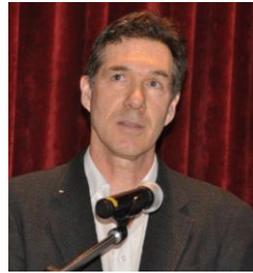




## Décalogue 6 : «Tu ne seras pas luxurieux» K. Kieslowski (1988)

Ciné-club du samedi 11 juin 2016, animé par Yves Vaillancourt,  
écrivain, photographe, professeur de philosophie au collège Ahuntsic



### Avant-propos

Le film que nous allons voir porte comme seul titre Décalogue 6. C'est le distributeur français qui l'a assorti au sixième commandement, *Tu ne seras pas luxurieux*. Évidemment, l'intention de Kieslowski était bel et bien d'illustrer en dix épisodes la manière dont les hommes brisent les interdits et vivent avec les conséquences de leurs transgressions. La discrétion de Kieslowski concernant le titre peut avoir été dictée par cette prudence acquise d'avoir dû se frotter avec la censure pendant des années. Kieslowski comparait cela à la descente d'une pente de ski où il faut passer entre des piquets toujours plus rapprochés. On peut également faire valoir que la plupart des épisodes impliquent la transgression de plus d'un commandement. En effet, comment tromper son mari ou voler sans mentir ou convoiter le bien d'autrui? Quoi qu'il en soit, le Décalogue a été présenté à la Télévision polonaise en 1988, en cette fin de l'ère communiste. Dans ce contexte où de grands changements étaient pressentis, Kieslowski a exprimé à sa façon la difficile quête de repères de son temps. À l'occasion de la sortie de mon essai il y a deux ans, le Consul de Pologne à Montréal, qui avait 20 ans en 1988, disait ceci:« Nous écoutions ces films en soirée ; nous en discussions jusqu'à tard dans la nuit et nous restions avec plus de questions que de réponses».

Pour ma part, c'est le visionnement d'*Une petite histoire de meurtre*, primé à Cannes en 1985, et qui, raccourci au montage, deviendra le cinquième épisode du Décalogue en 1988, qui aura été mon moment inaugural avec Kieslowski. Le film me fit l'effet d'un coup de poing au ventre. Un jeune homme tue violemment un chauffeur de taxi à l'aide d'une corde et d'une

pierre. Son défenseur, nommé Pierre, ne parviendra pas à lui éviter la peine capitale. Yatzek Lazar – c'est le nom de ce jeune homme – sera pendu. Yatzek a tué le chauffeur de taxi. L'État tue Yatzek. Mimétisme de la mise à mort avec l'ajustement de la corde et l'évitement du regard de la victime. Il m'aura fallu des années pour comprendre ce qui fait la force de ce film, et du Décalogue tout entier. Certes, j'avais conscience que ce qu'Alain Martin appelle le doute métaphysique au coeur des films de Kieslowski, contribuait beaucoup à cet impact que je ressentais, ainsi qu'à l'interrogation qui se poursuivait «tard dans la nuit», pour reprendre l'expression du Consul. Il y a aussi l'apport extraordinaire de la musique de Zbigniew Preisner. Mais il m'aura fallu découvrir l'oeuvre de René Girard, à l'aube de mes trente ans, pour comprendre le rôle de l'identification et du mimétisme dans le cinéma de Kieslowski. Je parlerais même d'une structure mimétique, animant toute l'oeuvre, de la transgression des interdits à la révélation du bien.

