais lui offre une certaine liberté. Cet impact peut aussi être d'ordre moral, spirituel, comme c'est le cas pour Weronika. A la différence de Magda ou Lena qui utilisent leur libre arbitre pour se détacher au maximum du déterminisme et de l'aliénation qui les oppressent, Weronika fait pour sa part le choix d'en rester prisonnière. Ce choix crée un trouble existentiel chez le personnage qui, par réflexe, se réfugie dans le schéma patriarcal entretenu par l'Etat, ce qui renforce son aliénation.



*WERONIKA ET SON PÈRE.
PHOTOGRAPHIES : CAPTURES D'ÉCRAN*

Le père fait donc figure de guide, en témoigne cet échange entre les deux protagonistes : « *Qu'est-ce que je veux vraiment papa ? / Je ne sais pas. Sans doute pas mal de choses.* » La société exerce une telle pression sur Weronika que cette dernière se montre finalement incapable de faire ses propres choix. Et quand bien même elle le désirerait, elle se trouve sous une emprise si forte de l'aliénation qu'elle ne peut s'en soustraire. Selon cette idée, il est simple et presque évident de considérer dès le début du film Weronika comme un personnage sous l'influence du déterminisme.

Effectivement, rapidement associée à la religion par son air innocent, portant une chemise blanche - couleur de la pureté - et chantant sous la pluie, il est aisé de dire que sa vocation de soliste ne relève pas d'une passion mais du destin. D'ailleurs, jamais n'est évoquée la passion du chant et son évolution dans ce domaine relève d'une forme d'évidence, comme si Weronika était supposée chanter et ne rien faire d'autre. Selon cette idée, sa mort ne relève pas de l'accident mais toujours d'une évidence. Le personnage ne peut y échapper et son corps le lui rappelle comme c'est le cas lorsque Weronika fait un malaise dans la rue. La caméra couchée à terre annonce dès lors la chute et

la mort de la protagoniste qui surviendra un peu plus tard dans le film. La vie de Weronika peut être in fine considérée comme résultant d'une destinée ce qui ne laisse pas au protagoniste le contrôle de son existence.

Même lorsqu'elle est invitée à réagir, encouragée à faire ses propres choix, Weronika en est incapable. Ainsi, nous pouvons avoir une seconde lecture de la séquence de manifestation sur une place de Varsovie. Tandis que nous l'évoquions précédemment comme une fuite du personnage face aux problèmes sociaux et politiques vers une démarche plus spirituelle, elle peut selon l'idée d'oppression être interprétée comme l'exemple même du conditionnement de Weronika et de sa relation de dépendance face au déterminisme social. Effectivement, en ne participant pas à la manifestation - malgré la bousculade qui peut être interprétée comme un rappel au réel, une forme d'éveil, elle témoigne d'une forme d'aliénation et présente une relation de dépendance à la musique dans sa façon de tenir ses partitions et de les ramasser lors de la bousculade. Le personnage entretient ici une relation passionnelle et de passivité avec l'art et précisément la musique qui dirige sa vie. En effet, tous les changements dans la vie de Weronika sont en lien avec la musique et cette dernière ne choisit pas ces changements mais les subit. Cette relation est oppressante puisqu'elle réduit à néant le libre arbitre du protagoniste et va jusqu'à provoquer sa mort. Les manifestants sont pour leur part libérés de ce conditionnement et par leur protestation font valoir leur libre arbitre. En bousculant Weronika, ils lui donnent accès à ce libre arbitre, ceci étant symbolisé par la chute des documents qu'elle est seule à ramasser. En rassemblant ses papiers, le protagoniste montre que le déterminisme régit sa vie et donc son impossibilité de s'individualiser.

Cette idée s'exprime aussi à travers la mise en scène. De fait, la caméra ne cesse de suivre le personnage, s'adapte à ses mouvements. Elle est centrée sur Weronika alors renfermée sur elle-même. Une fois la bousculade passée, l'image se resserre sur le protagoniste, l'opprime d'une certaine manière. Cet effet est renforcé par la tenue de Weronika : extrêmement couverte, on ne voit de son corps que son visage ce qui laisserait penser que ce dernier ne peut s'exprimer. De plus, la couleur rouge de ses gants et de son pull n'est pas sans rappeler le communisme, tendance politique en vigueur en Pologne à cette époque. Par l'image, on constate donc que Weronika reste d'une certaine manière dépendante, attachée à sa condition et ne songe même pas à s'en défaire.

Mais la tension entre aliénation, déterminisme et libre arbitre s'exprime aussi au travers des détails de la vie courante, des éléments en apparence infime dont la présence renforce

irréremédiablement l'emprise de ces questions sur les personnages. L'émission Miss Pologne dans *Brève Histoire d'amour*, de prime abord naïve a finalement pour objectif de renforcer cette aliénation du peuple. Elle véhicule deux messages forts. Le premier, relativement clair n'est autre que l'image de la femme idéale, les stéréotypes auxquels la gente féminine se doit de répondre. Le second est celui d'un voyeurisme encouragé. L'Etat utilise un vice, exploite la curiosité humaine à son avantage et encourage indirectement la délation. Kieślowski exploitait déjà cette question dans l'un de ses films : *Du Point de vue d'un gardien de nuit* réalisé en 1977 dans lequel le personnage principal, obsédé par la discipline, - exemple idéal d'un protagoniste répondant aux attentes du déterminisme social - n'hésite pas à dénoncer les écarts commis au quotidien par ses concitoyens.



LA MÈRE DE MARTIN FACE À L'ÉMISSION MISS POLOGNE
PHOTOGRAPHIES : CAPTURES D'ÉCRAN

Le conflit issu de ces tensions est net dès le début de *Brève Histoire d'amour*. Le lieu de l'action indique par avance l'impossibilité pour Magda d'user en totalité de son libre arbitre. En effet, toute l'action du film se déroule dans le même quartier que celui dans lequel se passe l'action des films du *Décatalogue*. Il s'agit donc d'un monde en vase clos, présentant une classe sociale populaire. Cet univers inscrit dans le réel - qui n'est pas sans rappeler le schéma de *Passage souterrain* avec l'univers clos de la boutique - témoigne parfaitement du déterminisme qui organise la vie sociale. Malgré les efforts de Magda pour en sortir, le lieu choisi par Kieślowski montre parfaitement l'impossibilité du personnage de quitter totalement sa condition, son emprisonnement étant symbolisé par les tours d'immeuble. On retrouve cette importance du détail chez Lena. Le port de son collier qui symbolise le mouvement hippie n'est pas anodin. Il s'agit pour le protagoniste de revendiquer son libre arbitre, d'assumer ses propres choix. Il représente aussi une forme d'idéal, de but à atteindre. Car bien qu'ayant pris ses propres décisions, Lena n'en reste pas moins tiraillée par l'aliénation qui ne cesse de s'imposer à elle. Ainsi, quand bien même son attitude ou ses paroles pourraient laisser penser à une forme d'asservissement de la part du personnage, son opinion et sa

position sur la question sont clairement exprimées par la présence de ce bijou.

Bien que Vincent Amiel explique que « *les choix des personnages de Kieślowski se font toujours en fonction des aléas* »²⁷, il est dans les films étudiés ici plutôt question de choix et de décision que d'aléas à proprement parler qui pousseraient les protagonistes à agir. En effet, Lena par exemple évoque explicitement des choix faits en toute conscience. De même, Magda prend la mesure de ses actes. Toutes deux ont conscience de leurs actions, contrairement à Weronika qui se laisse porter et est aveuglée par le schéma dans lequel elle est inscrite. Ainsi, c'est elle qui est victime des aléas qui lui dictent ses actes. Les personnages féminins sont dans les films du cinéaste toujours partagés entre une condition aliénante ou la possibilité de se référer au libre arbitre. Mais cette liberté qu'elles arrachent à l'aliénation a un prix, celui de l'isolement. Ces choix qu'elles font, ou ne font pas, s'inscrivent dans une logique d'individualisation et permettent in fine l'évolution de personnages jusqu'alors enfermés dans un schéma sans variation possible. On retrouve cette même construction dans *Bogowie* (2014) de Łukasz Palkowski avec le Docteur Religa qui, malgré la désapprobation de l'ordre des médecins quant à la greffe du cœur, ouvre sa propre clinique et réalise tout de même l'opération. D'une certaine manière donc, cette dualité entre aliénation et libre arbitre reste présente dans le cinéma polonais.

C – La revendication au féminin

Le cinéma de Kieślowski, animé par ces questions sociales et politiques présente aussi une dimension individuelle. Se détournant volontairement du collectif et des attentes sociales qui en découlent telles les valeurs véhiculées - l'idée d'un Etat grand et puissant, d'une population travailleuse, etc. - Kieślowski se concentre au contraire sur le particulier, sur la place de ses

²⁷ Vincent Amiel, *Kieślowski*, coll. Cinéma, édition Rivages, 1995 page 56

personnages au sein de ce collectif écrasant. On retrouve dans les films du cinéaste une séparation entre le collectif et le personnel que Annette Insdorf commentera comme étant « *la transition entre l'indispensable description de la réalité extérieure, et la nécessité d'une exploration de l'intériorité et de ses possibilités multiples* ». ²⁸ Ainsi, après une période de cinéma documentaire, de courtes fictions et un début dans le domaine du long métrage où le réalisateur s'attacha à montrer le monde qui l'entoure dans le but de dénoncer les rouages grinçants de la société, Kieślowski fait le choix de marquer une scission nette entre ses protagonistes et le monde dans lequel ces derniers évoluent. Vont alors se dégager des personnages, et plus particulièrement des femmes, avec des motivations individuelles qui les animent et enrichissent leur écriture dramaturgique. Le terme de motivation est à considérer ici dans sa définition psychologique, comme étant l' « *ensemble des facteurs dynamiques qui orientent l'action d'un individu vers un but donné, qui déterminent sa conduite et provoquent chez lui un comportement donné ou modifient le schéma de son comportement présent* ». ²⁹ Les protagonistes kieślowskiens sujets à ces motivations, majoritairement des femmes, éprouvent le besoin d'y céder sous peine de se retrouver dans un état de tiraillement insoutenable, coincés entre des envies relevant du privé et les exigences de la société.

Les femmes chez Kieślowski sont animées par un désir, un besoin d'accomplir ces désirs qui sont une motivation majeure, la source de leurs actions. De même que pour la notion de libre arbitre, elles sont la source d'un rapport conflictuel entre le personnage et la société, d'une relation frontale violente. De même, en satisfaisant ces motivations personnelles, les protagonistes s'isolent, ils ne partagent finalement plus les mêmes intérêts que leurs concitoyens qui restent eux-mêmes tournés vers le collectif dans une logique d'intérêt commun. Les personnages féminins s'accordent une part d'égoïsme, terme à considérer dans le sens d'« *attitude ou conduite de celui qui, le plus souvent consciemment, ne se préoccupe que de son intérêt ou de son plaisir propre au détriment ou au mépris de celui d'autrui* ». ³⁰ En agissant ainsi, les personnages s'individualisent, se détachent d'une masse jusqu'alors étouffante. La satisfaction de ces envies individuelles passe par des actes, des gestes, parfois simples mais qui définissent les protagonistes et contribuent à leur caractérisation. Pour Lena de *Passage souterrain*, il s'agit de quitter la vie qu'elle menait jusqu'à sa

²⁸ Annette Insdorf, *Krzysztof Kieślowski, doubles vies, secondes chances*, éditions Cahiers du cinéma, janvier 2002, p.36

²⁹ Définition du dictionnaire <http://www.stella.atilf.fr>

³⁰ Définition du dictionnaire <http://www.stella.atilf.fr>

rupture. En brisant son destin, tracé d'une certaine manière par un Etat coercitif, le personnage cherche à écrire sa propre histoire. Ce choix qu'elle a fait l'isole d'autant plus et Kieślowski le met en scène de deux manières distinctes. Apparaît dans un premier temps l'isolement idéologique. Lena n'adhère plus aux mêmes idées et principes de son ex-mari, dont elle était la plus proche et avec lequel elle partageait intimité et complicité. Cette rupture révèle bien la solitude du personnage ainsi que son impossibilité à communiquer avec le monde. En effet, ses échanges sont sous le signe de la tension. Qu'il s'agisse de son patron avec lequel elle se dispute ou de son ex-mari avec lequel le dialogue s'avère compliqué, Lena n'est plus en mesure d'échanger avec qui que ce soit n'ayant satisfait ses besoins de liberté à l'origine de ses choix. Mais l'isolement passe aussi par la mise en scène et le décor. De fait, la protagoniste reste cloîtrée dans sa boutique, à l'écart du monde, de la vie publique. En refusant de se mêler au reste de la population, elle manifeste clairement ce désaccord idéologique.

Ce choix de laisser une vie matériellement confortable présente Lena comme un personnage insoumis, libre et auquel on ne peut imposer de contraintes. Elle apparaît aussi comme un être non opportuniste et qui se soucie peu de l'image renvoyée à autrui. En témoigne cette scène où alors qu'elle colle des journaux contre la vitrine, un passant n'hésite pas à l'observer tandis que Lena se trouve dans une position provocante. Il en résulte un protagoniste spontané, agissant de manière non réfléchi. Contrairement à son ex-mari, Lena ne s'interroge pas sur les conséquences de ses actes ; ce qui fait de ses actes impulsifs, aussi infimes soient-ils, des éléments perturbateurs pour les personnages évoluant dans sa sphère. Ainsi, alors que son ex-mari est gêné, jaloux de cet inconnu observant Lena, cette dernière n'en tire qu'une forme d'amusement, affichant même un sourire. Le même procédé se retrouve un peu plus tard dans le film, lors de la scène du téléphone. Tandis que Michal s'appête à décrocher le combiné selon les normes de politesse qui lui ont été enseignées, Lena s'amuse de son interlocuteur. Le personnage empêche tout d'abord son partenaire de décrocher, instaure une certaine tension autour de l'objet et rit de l'interlocuteur. Son attitude n'est pas sans rappeler celle, très instinctive, des enfants de par la moquerie et l'amusement qui en émergent. Elle sème donc un trouble, mineur mais présent dans une société ordonnée, où tout se déroule conformément aux règles.

*LENA S'AMUSANT AVEC
PHOTOGRAPHIE :*



*LE TÉLÉPHONE
CAPTURE D'ÉCRAN*

Cet impact sur
satisfaction de
personnelles se

l'ordre social, suite à la
puissantes motivations
retrouve aussi chez le

personnage de Magda dans *Brève Histoire d'amour*. Tout comme pour Lena, cela passe par des gestes simples, presque anodins. Ils s'illustrent tout particulièrement à la poste, lieu de tension et de conflit pour le personnage, où elle fait face à l'ordre social qu'elle perturbe par sa présence et son attitude. Ainsi, en tapant le talon de sa chaussure sur le comptoir, geste en apparence insignifiant, Magda annonce un certain mépris vis-à-vis de l'ordre public et en signifie son détachement. Ce geste qui provoque une certaine gêne au sein de l'établissement, est source de trouble. Le personnage perturbe le calme et l'ordre du lieu. En tenant tête à la responsable de Tomek au sujet de la devise reçue, jamais déposée par le postier, le personnage remet en cause la viabilité de l'organisation. Comme de nombreuses scènes chez Kieślowski, cette séquence est à mettre en perspective, à percevoir dans une dimension plus large que celle de la fiction. Avec cette scène, le cinéaste présente un élément propre à la réalité : la non remise en question de l'Etat face à ses propres failles. En l'appliquant à l'ordre social dans son ensemble plutôt qu'au simple lieu de la poste, le doute qu'insuffle Magda sur l'organisation prend une dimension politique. Le conflit entre les deux états - celui relevant du besoin individuel et celui propre à l'ordre social - n'en est que plus frontal et la critique délivrée par le réalisateur plus affligeante vis-à-vis de l'Etat.

Il émerge de ces intérêts personnels tout un aspect politique. En confrontant les motivations de ses personnages à l'ordre social, le réalisateur cherche à questionner son spectateur et le pousse à la réflexion. La scène de la dispute à la poste dans *Brève Histoire d'amour* est le moyen qu'utilise le cinéaste pour mettre en évidence les accroc dans les rouages de l'Etat et se positionner sur le plan politique sans pour autant s'engager directement. Laisser ses personnages faire leurs propres choix et se heurter à la norme qui en est l'opposé est une façon pour Kieślowski d'évoquer la question

politique. Ainsi, Magda en satisfaisant ses propres besoins brise l'image qu'elle est supposée renvoyer. Tandis que les bonnes mœurs attendent d'elle qu'elle réponde à l'image de la femme idéale, sans doute mariée et mère, Magda dévoile sans complexe l'image d'une femme indépendante, libre, disposant de son corps à sa guise. Cette image la met directement en opposition avec les autres femmes. En effet, à l'exception de la mère et la postière - toutes deux d'une autre génération, plus âgées -, les seules femmes présentées dans le film et d'un âge presque similaire à Magda sont les Miss vues à la télévision. Ces dernières véhiculent une image idéale, que l'ordre social souhaiterait reproduire sur les citoyennes. Mais justement, puisqu'elles n'apparaissent qu'à la télévision, elles sont un mirage et leur imitation par Magda est impossible.

Incapable de répondre aux attentes de la société, le personnage se retrouve isolé et ses pulsions sont en grande partie satisfaites dans le domaine privé. Ses interactions avec l'extérieur sont réduites à leur strict minimum, à une sociabilisation de base. La protagoniste, comme Lena, se voit confrontée à la solitude. Ayant répondu à ses besoins personnels, qui la définissent comme une femme unique, elle ne peut connaître l'amour et les hommes qu'elle fréquente finissent systématiquement par la décevoir. Qu'il s'agisse de l'homme fréquenté durant l'été et parti à l'étranger, de l'amant ou encore de Tomek, Magda reste continuellement seule, ne pouvant combler sa solitude. En faisant le choix d'assumer son indépendance, elle se révèle finalement incapable de connaître le véritable amour et ne vit à travers ses aventures que l'illusion des sentiments. Ainsi, suite à leurs choix, les personnages sont confrontés à des conséquences qu'ils doivent assumer et qui pèsent sur leur vie.



WERONIKA INTERPELLANT LA PASSANTE
PHOTOGRAPHIES : CAPTURES D'ÉCRAN

Satisfaire des motivations individuelles est un moyen pour les personnages de sonder leur être et définir leurs aspirations. Weronika, de *La Double Vie de Véronique*, s'est totalement détournée du collectif pour se centrer sur elle-même, elle est hermétique au monde extérieur. Le personnage n'est pas touché par les problématiques sociales qui interpellent le peuple. Bien au

contraire, Weronika ne porte un intérêt qu'à l'individuel, qu'il la concerne ou non. Ainsi, alors qu'elle reste imperturbable durant la séquence de la manifestation, elle se soucie néanmoins de la vieille dame qu'elle voit passer avec ses courses en bas de chez elle. Il existe une projection, une identification de la jeune femme sur cette passante. En souhaitant l'aider, Weronika brise sans même en avoir conscience une certaine violence du quotidien, un ordre social selon lequel cette passante est réduite à un état d'isolement. Le personnage espère réintroduire une forme d'humanité dans une société où « *le manque de motivation et la misère plongeaient le pays dans une grisaille désespérante* ». ³¹ Mais l'ignorance de la vieille dame illustre bien l'idée de Vincent Amiel selon laquelle : « *La force de Kieślowski tient à ce qu'il sait faire exister corrélativement la violence de situations quotidiennes et la froideur d'une distance qui en révèle la répétitivité mécanique.* » ³² Ainsi, qu'il s'agisse du collectif ou du singulier, s'intéresser à autre chose que soi-même incite les personnages à affronter une certaine violence. De fait, le repli sur sa propre personne est une manière pour eux de se protéger, de fuir cette brutalité quotidienne pour s'intéresser à leurs propres envies et besoins.

Les impacts de la satisfaction de ces désirs individuels restent minimes dans le cadre de la fiction. Ils n'influencent que de façon infime le domaine fictionnel. En effet, ils ne permettent pas un bouleversement des normes sociales. Lena par exemple, en assouvissant son désir d'indépendance, n'en reste pas moins sous le joug d'un ordre établi exerçant sur elle une pression du résultat à travers la conception de la vitrine. Néanmoins, la concrétisation de ces motivations entraîne d'autres chez les protagonistes qui servent à la structuration de leur psychologie. Cette incidence mineure des choix personnels sur l'extérieur n'est pas anodine. Il s'agit de la transcription du malaise social ressenti par une partie de la population face à ce qui a été appelé la "petite stabilisation", c'est-à-dire une stagnation économique, politique, sociale mais aussi intellectuelle et culturelle de la Pologne suite à la période stalinienne. Comme l'explique Jacek Fuksiewicz : « *Un malaise s'introduisait chez ceux qui la comprenaient et en subissaient les effets : les intellectuels et les jeunes.* » ³³ Cette minorité consciente se retrouve au sein des films de Kieślowski à travers les personnages féminins qui vivent une forme d'oppression à évoluer dans un univers inconscient des

³¹ Daniel Beauvois, *Histoire de la Pologne*, coll. Nations d'Europe, édition Hatier, 1995, p.416

³² Vincent Amiel, *Kieślowski*, coll. Cinéma, édition Rivages, 1995, p.77

³³ Jacek Fuksiewicz, *Le cinéma polonais*, coll. 7ART, édition du Cerf, novembre 1989, p.57

conditions sociales. Satisfaire leurs désirs propres n'est pas le résultat d'un caprice pour les personnages mais au contraire celui d'une prise de conscience sur les conditions de vie. Qui plus est, seules les femmes sont capables de cette satisfaction, leurs actes n'étant motivés que par leur intérêt personnel. Contrairement aux hommes, elles ne cherchent pas à contenter d'une certaine façon le collectif à travers leurs décisions. En effet, les hommes semblent programmés pour servir la communauté. C'est le cas entre autres de Tomek qui décide de livrer le lait pour voir Magda mais qui rend néanmoins service au collectif. Tomek s'inscrit dans cette masse aveuglée par la politique du régime, incapable de penser totalement par lui-même et de se rendre compte de sa condition. En opposition, le choix de Lena de quitter son poste d'enseignante n'a pas pour vocation à aider la collectivité mais bien à s'y soustraire et lui signifier une forme d'opposition.