Mais pour rester fidèle à l'évolution de ma pensée, je ne saisis pas immédiatement cette structure mimétique dans son caractère récurrent et central de l'oeuvre. Invité par une amie journaliste à participer à une émission de télévision sur la culture polonaise, j'analysai trois scènes. Je me souviens particulièrement d'une scène du huitième épisode, dont les thèmes sont la possible justification du mensonge et le difficile accès à la vérité, où une rescapée de l'Holocauste, devenue Américaine, revient en 1987 dans un immeuble de Varsovie, accompagnée de la femme qui en 1943 avait refusé de lui porter secours. L'ironie et la profondeur de l'intrigue tiennent aussi au fait que la survivante est devenue la traductrice de la première, une professeur de philosophie morale. Tout à coup, cette femme croit avoir perdu son invitée et se met à la chercher dans les couloirs glauques de l'immeuble. Angoissée, elle revit quelque chose de l'abandon vécu par la petite fille juive quarante ans auparavant. Cette scène étrange s'avère le point pivot du film, car l'identification à l'autre, à ce qu'a vécu l'autre, est ce qui ouvre la voie à la compréhension mutuelle de ces femmes que l'histoire a fait si cruellement se séparer. Dans le septième épisode, associé au commandement *Tu ne voleras pas*, une jeune femme – elle a 22 ans – s'enfuit avec ce qui semble être sa jeune soeur. Mais il s'agit de sa fille, qu'elle a eue à 16 ans, et que sa propre mère, nommée Ewa, a adoptée.

Majka considère maintenant que sa mère lui a volé son enfant. Conséquemment, elle le lui reprend. Peut-on voler ce qui est à nous, demande-t-elle? Mais pour l'autre mère, la disparition de la petite est un drame et un rapt. Les scènes que j'avais montrées surviennent au début et à la fin du film. Lorsque Majka s'empare de la petite au théâtre d'enfants, elle assiste à la course désemparée d'Ewa qui perd l'équilibre en sortant du théâtre. À la fin, lorsque Ewa retrouve la petite qui lui saute dans les bras, c'est Majka qui part déconforte sous les yeux d'Ewa. Chacune assiste à la déroute de l'autre. Mais cette similitude dans la transgression ne va pas, à la fin, sans une prise de conscience, autant chez les personnages que chez le spectateur, du mal qui tour à tour a été infligé à chacun. La structure mimétique de la transgression est ce qui donne la possibilité d'une catharsis.

Des *Décalogue* Huit et Sept je suis passé à l'ensemble de l'oeuvre, confiant d'y trouver partout ce rôle des doubles et de ce que je pouvais maintenant appeler, grâce à René Girard, le désir mimétique. Celui d'Ewa, qui aux dires de son mari, était jalouse de Majka. Celui de Majka, évidemment jalouse de l'enfant que possède Ewa, et ainsi de suite. Après avoir présenté mon travail à un éditeur, en 2012, celui-ci m'a demandé d'effectuer une revue de littérature secondaire et de dresser une bibliographie, ce que j'avais négligé, car je mettais appuyé uniquement sur mon intuition de la structure mimétique. Je ne faisais pas une thèse. On sait que dès le début des années 80, Kieslowski s'était adjoint la collaboration d'un co-scénariste, l'avocat Krzysztof Piesiewicz. Ils ont écrit ensemble quelques films avant le *Décalogue*, puis, après celui-ci, la *Double Vie de Véronique* ainsi que les trois volets de la *Trilogie*. Je suis donc tombé sur un entretien entre Piesiewicz et une revue de cinéma française, en 1995, où Piesiewicz dit, et je vous le cite mot pour mot: «La base de mes réflexions, ce sont les livres de René Girard».

La critique française spécialisée en cinéma n'a guère relevé cette reconnaissance de dettes. Et comme ce n'était pas Kieslowski lui-même qui s'exprimait, mais son co-scénariste, cela est resté sous le tapis. Quelques témoins - je réfère ici à des interviews qu'on retrouve dans les livres d'Alain

Martin - en sont même venus à marginaliser l'apport de Piesiewicz, affirmant que toutes les idées venait de Kieslowski. Je ne peux me prononcer sur ce point. Mais d'une certaine façon, Piesiewicz, avec sa référence à René Girard et sa foi catholique plus affirmée, pouvait représenter pour certains le pôle gênant de ce duo créateur formé avec Kieslowski. C'est peut-être pourquoi la symbolique religieuse, manifestement chrétienne, a elle aussi été laissée pour compte. On a beaucoup parlé de signes, c'est-à-dire de liquide, de porte et de fenêtre, de reflets, plutôt que de symboles. Et pourtant, les personnages du Décalogue n'ont pas été nommés au hasard. Il y a, par exemple, deux Ève, et ce sont des tentatrices. Il y a un Paul, un Pierre et un Lazare. Ceux de Décalogue 6, que nous allons maintenant regarder, se nommeraient-ils Thomas et Madeleine si ce n'était pour nous rappeler des figures bibliques connues? Nous y reviendrons. Merci.