Cette motivation individuelle élève spirituellement le protagoniste. Kiesłowski illustre cette idée en plusieurs étapes à travers chacun de ses personnages. Au fur et à mesure de ses films, le personnage féminin évolue, qu'il s'agisse de ses émotions ou de ses motivations, le détachement avec le collectif se fait de plus en plus clair. Ainsi, dans *Passage Souterrain*, Lena s'oppose à la norme et se positionne dans une forme de rébellion de par son exclusion du collectif. Le personnage renvoie l'image d'une population qui découvre l'opposition. Comme l'explique Daniel Beauvois, dans son ouvrage *Histoire de la Pologne*, bien que le totalitarisme stalinien ait été bref en Pologne, « le "dégel" de 1956 ne fut que très imparfait et il fallut encore près de 20 ans pour parvenir autour de 1976, après les crises de 1968 et 1970, au réveil d'une opposition libre et massive ». ³⁴ Lena est donc le reflet d'une population qui s'éveille et s'élève contre un pouvoir oppressant. A contrario, les motivations de Magda dans *Brève Histoire d'amour* relèvent davantage de l'épanouissement personnel. Le rapport du personnage à la collectivité est bien moins frontal même si quelques zones de conflit persistent. Il s'en dégage une forme de lassitude qui traduit la perte d'espoir du cinéaste dans la vie politique. Kiesłowski met en avant au cours de ses œuvres une motivation exclusivement



personnelle qui perd son aspect conflictuel et par extension sa dimension politique. Ainsi, progressivement au cours de son œuvre, un désengagement net est notable dans le travail du cinéaste. La politique devient une question de fond

³⁴ Daniel Beauvois, *Histoire de la Pologne*, coll. Nations d'Europe, édition Hatier, 1995, p.369

qui ne trouve sa place que de manière moindre au sein de l'image. De fait, tandis que dans *Passage*



TOMEK APPORTANT LE LAIT À MAGDA
PHOTOGRAPHIES : CAPTURES D'ÉCRAN

souterrain nous sont présentées des scènes du quotidien portant un regard politique sur la société et interpellent le spectateur, dans *La Double Vie de Véronique*, la caméra ne s'arrête pas sur ces moments pour se concentrer uniquement sur le personnage. L'attitude de Weronika dont les choix individuels, tout comme ceux de Lena et Magda, s'incarnent par des

actes anodins - tels que chanter spontanément au milieu d'une chorale d'hommes sans y avoir été invitée - confère au protagoniste une certaine pureté dans la naïveté qui s'en dégage. Contrairement aux deux autres personnages féminins, aucune forme de revendication - consciente ou non - ne s'en dégage. Pourtant, ces actes perturbent l'ordre par leur spontanéité. De fait, Weronika agit de façon impulsive, sans éprouver le moindre intéressement. Elle se place inconsciemment en totale opposition avec un système où tout acte, mué par un objectif, rend la réalisation de ses désirs individuels d'autant plus forte et puissante.

D'abord motivé par des intérêts politiques, utilisant finalement le personnage féminin comme agent de revendication, le réalisateur traduit par la suite à travers la réalisation des désirs intimes la recherche d'une certaine élévation spirituelle, une séparation totale de l'individuel vis-à-vis du collectif sans tenter d'interpeller ce dernier. Au cours de son œuvre Kieślowski cherche à éviter « *une division manichéenne du monde et tente de saisir dans ses films les problèmes les plus importants par l'observation des comportements des gens simples* ». ³⁵ Tandis que le personnage de Lena présente dans son opposition cette division du monde séparant d'un côté le peuple conscient de sa condition et de l'autre une population aveuglée, Weronika expose une vision plus individuelle du monde et de ses actes. Elle ne cherche pas à dénoncer un Etat au fonctionnement défaillant mais pose de réelles questions existentielles telles que sa place dans le monde et son individualité propre. Finalement, peu importe ses propres besoins, ces derniers priment sur le collectif et le perturbent. Par extension, les personnages féminins viennent troubler l'ordre de façon plus ou moins consciente et permettent à Kieślowski de dévoiler au spectateur son mauvais fonctionnement sans pour autant

³⁵ Tadeusz Lubelski, *Histoire du cinéma polonais*, édition Septemtion presse universitaire, 2017, p.302

s'impliquer de manière directe dans des questions politiques et sociales pour lesquelles le réalisateur semble avoir perdu un certain intérêt. Les motivations individuelles que les protagonistes assouvissent constituent un moyen d'aborder ces sujets tout en préservant un intérêt pour l'individu. L'attrait pour ce dernier rend la démarche d'autant plus forte, l'opposition du personnel au collectif n'en est que plus puissante et lourde de sens.

II Les personnages féminins de Kieślowski, une réflexion sur l'intime

A - Les rapports de genre ou la reproduction d'un schéma social

Outre l'aspect social et politique qui exerce une pression sur les personnages féminins, les hommes sont également facteurs de contraintes pour ces dernières. Leur attitude reflète l'extension d'une politique sociale qui vise à contrôler ses citoyens ; ils reproduisent sur les femmes ce modèle dans lequel ils vivent au quotidien. Cette obsession du contrôle se retrouve de manière nette et

marquée chez les personnages masculins des trois films du corpus. Tous développent de façon très claire un comportement de pervers narcissique et leurs relations sociales sont ici à étudier sous l'œil de la psychanalyse.

La perversion narcissique, concept développé en 1986 par le psychiatre Paul-Claude Racamier, n'est autre que l'association de la perversion en tant qu' « *action de détourner quelque chose de sa vraie nature* »³⁶ et du trouble narcissique qui est un « *intérêt excessif pour (l'image de) soi, associant survalorisation de soi et dévalorisation de l'autre* ».³⁷ Cette notion induit chez les personnes qui s'en trouvent atteintes une envie constante de « *formater les autres, les conditionner en tant que leur objet, leur chose* »³⁸ selon Alberto Eiguer, psychiatre français spécialiste du sujet. Cette idée de formatage de création d'une femme, selon une image voulue, est palpable dans les films de Krzysztof Kieślowski. Le cinéaste met en scène un processus de manipulation se répétant de manière plus ou moins marquée à travers les trois films étudiés et usant de procédés similaires. Apparaît néanmoins une évolution dans ce rapport qu'entretient l'homme vis-à-vis de sa partenaire, un rapport qui se veut moins conflictuel pour devenir plus subtil dans le procédé de manipulation. Cette caractéristique des protagonistes masculins apparaît et évolue en parallèle de la découverte de ce concept de perversion narcissique et propose au spectateur un regard plus nuancé sur le rôle et l'attitude de ces personnages. Toujours justifiée par le désir amoureux, cette emprise des hommes sur les personnages féminins n'a pas été considérée, par la critique et les divers textes autour des films, comme une appropriation, un vol de la vie privée dans le sens psychanalytique de la question. Ainsi, la femme est perçue comme source de cette déviance psychique, en est l'origine, « *comme si le désir légitimait à lui seul la possession, symbolisée par le regard* ».³⁹ De fait, comme l'explique Vincent Amiel à propos de *Brève Histoire d'amour* « *quand le désir s'exténueait, l'homme arrêta de regarder* ».⁴⁰ Les personnages féminins sont donc appréhendés comme la cause de ce besoin pulsionnel qu'éprouve l'homme de les posséder et les contrôler. Cela provient entre autres de l'esprit d'indépendance et de la sensualité qu'elles dégagent. Et si cette soif de liberté que manifestent les femmes chez Kieślowski venait de cette possession oppressante qu'exercent sur elles les

³⁶ Définition étymologique du Centre national des ressources textuelles et lexicales

³⁷ Définition étymologique du Centre national des ressources textuelles et lexicales

³⁸ Marc Olano, "Pervers narcissiques : de purs manipulateurs ?", *Sciences Humaines*, n°287, décembre 2016

³⁹ Vincent Amiel, *Kieślowski*, coll. Cinéma, édition Rivage, 1995, p.116

⁴⁰ Vincent Amiel, *Kieślowski*, *ibid*, p.116

protagonistes masculins ? Il apparaît clairement d'un point de vue psychanalytique que les attitudes de Lena dans *Passage souterrain*, de Magda dans *Brève Histoire d'amour* et de Véronique dans *La Double Vie de Véronique* résultent soit d'une logique de dépendance affective ou à l'inverse, d'un désir d'émancipation de cette emprise.

Dans chacun des trois films de ce corpus est instaurée une forme de tension entre homme et femme, un rôle très précis est assigné à chacun et un schéma qui évoquerait la relation de chasseur à sa proie est mis en place. En effet, la femme est considérée comme un objectif à atteindre pour lequel les personnages masculins vont user de stratagèmes. Les sentiments amoureux et d'attirance sont mis en scène dans leurs aspects les plus primaires. Ainsi, les relations que les protagonistes des deux sexes entretiennent sont aisément comparables à une chasse constante. Michal, l'ex-mari de Lena en est l'exemple le plus flagrant. Avant même que la notion de pervers narcissique ne soit définie, le réalisateur en présente un parfait aperçu.

De fait, le personnage a recours à une attitude manipulatrice, qui transparaît aussi bien dans la mise en scène que dans les dialogues. Il envahit le cadre, enferme Lena, s'impose à elle. A plusieurs reprises, il repousse sa partenaire vers le hors champ en occupant la majeure partie de l'espace, l'empêchant d'exister à l'image. Par extension, ce sont les désirs et les choix de Lena qu'il empêche d'exister, lui imposant ses propres envies. Lorsqu'il ne la pousse pas hors du cadre, il la domine par sa taille et sa position, souvent debout lorsqu'elle est assise. Kieślowski signifie cette emprise de Michal sur sa partenaire dès l'apparition de la jeune femme à l'écran. Derrière la vitrine, filmée en gros plan, son enfermement est déjà marqué. Cette idée d'emprisonnement est renforcée par les contre-champs sur le personnage masculin l'observant. Il pose sur Lena un regard de désir et de possession, permettant au spectateur d'identifier ce processus de chasse qui se met en place tout au long du film. Effectivement, rapidement Michal se montre manipulateur, alternant entre séduction et agressivité pour obtenir de Lena ce qu'il désire : son retour à ses côtés. Le personnage se révèle donc au travers d'étapes diverses.



D'abord moralisateur, il porte un jugement sur la nouvelle vie de Lena, cherchant à valoriser auprès d'elle tous les avantages de la vie qu'ils menaient ensemble. Mais face à la cruauté du personnage féminin qui ne cesse de le repousser, il se fait plus doux, plus séducteur dans son discours, faisant croire à la jeune femme qu'elle se trouve dans une position de supériorité. Cet avantage dont dispose Lena sur son ex-conjoint se retrouve au sein de la mise en scène à travers la position des personnages. Rares sont les scènes où tous deux sont à égalité, positionnés à une même échelle dans le plan et lorsque ce n'est pas Michal qui a l'ascendant aussi bien physiquement que psychologiquement, c'est Lena qui profite de cette position de force. Le rapport conflictuel est omniprésent, l'un dominant l'autre physiquement presque constamment. La violence verbale dont fait preuve Lena, la cruauté qu'elle exprime, notamment lorsque les personnages évoquent leur rupture n'est qu'un réflexe de protection pour elle qui cherche à se débarrasser de son ex-conjoint. En lui présentant l'image la plus négative d'elle-même, elle espère le détourner de son but.

Cette dureté qu'expriment les femmes vis-à-vis des hommes constitue pour elles un moyen de se réapproprier une part de leur vie privée et de leur intimité. Que ce soit Lena dans son attitude et au travers de ses propos ou bien Magda qui met en scène ses rapports amoureux afin de susciter la jalousie chez Tomek, elles cherchent à reprendre l'ascendant sur leur vie qui d'une certaine façon leur a été dévolue. De fait, posséder la femme désirée chez Kieślowski passe par une intrusion dans la vie intime, un vol de cette dernière. La femme conserve une intégrité physique mais sa vie privée est sous le contrôle des hommes. Ainsi, dans *Brève Histoire d'amour*, en observant Magda à son insu et en agissant directement dans son quotidien, avec le coup de téléphone aux agents du gaz notamment, Tomek s'imisce dans la vie du personnage, en tire les ficelles et la met en scène. Comme l'indique Vincent Amiel, « *le but ultime est déjà, et depuis le départ la possession intime* ». ⁴¹ Cette mise en scène du quotidien est par ailleurs présentée dès la première scène de voyeurisme. En suivant Magda avec sa lunette, en zoomant sur elle, Tomek présente au spectateur sa vision du personnage féminin, vision exposée sous le prisme du désir et du fantasme. Le désir masculin est finalement traduit par une atteinte de l'intime et de l'espace personnel suite à l'utilisation du voyeurisme et de la mise en scène. Ce contrôle sur les protagonistes féminins se retrouve chez Véronique qui, fascinée par le marionnettiste, est impuissante face à l'intrusion de ce dernier dans sa vie. Cela se manifeste au travers de divers signes tels que les appels téléphoniques, la boîte de cigare, le lacet ou bien encore la cassette audio qu'il lui envoie. Qu'il s'agisse du

⁴¹ Vincent Amiel, *Kieślowski*, *ibid*, p.58

marionnettiste ou de Tomek, tout deux provoquent chez leur homologue féminin une addiction à leur présence, un sentiment amoureux défaillant qu'elles se persuadent de ressentir. Comme l'explique Pascal Pernod, « *il n'y a donc pas d'amour autrement que sous la forme d'une satisfaction à se sentir vu, aimé par autrui* ». ⁴² Magda et Véronique sont conditionnées pour n'être sensibles qu'à cette forme d'amour, un aspect erroné puisque manipulateur.



VÉRONIQUE RÉPONDANT À L'APPEL D'ALEXANDRE
AU MILIEU DE LA NUIT
PHOTOGRAPHIES : CAPTURES D'ÉCRAN

Or, contrairement au marionnettiste et à Michal, le désir, pour Tomek, n'est pas l'objet de la convoitise d'une possession physique mais s'épanouit dans le fantasme. C'est l'inaccessibilité de Magda et l'image qu'il érige autour d'elle qui rend le personnage désirable. On retrouve ici cette notion de perversion dans l'idée de détourner un protagoniste de sa vraie nature puisque l'image que se fait Tomek de Magda est bien évidemment opposée à la nature du

protagoniste. En brisant le fantasme et en s'imposant à elle dans la scène de la rue, Tomek crée chez Magda une addiction. Le schéma va alors s'inverser. Découvrant la nature profonde de la femme désirée, Tomek va s'en éloigner, dégoûté par la sexualité qui se dégage de Magda. A contrario, cette dernière va chercher à observer le jeune homme, à s'introduire sans succès dans sa vie. Cela ne peut se faire que si l'emprise est initiée par l'homme.

Il ressort de cette emprise que les hommes ont sur les femmes une importante relation d'objet qui influence leur attitude et leur comportement. En effet, qu'il s'agisse de Michal, Tomek ou de Alexandre, les femmes sont les objets de leurs pulsions, motivent leurs comportements déviants. Cette notion se retrouve tout particulièrement dans *Passage souterrain*. Lena est alors objet de désir pour deux types de regards : celui de Michal, et celui du passant et du spectateur. Michal tout d'abord entretient avec son ex-femme une relation d'objet en projetant sur elle ses pulsions. Il ne cesse de chercher un contact physique, de la toucher, de l'effleurer. Il exprime ainsi son envie de possession. En associant à cela ses contradictions avec le mode de vie du personnage féminin, il déshumanise Lena d'une certaine façon et la réduit au statut d'objet. L'idée atteint son paroxysme

⁴² Pascal Pernod, "L'amour des personnages (*Brève Histoire d'amour*), *Positif*, n°346, décembre 1989

avec la scène du rapport sexuel. Lena y est filmée de façon figée, les expressions de son visage ne variant pas. Elle est alors comparable à une poupée que l'homme peut manier à souhait. Quant au passant, son regard exprime un certain désir faisant ressortir chez Lena une idée de femme objet. convoitée sans gêne par le passant, elle est rapidement réduite à un corps par cet inconnu qui ne voit en elle qu'un moyen d'assouvir ses désirs sexuels. Cette sexualisation du personnage se retrouve dans la manière de filmer de Kieślowski. En effet, à travers la caméra de Slawomir Idziak, ce sont le corps et la beauté qui se dégagent, qui interpellent le spectateur. De fait, le cinéaste n'a pas hésité à mettre particulièrement en avant les jambes de son personnage féminin ce qui renforce cet aspect déshumanisant, l'idée de représenter la femme tel un objet ainsi que l'obsession de Michal de récupérer ce qui lui appartient.

Tomek, en manipulant Magda à la fois dans sa vie publique comme c'est le cas à la poste et dans sa vie privée avec les nombreux appels téléphoniques ainsi que l'intervention des agents du gaz destitue le personnage féminin du contrôle de sa vie qu'elle subit et dont elle n'assure pas la maîtrise. Finalement passive dans son quotidien du point de vue de Tomek, dépendant même de lui pour recevoir sa bouteille de lait quotidienne, Magda est alors réduite à un rôle d'objet. Tomek propage cette déshumanisation particulièrement avec Martin, son ami allant jusqu'à lui prêter sa chambre - ainsi que le matériel et en lui communiquant les indications pour espionner Magda -. En surnommant le personnage "Beau Cul Baisant Beaucoup", les deux hommes ne font qu'accentuer cette déshumanisation de Magda.

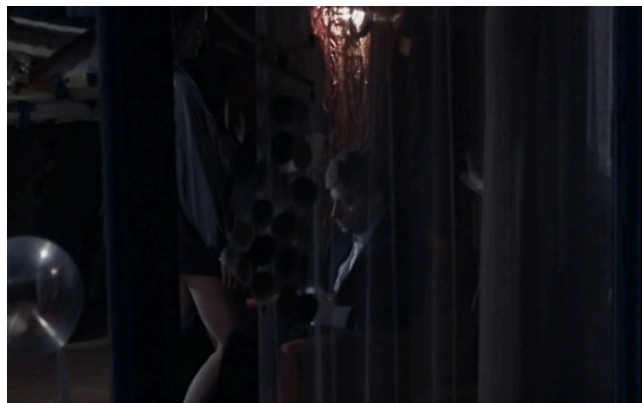
Ce rapport d'objet est un moyen pour les personnages masculins de projeter leurs fantasmes sur les femmes, comme l'explique Jacques Lacan, « *Le désir de l'homme, c'est le désir de l'Autre* »⁴³ c'est-à-dire de la femme. Krzysztof Kieślowski qui a « *fait des films sur la fascination qu'exercent les femmes.* »⁴⁴ reporte sur cette vision fantasmatique des personnages féminins tout l'intérêt qu'elles suscitent aux yeux de l'imaginaire collectif. Du point de vue de l'artiste, elle est fantasmée comme une muse. Véronique, manipulée telle une marionnette en répondant aux signes qui lui sont envoyés est l'inspiration créatrice de l'artiste. Le fait de se laisser happer par ce jeu d'intrusion permet à Alexandre d'écrire son livre. De même, pour Tomek, la femme est ici représentation d'un fantasme. Magda représente la femme initiatrice, celle à l'origine des premiers émois et des premières

⁴³ Jacques André, *La sexualité féminine*, coll. Que sais-je ?, édition Puf, mai 2009, p.72

⁴⁴ Annette Insdorf, *Krzysztof Kieślowski, doubles vies, secondes chances*, édition Cahier du cinéma, janvier 2002, p.15

expériences sexuelles, en témoignent les plans rapprochés sur le corps du personnage et tout particulièrement sur ses formes féminines. Quant à Lena, elle est fantasmée comme représentation de la femme idéale, mariée, future mère. Michal reporte d'ailleurs ce fantasme lorsqu'il observe le couple à l'extérieur de la boutique.

Mais la réalisation de ces fantasmes n'est pas systématique. Ils n'apparaissent que lorsque trop tangibles, trop concrets dans leur aboutissement comme c'est le cas avec Magda et Lena - Tomek et Michal rêvant d'une histoire d'amour, leur issue s'avère irrémédiablement dramatique - l'un repart le cœur brisé, le second tente de se suicider. Sources et but ultime de ces fantasmes, les deux personnages féminins ne renvoient qu'un sentiment de déception à leurs partenaires masculins. En opposition, Véronique n'est qu'un moyen pour le marionnettiste d'atteindre son but : écrire un livre. Il l'utilise pour vérifier une hypothèse et lui accorde une attention détachée. En demeurant le moyen et non le but ultime du



LA CONCRÉTISATION DU FANTASME POUR TOMEK
PHOTOGRAPHIES : CAPTURES D'ÉCRAN

fantasme, elle garde aux yeux de l'homme son image initiale ce qui permet l'épanouissement de leur amour. Contrairement aux deux autres protagonistes féminins qui subissent l'emprise masculine, Véronique y cède, y voit un possible épanouissement et un nouveau regard sur le monde. C'est d'ailleurs suite à cette ascendance masculine qu'elle découvre son double et s'ouvre ainsi à une toute autre spiritualité.

Des trois films, *La Double Vie de Véronique* est le seul à ne pas proposer une vision presque primitive des sentiments amoureux. Effectivement, qu'il s'agisse de *Passage souterrain* ou *Brève Histoire d'amour*, la relation d'objet accentuée qu'entretiennent les hommes avec les personnages féminins donne aux relations humaines un côté primaire. Michal par exemple ne supporte pas qu'un autre homme regarde Lena, puisse la désirer. Il cherche à s'accaparer cette femme. On retrouve cette

idée au moment où le couple séparé évoque sa rupture. Alors que Lena se vante de ses conquêtes, Michal les renie. Sa réaction violente face à la tromperie de sa partenaire en la traitant de "pute" ne fait qu'accentuer l'idée que Michal est complexé par la concurrence et ne peut la supporter. Au sujet de Magda, la jalousie est éprouvée à la fois par Tomek qui vole les lettres de son amant parti mais aussi par l'homme qu'elle fréquente et qui n'hésite pas à se battre avec le jeune homme. Ce sentiment exprime clairement un désir de possession et d'exclusivité auquel les personnages féminins cherchent à échapper.

Seule Weronika parvient à éviter cette emprise masculine envahissante. Sa relation avec Antek est sincère, pure. Aucun des deux personnages n'exprime un désir de possession envers l'autre. Antek, conscient de la place prépondérante de la musique dans la vie de sa partenaire, l'emprise de l'art remplaçant finalement celle de l'homme, a conscience que Weronika ne pourra lui appartenir totalement. Bien au contraire, il accepte cette seconde place, tolère les absences de sa petite amie. C'est sans aucun doute parce que Weronika est totalement libre et évolue sans pression qu'elle suit Antek lorsque ce dernier lui avoue ses sentiments.

Ainsi, les personnages féminins sont soumis chez Kieślowski à une emprise externe, masculine, symbole d'un patriarcat oppressant. Les hommes chez le cinéaste sont à l'origine d'addictions ; c'est le cas entre autre dans *Sans fin* où le personnage de Ula ne parvient pas à faire le deuil de son mari et le voit lors d'apparitions. Malgré toutes les tentatives d'exutoires même à travers la mort il exerce sur elle une certaine emprise. Sous couvert d'amour et de désir, les hommes s'approprient une vie privée et un corps qui ne leur appartiennent pas afin d'assouvir des pulsions mais aussi pour se rassurer. C'est le cas de Michal qui cherche à apaiser ses complexes d'infériorité. La femme est finalement perçue comme un moyen d'accomplissement d'étapes majeures dans la vie des personnages masculins, qu'elles soient initiatiques ou artistiques. L'art constitue la seule rivalité empêchant l'homme de posséder la femme, étant une valeur plus grande que lui, plus puissante et qui fascine les femmes comme c'est le cas de Weronika. Mais finalement, qu'il s'agisse de l'homme ou des arts, la femme est constamment soumise à une relation de domination qui définit sa vie, son quotidien et influence son attitude.

Cette thématique de la possession semble récurrente au sein du cinéma polonais. En témoignent deux films du réalisateur polonais Tomasz Wasilewski : *Ligne d'eau* (2014) et *United State of Love* (2016). Dans la première œuvre, Kuba demande à sa compagne suite à un moment

d'intimité, à qui elle appartient. La jeune femme répond : « *A toi.* » Dans *United State of Love*, cette idée d'emprise se retrouve dans la relation qu'entretient Iza avec son amant. Iza est prête à tout pour l'homme qu'elle aime, ce dernier l'incitant à se défenestrer en guise de preuve. D'une certaine manière, il est légitime de se demander si cette main-mise des personnages masculins ne constitue pas une caractéristique de la cinématographie polonaise et reflète par extension une société profondément patriarcale.

B - Potentiel psychanalytique et relations humaines

Une autre des caractéristiques des films de Kieślowski est leur fort potentiel psychanalytique. En effet, tous sont porteurs de ces notions très fortes qui impactent les personnages ainsi que leurs relations sociales. Il est donc aisé d'appliquer un regard analytique sur ces protagonistes, qui donne aux films et à leurs constructions un aspect plus fort, profond et surtout réaliste. La mise en place de cette dimension passe par deux éléments principaux : la mise en scène et l'écriture scénaristique. En effet, avant même que les personnages ne prennent vie à l'écran, le réalisateur met en place une psychologie qui leur est propre, faisant ressortir une multitude de

conflits dont deux, les pivots du cinéaste : le complexe d'Œdipe et le complexe de castration. Ceux-ci sont renforcés par la mise en scène, les mouvements de caméra ou bien encore par le décor qui en intensifient l'impact.

Tout d'abord, le complexe d'Œdipe, le plus présent est la notion psychanalytique la plus évidente pour le regard du spectateur. Cette expression qui désigne « *une organisation fantasmatique [de rapports incestueux avec le parent de sexe opposé] pour l'essentiel inconsciente, parce que refoulée* »⁴⁵ est pourtant perceptible et palpable pour le spectateur, créant une tension qui favorise certains nœuds dramatiques comme c'est le cas dans *Brève Histoire d'amour*. De fait, l'Œdipe y est omniprésent et conditionne la relation entre Tomek et la figure maternelle que représente la mère de Martin. Ici, le complexe est inversé, « *à cela les parents eux-même répondent par leurs propres désirs incestueux* ». ⁴⁶ Tomek ne fantasme pas sur cette mère de substitution, c'est elle qui projette sur le jeune homme un désir puissant et dévorant. Ainsi, en empêchant Magda de le voir, suite à sa tentative de suicide, elle s'approprie ce fils fictif. Le fait que Tomek soit orphelin n'est bien évidemment pas un hasard. Bien que jeune adulte, privé de parents, c'est avec cette figure maternelle qu'il a pour lui seul - Martin ayant quitté le cocon familial, lui ayant même laissé sa chambre - que Tomek construit son Surmoi⁴⁷, élément normalement constitué au cours des premières années de l'enfance. La mère ici se projette à travers cette figure du fils. Elle transpose ses envies sur le jeune homme comme lorsqu'elle évoque sa perception des rapports hommes/femmes, qu'elle conseille Tomek sur sa vie amoureuse. Il ressort dans le jeu d'acteur de Stefania Iwińska un désir pour le protagoniste d'être cette femme dont le jeune homme tombera amoureux. Tant que cette relation reste imaginaire, qu'elle n'est qu'un fantasme pour Tomek, cette mère de substitution l'approuve, l'encourage - l'autorisant même à ramener cette petite amie dans l'appartement familial. Mais dès que celle-ci se concrétise, la jalousie naît et grandit chez le personnage. Ainsi, lorsqu'elle observe le couple à travers la longue vue, Magda n'est plus perçue comme la compagne tant attendue mais comme une rivale pour le personnage. Cette mère doit évincer l'ennemie afin de rester la seule femme dans la vie de Tomek. En refusant toute visite à Magda, elle s'impose comme seule figure féminine aux yeux du jeune homme et par conséquent comme seule source de désir. Mais le complexe d'Œdipe ne se perçoit pas seulement à travers la relation qu'entretiennent les personnages. Sa présence par le lait est plus subtile, annonce la mise en

⁴⁵ Roger Perron et Michèle Perron-Borelli, *Le complexe d'Oedipe*, coll. Que sais-je ?, édition PUF, avril 2005, p.5

⁴⁶ Ibid, p.30

⁴⁷ Le Surmoi est une intériorisation des interdits, des pulsions non-acceptables

place de cette notion et son évolution chez les personnages.



« SI TU AS ENVIE D'AMENER QUELQU'UN ICI, IL NE FAUT PAS QUE TU TE GÊNES POUR MOI »
LA FIGURE MATERNELLE FACE À LA VIE AMOUREUSE DE TOMEK, ENTRE BIENVEILLANCE ET JALOUSIE
PHOTOGRAPHIES : CAPTURES D'ÉCRAN

Le lait dans *Brève Histoire d'amour* est celui dont Tomek a été privé enfant, celui qui est à la fois abondant par son omniprésence à l'image et qui manque du fait de la pénurie de livreur et par extension par l'absence de la mère biologique. Livrer le lait ce n'est pas seulement rendre service au collectif, c'est aussi pour le personnage tenter de recréer des liens avec une mère qu'il n'a pas eue, de se souvenir des premiers mois d'existence où le sein constitue le lien ultime entre la mère et son enfant. Le lait, c'est la sécrétion pure, qui nourrit l'enfant. Dans le film, il est à percevoir en opposition avec le sperme, liquide considéré comme impur, car en dessous de la ceinture. Comme l'explique Annette Insdorf : « *On peut associer le lait répandu sur la table de Magda au sperme gaspillé par le jeune homme lors de son unique visite chez elle.* »⁴⁸ Provoquée par Magda, l'éjaculation souille l'image de la jeune femme, la désacralise aux yeux de Tomek et permet la mise en scène d'un second complexe : celui de la castration. Ces deux notions dont le personnage de Olaf Lubaszenko est sujet s'entrecroisent et ne cessent de se faire écho tout au long du film. D'un côté il y a la mère incestueuse, névrosée qui projette sur Tomek des désirs qui le dépassent. De l'autre, Magda, la femme fantasmée qui néanmoins le démunit de sa puissance masculine. Face à la puissance de ces complexes, Tomek est totalement déstabilisé et se réfugie dans le déni, symbolisé par la tentative de suicide, refusant ainsi de faire face à un événement traumatique : la découverte de la vraie nature de Magda.

Cette question des relations filiales a été une source d'inspiration, de fascination pour Kieślowski qui déclara à ce sujet : « *Ce qui me frappe, c'est que le sentiment filial n'est pas aussi*

⁴⁸ Annette Insdorf, *Krzysztof Kieślowski, doubles vies, secondes chances*, coll. Auteurs, édition Cahiers du cinéma, 2002, p.90

pur qu'on le croit. »⁴⁹ Le réalisateur s'est alors attaché à le dépeindre, à en explorer les multiples facettes au sein de ses films. Qu'il s'agisse de *Brève Histoire d'amour* où il est présenté comme oppressant ou même encore du *Décatalogue 4 : Tu honoreras ton père et ta mère* où la relation incestueuse est totalement assumée, le cinéaste n'a de cesse d'explorer la question. C'est avec *La Double Vie de Véronique* que le réalisateur semble trouver un certain équilibre, une relation œdipienne acceptable sur le plan moral. Qu'il s'agisse de Weronika ou de Véronique, toutes deux ont un lien très intense avec leur père, renforcé par l'absence d'une figure maternelle concrète. En effet, la tante de Weronika ne joue qu'un rôle mineur, la pousse à entretenir et assouvir les pulsions de son Ça⁵⁰. En écartant ainsi les figures maternelles, Kieślowski crée une relation filiale presque dérangement pour le spectateur, libre d'interpréter, voir de surinterpréter un complexe d'Oedipe. L'absence de la mère gêne et c'est alors la névrose en tant que « *conflit inconscient entre les désirs du sujet et les interdits qui s'opposent à leurs réalisations* »⁵¹ qui s'exprime chez le spectateur. Le cinéaste, en plus de présenter au travers de ses personnages un bagage psychanalytique puissant, parvient à questionner son public sur sa propre psychologie et interprétation des faits. Effectivement, aucun abus de tendresse, de geste déplacé ou d'intention motivée par le désir n'émane des relations pères/filles présentées par Kieślowski. Pourtant, l'analogie avec le complexe d'Oedipe est inévitable pour le spectateur.

Tandis que les personnages féminins chez l'auteur souffrent tous de manque, d'absence de repères filiaux, Véronique et Weronika, seules femmes à avoir leur père près d'elles apparaissent comme les personnages les plus équilibrés, les plus élevés sur le plan spirituel. Contrairement à Lena de *Passage souterrain* ou encore à Magda, aucun sentiment de vengeance, aucune cruauté ou colère ne se dégagent de leur attitude. Il est donc légitime de se demander si le père ne serait pas l'élément crucial pour un accomplissement spirituel. Cette présence du père justifie peut être l'absence de revendication chez les deux



⁴⁹ Philippe Niel, "Le décalogue, dix blasons de morale", *Positif*, Kieślowski, édition Jean Michel Place, 1997, p.77

⁵⁰ Le Ça est le lieu des pulsions, entre autres sexuelles ainsi qu

⁵¹ Définition du dictionnaire www.stella.atilf.fr

personnages qui, comme expliqué, ne dégagent aucun esprit de rébellion. Selon les explications de Freud : « *La femme en revanche, ne possède pas en elle la règle de l'éthique ; elle ne peut bien agir qu'en restant dans les limites des normes morales, en observant ce que la société a reconnu comme convenable.* »⁵² L'absence de père pour Lena et Magda constitue aussi l'absence de règles. Bien que Michal tente de soumettre son ex-conjointe aux normes, l'autorité n'est finalement effective que lorsqu'elle émane du père. Magda pour sa part fuit toute forme d'ascendance en n'accordant à ses aventures qu'une considération mineure.

VÉRONIQUE ET SON PÈRE
PHOTOGRAPHIES : CAPTURES D'ÉCRAN

Or, elle ne peut que succomber à l'emprise de Tomek. Cette dernière relève du complexe de castration qui, chez les adultes, se traduit entre autres par le voyeurisme. Le personnage, en observant à son insu la femme désirée, la dépossède totalement de sa vie intime, exerçant sur cette dernière une toute puissance masculine sans avoir à craindre le rejet. La présence de ce complexe, palpable tout au long du film, comme l'explique André Green « *ne régule plus la sexualité, il rend l'union sexuelle redoutable quand elle n'en devient pas impossible* ».⁵³ Par conséquent, dès le premier regard que Tomek a posé sur Lena, à partir du moment où il lui a volé sa vie privée, l'union des deux personnages est devenue impossible. En témoigne la scène de masturbation qui signe la séparation des protagonistes. Pourtant, comme l'explique le critique Pascal Pernod dans son article « *L'amour des personnages* », une fois « *sa réaction de vengeance passée [celle de Magda], le spectateur commence à désirer qu'elle forme un couple avec le garçon* ».⁵⁴ Le public se fait donc complice de Tomek, est voyeur de leur relation vouée à l'échec. Tout comme la mère, il projette sur les personnages son propre désir. D'une certaine façon, le même schéma se répète dans *La Double Vie de Véronique*. Comme Tomek, le marionnettiste s'approprie la vie privée de Véronique par une autre forme de voyeurisme : celui des signes qui prennent de plus en plus d'ampleur dans son quotidien et finissent par créer une dépendance chez le personnage. Mais contrairement à Tomek, ici le voyeurisme est utilisé par le personnage masculin afin de désamorcer la puissance féminine de Véronique et de se débarrasser de cette angoisse de castration. Ceci permet finalement cette union sexuelle tant attendue.

Le voyeurisme, comme l'explique Pascal Pernod dans son article pour la revue *Positif*⁵⁵ a un

⁵² Jacques André, *La sexualité féminine*, coll. Que sais-je ?, édition PUF, 2009, p.51

⁵³ André Green, *Le complexe de castration*, coll. Que sais-je ?, édition PUF, mars 2007, p.48

⁵⁴ Pascal Pernod, « *L'amour des personnages, Brève Histoire d'amour* », *Positif*, n°346, décembre 1989

⁵⁵ « *Kieślowski peint donc l'amour comme une vampirisation, qu'il applique magistralement au voyeurisme.* » ibid

effet de vampirisation selon l'idée de domination affective et psychologique sur les personnages. Alexandre se nourrit de Véronique tant qu'il peut, mobilisant toute son attention et son intérêt, la détournant de sa propre vie pour en diriger son existence. Le processus se retrouve dans la relation qu'entretiennent Tomek et Magda. Une fois cette dernière informée des agissements de son voisin, il devient le seul objet de ses motivations et actions. Son monde jusqu'alors très autocentré s'ouvre, se détourne sur une autre personne qui en devient le centre de gravité. Finalement, « *il n'y a donc pas d'amour autrement que sous la forme d'une satisfaction à se sentir vu, aimé par autrui* ». ⁵⁶ L'amour chez Kieślowski passe donc par une possession du regard, une projection des désirs du personnage sur autrui ainsi qu'une idée de modelage. Mais que se passe-t-il une fois cet effet de vampirisation épuisé ? Que reste-t-il aux personnages lorsque cette emprise n'a plus d'effet ?

Kieślowski nous présente le cas dans *Passage souterrain*. Lena, qui s'est libérée de toute emprise en quittant son ex-mari, s'est enfuie d'un emprisonnement mentale, d'une dépendance à l'autre pour retrouver un enfermement physique dans la boutique et le passage souterrain. Le personnage n'en sort jamais, y est enfermé. Par extension, le cinéaste nous plonge dans le subconscient de son personnage où se joue un traumatisme : l'affrontement avec Michal qui par le passé exerçait sur elle une ascendance oppressante. Le conflit entre les deux protagonistes représente sur le plan symbolique un moyen pour Lena de passer outre un événement traumatique et a d'une certaine manière un effet thérapeutique. Le réalisateur exprime cette idée à travers la mise en scène. Ainsi, Lena raccompagne son ex-conjoint, marchant dans le passage. Jusqu'alors cloisonnée dans la boutique, elle s'ouvre un peu plus au monde et aux interactions sociales. En quittant d'elle-même le cadre de l'image, il est clair qu'elle laisse le traumatisme symbolisé par Michal derrière elle. Sa fuite vers l'avant est à percevoir comme une envie, un besoin d'évolution pour le personnage. Elle est passée outre l'emprise de Michal et se dirige vers une plus grande indépendance. Quant à lui, à défaut de se nourrir de l'énergie d'une femme qu'il pensait pouvoir posséder - en témoigne sa façon de l'observer à travers la vitrine à son arrivée -, se retrouve possédé par l'angoisse et perd tout contrôle sur la situation. « *L'angoisse du sentiment d'impuissance créé par la peur de manquer d'amour en temps voulu fait de Kieślowski un grand cinéaste de l'inquiétude essentielle.* » ⁵⁷ Cette impuissance est à liée au complexe de castration.



LE PASSANT OUTRE LE TRAUMATISME DE SA RELATION AVEC MICHAL
PHOTOGRAPHIES - CAPTURES D'ECRAN

Présent à de nombreuses reprises dans le film, il est à l'origine des tensions entre le couple séparé. Leur relation est constamment relative au pouvoir, à la domination de l'un sur l'autre. Qu'elle soit physique ou psychologique. Du point de vue de la mise en scène, Michal est le grand gagnant du combat. Tandis que Lena est surcadrée à de nombreuses reprises, enfermée dans la délimitation de la vitrine et dans l'espace de la boutique, Michal va et vient à sa guise. Entrant, sortant du magasin à plusieurs reprises. Venant même de l'extérieur. On retrouve cette emprise par les quelques plans de voyeurisme, où le personnage observe Lena avant de s'introduire physiquement dans sa vie. Dès lors, Kieślowski explore cette question du voyeurisme qui prendra une place de plus en plus importante au fil de sa filmographie. Déjà socialement, Michal a l'avantage sur sa compagne en tant qu'homme dans une société patriarcale. Cela, Kieślowski nous l'explique avec une scène brève mais non moins efficace : celle du couple déambulant dans le passage. L'attitude de l'inconnu vis-à-vis de sa compagne est explicite sur la question et provoque chez Michal un effet de projection. Tout comme la mère de *Brève Histoire d'amour*, le personnage envie la place et la situation de ce passant. Cette vision ne fait que renforcer la frustration grandissante chez le protagoniste ainsi qu'un complexe de castration nourri par l'attitude de Lena.

De fait, en n'exprimant aucun plaisir lors du rapport sexuel, elle prive le phallus et par extension Michal de son pouvoir. Comme l'explique André Green : « *le complexe de castration masculin n'est plus seulement envisagé sous l'angle de l'impuissance masculine qui en résulte, mais aussi sous celui de ce que la femme en retirerait comme puissance acquise par ce moyen en châtiant l'homme* ». ⁵⁸ Derrière la cruauté, l'idée de vengeance qui émane de Lena, la frigidité qu'elle exprime face à cette union physique est un moyen pour le protagoniste de se nourrir de son partenaire. On retrouve cette idée de vampirisation, Lena s'appropriant toute la puissance masculine. Les rôles sont alors renversés. Tandis que dans les deux autres films du corpus, le monde du personnage féminin gravite autour de la figure masculine, ici, c'est Michal qui agit selon Lena, qui adapte son comportement à elle. Cette attitude témoigne d'une certaine supériorité de la femme, une forme d'émancipation. Quand l'homme est attaché à des relations humaines établies, les femmes pour leur part se tournent vers une vision plus personnelle. L'épanouissement féminin passe par l'individualité, idée que l'on retrouve chez Weronika. Celle-ci ne semble pas s'impliquer outre-mesure sur le plan émotionnel dans ses diverses relations et ouvre une autre interprétation de la représentation des femmes chez Kieślowski : celle de la femme dans sa dimension sacrée.

⁵⁸ André Green, *Le complexe de castration*, op.cit., p.48

Le réalisateur présente dans ses œuvres les personnages comme sujets psychanalytiques, qui prennent une place prépondérante au sein des films. Ces notions de psychologie semblent fasciner Kieślowski. Déjà présentes dans *Le tramway*, premier court métrage du cinéaste réalisé en 1966 et *Concert de réclamation* sorti l'année suivante, il était évident que les thématiques présentées évolueraient au fur et à mesure de la production du réalisateur. Observer la femme, lui voler une part d'intimité - comme c'est le cas dans cette toute première réalisation lorsque le personnage principal observe une inconnue dormir dans le tramway - s'inscrit dès le début de carrière de Kieślowski dans son travail. Cette chasse du regard sera, comme l'explique Vincent Amiel, à l'origine de l'émotion kieślowskienne qui consiste à « *traquer les sentiments tout en se méfiant constamment de l'acte du regard qui permet de les approcher* ». ⁵⁹ De même, cette haine intense de la rivalité, créant un complexe d'infériorité et de castration déjà présent dans *Concert de réclamation* - face au groupe enviant sa petite amie, Andrzej se sent menacé, sa puissance masculine est mise en péril au yeux de sa partenaire - que l'on retrouve de façon régulière dans les films du cinéaste. Cette présence du regard et des enjeux qui en émergent n'est pas sans rappeler les idées développées par Laura Mulvey, théoricienne du cinéma. Et finalement, il est justifié de se demander quelle place les théories féministes occupent dans le cinéma de Kieślowski, de quelle manière, la femme comme personne individuelle est représentée.

⁵⁹ Vincent Amiel, *Kieślowski*, coll. Cinéma, édition Rivage, 1995, p.13

C - Les personnages féminins comme objet du regard

Il paraît légitime, au vu de l'importance des personnages féminins chez le cinéaste de se poser la question de sa relation au féminisme. Quelle représentation de la femme ses protagonistes véhiculent-elles ? Que traduisent-elles de la place de la femme au sein de la société polonaise ? Au cours de son œuvre, Kieślowski propose une évolution des personnages féminins, témoignage de l'évolution de la place de la femme en Pologne. De plus, son travail est à mettre en perspective avec les théories féministes élaborées au fil des décennies. Celles relevant de la sociologie, mais aussi celles, plus axées sur le cinéma, de Laura Mulvey en particulier. Les idées de Laura Mulvey ont émergé au cours des années 1970 avec son article « Plaisir visuel et cinéma narratif » (1975) publié dans la revue *Screen* et qui sera traduit pour le numéro 67 de *CinémAction* de mars 1993. La théoricienne a encouragé un nouveau regard sur le cinéma, déjà entamé entre autres par Molly Haskell qui, dans son œuvre *From reverence to rape*, évoque la représentation des femmes. L'intérêt de ces idées réside dans l'analyse du regard que portent les hommes sur les femmes au sein des films mais aussi de mettre en avant les mécanismes inconscients de la différence sexuelle. Quelles divergences de représentation entre les deux sexes sont utilisées ? Quels enjeux en émergent ? Comment ces différences peuvent-elles être interprétées ? Bien que ces théories se penchent majoritairement sur des films anglophones, leur application - et plus particulièrement celle démontrée par Laura Mulvey - sur les œuvres de Kieślowski n'en est pas moins intéressante. De fait, elle révèle une ambiance sociale globale, témoigne d'une certaine façon des rapports hommes/femmes alors entretenus dans la société qui débordent sur la filmographie du réalisateur. La façon

de filmer du cinéaste ainsi que sa mise en scène témoignent donc d'une représentation des relations, d'une certaine hiérarchisation des rapports humains au sein d'un cadre intime.

Nous pouvons retrouver cette expression des idées de Mulvey d'une part dans la mise en scène, d'autre part au sein du scénario. Ainsi, qu'il s'agisse de *Passage souterrain*, *Brève Histoire d'amour* ou de *La Double Vie de Véronique*, le plaisir de regarder exprimé par l'homme - élément actif du film - vis-à-vis de la femme, source des fantasmes s'exprime et prend forme à l'image. Ceci se traduit par le voyeurisme, aspect prépondérant des films ainsi que de la théorie du regard de Mulvey. Par cette action, le personnage masculin va compenser l'angoisse de castration initiée par la protagoniste en lui rappelant sa culpabilité et y prendre plaisir. Magda devient alors l'objet des désirs du jeune homme qui projette sur elle ses fantasmes et érige par conséquent une image tronquée de cette voisine qu'il observe chaque soir. On retrouve alors une perception de la réalité faussée, à la fois par l'image que le personnage se construit de sa voisine et par cette manière très particulière qu'il a de l'observer : à travers plusieurs surfaces vitrées



TOMEK OBSERVANT MAGDA À TRAVERS LA LUNETTE
PHOTOGRAPHIES : CAPTURES D'ÉCRAN

Cette représentation fantasmagique est similaire dans la relation entretenue entre Véronique et Alexandre dans *La Double Vie de Véronique*. Effectivement, en répondant aux signes envoyés par cet inconnu, Véronique participe à la construction de sa représentation fantasmagique. L'image que met en place le marionnettiste est celle d'une femme qui développe une addiction à son égard, capable d'assouvir ses désirs d'expérimentation. Elle n'a d'intérêt aux yeux de l'artiste que dans une certaine forme d'assouvissement à ses démarches, en se pliant à ses attentes, ce qui aboutira à une union physique des protagonistes. Ainsi, on retrouve dans la relation des personnages cette hiérarchisation, cette emprise de l'actif sur le passif qui détermine le rapport entretenu. Hiérarchie

que les féministes cherchent dans leur lutte à déconstruire puisque, « *les féministes ont remis en cause de façon irrémédiable le rapport hiérarchique traditionnel dans le couple et, par extension dans la société tout entière* ». ⁶⁰ Magda et Véronique, dans leur relation à l'homme incarnent aussi un combat social. Le regard de Kieślowski est donc à nuancer. Le cinéaste témoigne d'un état des relations plus qu'il ne filme la femme selon son propre regard masculin. Il recrée d'une certaine façon ce microcosme déjà évoqué concernant les questions politiques pour l'appliquer aux relations sociales et particulièrement entre hommes et femmes. Or, tandis que Magda et Véronique répondent à cette représentation fantasmatique, la subissent à travers les interventions de Tomek et Alexandre, seule Lena dans *Passage souterrain* tend à la détruire en adoptant une attitude de rejet.