## Décalogue 6 : «Tu ne seras pas luxurieux»

Le sixième commandement, «Tu ne seras pas luxurieux», représentait tout un défi pour un cinéaste contemporain, influencé par l'émancipation sexuelle des années qui l'auront vu grandir. Sans discours moralisateur, *Décalogue 6* utilise une fine symbolique des coups portés à la femme adultère. L'être de désir à qui s'adresse le sixième commandement évoque une figure biblique bien connue, aujourd'hui un peu controversée, Maria Magdalena, ici nommée plus simplement Magda. Mais tous ses amants et admirateurs imiteront chacun à leur façon une gestuelle provenant de la fameuse scène de la lapidation.



Lorsque Tomek fait venir les gaziers et réussit à interrompre l'activité sexuelle de Magda avec l'un de ses amants, Tomek exulte de joie et frappe de manière quasi orgasmique un bon coup de poing dans le placard de bois. Un premier coup est donné à la luxure.

Vient ensuite la scène où Magda se rend à la poste avec les faux mandats que Tomek a glissé dans la fente de boîte aux lettres. Magda se les fait déchirer à la figure par la chef de poste acariâtre. Les accusations de celle-ci fusent comme une lapidation morale.



Après l'aveu de Tomek, Magda lui tend un piège. L'amant de Magda, alerté de la présence du voyeur, l'interpelle et le fait descendre. «C'est toi mon mignon?» Tomek reçoit un coup de poing en plein visage. "Ne le fais plus. C'est malsain à ton âge". Mimétisme de la violence faite à la luxure.



Un Tomek avec l'oeil au beurre noir vient déposer la pinte de lait au pas de la porte de Magda. Cette fois, Tomek n'épie pas. C'est Magda, au contraire, qui semblait l'attendre puisque la porte s'ouvre soudainement. Tomek est frappé à nouveau à la tête et renversé.



Une fois la relation nouée, nous sommes dans la scène de l'appartement de Magda, Tomek poursuit ses aveux. Magda lui demande d'imiter ce qu'il voit quand il l'espionne faire l'amour. Tomek lève alors les poignets vers les tempes. On ne dirait pas les gestes de l'amour, mais plutôt ceux de la femme adultère voulant se protéger des pierres lancées par ses agresseurs. La scène érotique entre Tomek et Magda tourne court. Phrases lapidaires de Magda: «C'était bon?» - «C'est tout ça, l'amour» - «Va t'essuyer à la salle de bains». Humilié, Tomek se lève d'un bond. Il semble heurter du coude Magda au visage. Inversion de la scène quand la porte a renversé Tomek dans le corridor.



Tomek rentre chez lui. L'arme de la luxure, ce poignet qui ajustait la lunette et avait défoncé le placard, qui provoqua le coup de poing de l'amant et imita les gestes de la courtisane, il se le tranche. Magda ne sera pas lapidée. Repentie de ses errements amoureux qu'elle avait déclaré «sans importance», démaquillée, souriante, elle retrouve Tomek à la poste, les deux poignets bandés. «Je ne vous observe plus», déclare-t-il, comme pour signifier: «J'ai mis fin à mon voyeurisme et à cette chimère issue du désir mimétique». Regardons maintenant de plus près ce thème on ne peut plus girardien.



Tomek occupe la chambre d'un ami parti en Syrie dans les Casques Bleus. L'histoire ne se passe pas en 2016 et on aimerait peut-être qu'il y ait maintenant des Casques Bleus là-bas. Passons. Cet ami a informé Tomek de l'intérêt qu'il y a à espionner Magda à l'aide d'une lorgnette. Tomek monte d'un cran l'imitation de son ami. Il vole dans un entrepôt une longue-vue plus puissante, comme pour entrer plus profondément dans l'intimité de Magda, ce qui équivaut, bien entendu, à en savoir plus sur ses amants, éventuellement à s'identifier à ceux-ci. «Il apportait le lait» dira Tomek dans la scène au café, parlant de l'amant parti en Australie. Tomek aussi apportera le lait.