En maîtrisant ainsi l'aspect fantasmatique du film, le personnage masculin influence le regard du spectateur. Cette idée est d'autant plus forte que dans les fictions de *Passage souterrain* et *Brève Histoire d'amour*, c'est à l'homme que l'on s'attache, il est à l'origine de toute action et relation sociale. L'homme est actif, il se situe dans l'action tandis que son homologue féminine est pour sa part l'origine de ces actions. L'homme détient le pouvoir, du moins celui d'agir ainsi, « *le problème du pouvoir et des femmes est avant toute chose celui de l'exercice de ce pouvoir. Trop souvent victime du pouvoir de l'autre, les femmes ont pris en horreur la pratique du pouvoir et redoutent son abus.* » ⁶¹ De fait, Magda se retrouve incapable d'assumer ce pouvoir, écrasée par la culpabilité d'avoir blessé Tomek lorsqu'elle se dévoile à lui. A contrario, dans *Passage souterrain*, bien que Michal cherche à imposer son pouvoir, c'est Lena qui détient le pouvoir décisionnel. Quant à Weronika, elle assume son pouvoir, celui d'être libre et de ne dépendre de personne. De fait, Antek ne représente en aucun cas un obstacle à ses envies et aspirations, c'est au contraire la chanteuse qui impose à son compagnon son départ pour Varsovie notamment.

Bien que les femmes détiennent le pouvoir, le spectateur souhaite voir ces couples s'unir. Ce désir peut passer par la mise en scène avec le regard subjectif utilisé par le réalisateur lorsque Tomek observe Magda. Le fait de positionner le public à la place de son personnage incite à l'identification et au choix du regard. Malgré l'issue évidente d'une séparation entre Lena et Michal, ce désir de réconciliation du spectateur demeure. Il est même renforcé par une forme d'excitation du regard suscitée par la tension palpable entre les deux personnages. Cette orientation du regard spectatorial est aussi présente dans la relation entretenue par Véronique et le marionnettiste. Le

⁶⁰ Sylvie Kaczmarek, « Les violences sexuelles sortent de l'ombre », *Femmes*, 20 après, n°135, avril/juin 1992, p.54

⁶¹ Michelle Coquillat, « Le pouvoir de faire effraie les hommes », *Femmes*, 20 après, op.cit., p.85

spectateur attend, s'impatiente d'assister à l'issue de cette intrusion de l'homme dans la vie intime de la protagoniste, crée et nourrit des fantasmes, espère voir un aboutissement favorable à cette forme de voyeurisme. Le rapport intime entre les deux personnages constitue pour lui une apothéose, une récompense à cette attente, une satisfaction à un fantasme alimenté dès l'apparition des protagonistes.

En opposition, Weronika et Antek déconstruisent cette attente. Avec l'action menée par la chanteuse qui est devenue médiatrice du regard spectatorial, Kieslowski présente à l'écran des enjeux divergents du but amoureux. Le couple devient une question secondaire. La femme ne peut plus être perçue comme un objet sexuel, créateur de désir mais comme une icône sacrée aux enjeux plus abstraits que ceux de Magda et Lena prisonnières de l'amour. La protagoniste devient dans une certaine mesure le symbole du processus de démocratisation de la sexualité détaillé par André Béjin dans son article « De la fleur bleue à l'orgasme obligatoire »⁶². En effet, la chanteuse évolue dans la phase dite de "décantation" par l'auteur qui :

*consiste en une transformation des mentalités qui aboutit à faire apparaître comme légitime la recherche et la définition du plaisir sexuel indépendamment des sentiments (par exemple l'amour), des institutions (notamment le mariage) et des fonctions (en particulier la reproduction) auxquels on avait tendance à l'associer de façon prédominante.*⁶³

Ainsi, l'évocation spontanée de sa vie sexuelle que fait Weronika et son aisance à en discuter avec sa tante démontrent cette transformation des mentalités. Transformation renforcée par l'absence totale des éléments notés par Béjin tels que l'amour, le mariage ou la notion de reproduction. Effectivement, les sentiments entre la protagoniste et son compagnon ne sont évoqués que bien plus tard dans le film, alors que des ébats sexuels ont déjà eu lieu. L'héroïne semble échapper à son conjoint puisqu'elle part à Varsovie sans même le prévenir et qu'il devra se déplacer pour la revoir. De même, il n'est jamais question dans leur relation de mariage ou d'enfant. Ici le plaisir sexuel est vécu pour ce qu'il est, sans que n'en découle aucune attente ou enjeu. Au travers de Weronika, Kieslowski présente une femme moderne, un personnage qui contraste d'une certaine façon avec la représentation du corps qu'en fait le réalisateur.

Qu'il s'agisse de Lena, Magda, Weronika ou Véronique, elles se dévoilent, parfois à leur insu comme c'est le cas de Magda dont l'intimité est volée du fait de l'espionnage de son jeune voisin. La

⁶² André Béjin, « De la fleur bleue à l'origine obligatoire », *Femmes, 20 ans après*, op.cit. p.9-12

⁶³ Ibid, p.9



présence des vitres favorise cette exhibition, les enferme et renforce cette idée de mise en scène, d'idéalisation de l'attitude féminine. Le comportement de Magda lorsqu'elle rentre chez elle en est le parfait exemple. Sa façon de retirer ses chaussures, de se déshabiller, de se déplacer dans l'appartement ne semble en rien naturel mais pourrait traduire un certain regard masculin, celui du désir. La protagoniste joue d'autant plus de cette image. Se sachant regardée, Magda se met en scène, se sexualise d'autant plus. Quand elle n'est pas idéalisée, la femme est renvoyée à sa culpabilité, comme c'est le cas pour Lena. Il pèse sur cette dernière le poids de sa tromperie à travers le regard masculin, en particulier celui du passant fantasmant sur ses jambes. Constamment, sa faute lui est rappelée ; à travers sa condition sociale - inférieure à ce qu'elle connaissait avec Michal, à la considération qui lui est accordée par son patron ou encore de part l'attitude de son ex-conjoint qui cherche à la récupérer contre son gré. Finalement, la protagoniste n'est pas perçue ni traitée comme un être à part entière mais presque comme un objet. On retrouve alors de nouveau cette problématique du pouvoir, ici détenu par Michal, pouvoir qui justifie son comportement puisque « *s'est constituée une mythologie qui nous amène aux errements de la violence répressive de l'homme à l'égard de la femme. La société, bonne fille, tend de nos jours encore à déculpabiliser l'homme victime d'un pouvoir quasi occulte qui le fait sortir de lui-même.* »⁶⁴

Mais la puissance féminine n'est pas seulement réduite du fait de l'utilisation de l'exhibitionnisme. Cela passe aussi par ce que Mulvey nomme une fragmentation du corps. Il est vrai que si seul le corps féminin dénudé apparaît à l'écran, il n'en est pas moins morcelé, représenté à travers des gros plans sur la poitrine, le ventre de l'actrice. Cette enveloppe corporelle semble

⁶⁴ Michelle Coquillat, « Le pouvoir de faire effraie les hommes », *Femmes, 20 ans après*, op.cit., p.81

fasciner le cinéaste. La caméra reste concentrée sur des parties symboles de féminité et de sexualité : les jambes de Lena, les fesses de Magda, le ventre et la poitrine de Weronika et Véronique. Lors de ces scènes d'union physique, « on a l'impression que les corps ont quitté leurs corps pour venir s'exposer ». ⁶⁵ Les personnages féminins semblent être là tout en se trouvant complètement ailleurs, « elles échappent au personnage qu'elles représentent, leur regard fuit ailleurs, leur voix se fait entendre à un tiers ». ⁶⁶ Au cours de ces séquences, les protagonistes à l'écran ne sont plus Lena, Magda, Weronika ou Véronique mais représentent un fantasme pour leur partenaire de fiction et peut-être aussi pour le public masculin. A contrario, les hommes bénéficient d'une certaine pudeur dans la représentation de leur corps. Cette différence de traitement est à percevoir comme une différence d'importance. Par leur rôle et les enjeux qui émergent de leur présence, les femmes sont au centre de l'image jusque dans les ébats sexuels. Ainsi, pour Véronique, la découverte de son double après avoir fait l'amour n'est pas anodine. Sa ressemblance physique avec son alter ego ainsi que les plans serrés sur son corps choisis pour la séquence entraînent une perte d'identité de la protagoniste. Est alors semé une forme de doute dans l'esprit du spectateur pour lequel se présente face à lui à la fois Véronique et Weronika.



Le cinéaste reproduit cette segmentation dans l'espace filmique. Le huis clos est le lieu de la femme par excellence. Toujours entourées de murs, de vitres - en particulier dans *Passage souterrain* et *Brève Histoire d'amour* - les femmes évoluent dans des cages invisibles. Cet espace conditionne aussi leur représentation à l'écran : elles sont oppressées par leur condition sociale, leur place dans la société. Souvent filmées en gros plan, rarement en pied, ce choix de représentation de la part du cinéaste témoigne de la place des femmes dans la société polonaise. Ces dernières sont sujettes à une forte agressivité de la part des hommes, aussi bien physique que morale. Cette notion émane tout particulièrement des deux premiers films du corpus. Effectivement, Lena est victime de violence

lition Rivages, novembre 1995, p.38

physique et Kieślowski nous en présente un second cas avec le couple traversant le passage. Pour Magda, la violence relève plus de la psychologie. En effet, le voyeurisme de Tomek entraîne un vol de son intimité. Le voyeurisme, considéré comme une agression sexuelle, peut entraîner chez la victime plusieurs séquelles telles que la culpabilité⁶⁷ par exemple, que ressent Magda. L'attitude de Michal et Tomek traduit une tendance commune aux hommes que Kieślowski ne cesse de présenter, sans doute de façon inconsciente selon laquelle : « *L'agressivité de l'homme castré peut aussi se tourner vers l'extérieur. Il traite les femmes comme des objets jetables, devient sadique ou assassin.* »⁶⁸ En mettant ces relations d'abus en scène, le réalisateur, d'une certaine façon, illustre une injonction de Simone de Beauvoir : « *Le crime qu'il convient de condamner avec le plus de vigueur est la façon dont les hommes font de la femme l'objet privilégié de leur agression.* »⁶⁹

*LES GROS PLANS SUR LES CORPS DE
LENA, MAGDA ET WERONIKA
PHOTOGRAPHIES : CAPTURES D'ÉCRAN*

Un certain apaisement dans les relations hommes-femmes s'établira dans *La Double Vie de Véronique*. Car si une certaine forme de voyeurisme, tout du moins d'intrusion dans la vie privée persiste au travers du jeu de Véronique et Alexandre, Weronika évolue dans une relation saine de toute emprise avec Antek. De ce fait, élevée au rang d'icône, Weronika marque un tournant dans la représentation de la femme que nous propose Kieślowski. Elle n'a pas pour vocation de témoigner de la place de la femme dans la société mais fait figure de symbole. Elle transcende le monde, son aura se diffuse jusqu'à son double situé dans une autre partie de l'Europe. Dans le cas de Weronika, le réalisateur développe l'idée de Laura Mulvey selon laquelle « *l'impact érotique, sanctifié par la mort, est offert en spectacle au public* ». ⁷⁰ Effectivement, la mort du personnage est mis en scène dans une idée d'élévation, la chute du corps signe la sacralisation spirituelle. Mais pour que cela soit effectif, Weronika doit se soumettre au regard du public. Dans cette scène, il est double : celui du concert et celui du film.

Cette idée est annoncée dès la présentation de la protagoniste. Tandis que les héroïnes de *Passage souterrain* et *Brève Histoire d'amour* sont mises en scène à travers des vitres symbolisant

⁶⁷ <http://www.scf.gouv.qc.ca/fileadmin/publications/Violence/guide-agressions-sexuelles2008-fr.pdf> (dernière consultation : 16/07/2018)

⁶⁸ Elisabeth Badinter, *XY de l'identité*, France Loisirs, mai 1993, p.97

⁶⁹ Simone de Beauvoir lors de son discours au Tribunal international des crimes contre les femmes en 1976 in André Béjin, "De la fleur bleue à l'orgasme", *Femmes, 20 ans après*, op.cit. p.53

⁷⁰ Laura Mulvey « 20 de théories féministes sur le cinéma », *CinémAction*, n°67, mars 1993, p.18-23

l'idée d'objet sexuel ainsi que la mise en avant des corps, Weronika apparaît chantant sous la pluie, vêtue de blanc - couleur de la pureté qu'elle est la seule des trois personnages à porter dans sa première apparition puisque le haut noir de Lena, visible sous sa blouse blanche n'est pas sans rappeler le tiraillement du personnage. De plus, centrée dans le cadre, en gros plan, alors que ses camarades quittent le champ de la caméra tandis qu'elle tient la note jusqu'à son essoufflement, le regard de Weronika porté vers le ciel - et donc vers Dieu - montre bien que sa représentation relève plus d'une mise en scène du sacré que du rapport conflictuel à l'amour.

En effet, « *en s'identifiant avec le héros, le spectateur projette son regard sur son semblable, son substitut à l'écran. Ainsi le pouvoir du héros qui a la situation en main coïncide avec le pouvoir actif du regard érotique pour créer un sentiment satisfaisant de toute puissance.* »⁷¹ Démuni de ce pouvoir actif dans la première partie de *La Double Vie de Véronique*, le spectateur masculin ne peut se projeter dans la relation amoureuse qu'entretient Weronika avec Antek. Ces récits de moments passionnels ne lui apparaissent plus comme un fantasme mais comme une menace. Cette menace se réalise dès la seconde scène du film alors que Weronika et Antek s'embrassent sous un pont. L'évocation d'un possible rapport sexuel éveille chez ce public masculin un complexe de castration renforcé par son impossibilité d'avoir l'ascendance sur la scène à travers Antek. Ici s'applique la vampirisation de l'amour, la jeune femme se nourrit de l'attachement grandissant de son petit ami. L'ombre envahissant le mur derrière eux, les dépassant, témoigne de cette menace que ressent cette partie masculine du public déconcerté par la femme active et par cette emprise qu'elle exerce sur son partenaire. Alors qu'à l'image de Tomek et Michal le spectateur porte sur la femme un regard possessif, se l'approprie, Weronika l'en empêche et nourrit une frustration qu'il assouvira par le biais de la liaison entre Véronique et le marionnettiste. La femme est donc perçue comme une menace inconsciente, aussi bien pour les hommes présents dans la fiction que ceux présents dans la salle.

Weronika inverse cette tendance du cinéma que perçoit le regard masculin et propose une vision féministe du septième art en s'appropriant à la fois le pouvoir d'action mais aussi celui de décision. Avec cette protagoniste, la première partie de *La Double Vie de Véronique* se révèle être un film profondément féministe puisque la chanteuse explore cette idée selon laquelle « *les femmes, quel que soit leur milieu d'origine, ont découvert, grâce aux féministes, leur capacité de rupture. Elles ont appris à refuser au nom d'une autonomie, une dépendance affective et matérielle à*

⁷¹ Laura Mulvey « 20 de théories féministes sur le cinéma », op.cit. p.18-23

l'homme. »⁷² Par conséquent, Weronika représente ces femmes indépendantes des hommes à la fois sur le plan matériel - puisqu'elle vit chez sa tante - et affectif - bien que Antek lui avoue ses sentiments et qu'elle y réponde, il est significatif que Weronika n'éprouve aucune dépendance émotive vis-à-vis du jeune homme.

Finalement, Kieślowski présente au sein de ses films une image contrastée de la femme. Il expose dans un premier temps l'image révélatrice de la société, celle commune au peuple polonais avec ses failles et son besoin de liberté, d'égalité des sexes. Une image qui par ailleurs est intemporelle et sans frontière puisqu'elle fait écho aux revendications féministes. Dans un second temps, l'auteur dévoile une image plus nuancée, moins opprimée. Celle de femmes fortes malgré les manipulations qu'elles subissent. D'une certaine façon, à l'image de *Sexmission* (1984) réalisé par Juliusz Machulski qui met en avant des femmes de pouvoir et contrôlant la société, Kieślowski met en scène des personnages féminins forts, déterminés à prendre en main leur conditions. Or, tout comme dans l'œuvre de science fiction, l'influence de l'homme et son impact pèsent au dessus de la protagoniste féminine et il semblerait que, pour y échapper, il faille, comme Weronika, suivre un destin menant à sacralisation de sa personne et par extension à la mort.

⁷²Sylvie Kaczmarek, « Les violences sexuelles sortent de l'ombre », *Femmes, 20 ans après*, op.cit. p.55

III Féminin et sacré, la place accordée à la spiritualité

A - Une évolution spirituelle chez Kieślowski

Cette représentation du personnage féminin comme objet de désir qui passe entre autres par ce morcellement des corps, pourrait refléter de prime abord un regard très masculin, presque machiste sur les femmes. Mais il ne s'agit pas pour le cinéaste d'un moyen de représentation de la femme selon son regard d'homme. Outre le désir qui peut émerger de ce choix de mise en scène, filmer la femme selon ces angles est une façon pour Kieślowski de donner un autre sens à la présence des femmes dans ses films, un sens plus spirituel. Celui de la femme comme entité sacré. Mais il ne s'agit pas là d'un sacré dans le sens divin du terme. Au contraire, chez Kieślowski le sacré côtoie le profane comme un jeu de renvoi régulier. Ainsi, il ressort très vite des œuvres du cinéaste et tout particulièrement de *Brève Histoire d'amour* et de *La Double Vie de Véronique* une idée selon laquelle les femmes véhiculent ce type d'image récurrente et qui prendra dans le travail du réalisateur une place prépondérante jusqu'à son apothéose dans *La Double Vie de Véronique* où l'auteur accorde au sacré une place majeure.

Mais le sacré chez Kieślowski n'est pas mis en scène d'une façon explicite pour le spectateur, ne se trouve pas régi par le dogme religieux. De fait, les éléments relatifs à une quelconque religion sont absents de la mise en scène et plus largement du contexte de la fiction. Le réalisateur le met en avant comme étant une « *expérience que les croyances, à la croisée de la sexualité et de la pensée, du corps et du sens, que les femmes réalisent intensément mais sans pour autant s'en préoccuper* ». ⁷³ Est donc développé au sein des films un sacré que l'on pourrait qualifier du « *quotidien* », qui expose la femme, qu'elle soit libre ou mère ainsi que sa puissance charismatique et sa beauté sans même qu'elle en ait conscience. De fait, de ce point de vue, le

⁷³ Catherine Clément, Julia Kristeva, *Le féminin et le sacré*, coll. Espaces libres, édition Albin Michel, 2015, p.22

cinéaste propose une vision féministe de ses protagonistes, n'hésite pas à approfondir leur psychologie, à la nuancer contrairement aux personnages masculins qui ne bénéficient pas d'autant d'attention. Kieślowski place les femmes au premier plan de ses films, les distingue du masculin dominant. Les réflexions de Catherine Clément et Julia Kristeva prennent alors tout leur sens : « *La société [est] régie selon le principe masculin pur tandis que le sacré résiste selon le principe féminin pur.* »⁷⁴

C'est ainsi le cas lorsque le cinéaste morcelle les corps de ses actrices à l'image. Outre l'aspect esthétique de ce choix de mise en scène, on peut conclure de ce parti pris un renforcement du sacré chez la femme qui passe par cet espace que prend le corps à l'écran. Il ne s'agit pas de satisfaire le regard spectatorial dans cette poursuite du regard voyeur - déjà présent de diverses manières à travers les trois films - mais plutôt d'asseoir cette puissance spirituelle qui émane du féminin. Kieślowski prive l'homme d'une attention particulière de la caméra en lui refusant le gros plan sur son corps tandis qu'il accorde aux femmes une attention particulière. Alors, l'enveloppe charnelle suscite le désir. En effet, « *le sacré participe de toutes les matières que le cher Lacan rangeait sous le nom générique d'objet du désir, c'est-à-dire le détail, le partiel, le bout de corps qui n'est pas l'entière du corps et même de ses déchets* ». ⁷⁵ De par ce découpage des corps, il présente donc l'aspect sexuel du sacré, l'idée d'union mais aussi de procréation qui en émergent. En mettant en avant les seins et le ventre de Wéronika et Véronique dans *La Double Vie de Véronique*, présentant à la caméra une peau immaculée, semblable à du marbre sur l'écran, il semble que le cinéaste ne fait qu'embellir le féminin, lui rend hommage. Ceci se retrouve jusque dans les défauts



*LE DOIGT DÉFORMÉ DE WERONIKA
PHOTOGRAPHIE : CAPTURE D'ÉCRAN*

physiques puisque les deux femmes ont un doigt déformé suite à un accident. Filmer la femme nue c'est donc montrer sa beauté ainsi que sa liberté, comme c'est le cas pour Magda de *Brève Histoire d'amour*. Ce personnage annonce le tournant spirituel que va prendre l'œuvre du cinéaste par la suite. Filmer ses aventures n'est pas pour Kieślowski uniquement un moyen de porter un regard critique sur son mode de vie mais aussi une

façon de souligner la liberté du personnage. Filmer les femmes déshabillées constitue un moyen de

⁷⁴ Ibid, p.103

⁷⁵ Ibid, p.160

révéler leur caractère affranchi. Elles s'exposent sans malaise, vivent leurs relations sans complexes, parlent même de sexualité de façon directe et trouvent suite à cela une forme de paix intérieure. En opposition, la Lena de *Passage souterrain*, qui subit sa relation avec Michal, ne peut trouver cet apaisement et est en perpétuel conflit avec le monde et elle-même. De fait, métaphoriquement, le fait pour le personnage féminin de se dévêtir concourt au détachement d'éléments concrets, et participe au fait de se recentrer sur soi et ses aspirations.

Comme l'explique Vincent Amiel :

*Les films de Kieślowski, pour établir sur le monde un regard construit et raisonné, sont pourtant, d'abord, de l'ordre du poétique. Une construction au Sens indivisiblement lié au sens, un moyen de connaissance qui laisse à la perception l'étrange lucidité d'un accès radical à l'être.*⁷⁶

Le retour à l'être permet la mise en place du sens - de la vie, de l'existence - et donne à ces films une dimension plus intense des représentations mises en place. Les personnages échappent alors à une figuration très construite de leur univers. Ainsi, tandis que certains choix, actes de Magda, Weronika et Véronique nous échappent, il est aisé d'anticiper l'attitude de Lena, de lire en elle comme dans un livre ouvert. Qui plus est, la relation des protagonistes avec leur environnement détermine leur lien au sacré. Tandis que Lena reste enfermée dans sa boutique, étouffée entre les quatre murs du magasin et dans les tunnels de la galerie, uniquement motivée par la réalisation de sa vitrine et le départ de Michal, les trois autres femmes s'ouvrent au monde en tant qu'« *ensemble de choses ou de concepts d'un même ordre, considérés dans leur totalité et constituant un aspect de l'univers* ». ⁷⁷ Elles cherchent, à leur manière, à établir un contact avec ce dernier. Pour ce faire, elles s'isolent, se détachent de la société non pas pour fuir comme c'est le cas de Lena, mais pour se retrouver avec elles-mêmes. Cet isolement, bien que contradictoire avec l'idée de sacralité - qui exige au contraire la création d'un lien avec l'extérieur pour être établi - suscite chez autrui un attrait, une attirance, notamment envers Magda et Véronique. Ainsi le monde s'introduit dans l'espace clos où elles se réfugient à travers les personnages de Tomek et d'Alexandre, le marionnettiste. De part ce retrait, leur regard sur l'existence n'est plus fataliste comme l'est celui de Lena. Au contraire, il semble inexistant. Aucune opinion n'est exprimée clairement au sujet de la

⁷⁶ Vincent Amiel, Kieślowski, coll. Cinéma, édition Rivage, 1995, p.19

⁷⁷ Définition du dictionnaire www.stella.atilf.fr

société - malgré quelques rouages défectueux soulignés par les situations auxquelles, Magda en particulier, est confrontée. C'est une toute autre notion qui va alors être mise en avant : l'art.

Omniprésent dans la vie des femmes, parfois symbole de leur liberté, par moment représentatif de leur aspect divin, il est indissociable de la féminité comme élément sacré. L'art construit les personnages, bien que sa présence au sein des films soit ponctuelle comme dans *Brève Histoire d'amour* où les peintures n'occupent qu'une place mineure à l'image. Et pourtant, ces toiles en apprennent beaucoup au spectateur sur la nature de Magda. Il s'agit dans un premier temps de la seule occupation connue du personnage. Aucune autre activité ne la définit si ce n'est l'amour physique. Magda est un mystère pour le spectateur comme pour les protagonistes qui évoluent autour d'elle, ne dévoilant que la dimension sacré de son être. Renforcée par cette aura qu'elle dégage, la protagoniste prend une place prépondérante à tous les niveaux : elle obsède Tomek qui n'est motivé que par elle, devient, dans le cadre de la fiction, plus importante que lui qui, à l'origine est le personnage principal et fini par devenir le centre d'intérêt du spectateur. Ici, la peinture ne prend pas une perspective religieuse, bien au contraire. Elle participe à l'émancipation de la protagoniste. De fait, lorsqu'elle discute avec son amant de ses œuvres, ce dernier ne semble pas adhérer aux choix artistiques de la jeune femme ; il apparaît que Kieślowski présente Magda comme libre, insaisissable. Le personnage dépend d'une force intime, non de cet homme qui par la suite la plaque contre le tableau accroché au mur. Dans ce plan, le sous-texte est clair. Magda ne crée pas seulement des œuvres, elle est l'œuvre d'art. Présentée à travers la longue vue de Tomek, il l'a perçoit comme une composante à part entière du tableau, elle peut être associée à la figure féminine, très souvent représentée au sein de l'œuvre picturale. Il est finalement possible de comparer la protagoniste à une représentation de Valeria Messalina⁷⁸. Autant dans sa présentation au sein de ce plan : figée contre la toile telle une statue - celle de l'impératrice entre autres - mais aussi jusqu'à une certaine mesure dans son comportement. Tout comme Messalina, l'attrait de Magda envers sa liberté amoureuse et sexuelle provoquera sa chute. Étrangement, Kieślowski ne la filme en train de peindre qu'un bref instant, l'œuvre finale semblant émaner de sa seule présence. Ainsi élevée comme être au-dessus des Hommes, associée à une notion plus universelle que sa propre identité - celle de la femme, comme être sacré spirituellement détaché d'un certain matérialisme, sa relation aux hommes prend un sens plus concret : Magda est insaisissable pour quiconque, ne peut

⁷⁸ Troisième épouse de l'Empereur romain Claude, connue pour son goût prononcé pour la sexualité

s'appliquer à elle l'idée de relation amoureuse telle que celle communément admise : un couple



*MAGDA ET SON RAPPORT À L'ART
PHOTOGRAPHIES : CAPTURES D'ÉCRAN*

entretenant une relation de possession entre les deux personnes.

Idéalisée par son amant pour son corps, jalousée même, l'homme redoutant la rivalité avec Tomek, elle est crainte par ce dernier. Le postier en érige une figure iconique pour laquelle, l'observation à la longue vue, le vol d'intimité, font figure d'autel. La manipulation dont Magda fera preuve envers eux, réveillant leurs bas instincts de jalousie et de possession, ne fait que renforcer le sacré qui émane du personnage. Elle est un mystère insaisissable pour ces hommes qui l'élèvent à un statut supérieur au leur. Mais, « *le sacré est sexuel* »⁷⁹ et cette découverte que fait Tomek suscite en lui une peur de la femme jusqu'à provoquer un rejet violent par la tentative de suicide. Côté cette femme développe chez lui un besoin de souffrance, de mettre son corps à l'épreuve de la douleur physique pour compenser l'impact psychique et spirituel qu'exerce Magda. Cette nécessité de souffrir, d'éprouver son corps s'exerce crescendo. D'abord mise en place avec le jeu du couteau que le protagoniste cesse, suite à une coupure, ce mécanisme se poursuit avec la glace qu'il applique sur ses oreilles, et atteint son apogée avec la tentative de suicide. Symbole ultime de la chute des protagonistes, il entraîne Magda dans cette mise à mort. Elle incarne alors une certaine image de l'être torturé auquel les portes de la paix intérieure lui sont refusées tandis que sa relation avec Tomek l'en a approché. En effet, côtoyer l'étudiant lui a permis de se réconcilier d'une certaine manière avec les hommes, de trouver un apaisement à leurs côtés. Elle subit « *une force au-dessus [d'elle qui la] plaque au sol, c'est Dieu, il n'y a pas d'autre mot. Il [lui] demande une offrande implacable, sans répit, sans pardon. Une obligation de souffrir. D'aller souffrir partout, ailleurs, sans amour, l'amour toujours raté...* »⁸⁰ Alors le personnage de Magda prend une dimension

⁷⁹ Catherine Clément, Julia Kristeva, *Le féminin et le sacré*, op.cit, p.52

⁸⁰ Ibid, p.56

religieuse, selon l'idée de « *rapport de l'homme à l'ordre du divin ou d'une réalité supérieure* »⁸¹ et subit cette force au-dessus d'elle. Tandis qu'une élévation spirituelle du protagoniste est attendue, la chute présentée n'en est que plus violente. Le divin en devenir ne peut aimer, l'amour lui est refusé. Cette idée est évoquée chez Weronika qui décède alors que sa relation avec son compagnon prend forme.



Effectivement, dès l'ouverture du film, cette chute est annoncée, domine les personnages comme un événement du destin. En brisant les vitres pour voler la longue vue, Tomek dessine sa fin ainsi que celle de Magda. S'approcher du sacré, c'est susciter sa propre déchéance. Ce motif n'aura de cesse de se répéter tout au long du film, comme une menace pour les protagonistes. Il sera rappelé de façon régulière à travers des éléments du quotidien : une chaussure à talon qui tombe, une bouteille de lait qui se renverse. La chute est inexorable pour les personnages. Seul un protagoniste en sera épargné : la mère. Elle aussi est présentée par Kieślowski comme sacrée. En témoigne cette scène où Tomek baise la main de cette dernière. La contre-plongée sur le personnage édifie cette mère au statut de madone. Ici, le sacré est présenté dans sa dimension religieuse et par conséquent entre en conflit avec l'image que Magda représente. Contre un discours bien pensant et politiquement correct sur l'amour et la représentation des femmes, Kieślowski met en scène une liberté dérangeante pour cette mère. Tomek se retrouve pris dans un étau, il doit choisir entre ces deux femmes qui véhiculent deux valeurs et idéologies opposées. Cette présence du sacré à travers la mère est bien évidemment signifiée à travers l'omniprésence du lait, substance nourrissante de l'enfant, matière émanant de la femme accomplie dans sa maternité. Sa présence jusque dans l'appartement de Magda met en scène dans une certaine mesure la supériorité de la madone face à



*LA PLACE DE LA FIGURE MATERNELLE,
UNE MADONE PRÉSENTE JUSQUE DANS
L'APPARTEMENT DE MAGDA
PHOTOGRAPHIES : CAPTURES D'ÉCRAN*

⁸¹ Définition du terme « religion », dictionnaire www.stella.atilf.fr

cette femme libre. Le sacré est immuable dans la parenté. Quelque soit le lien entretenu, la mère fait figure d'autorité et d'un respect universel. Elle conserve cette notion de déité attribuée aux mères il y a 500 000 ans, avant que l'homme n'ait conscience de son pouvoir de fécondité.⁸²

Cette chute de Magda est due au fait que « *la cause de toute souffrance est l'impermanence ; rien ne dure* »⁸³ et le personnage en fait l'expérience suite à son échec avec Tomek. Pourtant, ce n'est pas le cas pour Weronika ni Véronique qui, malgré plusieurs chutes physiques semblent atteindre une certaine éminence selon l'idée d'évolution spirituelle positive. Sûrement pour « *éviter la souffrance de l'impermanence, [il faut] se dépouiller des illusions du moi, sortir des phénomènes, se situer par-delà la durée et le temps, exactement à la jonction entre la pensée et le rien* »⁸⁴, ce que réalise Weronika. Contrairement à Magda, elle ne s'attache pas à des éléments concrets tels l'amour ou les relations humaines. Ces questions lui sont secondaires. Elle ne vit que pour le chant, un art qui prend dans sa vie une place majeure et s'impose comme élément à part entière au sein du film. Dès sa présentation à l'écran, Kieślowski signifie très clairement le caractère sacré de la chanteuse. Il se dégage du personnage une idée de sainteté. En chantant sous la pluie, au centre du cadre, seule à l'image, il est clair qu'outre l'idée de pureté, Weronika véhicule une forte spiritualité, un charisme au-dessus du commun des mortels. Sa supériorité n'a de cesse d'être mise en avant, tout particulièrement à travers sa voix. Exceptionnelle, elle est présentée comme un don qui rend le personnage d'autant plus sacré. Tandis que pour Magda la chute se veut destructrice, elle est pour Weronika une façon d'atteindre une idée d'absolu. En effet, « *il faut se détourner de l'apparence sensible confuse pour trouver, par-delà la diversité et chaos, des principes d'ordre supérieurs* ».⁸⁵ De fait, l'impact que constitue la chute chez Weronika va de paire avec l'accomplissement à la fois artistique et spirituel qu'elle atteint. Annoncée d'abord par un lacet que le personnage enroule de manière crispée autour de son doigt au cours d'une répétition, elle se concrétise par une première chute en pleine rue qui aboutira à la mort. Ce décès est la chute ultime pour la chanteuse, symbolise une forme d'accomplissement. En chantant au sein de cette chorale comme soliste, sur scène, Weronika est passée du sacré au divin, ce qui inclut par conséquent la mort - le divin ne pouvant s'appliquer aux hommes de manière générale. Par la suite, elle incarnera cette image de madone auprès de Véronique. En effet, au cours du spectacle de marionnettes, la

⁸² Jacques Lucas, Marisa Ortolan, *Le trantra, horizon sacré de la relation*, coll. Des femmes et des hommes, édition Le Souffle d'Or, 2018, p.24

⁸³ Catherine Clément, Julia Kristeva, *Le féminin et le sacré*, op.cit, p.123

⁸⁴ Ibid, p.123

⁸⁵ Chantal Collet, *La métaphysique*, coll. Philosopher, édition Quintette, 1995, p.8

poupée incarnant la mère sera associée à la voix de la soliste. La mort a donc porté Weronika à un autre stade du sacré et le personnage incarne aux yeux du spectateur à la fois la femme libre, crainte par les hommes mais aussi la mère respectée, admirée de tous.

Mais la mort est aussi un retour à la nature, à l'état originel de poussière. Par l'enterrement, Kieślowski présente « *deux ennemis, deux idoles à détruire : la femme quand elle est libre, et le mort dans sa tombe* ». ⁸⁶ Weronika, union de ces deux aspects du sacré, par sa mort, revient à un état de nature. Le réalisateur exploite ce lien entre la femme divine en devenir et la nature à travers la présence de Véronique. Présentée comme moins "sainte" que son double, son lien avec la terre n'en est que plus fort. Les deux protagonistes s'équilibrent donc, l'une en lien avec un univers au-dessus du nôtre, la seconde effectuant un retour aux sources. Cette nature est mise en scène à travers des éléments concrets comme le contact avec les arbres que Véronique ne cesse de nouer. Elle se manifeste également au travers d'éléments moins visibles. Ainsi, le père en est l'exemple parfait. Dans un premier temps, le fait que son père vive à la campagne rapproche Véronique de cette nature qu'elle affectionne ; cette dernière est souvent présentée en arrière plan, à travers les vitres de la maison. Mais l'image du père fait référence à la nature. Tout comme la madone dans *Brève Histoire d'amour*, dans la *Double Vie de Véronique*, ce père qui fait office de guide spirituel est un mentor dans la vie de l'institutrice, la conseille sur ses choix sans pour autant l'influencer. La comparaison entre ce personnage et l'arbre est aisée : sage, âgé, il s'en dégage une force tranquille. La nature s'insinue dans le quotidien de façon plus ou moins évidente aux yeux du spectateur. Qu'il s'agisse de reflet sur les vitres ou du choix de l'éclairage - Kieślowski ayant recours à de nombreux filtres verts pour éclairer ses actrices - il est évident que tandis que Weronika fait le lien entre une force surhumaine et les hommes, Véronique cherche à rapprocher le monde de ses origines organiques, à rétablir le lien originel. Mais cette différence de lien n'oppose pas pour autant les deux femmes. Effectivement, l'arbre, par sa taille, peut être considéré comme élément de passage entre cette terre propre à Véronique et le ciel que rejoint Weronika. Par la nature donc Véronique peut ressentir la présence de ce double. La protagoniste réalisera cette union comme en témoigne le plan final du film où par un jeu de reflets la nature se propage sur le pare-brise de la voiture avant que Véronique ne crée un contact physique en touchant l'arbre.

⁸⁶ Catherine Clément,





*LA NATURE ASSOCIÉE À LA FIGURE DU PÈRE, UN LIEN
ENTRE VÉRONIQUE ET SON DOUBLE
PHOTOGRAPHIES : CAPTURES D'ÉCRAN*

Cet aspect sacré qui émane des femmes chez Kieślowski explique d'une certaine façon le conflit les opposant à la société. Le sacré permettant d'accéder au divin, « *c'est sa nature que de bousculer l'ordre* »⁸⁷ ce que l'on retrouve chez Magda, Weronika et Véronique. Idéalisées dans la mise en scène, parfois perçues comme sacrées - notamment en ce qui concerne Weronika, elles sont pourtant par moment appréhendées comme des profanes de la féminité dans la liberté et l'aisance qu'elles dégagent. C'est tout particulièrement le cas de Magda qui court après les hommes, éternellement insatisfaite des relations physiques comme la Fille-folle-de-miel⁸⁸ qui ne peut se satisfaire du miel mis à sa disposition et s'en va saccager les ruches vénérées par sa tribu. Pareillement, Magda offre son corps à qui le désire, et, tout comme les personnages de *La Double Vie de Véronique* fait de son enveloppe charnelle non plus un objet saint mais en rappelle sa fonction originelle : celle de l'union sexuelle. De ce fait, les femmes se détachent de l'image prude du corps féminin leur imposant une certaine conduite, une attitude à avoir et des valeurs toutes autres que celles qu'elles véhiculent. Cette perception du corps de la femme comme élément saint est mis en avant par la logeuse de Tomek. Outre son mépris pour Magda, dû à une certaine concurrence, nous pouvons présumer que le personnage présente une vision de la femme bien différente de celle de Magda. En incitant Tomek à regarder l'élection de Miss Pologne avec elle, il semblerait que la mère s'identifie à une image du féminin presque puritain, où le corps ne se dévoile pas, où l'acte sexuel n'est pas considéré comme un acte de plaisir, où la femme se donne sous le motif de l'amour et par extension du mariage. Ici, l'image de la femme selon cette vision donnée par la mère, se rapproche dans une certaine mesure de la religion tandis que les héroïnes de Kieślowski

⁸⁷ Ibid, p.69

⁸⁸ Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques*, édition Plon, 1964

cherchent à renouer un lien, non pas avec Dieu, mais avec une force naturelle, aux règles plus instinctives que celles de la religion. La morale n'a donc pas un impact prédominant dans l'attitude des trois femmes, qui, bien au contraire semblent ne pas lui accorder la moindre attention. Véronique n'hésite pas à mentir en faveur d'une amie, condamnant un homme qui ne l'a jamais touchée, Magda pour sa part ne se soucie pas du regard des autres quant à son mode de vie. Le seul maître mot pour elles est leur épanouissement, leur liberté. C'est cette liberté qui constitue leur idéalisation aux yeux des autres protagonistes et les élève à un statut spirituel supérieur ; en particulier pour Weronika.

Les espaces clos, lieux où les femmes s'épanouissent et se dévoilent deviennent alors leur temple. Endroit où jamais, voire rarement, l'autre n'accède. Un lieu de l'intimité pourtant violé par les hommes qui se l'accaparent et l'affectent de leur influence. Cette séparation entre l'intime et l'extérieur passe notamment par l'attention apportée aux portes, objet de séparation. Il semblerait que traverser ces portes c'est accéder à un autre univers, comme c'est le cas pour les églises. Mircea Eliade dans son ouvrage *Le sacré et le profane* explique que : « *Le seuil est à la fois, la frontière qui distingue, qui oppose deux mondes, et le lieu paradoxal où ces deux mondes communiquent, où peut s'effectuer le passage du monde profane au monde sacré.* »⁸⁹ Cette séparation entre un monde sacré et un monde profane est clairement présentée chez Kieślowski, tout particulièrement dans *Brève Histoire d'amour* et *La Double Vie de Véronique*. Dans le premier film, le seuil est un élément à part entière du décor, lieu où les personnages se croisent, s'appréhendent comme lorsque Tomek dépose la bouteille de lait quotidienne. Mais son passage s'accompagne d'un revirement dans l'intrigue pour le jeune homme qui découvre alors le vrai visage de Magda. En revanche, dans le cas de Véronique, le caractère sacré de son appartement est impénétrable pour autrui et reste un lieu que la protagoniste est la seule à occuper. L'impact des personnages masculins ne s'effectue donc pas suite au passage du seuil, de la porte mais par le vol de bribes de vie et d'instantanés personnels. Dans ces lieux toute la dimension sacrée des trois héroïnes s'accomplit. A travers l'art, comme pour Magda dont l'appartement est imprégné, plusieurs tableaux ou dessins y étant présentés ou même encore à travers le corps qui s'affiche sans pudeur, prenant au sein de l'œuvre une place à part entière du fait de ce découpage de la protagoniste à l'image. Alors, dans ces ébats sexuels, la vampirisation selon l'idée de domination qu'elles réalisent impose au cinéaste un éloignement de la caméra. Vincent

⁸⁹ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op.cit., p.28

Amiel expliquera ce choix comme un dépossession des corps⁹⁰. Ainsi, toute la puissance de la femme ne vient plus de son enveloppe charnelle mais d'une force qui émane de son esprit et qui impacte l'autre jusqu'à déterminer les choix de mise en scène du réalisateur. Ce corps qui aurait pu être filmé tel un objet, comme c'est le cas avec Lena devient ici impressionnant. Cette intimidation qu'il suscite ne vient pas de la pudeur qu'il peut réveiller chez le spectateur mais de ce charisme que dégage le personnage, de ce sentiment de soustraction du corps comme objet pour laisser place à un esprit saisissant.

Chacune des trois protagonistes développe finalement une interprétation, une image du sacré qui lui est propre. Tandis que Magda cherche à créer un lien avec ce que l'on pourrait appeler le monde profane - en s'attachant à Tomek notamment - pour Weronika, le sacré s'accomplit dans le sacrifice. La mort permet au personnage de prendre tout son sens, de se réaliser comme être divin. Il s'agit d'un aboutissement. Son décès permet la poursuite du sacré à travers Véronique. L'une se donne pour que la seconde puisse vivre mais surtout s'épanouir. En ce qui la concerne, le sacré incarné à travers Véronique trouve son intérêt dans un retour à la nature, au monde originel de l'esprit, où le sentiment amoureux retrouve une place de premier plan après l'échec de Magda. De fait, en s'offrant au marionnettiste, Véronique n'affronte pas l'abandon de l'autre mais doit faire face à la découverte du double qui a jusque-là définit son existence sans même que le personnage n'en ait réellement conscience. Alors, deux formes de sacré se font face. Ici l'aspect divin de la femme peut être être considéré comme total. Il s'incarne à la fois physiquement par la présence de l'institutrice qui n'a de cesse de se reconnecter à la nature et au monde mais aussi sur le plan spirituel avec la présence de Weronika dont toute la profondeur n'émane pas du corps mais de l'esprit entre autres grâce à sa voix. In fine, la femme comme élément sacré ne peut se complaire, trouver la prospérité que dans la présence de son double. Le double non comme élément d'opposition mais comme complément parfait, à la fois similaire et différent.

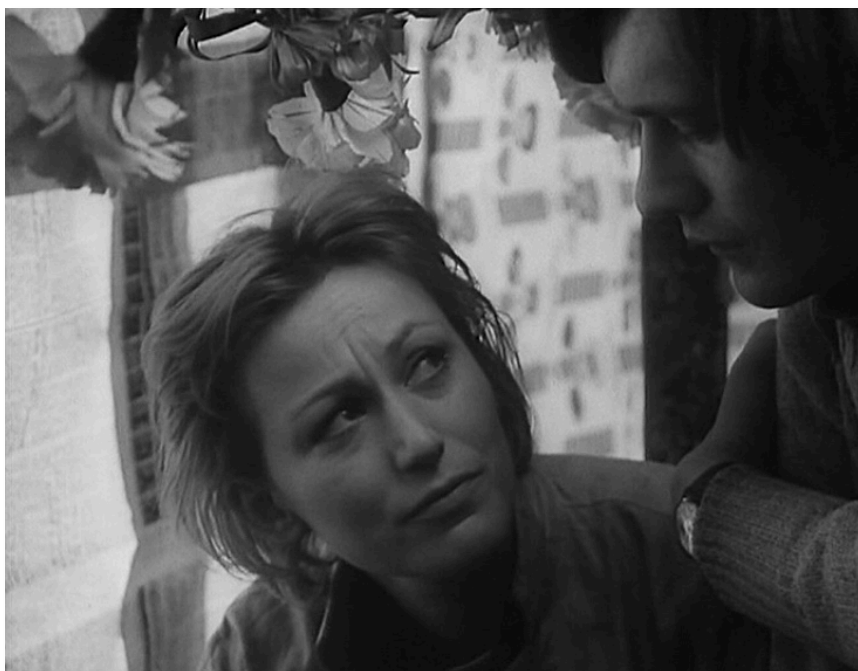
⁹⁰ « *Il y a des secrets, il y a des dénudements, que Kieślowski se refuse à saisir [...] Parce qu'il y a des moments où il est littéralement irréprésentable, des moments où précisément il ne retient plus son secret. Alors la distance s'impose au cinéaste, qui met en scène ostensiblement l'objet de spectacle que sont devenus ces corps dépossédés.* » Vincent Amiel, Kieślowski, op.cit. p.38

B - Question de perception : la notion du double

Cette présence du sacré suggérée par les personnages féminins chez Krzysztof Kieślowski, est renforcée par deux éléments récurrents chez l'auteur qui sont en constante évolution dans les trois films étudiés : la question du double et la perception de la réalité. Evoqué de façon progressive au sein de sa filmographie, c'est avec *La Double Vie de Véronique* que le sujet est pleinement exploité. Le double et la perception du réel prennent alors une place centrale dans l'œuvre et en déterminent tout le sens. Ils constituent par ailleurs tout l'intérêt du film. De nombreuses questions se posent alors au spectateur. Quel réel percevons-nous ? Qu'y a-t-il derrière le voile des apparences ? Notre épanouissement personnel relève-t-il de l'existence d'un double ignoré par la conscience ? Ainsi, dès les premiers documentaires de Kieślowski nous retrouvons cette idée de dualité, de double. Comme l'explique Vincent Amiel, « *bien des films documentaires de Kieślowski, [sont] conçus sur le principe de la 'double vie' des actions publiques (des mécanismes officiels) et des ressorts personnels (motivations intimes)* ». ⁹¹ On en retrouve l'exemple entre autres dans le court métrage *L'Usine* (1970) dans lequel, au cours de la réunion, deux points de vue s'affrontent. L'un relatif aux problèmes rencontrés, empreint de convictions personnelles dans le discours tenu, et le second dans le déni des situations problématiques. L'idée de dualité vient alors du fait que ces arguments opposés sont défendus par deux employés apparemment de même grade et que l'on pourrait rapprocher comme appartenant à une même unité : celle des têtes pensantes dirigeant l'usine.