Cependant, Tomek n'en restera pas au stade du voyeurisme. Certes, comme il l'avouera, il assistera aux débats amoureux de Magda sur le lit, par terre, dans la cuisine, mais il arrêtera de le faire, ne faisant plus que penser à elle. De la même façon, il cessera de le «faire tout seul». Cette évolution suggère une tentative de s'affranchir du désir mimétique et de cultiver un amour platonique, singulier, plus en phase avec le degré de maturité psychologique et sexuelle de Tomek.



J'ai évoqué déjà la scène où Tomek est renversé dans le corridor. «Veux-tu entrer? Il n'y a personne» demande Magda. Tomek aurait alors l'occasion de suivre les pas des amants de Magda, mais il refuse. L'explication qui suit est fantastique. Tomek avoue son amour. Magda est incrédule. Elle n'a plus reçue depuis longtemps ce genre de déclaration peut-être. Tomek insiste. «Da pravda», pour vrai! Magda enchaine avec cette question qui revient dans tous les épisodes du Décalogue et plusieurs autres films de Kieslowski: «Que veux-tu?». La question sonde les motivations profondes du sujet, et la possibilité d'une distinction entre un désir mimétique et un autre, qui serait moins dépendant des médiateurs, plus autonome ou authentique disons.

Tomek répond, comme la moitié des personnages de Kieslowski confrontés à cette question: «rien». L'autre moitié répond: "Je ne sais pas". Revenons à Magda. Demeurant dans le registre du mimétisme, elle suppose que Tomek veut l'embrasser, aller au lit avec elle, faire comme ses amants. Mais Tomek persiste à déclarer ne rien vouloir. Désespérée devant ce désir qui suit des méandres incompréhensibles pour elle, Magda baisse un instant la tête et Tomek s'éloigne. Puis le visage de celui-ci s'éclaire, il se ravise et retourne vers elle. «Je voudrais vous inviter à manger une glace», demande-t-il.



La scène qui suit est l'une de mes préférées. Ayant brisé le cercle du voyeurisme et atteint Magda pour vrai, Tomek exulte de joie en caracolant avec son charriot de laitier. On voudrait dire de ce moment, avec le Faust de Goethe, «Arrête-toi, tu es si beau!» Tomek passe près de heurter un homme vêtu de blanc, porteur d'une valise, et qui sourit à son bonheur. Cet homme est celui qu'on a appelé l'observateur indépendant. Il apparaît dans neuf épisodes sur dix du Décalogue, toujours incarné par le même acteur. Il survient aux moments cruciaux du film où se joue le rapport des personnages avec le commandement. C'est pourquoi un critique américain, Joseph Garbowski, est allé jusqu'à dire qu'il est une figuration de dieu, d'un dieu muet, bien sûr, mais plongeant son regard dans celui du sujet moral. Parfois, le regard échangé dure longtemps et semble annoncer une prise de conscience, un mouvement de recul du moins, face à la transgression. Ici, quelle transgression a commis ou va commettre notre Tomek? Cette tenue en blanc et cette valise suggère-t-elle que l'observateur indépendant est l'invité d'une noce, semblable à un château de cartes? La nuit de noce sera courte, et l'invité, sitôt arrivé, repart quand Tomek se précipite hors de l'appartement de Magda.