⁹¹ Vincent Amiel, *Kieślowski*, coll. Cinéma, édition Rivage, 1995, p.74

Certes encore fragile dans les documentaires du cinéaste, la question du double commence à se révéler dans ses premiers courts métrages de fiction et en particulier dans *Passage souterrain*. Le double ici ne s'incarne pas à travers deux personnages à la fois identiques et différents l'un de l'autre mais prend place au sein d'un même protagoniste, en l'occurrence Lena. En effet, son comportement présente un certain dédoublement. Par moment réticente à Michal, elle se montre en d'autres temps plus coopérative à ses attentes. Bien que son attitude relève d'une manipulation psychologique, elle laisse transparaître un alter-ego, une forme de contradiction qui se retrouve dans son discours. En effet, la construction de cette double identité passe tout particulièrement par l'opposition entre les conditions sociales dont elle ne peut totalement s'affranchir et son désir intime de s'en détacher. En pensant pouvoir répondre à ses envies personnelles, en idéalisant sa vie après la séparation, Lena a conçu un prototype de double, renvoyant au spectateur l'image d'un personnage à l'attitude changeante presque continuellement. On constate donc un « *lien très profond qui unit l'illusion à la duplication, au Double* ». ⁹² Ainsi, la présence de cette Autre, à la fois différent et similaire, présent dans le cas de Lena dans un même corps, engendre une modification de la réalité et de sa perception.



*LENA, UNE PROTAGONISTE QUI INCARNE DÉJÀ L'IDÉE DE DOUBLE
PHOTOGRAPHIE : CAPTURE D'ÉCRAN*

⁹² Clément Rosset, *Le réel et son double*, coll. Essais, édition Folio, 2005, p.19

Le même schéma se répète pour Magda, personnage féminin de *Brève Histoire d'amour*. Elle présente, comme Lena de nombreuses facettes qui la rendent à la fois différente et similaire. Le film propose en une seule Magda, trois femmes distinctes les unes des autres. Qu'elle soit en public, dans le cadre intime de son appartement ou face à Tomek, le spectateur perçoit trois protagonistes séparées. De fait, en public, Magda renvoie un sentiment de révolte perpétuellement contenu. Face à la pénurie de lait ou aux conflits humains, Kiesłowski nous présente un personnage désabusé. A contrario, dans l'intimité de son logement, elle prend une dimension sexuelle inimaginable dans les séquences de lieux publics. Enfin, en présence de Tomek son attitude se fait plus douce, dévoile la dépendance affective mise en place. Mais de façon identique à Lena, ici ces trois personnalités cohabitent dans un même corps. Il est alors envisageable d'attribuer ces attitudes divergentes au contexte dans lequel se trouve le personnage. Ainsi, la sphère publique favorise une certaine tension tandis que l'environnement personnel permet un certain relâchement. Or, il apparaît à la vision du film que ces caractéristiques ont été cloisonnées par Kiesłowski : à chaque lieu son attitude sans débordement d'un espace à l'autre. Seul Tomek peut être considéré comme le lien entre ces deux comportements majeurs qui relèvent de l'intime et de l'officiel. Cette diversité des attitudes de Magda résulte d'une omniprésence des fenêtres, des vitres qui influencent la perception de la réalité et créent chez la protagoniste cette idée de double. En effet, ces éléments perturbent la vision et la perception de Tomek qui n'entrevoit chez Magda qu'une facette de ce qu'elle est, celle très sexualisée de la femme fatale. Le lien entre double et réel est donc établi et Kiesłowski n'a de cesse de le développer dans ses films.

Pour cela, le cinéaste utilise divers éléments tels que les vitres ou les miroirs, surfaces à la fois réfléchissantes et déformantes. De fait, « *le cinéma n'est pas une image juste du réel* ». ⁹³ Par conséquent, les personnages utilisent constamment ces outils qui modifient leur perception du réel sans même en avoir conscience. En présentant dès sa première apparition à l'écran Lena dans une vitrine, il apparaît clairement que le réalisateur joue avec l'image reflétée par la vendeuse. Cette vitrine déforme la perception de Michal qui voit à travers ce vitrage la femme qu'il a connue, celle avec laquelle il a vécu. Or, depuis leur séparation Lena a évolué. Cela, le personnage en prendra conscience une fois dans la boutique, après avoir traversé en quelque sorte cette séparation vitrée. Par ailleurs, cet élément ponctue tout le film et surtout influence la perception de la réalité des deux protagonistes. Ainsi, lorsque tous deux évoquent la question de leur épanouissement personnel et de leur désir, le discours diverge de celui transmis au spectateur. Tandis que Michal y trouve une

⁹³ Clément Rosset, *Propos sur le cinéma*, col. Quadrige, essais débats, édition PUF, 2011, p.74

certaine satisfaction, Lena qui regarde à ce moment à travers la vitrine laisse deviner une contradiction dans son attitude avec les paroles prononcées.

Kieślowski aborde donc les premiers aspects d'une perception de la réalité tronquée, sujet qu'il exploitera dans son ensemble dans *Brève Histoire d'amour*. Dans ce film, l'existence des personnages est conditionnée par la présence de ces supports. Magda n'a d'importance aux yeux de Tomek que parce que ce dernier l'observe, lui vole chaque soir sa vie privée. Ce voyeurisme passe par l'utilisation d'une lunette, par un regard qui traverse les fenêtres. La lumière, en passant par ces éléments produit un phénomène de diffusion/réflexion/réfraction accentué qui va jusqu'à déformer l'image. Tomek ne perçoit qu'un aspect de sa voisine que l'on peut considérer comme exagéré suite au passage de la lumière dans le prisme des vitres. Le personnage idéalise cette perception, la développe à l'image de ses désirs. En ajustant sa lunette chaque fois qu'il veut l'observer, il contribue à construire un peu plus la réalité dans laquelle il choisit de la percevoir. De même, l'attitude qu'adopte Magda à son domicile contribue à la construction de ce réel tronqué. Lorsque Kieślowski la filme se déshabillant une fois rentrée chez elle ou retirant ses talons, il ne cherche pas à approcher le naturel du quotidien mais à nourrir cette image de désir grandissant chez Tomek. En captant Magda à travers la lunette, c'est l'interprétation de ces gestes du quotidien par l'étudiant que le réalisateur donne à voir. Ici, l'image de Magda que s'est créée Tomek par son interprétation des signes, présente une réalité automatiquement faussée. Or, selon la définition de l'idéalisme empirique, courant de pensée développé notamment par le philosophe George Berkeley, la réalité ne peut être indépendante de l'esprit. Lorsqu'elle est observée, la Magda qui est présentée au spectateur est bien un produit de la pensée et plus particulièrement de l'imagination et des désirs de Tomek.



*MAGDA VUE SOUS LE PRISME DU REGARD DE TOMEK
PHOTOGRAPHIES : CAPTURES D'ÉCRAN*

Il est donc difficile pour les personnages d'évoluer dans une réalité objective. Alors que cette notion touche à des aspects très concrets et matériels, les protagonistes de Kieślowski évoluent dans des univers construits sur l'idéalisation et le sentiment de posséder un double. Par conséquent, faire face à la réalité tangible leur est impossible et les incite, pour compenser, à se figurer un réel que l'on pourrait qualifier de fictif, tout du moins de subjectif. Les apparences prennent donc une place importante dans le travail de Kieślowski. Ce contrôle de l'image est évident dans l'attitude de la figure maternelle. Cette dernière n'hésite pas à cacher à Magda la tentative de suicide de Tomek. En agissant ainsi, elle maîtrise l'image publique qui est renvoyée mais elle modifie aussi la perception de Magda qui interprète ce silence comme un abandon et non comme une impossibilité d'échanger. En faussant ainsi la communication des événements, la mère influe sur le réel, le modifie. La réalité est donc constamment manipulée et la découvrir est une prise de risque pour le personnage. A l'exemple de Tomek qui, cherchant à se débarrasser des obstacles qui le séparent de Magda, effectue une escalade dans l'autodestruction. Cette démarche fonctionnant selon un rythme crescendo est mise en place dès les premiers sentiments de jalousie. Usant dans un premier temps du jeu du couteau pour évacuer ce sentiment envieux, Tomek accentue la douleur lorsqu'il commence à côtoyer Magda par l'application de glace sur ses oreilles. La souffrance physique atteint son apogée avec la tentative de suicide. Une fois plus proche que jamais de Magda, aussi bien physiquement que sur le plan spirituel, ne pouvant le supporter, Tomek tente de se donner la mort.

Alors que jusqu'à présent l'étudiant se projetait à travers les amants de sa voisine, fantasmat sur leur présence, il se retrouve à leur place. Or, « *cette fantaisie d'être un autre cesse tout naturellement avec la mort car c'est moi qui meurs, et non mon double* ». ⁹⁴ La tentative de suicide apparaît donc comme une continuité logique à la vie amoureuse et surtout sexuelle que Tomek vivait par procuration à travers ces hommes qui finalement sont devenus d'une certaine manière son double. Affronter le réel selon l'idée de « *manifestation concrète* » ⁹⁵ sans passer par le cadre de la fenêtre ou du miroir lui est finalement impossible et le mène à la tentative de suicide. En effet, « *la réalité peut être refusée radicalement, considérée purement et simplement comme non-être [...] Je puis anéantir le réel en m'anéantissant moi-même, formule du suicide.* » ⁹⁶ Effectivement, avec cet acte, le film s'éloigne encore du réel, prenant la direction d'un univers plus fantastique qui s'exprime à travers la scène finale : Magda regardant à travers la longue vue et se voyant chez elle,

⁹⁴ Clément Rosset, *Le réel et son double*, op.cit, p.12

⁹⁵ Définition du dictionnaire www.stella.atilf.fr

⁹⁶ Clément Rosset, *Le réel et son double*, op.cit., p.8



pleurant. Krzysztof Kieślowski dira d'ailleurs à ce propos qu'à la fin du film, le spectateur est plongé dans l'univers des contes.⁹⁷ Cependant, en passant par le cadre de la fenêtre ou encore du miroir, la perception du réel se révèle douloureuse mais pas insupportable pour certains personnages. De fait, comme l'explique Annette Insdorf, « *la fenêtre est un cadre chargé duquel les personnages émergent*

pour accéder à un nouveau stade de lucidité et/ou de communion avec le monde ». ⁹⁸ Cette condition se retrouve dans le film *La Double Vie de Véronique* où la Française ne peut considérer l'existence de son double à travers la photographie. Cette découverte la perturbe, bouscule l'ordre incomplet dans lequel Véronique évoluait jusqu'alors, ayant conscience que sa complétude passe par la présence d'autre chose que sa simple individualité. Néanmoins, comme l'évoque Alain Masson, « *la connaissance de l'identité ne repose pas sur l'affirmation de soi, mais sur la découverte de*

l'altérité du semblable ». ⁹⁹

Effectivement, bien que la distance physique les sépare, que toutes deux s'accomplissent dans une démarche sacrée différente mais qui se complète néanmoins, l'une ne peut exister sans la présence de l'autre. Bien que Weronika décède brutalement, sa présence reste palpable dans le quotidien de Véronique. Une multitude de hasards tendent à rendre cette idée certaine, ancrée dans l'esprit du spectateur. Qu'il s'agisse de caractéristiques similaires (toutes deux sont gauchères, ont un



L'UN DES LIENS ENTRE WERONIKA ET VÉRONIQUE : CETTE INCONNUE PRÉSENTE DANS LES MÊMES ESPACES QUE LES DEUX PROTAGONISTES
 PHOTOGRAPHIES : CAPTURES D'ÉCRAN

problème cardiaque, apprécient la musique de Van Den Budenmayer, ont une mère absente), ou d'éléments qui font office de signes (toutes deux ont une balle transparente, le lacet que Weronika enroule autour de son doigt et que Véronique reçoit par la poste, l'amie de Weronika présente à la

⁹⁷ « Dans *Brève Histoire d'amour*, la perspective change. A la fin de ce film, on entre dans l'univers des contes, ce n'est pas réaliste. » « Entretien avec Krzysztof Kieślowski » de Vincent Amiel et Michel Ciment, *Positif*, n°403, septembre 1994

⁹⁸ Annette Insdorf, *Krzysztof Kieślowski, doubles vies, secondes chances*, coll. Auteur, édition Cahiers du cinéma, 2002, p.54

⁹⁹ Alain Masson, « Subjectivité et singularité, *La Double vie de Véronique* », *Positif*, n°364, juin 1991

gare et que Véronique croise), il est clair que même morte, Weronika n'en est pas moins présente. Bien que Véronique exprime subitement un sentiment de solitude : « *J'ai senti que je me suis retrouvée seule, d'un coup* »¹⁰⁰, il apparaît que Weronika impacte suite à son décès plus que jamais la vie de l'institutrice.

C'est dans le cas de *La Double Vie de Véronique* que cette thématique du double se réalise complètement, que Kieślowski la développe dans son entièreté. Le double ici est évident et constitue le socle du développement psychologique des deux personnages. La présence ou non de l'autre les définit, influence leur attitude. Véronique ressent la mort de son alter-ego. Faisant l'amour alors que Weronika vient de s'éteindre, la scène est à percevoir comme une renaissance. Véronique vient au monde dans cet acte. La perte de Weronika lui permet d'exister. Une forme de boucle est mise en place, annoncée dès la scène de manifestation où la caméra ne cessait de tourner autour de Weronika et du bus dans lequel monte Véronique. Le schéma instauré avec la chanteuse se répète avec l'institutrice. Il est donc légitime de se demander si, au-delà de la fiction présentée, Véronique ne va pas subir le même sort que sa comparse. La connexion entre les deux femmes est si forte que Véronique dira d'ailleurs : « *Pendant toute ma vie, j'ai eu l'impression d'être à la fois ici et ailleurs.* »¹⁰¹ Alors les pensées de Bergson, développées dans *Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance* s'appliquent, il « *confirme ce lien entre la structure oraculaire (prévision, sentiment de l'inévitable) et le thème du double. Analysant l'illusion selon laquelle certains sujets dédoublent leurs perceptions et ont l'impression de vivre en quelque sorte deux fois, une fois sur le mode du présent et une fois sur le mode du souvenir.* »¹⁰²

De fait, Weronika évolue dans un monde en pleine action. Malgré les nombreux reflets présents - qu'il s'agisse d'une ombre, d'un miroir, d'une balle transparente ou d'une vitre - elle est actrice de sa vie, en initie le mouvement. Outre son talent de chanteuse qu'elle accomplit, elle découvre de ses propres yeux Véronique, son double. A contrario, Véronique s'inscrit pour sa part plus dans cette idée du souvenir. Elle se réfère au passé, qu'il s'agisse dans ses rapports avec Alexandre, le marionnettiste, qui écrit des contes et donc l'éloigne du réel actuel pour un monde plus fantastique ou encore à travers les signes qui rappellent Weronika au spectateur. La Française évolue donc à travers l'ombre de souvenirs d'enfance, de personnes disparues qui influencent ses actions et ses sentiments.

¹⁰⁰ Citation du film *La Double vie de Véronique*, Krzysztof Kieślowski

¹⁰¹ Citation du film *La Double vie de Véronique*, Krzysztof Kieślowski

¹⁰² Clément Rosset, op.cit, coll. Essais, édition Folio, 2005, p.43

Le reflet, omniprésent dans le film, à l'image du rôle des fenêtres dans *Brève Histoire d'amour*, annonce d'une certaine manière l'existence de ce double. Bien que les deux femmes en ressentent le sentiment et le confient à leur père, Kieślowski distille tout au long du film de nombreux signes, notamment en rapport avec le reflet, pour renforcer cette idée. Weronika est particulièrement reflétée. A travers une vitre, un reflet dans le miroir lorsqu'elle s'habille. Mais deux reflets précis construisent son rapport au double. Le premier est une ombre qui plane sur elle et Antek, son petit ami alors qu'ils s'embrassent dans un tunnel. Bien que d'après Clément Rosset, « *la femme sans ombre est la femme avec double* »;¹⁰³ ici, l'ombre du couple annonce le couple parallèle que représentent Véronique et Alexandre. Cette ombre, plus grande que les personnages, les envahissant annonce l'élévation à venir de Véronique et la chute de son alter-ego. Autre reflet annonciateur de ce changement à venir dans la fiction : celui de cette scène de maquillage où le miroir est embué. Précédent la scène du concert et donc la mort de Weronika, cette vision trouble du reflet de la chanteuse prédit en quelque sorte son décès à venir. Par la mise en scène des reflets il est donc possible de prédire, tout du moins de deviner le destin des personnages, dans la mesure où Kieślowski leur attribue d'une certaine façon un rôle d'oracles.



LE REFLET, ÉLÉMENT RÉCURRENT DANS LA DOUBLE VIE DE VÉRONIQUE
 PHOTOGRAPHIES : CAPTURES D'ÉCRAN

In fine à travers le travail sur le double le cinéaste revient à cette idée de sacré et l'amorce. Il oppose vie sacrée et vie profane qui cohabitent sans percevoir une même image du réel. Ainsi perturbé, le spectateur va se détacher du concret pour suivre l'évolution spirituelle des personnages. Comment aborder la découverte du double ? De quelle manière gérer une réalité en mouvement ? Finalement, « *ce n'est pas à rendre la vision du monde plus claire que s'attache Kieślowski* »¹⁰⁴ mais plutôt à se recentrer sur des questions de l'ordre d'une force supérieure, inhérente aux

¹⁰³Ibid, p.90

¹⁰⁴ Vincent Amiel, *Kieślowski*, op.cit. p.25

personnages. Il se rapproche alors de problèmes métaphysiques pour lesquels « *il faut se détourner de l'apparence sensible, confuse pour trouver, par-delà la diversité et le chaos, des principes d'ordre supérieur* ». ¹⁰⁵ Se détacher du matériel pour se concentrer particulièrement sur les signes présents dans la mise en scène, en apparence anodins afin que le spectateur en interprète le sens. Cette démarche prend pour les personnages un aspect plus instinctif, à l'image de Weronika et Véronique qui expriment ce sentiment infondé matériellement et pourtant existant qu'est celui de ne pas être seules.

Cette thématique de l'alter-ego est aujourd'hui toujours présente dans le cinéma polonais. Ainsi, dans *The Lure* (2015) d'Agnieszka Smoczyńska, les deux sirènes, Złota et Srebrna se complètent d'une certaine manière. Comme Weronika et Véronique, elles sont une tout en étant différentes. De même, *Suicide Room* (2011) de Jan Komasa, présente à travers l'univers du jeu en ligne un réel parallèle, une réalité perceptible par Dominik à travers l'écran d'ordinateur, cadre moderne pour orienter et guider le regard du personnage. Cette obsession de Dominik pour ce monde virtuel parallèle, cette vision du monde amorce l'idée d'inconscience présente dans l'œuvre de Kieślowski, favorable à la perception d'une réalité biaisée.

¹⁰⁵ Chantal Collet, *La métaphysique*, coll. Philosophe, édition Quintette, 1995, p.8

C - Inconscient et sommeil, des espaces d'élévation spirituelle

La spiritualité et la philosophie s'incarnent aussi chez Kieślowski d'une toute autre manière que la représentation du double, la perception du réel ou encore l'expression du sacré chez les personnages féminins. Ces notions semblent être liées par un tout autre élément qui se manifeste de manière presque impalpable pour le spectateur et qui offre néanmoins toute sa complexité aux œuvres du cinéaste. Il s'agit de la question de l'inconscient et du sommeil - récurrent à travers les représentations du rêve, de la chambre, de la nuit ou encore des étoiles - L'inconscient est ici à percevoir comme antagonique à l'idée de conscience qui, d'après le dictionnaire *Stella Atilf* est l'« organisation [du] psychisme [...] permettant [à l'Homme] d'avoir connaissance de ses états, de ses actes et de leur valeur morale, lui permet de se sentir exister, d'être présent à lui-même ».¹⁰⁶ Selon cette idée, chaque personnage des films étudiés apparaît comme étant sous l'influence de cette inconscience qui définit à la fois ses relations aux autres mais aussi son rapport au monde.

L'utilisation de ces idées semble évoluer au fur et à mesure de la production cinématographique de l'auteur. De même que les questions politiques dont la portée change entre *Passage Souterrain* et *La Double Vie de Véronique*, l'utilisation et le sens de cette représentation de l'inconscient présentent des intérêts différents entre les trois films du corpus. Malgré des divergences de sens et de but dans la représentation de cette notion, des éléments récurrents apparaissent entre chacun des films. Se retrouvent ainsi constamment la présence d'enfants, de la

¹⁰⁶ Définition du dictionnaire www.stella.atilf.fr

nuit, d'espace clos et restreints (analogie de la chambre quand la pièce n'est pas littéralement représentée). Mais quel est l'intérêt pour le réalisateur d'avoir recours à cette thématique ? Qu'apporte-t-elle à son cinéma, comment enrichit-elle son œuvre ?

Trois thématiques majeures semblent être abordées à travers cette représentation de l'inconscient, qui nourrissent l'évolution artistique de Kieślowski et présentent ainsi le développement de ses thématiques de prédilection, tant sur le plan personnel que professionnel. De fait, dans *Passage souterrain*, ce thème, déjà fortement présent nourrit une réflexion autour de la politique, sujet de discorde entre Lena et Michal, les deux protagonistes de l'œuvre. Il permet à Kieślowski de soulever des questions de fond, d'interroger son spectateur. Ainsi, le décor du film apporte de nombreux éléments complémentaires quant à cette question de liberté et de bonheur que peut ressentir Lena en ayant fui un système politique et social oppressant. Effectivement, le passage souterrain, lieu sombre, sans lumière naturelle et dans lequel les personnages ne font que passer (à l'exception de Lena qui est caractérisée par cet endroit), plonge le spectateur dans une certaine forme d'inconscience, crée une ambiance nocturne renforcée par le temps diégétique - l'action se déroulant la nuit. Lena ayant quitté sa vie et mis fin à sa relation de couple pour se détacher d'une norme sociale oppressante, il est possible d'interpréter son nouveau lieu de travail comme un rêve d'idéal. En effet, à travers cet emploi dans une petite boutique de souvenirs, la protagoniste cherche à accomplir un certain modèle de vie : celui de se soustraire à toute emprise, caractérisée au sein du film par l'image de Michal, de satisfaire son besoin d'indépendance et donc de s'extraire de toute oppression. Or, il apparaît, et notamment suite au retour de son ex-compagnon, que les désirs de Lena sont vains, qu'il s'agit de souhaits irréalisables. L'ancienne professeure, enfermée dans sa boutique, assimilable de par sa petite superficie à une chambre (les personnages s'y trouvent souvent courbés, accroupis, assis, ce qui les rapproche d'une position allongée) n'évolue alors plus dans le monde du rêve d'un idéal mais sa réalité devient un cauchemar. En effet, le retour de Michal et son insistance font basculer la réalité de Lena. Elle qui avait quitté sa vie passée pour une existence meilleure, plus individuelle, avoue clairement ne pas pouvoir accéder au bonheur auquel elle aspirait. Kieślowski introduit donc un état de déception dans sa manière d'évoquer la thématique de la nuit, du rêve. Portée par son rêve d'épanouissement, rappelée par la réalité qu'incarne Michal, Lena ne pouvait l'accomplir.

Comme l'explique Josef Tischner :

La caméra de Kieślowski montre un monde détruit, non pas seulement sous l'aspect du seul paysage physique, mais aussi celui du paysage humain. Il s'agit, dans le contexte de l'art polonais, d'une forme nouvelle de mélancolie, qui n'est pas le désespoir, mais une mélancolie profonde issue de la sensation aiguë que tout est vidé de sens.¹⁰⁷

Ainsi, la déception des attentes de Lena quant à sa nouvelle vie la plonge dans une noirceur plus forte, l'emprisonne entre les murs de sa boutique et les couloirs de ce passage. Il transparait dans son discours que sa vie passée n'a plus de sens mais elle avoue à demi-mot que sa vie présente n'en présente guère plus. Le personnage est finalement dans une position comparable au sommeil d'après Pline puisque selon lui, lorsque nous dormons « *nous nous replions sur nous-même* ». ¹⁰⁸ Lena, s'isole, refuse la présence de Michal qu'elle s'évertue à repousser tout au long du film, se montre hostile à son employeur, allant jusqu'à s'enfermer dans la boutique, effectue ce repli évoqué par Pline. La protagoniste s'éloigne du monde et de son agitation. Elle n'en occulte pas pour autant la réalité puisqu'elle y est confrontée, que ce soit à travers les vitres de sa boutique avec une ambiance sociale qui envahit le passage, notamment au cours de cette courte scène d'intervention des policiers, ou encore avec la présence de son ex-compagnon. Michal, pour sa part, reste hermétique à cette réalité. Bien qu'il la perçoive, il ne s'en indigne pas. Sa relation avec les enfants renforce cette idée. En effet, l'enfance, symbole de l'inconscience est un état qu'il quitte au début du film pour finalement y revenir. Lena, telle



¹⁰⁷ Annette Insdorf, *Krzysztof Kieślowski, doubles vies, secondes c*, janvier 2002, p. 36

¹⁰⁸ Pierre Magnin, *Le sommeil et le rêve*, coll. Que sais-je ?, édition

une guide cherche à le faire réagir, en vain. Somme toute, « dans l'illusion, c'est-à-dire la forme la plus courante de mise à l'écart du réel, il n'y a pas à signaler de refus de perception à proprement parler. La chose n'y est pas niée : seulement déplacée, mise ailleurs. Mais en ce qui concerne l'aptitude à voir, l'illusionné voit, à sa manière, tout aussi clair qu'un autre. »¹⁰⁹ L'enseignant, comme la majeure partie de la population, vit dans une réalité dont il ne perçoit qu'une illusion tandis que Lena saisit les enjeux de cette réalité dont elle ne peut s'extraire mais dont la conscience allège l'emprise. Les enfants présents, à la fois en physiquement et à travers les dialogues sont la métaphore d'une population soumise aux rouages d'une société sans pour autant appréhender les problématiques engendrées.

LA BOUTIQUE, ALLÉGORIE DE LA CHAMBRE
QUI ISOLE LES PERSONNAGES
PHOTOGRAPHIES : CAPTURES D'ÉCRAN

De fait, pour *Passage souterrain*, la place accordée à l'inconscient et à la thématique du rêve sert un discours politique. Ce recours peut être interprété comme un désir de Krzysztof Kieślowski de réveiller une population endormie, bercée par un système politique oppressant. Le film, réalisé en 1973, pressent les événements de la fin de la décennie, d'une population qui s'oppose et se révolte contre un système étouffant. Après la mise en place de Solidarność en août 1980, mouvement porté par Lech Wałęsa, les priorités de Kieślowski évoluent et ce changement se manifeste tout particulièrement au sein de ses films. Alors que jusqu'à présent, ceux-ci étaient tournés vers des questions politiques, avec le *Décatalogue* le réalisateur se recentre sur l'individualité de l'être. Les thématiques du sommeil et par extension de l'inconscient évoluent.

Ainsi, dans *Brève Histoire d'amour*, cette thématique du sommeil que Kieślowski reprend nourrit ses personnages et tout particulièrement Tomek. Bien qu'il s'agisse d'un homme, l'attitude de l'étudiant est motivée par Magda qui ainsi le plonge dans cette rêverie à travers l'emprise inconsciente qu'elle exerce sur lui. Tout au long du film le protagoniste semble évoluer dans une forme d'inconscience, de rêve dont le centre n'est autre que Magda. L'artiste ne subit plus les éléments relatifs au sommeil comme Lena, mais au contraire, en fait partie. Cette idée est abordée dès l'ouverture du film. En effet, Tomek est présenté endormi, l'alternance avec des plans sur Magda laisse supposer que l'étudiant rêve d'elle. Dès cette scène, le réalisateur présente une idée simple : au cours du film, le personnage masculin est caractérisé par le sommeil et le rêve, un

¹⁰⁹ Clément Rosset, *Le réel et son double*, coll. Essais, éditions Folio, janvier 2005, p.11

monde dont il ne parviendra pas à se détacher. De même, le sujet de cette rêverie, caractérisé ici par le fantasme ne sera autre que Magda, voisine idéalisée et fantasmée par Tomek. « *Porté au rêve d'amour, Tomek ne peut que le caresser, non l'accomplir car la réalité, au lieu de l'en approcher, l'en détourne brutalement.* »¹¹⁰ Etant caractérisé par le rêve, il est impossible pour le personnage d'aimer Magda, non comme il l'imagine mais comme la protagoniste est. En réalité, Tomek s'inspire, se nourrit de l'image de sa voisine, des propos de Martin à son égard. Par conséquent, « *la naissance du rêve n'a donc rien de mystérieux. Nos songes s'élaborent à peu près comme notre vision du monde réel. [...] Ce que nous voyons d'un objet placé sous nos yeux, ce que nous entendons d'une phrase prononcée à notre oreille est peu de chose, en effet, à côté de ce que notre mémoire y ajoute.* »¹¹¹

Or il s'avère impossible pour le jeune homme de s'extraire de cette condition, de quitter un état d'inconscience au profit d'une réalité plus palpable, en lien avec le monde. Il apparaît clairement que le temps du voyeurisme fait office de rituel pour Tomek. En témoigne cette première scène de voyeurisme : le réveil qui sonne ramène le garçon à son poste d'observation, annonce le temps sacré du rêve au lieu de le renvoyer à une forme de conscience, but originel de l'objet. Le son qu'il produit tient lieu d'un appel à la prière qui rappelle l'Adhan de la religion musulmane et annonce le moment du recueil. Alors, Tomek réalise un rituel quasi religieux : s'entourer d'une certaine pénombre, dévoiler la longue vue, plier soigneusement le tissu qui la recouvre, ajuster l'objectif. Cette sacralisation de la rêverie trouble la perception du réel que peut avoir le personnage puisque « *je rêve le monde, donc le monde existe comme je le rêve* »¹¹² selon Gaston Bachelard. De ce fait, Tomek ne pourra faire face à la réalité environnante et surtout pas à Magda. Il vit dans sa rêverie dont les frontières avec la conscience deviennent de plus en plus floues au fil du récit du film.



¹¹⁰ Vincent Pinnel, *Przysięgi Kłopotliwi*, coll. Póstron, édition Jean-Michel Place, juin 1977, p. 71
¹¹¹ Henry Bergson, *Le rêve*, coll. Quadrige, édition PUF, septembre 2013, p.13
TOMEK SE PRÉPARANT À OBSERVER MAGDA
 PHOTOGRAPHIES QUADRIGE, PUF, août 1984
¹¹² Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, coll. Quadrige, PUF, août 1984, p.136

Par conséquent, les espaces clos, et en particulier la chambre, deviennent des décors récurrents, témoins de l'évolution psychologique de Tomek. Plus leur importance s'accroît, plus l'image érigée de Magda est idéalisée, imaginée. Le personnage n'est alors plus capable de faire preuve de conscience, prisonnier d'un univers qu'il a trop soigneusement entretenu. Au final, « *une conscience qui s'enténébre, qui diminue, qui s'endort n'est déjà plus une conscience* ». ¹¹³ Et malgré elle, Magda se voit entraînée dans cette sphère du rêve. Elle aussi fantasme Tomek le soir, dans son appartement. Henry Bergson qualifiant le rêve comme une « *résurrection du passé* » ¹¹⁴ il est légitime de se demander si l'étudiant ne rappelle pas à la protagoniste un premier amour perdu, amour ici nourri d'un espoir étrange pour le spectateur qui peut, à juste titre, difficilement comprendre le revirement de l'héroïne. Renvoyé au passé, Tomek n'est pas sans rappeler l'élément de l'enfance, déjà présent dans *Passage Souterrain* et que l'on retrouvera dans *La Double Vie de Véronique*. Cette idée, renforcée par son statut d'orphelin ainsi qu'une certaine hésitation entre la figure maternelle, synonyme de l'enfance et l'image de la femme selon son désir sexuel, associée au passage à l'âge adulte, maintient Tomek dans un état d'inconscience dont il ne pourra s'extraire. Cette entrave est fortifiée par le temps diégétique. L'observation de Magda - à considérer comme un passage vers l'âge adulte - ayant lieu de nuit, il semble impossible pour l'étudiant de se défaire de sa condition d'enfant étant donné que « *la nuit n'a pas d'avenir* ». ¹¹⁵ La tentative de Tomek d'évoluer dans sa condition confirmera cette idée. En faisant face à Magda telle qu'elle est, en allant au-delà de cette image construite, Tomek fait face à une réalité trop brutale qu'il ne peut affronter. La tentative de suicide devient alors un moyen de retrouver une forme d'inconscience, de revenir au rêve original. Comme l'explique Victor Segalen dans son œuvre *Voyage au pays du réel*, la chambre est « *le but du revenir* ». ¹¹⁶

Contrairement à Tomek qui reste cloisonné dans son monde, aspiré par l'univers de l'inconscient (littéralement puisqu'il tentera de se donner la mort et donc, de dormir éternellement) Magda se montre plus nuancée. Les plans qui la représentent entrant et quittant son appartement, disparaissant de manière ponctuelle du champ de vision de Tomek lorsqu'il l'observe peuvent être interprétés comme la présentation d'un personnage en transit constant. Magda réalise ainsi de multiples allers et retours entre le monde de la conscience et celui du rêve dans lequel évolue

¹¹³ Ibid, p.129

¹¹⁴ Henry Bergson, *Le rêve*, op.cit., p.9

¹¹⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, op.cit., p.124

¹¹⁶ Ibid. p.152

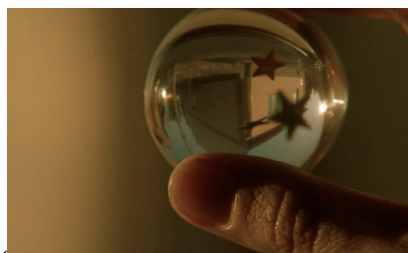
Tomek. Cette idée est intensifiée par deux éléments, anecdotiques mais qui prennent sens. Tout d'abord, Magda est, des deux personnages, la seule au fait de dysfonctionnements au sein de la société - notamment à travers le problème du lait - tandis que Tomek ne semble pas y être sensible. D'une certaine manière, Tomek n'a pas conscience de la réalité et des événements qui se déroulent autour de lui. Il se trouve être un citoyen passif, un citoyen endormi. Ensuite, Magda est la protagoniste qui crée le lien. Qu'il s'agisse de se rendre à la poste ou tout simplement d'ouvrir la porte à l'étudiant, les contacts sont majoritairement établis par l'artiste. Elle incite donc en quelque sorte son interlocuteur à l'activité et par conséquent à l'éveil. Ce que fera Tomek en la rattrapant dans la rue et en devenant lui-même acteur des événements qu'il vit.

A travers le rêve c'est le malaise individuel que Kieślowski interroge. Tandis que jusque là le personnage féminin subissait les problématiques soulevées, dans ce cas précis, Magda incarne la problématique. Ce renversement amorce une idée que le réalisateur mettra en avant dans *La Double Vie de Véronique* : celle de la femme en tant qu'intermédiaire entre le rêve et une forme de sacré. Alors le personnage féminin ne subit plus la rêverie mais revêt un rôle d'intermédiaire. Déjà dans *Brève Histoire d'amour* ce principe est évoqué par Kieślowski. Par le biais de rêve, et jusqu'à la rencontre, Magda, pour le guider, initie Tomek au monde, lui en fournit une certaine approche. La rencontre des deux personnages et particulièrement leur rapprochement représente d'une certaine façon l'aboutissement de cette initiation. Aboutissement malgré tout négatif pour Tomek. Magda éveille à travers cet emprisonnement de Tomek dans une forme de rêve un complexe de castration qui sera renforcé par la suite et enrichi par conséquent l'aspect psychologique du personnage mais aussi du film de manière plus générale.

Enfin, pour *La Double Vie de Véronique*, c'est l'aspect sacré du film qui est appuyé par cet univers de l'inconscient. Par leur lien à ces deux éléments, Weronika et Véronique bénéficient d'une spiritualité plus forte, insaisissable pour les autres personnages. La place prépondérante de cet aspect est présentée dès l'ouverture du film. Ainsi, l'œuvre s'ouvre sur un plan de nuit, l'image, renversée, représente des étoiles au-dessus des toits de la ville. La discussion en voix off renforce l'image parce qu'il s'agit d'une enfant et sa mère parlant de ces étoiles. Dès lors, il apparaît pour le spectateur un lien puissant entre les deux protagonistes, le monde du sommeil et l'inconscience de l'enfance. Ceci est accentué par leur statut. Toutes deux orphelines, Véronique et Weronika restent d'une certaine manière des enfants. Parce qu'elles le sont toujours aux yeux de leur père et sans doute aussi de par la relation incestueuse que le spectateur peut imaginer entre les deux femmes et

leur géniteur, de par une certaine proximité ainsi que des propos du réalisateur selon qui « *le sentiment filiale n'est pas aussi pur qu'on le croit* »¹¹⁷. Kiesłowski renforce cette image par le métier qu'il a choisi pour Véronique. Institutrice, elle est mêlée aux enfants dans sa vie professionnelle, idée qui atteint une certaine apogée lors du spectacle de marionnettes. Assise au milieu du public exclusivement composé d'enfants, elle étonne le spectateur en réagissant comme ces derniers, se montrant sensible au spectacle. Se dégage alors du personnage une certaine sensibilité à la mort, une non-distinction du fictif et du réel.

Mais ici, le rêve n'empêche pas une perception du réel, une interaction avec ce dernier. Tel que l'explique Bergson, « *dans le sommeil naturel, nos sens ne sont nullement fermés aux impressions extérieures* ». ¹¹⁸ Souvent présentées endormies, particulièrement pour Véronique, étendues sur leur lit ou s'occupant dans leur chambre, les deux chanteuses bien que souvent associées à une mise en scène de la nuit ne restent pas moins en alerte à ce qui se passe autour d'elles. De ce fait, bien qu'elle semble rêvasser lors de la scène de la manifestation, en quelque sorte réveillée par la bousculade, Weronika perçoit parfaitement son double, vision qui la ramène d'une certaine manière à une pré-conscience : celle d'une existence sacrée qu'elle ressent sans pourtant la percevoir. Le processus se répète pour Véronique qui, à plusieurs reprises, est réveillée au milieu de la nuit par les appels du marionnettiste. Contrairement à Tomek, les deux femmes ne sont pas détachées du réel mais au contraire, le perçoivent et le mêlent - volontairement ou non - au monde de la rêverie. Ce croisement des deux univers est essentiel. Car si Weronika ressent le monde autour d'elle d'une façon relativement objective, elle n'est pas pour autant consciente de sa posture, du lien qu'elle noue entre le profane et le spirituel et c'est cet état qui la définit. Effectivement, « *[son]Inconscient semble un principe divin qui préside à la fois à l'organisation du monde, à notre vie organique et à notre vie spirituelle* ». ¹¹⁹ Le même schéma se répète pour Véronique. Il faut que les deux femmes soient au fait de l'existence physique l'une de l'autre pour atteindre un certain niveau de conscience.



¹¹⁷ Vincent Amirei, *Krzysztof Kiesłowski*, op. cit. p. 77

¹¹⁸ Henry Bergson, *Le rêve*, op.cit. p.8

¹¹⁹ Jean-Claude Filloux, *L'inconscient, ou, Que sais-je ?*, édition PUF, juillet 2013, p.11

Kieślowski met en scène ce moment que vit Véronique dans le cadre d'une chambre, lieu de prédilection du rêve et du sommeil, découverte qui sera suivie d'un endormissement de la protagoniste. De même qu'il faut à Weronika mourir - et par extension plonger dans un sommeil sans fin - pour s'élever, le processus se répète avec la Française qui s'accomplit spirituellement suite à cette découverte. Par ailleurs, la nuit, pour Weronika et le sommeil pour Véronique ponctuent le quotidien des deux jeunes femmes. De ce fait, la balle rebondissante qu'utilise la Polonaise contenant de petites étoiles n'est pas sans évoquer la destinée de la chanteuse : s'élever spirituellement aux dépens d'une vie brève et d'une certaine manière, rejoindre les étoiles. Ce motif n'est d'ailleurs pas anodin puisque les étoiles constituent une masse vouée à mourir mais que l'on continue de voir briller malgré tout. C'est le cas pour Weronika qui, une fois décédée irradie jusqu'à Véronique. Par conséquent, Weronika se trouve, dans une certaine mesure, prise au piège de son double qui prend conscience de son état, sa condition sacrée en partie grâce aux signes envoyés par Weronika. Cela s'exprime au travers d'éléments discrets, que la protagoniste française elle-même ne remarque pas. On retrouve par exemple le lacet envoyé par Alexandre, semblable à celui qu'enroulait la chanteuse autour de son doigt. Ou encore, plus évident pour le spectateur, la collègue de Weronika, présente à la gare lorsque Véronique est à la recherche du marionnettiste.

Pour Véronique, l'inconscience propre au sommeil se présente à travers le personnage du marionnettiste. En appelant l'institutrice au milieu de la nuit, Alexandre nourrit une forme de rêve, son propre mythe qui grandit au fur et à mesure des signes dans l'esprit de Véronique. On peut supposer qu'un certain idéal est atteint lors de cette scène où Véronique se réveille au milieu de la nuit et retrouve l'artiste dans son atelier, réalisant deux marionnettes représentatives du double formé par les deux héroïnes du film. Ici, Véronique réalise l'existence de ce double. Se crée donc une certaine connexion entre elle et Weronika dont la lumière brille toujours. Qui plus est, la présence d'Alexandre, forme de lien entre les deux femmes et le fait que la scène se déroule de nuit constituent une certaine conclusion à cette recherche spirituelle qui poussera par la suite l'institutrice à se reconnecter avec la terre comme en témoigne la scène finale.

La conscience de l'autre et particulièrement du double est le fruit de ce mélange entre rêverie et conscience du monde. Kieślowski en présente les signes dès les premières minutes de l'œuvre. Weronika se réveille au milieu de la nuit, consciente de ne pas être seule sans avoir connaissance de son double. Par le sommeil, le réalisateur instaure un premier contact entre les deux héroïnes, celui du pressentiment. Un effet miroir qui se répète chez Véronique. Suite au décès

de la Polonaise, elle se réveille en sursaut, envahie par le manque. Le lien entre les doubles se fait par le sommeil. Ainsi, c'est suite à un réveil au milieu de la nuit que Véronique découvre les deux marionnettes réalisées par Alexandre, analogie de son propre état. L'inconscience de la nuit se révèle être une période de révélation pour le personnage qui intègre l'idée de ce double et qui concrétisera ce retour à la Terre de Véronique. Par conséquent, « *la vie consciente entière est sous l'influence dominatrice du psychisme inconscient* ». ¹²⁰ Finalement, avec *La Double vie de Véronique*, Kieślowski inscrit ses héroïnes dans une singularité dont l'accomplissement passe par cet état de sommeil, de songe. Les personnages chez le cinéaste ne peuvent être au monde, s'individualiser qu'à travers un équilibre entre cet inconscient et un éveil, une attention au monde.

Finalement, d'après Héraclite, « *les hommes n'ont ensemble qu'un monde, tandis que dans le sommeil, chacun s'inscrit dans son singulier* » ¹²¹ ce que présente au sein de ces trois films Krzysztof Kieślowski. Effectivement, il faut aux protagonistes pour se recentrer sur eux-mêmes ou pour prendre conscience de leur état, plonger dans un monde d'inconscience, fermer les yeux sur le monde - littéralement comme Tomek avec sa tentative de suicide ou métaphoriquement comme Lena qui s'enferme dans le passage souterrain. Cette attitude, apparemment pessimiste dans la première partie de la carrière du cinéaste, adoptée pour fuir une condition sociale (qu'elle tende vers la politique ou vers l'affect et les relations humaines) évolue avec le dernier film du corpus pour être mise au profit d'une ouverture sur le monde. De même, dans *La Clepsydre* (1973) de Wojciech Has, Jozef effectue un voyage dans le temps et repasse notamment par le stade de son enfance. Dans l'enceinte d'un sanatorium où l'activité principale est de dormir, la réplique du cheminot : « *Tu trouveras ton chemin toi-même.* » fait sens puisque le protagoniste principal ne vient finalement pas chercher son père comme il le souhaitait mais effectue un voyage initiatique.

¹²⁰ Ibid. p.14

¹²¹ Pierre Magnin, *Le sommeil et le rêve*, op.cit. p.86

Conclusion

Finalement, Kieślowski propose une représentation de la protagoniste féminine variée et riche. Comme nous l'avons vu au cours de la première partie de ce mémoire, elle constitue, pour le réalisateur, une façon d'évoquer la politique. De fait, la femme n'est autre qu'une extension, une représentation de la population impactée par les choix politiques et sociaux. A travers ses personnages féminins, le cinéaste présente l'état de la Pologne et évoque de cette manière la thématique du choix personnel. Ainsi, les femmes chez Kieślowski sont animées par le libre arbitre qu'elles assouvissent ainsi que les conséquences que cela peut engendrer sur leur vie comme c'est le cas notamment pour Lena et Magda qui finalement se retrouvent isolées. Les personnages féminins se voient partagés entre leur condition étouffante et la satisfaction des décisions et des choix personnels qu'ils ont faits et répondent, par conséquent, à une logique d'individualisation.

D'une certaine manière, le choix de la figure féminine comme représentation du peuple n'est pas anodin et fait sens. En utilisant la femme comme symbole d'une population opprimée, le cinéaste fait écho à la société patriarcale alors en vigueur. Kieślowski personnifie les institutions à travers les sexes. Ainsi, s'il est évident que la femme n'est autre qu'une image du peuple, l'homme, par conséquent incarne les institutions et le gouvernement. C'est notamment le cas de Michal qui tente de remettre Lena dans ce qu'il pourrait qualifier de « droit chemin ». Cette distinction des sexes entraîne finalement une rupture dans les relations humaines qui renforce d'autant plus l'isolement des figures féminines.

In fine, sur le plan politique, la femme est un moyen de revendication pour Kieślowski. Le réalisateur ne dénonce pas leurs conditions de vie, les troubles qu'elles rencontrent au quotidien mais les présente sans commentaire, interrogeant ainsi son spectateur. Par conséquent, bien que l'auteur ait exprimé au cours de plusieurs interviews son désintérêt pour la politique, sa mise en scène des femmes se révèle être un acte politique dans la mesure où leur individualisation trouble l'ordre collectif.

Mais la figure féminine n'est pas utilisée aux seules fins politiques. Elle témoigne aussi de manière plus globale de la perception et de la place de la femme dans la société. Kieślowski présente de ce fait les femmes sous l'emprise de la figure masculine, emblème d'une société patriarcale. Ces hommes les perçoivent d'autant plus comme des objets et la présence des divers complexes analysés au cours de ce mémoire témoigne d'un profond malaise et d'une rivalité des sexes. Les complexes se trouvent accentués par les choix de vie et du libre arbitre assouvis par ces

protagonistes féminins. Par ce fait, la vie que mène Magda, qui pourrait être qualifiée de « décadente », intensifie le complexe de castration que ressent Tomek.

La possession de la femme par l'homme se révèle être un moyen pour ce dernier de s'affirmer et, qu'il s'agisse de l'art ou des hommes, la femme se place toujours en position de soumission. Que ce soit Magda qui succombe à l'intrusif Tomek ou Weronika qui se sacrifie pour son art, il apparaît une attitude de dévotion chez les femmes qui ne se définissent finalement que dans ce rapport. Mais si les hommes et l'art agissent selon une logique de possession sur les femmes, une forme de rivalité s'instaure entre ces deux notions.

Finalement, Kieślowski propose une image contrastée de la femme puisqu'elle révèle à la fois l'état de la société mais aussi ce besoin d'égalité des sexes. Sa représentation est finalement intemporelle et les femmes, chez Kieślowski, font échos aux luttes féministes ainsi qu'à des comportements universels, en particulier avec les complexes présentés et la notion de voyeurisme. Or, malgré une certaine oppression, Kieślowski présente ses protagonistes féminines comme des individus forts et indépendants. Il leur faudra, pour échapper à l'emprise masculine, se tourner vers le sacré et des notions plus métaphysiques.

Outre les diverses représentations que les femmes incarnent dans le cinéma de Kieślowski, le cinéaste utilise ces dernières comme vecteur d'idées métaphysiques et de sacré. Apparaît dans le travail de l'auteur un lien entre la protagoniste féminine et la notion de sacré. De fait, Magda est proche du profane tandis que l'auteur atteint une certaine apogée avec Véronique et Weronika. Le sacré qui émane de ces deux femmes leur permet d'atteindre une certaine complétude puisque la mort de l'une permet à la seconde de vivre. A travers le sacré, la femme aborde des notions métaphysiques telles que le retour aux origines, la découverte du double, la puissance du sentiment amoureux ou encore la conscience de soi, thématiques souvent abordées par Kieślowski.

Il apparaît que c'est à travers le double que la femme s'épanouit comme élément sacré. Ainsi, le double qui s'incarne dans un premier temps de manière presque anecdotique ne cesse de gagner en ampleur dans le travail du réalisateur qui ira jusqu'à lui donner une place prépondérante dans *La Double Vie de Véronique*. L'utilisation de ce dédoublement est un moyen pour Kieślowski de nourrir l'écriture de ses personnages, de les enrichir ainsi qu'il nous le montre avec Magda et les différentes facettes qu'elle présente.

De même, la présence du sommeil, de la nuit et de l'inconscience sont des notions qui favorisent une individualisation des femmes, qui se recentrent sur elles-mêmes pour prendre

conscience de leur état. Paradoxalement, il leur faut plonger dans une perte de conscience pour appréhender leur situation et leur place dans le monde. Ces notions de conscience de soi et d'être au monde permettent de tisser un lien avec les notions politiques et sociales développées au cours de la première partie.

C'est à travers ces différents thèmes qu'une particularité du cinéaste se dégage de façon nette : sa prédilection pour les protagonistes féminines. En effet, si la présence de ces dernières dans ses premiers films documentaires relève de l'anecdotique, il apparaît, et ce dès *Passage souterrain*, que la femme est un élément centrale et pivot dans son œuvre. Qu'il s'agisse de son rôle ou des enjeux qu'elle fait émerger, la figure féminine finit, à terme, par prendre le pas sur le protagoniste masculin, ce que l'auteur confirmera dans sa trilogie des *Trois Couleurs* où *Bleu* et *Rouge* mettent à l'honneur la femme, en particulier comme Etre spirituel à part entière.

En définitive, Kieślowski se révèle être un cinéaste féministe. Non pas au travers des messages clairement énoncés par ses films mais par la considération qu'il apporte à la figure féminine ainsi et l'importance qui lui est accordée. La femme, pour le cinéaste polonais, se veut vecteur de messages multiples et riches. Elle est aussi, sur le plan de la communication et de par sa place dans l'imagination collective, le meilleur médium pour aborder les sujets chers au cinéaste. Si la femme évolue chez Kieślowski, tendant vers une liberté et un affranchissement du masculin, il semble alors intéressant d'étudier, l'évolution mais aussi l'histoire de la figure féminine dans la cinématographie polonaise.

Références bibliographiques

Films du corpus

Kieślowski, Krzysztof, *Passage souterrain*, (1973), Réal. : Krzysztof Kieślowski, Ass.Réal. : Joanna Krauze, Scèn. Et dial. : Krzysztof Kieślowski, Ireneusz Iredynski, Prod. : Tadeusz Drewno, Chef op. : Slawomir Idziak, Son : Malgorzata Jaworska, Int. : Teresa Budzisz-Krzyzanowska (Lena), Andrzej Seweryn (Michal), Anna Jaraczowna (femme de ménage), Zygmunt Maciejewski (l'enseignant).

Kieślowski, Krzysztof, *Brève Histoire d'amour*, (1988), Réal. : Krzysztof Kieślowski, Ass. Réal. : Teresa Violetta Buhl, Scèn. Et dial. : Krzysztof Kieślowski et Krzysztof Piesiewicz. Prod. : TOR production, Chef op. : Witold Adamek, Son : Nikodem Wolk-Laniewski, Mont. : Ewa Smal, Mus. : Zbigniew Preisner. Int. : Grazyna Szapolowski (Magda), Olaf Lubaszenko (Tomek), Piotr Machalica (Roman), Stefania Iwinska (La logeuse).

Kieślowski, Krzysztof, *La double vie de Véronique*, (1991), Réal. : Krzysztof Kieślowski, Ass. Réal. : Teresa Violetta Buhl, Scèn. Et dial. : Krzysztof Kieślowski et Krzysztof Piesiewicz, Co-prod. : TOR production, Sidéral Productions, Chef op. : Slawomir Idziak, Son : François de Morant, Mont. : Jacques Witta, Mus. : Zbigniew Preisner. Int. : Irène Jacob (Weronika/Véronique), Jerzy Gudejko (Antek), Philippe Volter (Alexandre), Guillaume de Tonquédec (Serge), Halina Gryglaszewska (la tante), Caude Duneton (le père de Véronique), Wladyslaw Kowalski (le père de Weronika).

Histoire du cinéma polonais

FUKSIEWICZ, Jacek, *Le cinéma polonais*, coll. 7ART, éditions du Cerf, Paris, 1989, 198 p.

LUBELSKI, Tadeusz, *Histoire du cinéma polonais*, coll. Arts du spectacle, Septemrion presse universitaire, Paris, 2017, 576 p.

Histoire de la Pologne

BEAUVOIS, Daniel, *Histoire de la Pologne*, Hattier, col. Nation d'Europe, Hatier, Paris, 1995, 460 p.

MINK, Georges, *La Pologne au coeur de l'Europe, de 1914 à nos jours. Histoire politique et conflits de mémoire*, Buchet-Chastel, Paris, 2015, 657 p.

JARÓN, Anna Magdalena, « Les droits sociaux en Pologne », in *Revue internationale de droit comparé*, vol. 63 n°2, avril-juin 2011, pp. 295-314.

PIERRE, Michel, *1970/1980, les années de doute*, coll. Une autre histoire du XXème siècle, Découverte Gallimard, novembre 1999, 160 p.

PIERRE, Michel, *1980/1990, un nouvel échiquier*, coll. Une autre histoire du XXème siècle, Découverte Gallimard, novembre 1999, 160 p.

Place des femmes dans la société / Littérature féministe

ANDRE, Jacques, *La sexualité féminine*, col. Que sais-je ?, édition PUF, Paris, mai 2009 (quatrième édition), 128 p.

BADINTER, Elisabeth, *XY de l'identité masculine*, Le Livre de Poche, Paris, 1994, 320 p.

BEJIN, André, « De la fleur bleue à l'orgasme obligatoire », in *Femmes, 20 ans après*, Le Groupe familial, n°135, avril/juin 1992.

COQUILLAT, Michelle, « Le pouvoir de faire effraie les hommes », in *Femmes, 20 ans après*, Le Groupe familial n°135, avril/juin 1992.

KACZMAREK, Sylvie, « Les violences sexuelles sortent de l'ombre », in *Femmes, 20 ans après*, Le Groupe familial n°135, avril/juin 1992.

LALLEMANT, Philippe, *La marche du siècle, vingt années de féminisme*, France 3, 05/12/1990.

MULVEY, Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif », in *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, CinémAction, n°67, Corlet, mars 1993.

SIEMENSKA, Renata, « La situation des femmes polonaises », in *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n°61-62, 2001.

Psychologie

FILLOUX, Jean-Claude, *L'inconscient*, col. Que sais-je ?, édition PUF, Paris, juillet 2015, 128 p.

GREEN, André, *Le complexe de castration*, col. Que sais-je ?, édition PUF, Paris, mars 2007 (troisième édition), 128 p.

MAGNIN, Pierre, *Le sommeil et le rêve*, col. Que sais-je ?, édition PUF, Paris, décembre 1992, 128 p.

OLANO, Marc, « Pervers narcissique : de purs manipulateurs ? », *Sciences Humaines*, n°287, décembre 2010 (https://www.scienceshumaines.com/pervers-narcissiques-de-purs-manipulateurs_fr_37107.html dernière consultation le 16/02/2018).

PERNOD, Pascal, « L'amour des personnages (*Brève Histoire d'amour*) », *Positif*, n°346, décembre 1989.

PERRON-BORELLI, Michèle, PERRON Roger, *Le complexe d'Œdipe*, col. Que sais-je ?, édition PUF, Paris, avril 2005 (quatrième édition), 128 p.

Table de concertation sur les agressions à caractère sexuel de Montréal, *Guide d'information à l'intention des victimes d'agression sexuelle* (<http://www.scf.gouv.qc.ca/fileadmin/publications/Violence/guide-agressions-sexuelles2008-fr.pdf>) dernière consultation le 16/07/2018.

Métaphysique

BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, édition Quadrige/PUF, Paris, août 1984, 192 p.

BERGSON, Henry, *Le rêve*, col. Quadrige, édition PUF, Paris, septembre 2013, 107 p.

CLEMENT Catherine, KRISTEVA, Julia, *Le féminin et le sacré*, col. Espaces libres, édition Albin Michel, Paris, octobre 2015, 320 p.

COLLET, Chantal, *La métaphysique*, col. Philosophes, édition Quintette, Paris, septembre 1995.

LUCAS, Jacques, ORTOLAN, Marisa, *Le tantra, horizon sacré de la relation*, col. Des femmes et des hommes, édition Le Souffle d'Or, Paris, 2018, 194 p.

ROSSET, Clément, *Le réel et son double*, col. Essais, édition Folio, Paris, janvier 2005, 129p.

Krzysztof Kiesłowski

AMIEL, Vincent, « Image du monde et de l'enfer », *Positif*, n°332, octobre 1988.

AMIEL, Vincent, CIMENT, Michel, « Entretien avec Krzysztof Kieślowski », *Positif*, n°403, septembre 1994.

AMIEL, Vincent, *Kieślowski*, Rivage, col. cinéma, Marseille, novembre 1995.

AMIEL, Vincent, *Krzysztof Kieślowski*, Jean Michel Place, LIEU D'EDITION juin 1997.

HADJ, Mehdi, *Krzysztof Kieślowski*, émission Ciné Club, France Culture, 31/03/1999.

INSDORF, Annette, *Krzysztof Kieślowski, doubles vies, secondes chances*, Cahiers du cinéma, col. Auteurs, Evreux, janvier 2002.

MASSON, Alain, « Subjectivité et singularité, *La Double vie de Véronique* », *Positif*, n°364, juin 1991.

NIEL, Philippe, « *Le décalogue*, dix blasons de morale », *Positif* n°346, décembre 1989 in *Krzysztof Kieślowski*, Vincent Amiel édition Jean Michel Place, 1997.

Filmographie secondaire

Has, Wojciech, *La Clepsydre*, (1973), Réal. : Wojciech Has, Ass. Réal. : Halina Garus, Scèn. Et dial. : Wojciech Has, Bruno Schulz, Prod. : Zespół Filmowi Silesia, Chef op. : Witold Sobocinski, Son : Janusz Rosól, Mont. : Janina Niedzwiecka, Int. : Jan Nowicki (Józef), Tadeusz Kondrat (Jakub), Irena Orska (mère de Józef), Halina Kowalska (Adela), Gustaw Holoubek (Dr. Gotard), Bożena Adamek (Bianka), Ludwik Benoit (Szloma).

Kieślowski, Krzysztof, *Concert de réclamation*, (1967), Réal. : Krzysztof Kieślowski, Scèn. Et dial. : Krzysztof Kieślowski, Chef. op. : Lechoslaw Trzesowski, Son : Marta Stankiewicz, Mont. : Janina Grosicka, Int. : Ewa Konarska (Ewa), Jerzy Fedorowicz (jeune homme).

Kieślowski, Krzysztof, *Le Tramway*, (1966), Réal. : Krzysztof Kieślowski, Scèn. Et dial. : Krzysztof Kieślowski, Chef op. : Zdzislaw Kaczmarek, Int. : Maria Janiec (La fille), Jerzy Braszka (Le garçon).

Kieślowski, Krzysztof, *L'Usine*, (1970), Réal : Krzysztof Kieślowski, Ass. Réal : Scèn. Et dial. : Krzysztof Kieślowski, Prod. : H. Kawecka, Chef op. : S. Niedbalski, J. Tworek, Son : M. Jaworska, Mont. : M. Leszczynska.

Kieślowski, Krzysztof, *L'Hôpital*, (1976), Réal : Krzysztof Kieślowski, Ass. Réal : Piotr Morawski, Scèn. Et dial. : Krzysztof Kieślowski, Prod. : Zespol Fimowy 'Tor', Chef op. : Jacek Petrycki, Son : Michal Zarnecki.

Kieślowski, Krzysztof, *Du point de vue d'un gardien de nuit*, (1977), Réal : Krzysztof Kieślowski, Ass. Réal : Krzysztof Wierzbicki, Scèn. Et dial. : Krzysztof Kieślowski, Prod. : WFD, Distr. : Film Polski, Chef op. : Witold Stok, Son : Michal Zarnecki, Mus. : Wojciech Kilar, Int. : Marian Osuch (lui-même).

Kieślowski, Krzysztof, *L'Amateur*, (1979), Réal : Krzysztof Kieślowski, Ass. Réal : Michal Maryniarczyk, Scèn. Et dial. : Krzysztof Kieślowski, Jerzy Stuhr, Co-Prod. : Zespol Fimowy 'Tor', Film Polski, Distr. : Cinegrate, New Yorker Films, 20th Century Fox Home Entertainment, Artificial Eye, Kino Video, Silver Screen, Chef op. : Jacek Petrycki, Son : Michal Zarnecki, Int. : Jerzy Stuhr (Filip Mosh), Malgorzata Zabkowska (Irka Mosh), Ewa Pokas (Anna Wlodarczyk), Stefan Czyzewski (Director), Jerzy Nowak (Stanislaw Osuch), Tadeusz Bradecki (Witek Jachowicz), Marek Litewka (Piotrek Krawczyk), Boguslaw Sobczuk (Kedzierski), Krzysztof Zanussi (lui-même).

Kieślowski, Krzysztof, *Le Hasard*, (1981), Réal : Krzysztof Kieślowski, Ass. Réal : Jerzy Braszka, Scèn. Et dial. : Krzysztof Kieślowski, Prod. : Jacek Szeligowski, Chef op. : Krzysztof Pakulski, Son : Michal Zarnecki, Musique : Wojciech Kilar, Int. : Boguslaw Linda (Witek Dlugosz), Tadeusz Lomnicki (Werner), Zbigniew Zapasiewicz (Adam), Boguslawa Pawelec (Czuszka), Marzena Trybala (Werka), Jacek Borkowski (Marek).

Kieślowski, Krzysztof, *Sans fin*, (1985), Réal. : Krzysztof Kieślowski, Ass. Réal. : Maciej Dejczer, Scèn. Et dial. : Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz, Prod. : Ryszard Chutkowski, Chef op. :

Jacek Petrycki, Son : Michal Zarnecki, Mont. : Krystyna Rutowska, Int. : Grazyna Szapolowska (Urzula Zyro), Maria Pakulnis (Joanna Stach), Aleksander Bardini (Mieczyslaw Labrador), Jerzy Radziwilowicz (Antek Zyro), Artur Barcis (Darek Stach).

Komasa, Jan, *Suicide Room*, (2011), Réal. : Jan Komasa, Ass. Réal. : Agnieszka Kurzydlo, Scèn. Et dial. : Jan Komasa, Co-Prod. : Polski Instytut Sztuki Filmowej, KADR, Chef op. : Radek Ladczuk, Son : Mariusz Bielecki, Mont. : Bartek Pietras, Int. : Jakub Gierszal (Dominik), Roma Gasiorowska (Silwia), Agata Kulesza (Beata), Krzysztof Pieczynski (Andrzej), Bartosz Gelner (Aleksander), Danuta Borsuk (Nadia), Piotr Nowak (Jacek, chauffeur de Dominik), Filip Bobek (Marcin), Krzysztof Dracz (Ministre), Aleksandra Hamkalo (Karolina Zimmer), Kinga Preis (Psychiatre), Piotr Glowacki (Psychiatre), Anna Ilczuk (Ada).

Machulski, Juliusz, *Sexmission*, (1984), Réal. : Juliusz Machulski, Ass. Réal. : Piotr Hanuszkiewicz, Scèn. Et dial. : Juliusz Machulski, Prod. : KADR (Studio FilmoweKadr), Chef op. : Jerzy Lukaszewicz, Son : Marek Wronko, Mus. : Henryk Kuźniak, Mont. : Mirosława Garlicka, Int. : Wiesław Michnikowski (Son Excellence), Jerzy Stuhr (Maks), Olgierd Lukaszewicz (Albert), Dorota Stalinska (Journaliste), Bożena Strykówna (Lamia), Beata Tyszkiewicz (Berna), Ryszarda Hanin (Dr Yanda), Hanna Stankówna (Tekla), Barbara Ludwizanka (Babcia), Mirosława Marcheluk (Instrutrice), Hanna Mikuc (Linda).

Palkowski, Lukasz, *Bogowie*, (2014), Réal. : Lukasz Palkowski, Ass. Réal. : Iga Wielowieyska, Piotr Brozek, Scèn. Et dial. : Krzysztof Rak, Prod. : Watchout Productions, Chef op. : Son : Jaroslaw Bajdowski, Mus. : Bartosz Chajdecki, Int. : Tomasz Kot (Zbigniew Religa), Piotr Glowacki (Marian Zembala), Szymon Piotr Warszawski (Andrzej Bochenek), Magdalena Czerwinska (Anna Religa), Rafal Zawierucha (Romuald Cichon).

Smoczynska, Agnieszka, *The Lure*, (2015), Réal. : Agnieszka Smoczynska, Ass. Réal. : Marcin Starzecki, Scèn. Et dial. : Roberto Bolesto, Co-Prod. : Wytwórnia Filmów Dokumentalnych I Fabularnych, Telewizja Polska, Chef op. : Jakub Kijowski, Son : Marcin Lenarczyk, Mont. :

Jarosław Kamiński, Mus. : Barbara Wrońska, Zuzanna Wrońska, Int. : Marta Mazurek (Sbrema), Michalina Olszanska (Zlota), Kinga Preis (Wokalistka Krysia), Andrzej Konopka (Perkusista), Jakub Gierszal (Mietek), Zygmunt Malanowicz (Kierownik Sali), Magdalena Cielecka (Boskie Futro), Kataezyna Herman (Milicjantka), Marcin Kowalczyk (Tryton/Dedal).

Szczepańska, Ania, *Nous filmons le peuple*, (2013), Réal : Ania Szczepańska, Scèn. Et Dial. : Ania Szczepańska, Co-Prod. : Abacaris Films, Les Films de l'Air, Chef op. : Pawel Sobczyk, Son : Jocelyn Robert.

Wasilewski, Tomasz, *Ligne d'eau*, (2013), Réal. : Tomasz Wasilewski, Ass. Réal. : Natalia Siwicka, Scèn. Et dial. : Tomasz Wasilewski, Co-Prod. : PKP Cargo, Polski Instytut Sztuki Filmowej, Chef op. : Jakub Kijowski, Son : Marek Domanski, Int. : Mateusz Banasiuk (Kuba), Marta Nieradkiewicz (Sylwia), Bartosz Gelner (Michal), Katarzyna Herman (la mère de Kuba), Olga Frycz (Monika), Izabela Kuna (mère de Michal).

Wasilewski, Tomasz, *United State of love*, (2016), Réal. : Tomasz Wasilewski, Ass. Réal. : Agnieszka Kamela, Natalia Siwicka, Scèn. Et dial. : Tomasz Wasilewski, Co-Prod. : Piotr Kobus, Agnieszka Drewno, Chef op. : Oleg Mutu, Son : Christian Holm, Mus. : Joanna Marcysiak, Int. : Julia Kijowska (Agata), Magdalena Cielecka (Iza), Dorota Kolak (Renata), Marta Nieradkiewicz (Marzena), Tomasz Tyndyk (Adam), Andrzej Chyra (Karol), Lukasz Simlat (Jacek).