Mais je vais trop vite. Juste après le sourire un peu inquiet de cet observateur voyant Tomek s'éloigner vers son rendez-vous, nous retrouvons Tomek et Magda au café. Pour la première fois dans le film, nous apprenons qui est Tomek, avec cette plongée dans ses souvenirs individuels. Orphelin, il se souvient de sa naissance, mais pas de ses parents. Amusée par cette mémoire, qui lui permet même d'apprendre le bulgare et l'anglais, Magda lui demande s'il se souvient de son amant de l'an dernier. «Oui, il apportait les journaux et le lait. Je l'aimais bien», admet sans ambages Tomek, avouant ici son identification avec le médiateur. «Moi aussi, rétorque Magda, mais il est parti en Australie». À ce moment-là Tomek réalise que les lettres qu'il a volées étaient celles de cet homme que Magda aimait. Quand il les sort de la poche intérieure de son veston, le carillon d'une église sonne, très en sourdine, comme s'il venait s'accorder avec ce mouvement de la conscience de Tomek. C'est l'instant de la confession: "Je volais vos lettres". Tous les péchés de Tomek sont énumérés: «Tu voles mes lettres, me convoque à la poste, m'envoie les gaziers». Tandis que Tomek pouvait approfondir le sens de ces transgressions et s'en mortifier, peut-être, Magda lui propose de nouveau le désir mimétique, comme si elle ne voulait pas arracher Tomek à ce cercle. «Regarde, c'est ainsi qu'il faut faire», lui dit-elle montrant l'homme caressant la main de sa partenaire.



Le piège se referme alors sur Tomek comme ce pendule au coeur de sa main. Le pôle magnétique du désir n'est-il pas signalé par le désir de l'autre? Comme dans le film *Le Hasard*, l'issue de la soirée se décidera sur un coup de chance. S'ils attrapent le bus, ils iront chez elle.

Suit la déconfiture de Tomek:. Je pense que la phrase de Magda "C'est tout ça l'amour. Va t'essuyer dans la salle de bains" est le point climax où se font face, pour reprendre le titre d'un célèbre essai de René Girard, le *mensonge romantique et la vérité romanesque* sur le désir de Tomek. Le problème, je dirais, est que Magda confond la vérité sur le désir de Tomek avec la vérité sur l'amour en soi.

Rappelons-nous que Magda, au café, a affirmé que l'amour n'existe pas. C'est ici, je pense, que *Décalogue Six* trace une discrète analogie avec le thème évangélique du doute et de la foi.

Dans son essai sur la symbolique du rêve, Freud propose que l'inconscient utilise des procédés d'expression différents de ceux de la pensée rationnelle. Nous pensons ici au déplacement et à la condensation. J'ai eu l'occasion d'argumenter que dans le premier épisode du *Décalogue*, le nom du Fils, Paul, est aussi le nom du Père, en ce sens que ce qui arrive au fils, sa mort, est ce qui ouvrira les yeux au Père à la manière d'une lumière sur le chemin de Damas. Grâce à ce procédé repris dans *Décalogue Six*, s'il y a du Thomas dans Tomek, il y en a aussi dans Magda.

Saint Thomas demande à toucher pour croire. Tomek ne semble pas avoir besoin de toucher. "Je ne fais plus que penser à vous" dit-il, après avoir affirmé son amour deux fois, la première dans le corridor, la seconde fois au café. La troisième occasion sera définitive. L'invitation à toucher son amour sera fatale. Ceci s'explique peut-être par la nature de l'objet aimé. Toucher la courtisane implique la destruction de l'amour platonique ou chimérique. Quant à Magda, elle n'a plus foi en l'amour. Un homme qu'elle a sans doute aimé est parti en Australie. Dans le film on assiste à une scène de rupture avec l'un de ses deux amants et l'on ressent d'ailleurs de l'empathie pour Magda à travers celle de Tomek, qui l'observe. Comme le père de *Décalogue*

Un affirmant à son fils que “l’âme n’existe pas”, la transgression de Magda est peut-être d’affirmer que “l’amour n’existe pas”. Elle est une sorte de Saint-Thomas en matière d’amour, amour sans lequel nous ne sommes rien, comme disait l’autre. Après la tentative de suicide de Tomek, Magda se rend chez l’appartement de celui-ci. En passant, j’admire l’art du cadrage qui nous montre une croix dessinée par les montants de la porte de l’immeuble, lorsque la vieille logeuse retourne chez elle après que l’ambulance ait emporté Tomek. Magda observe. À partir du moment où Tomek s’est enfui de chez elle, les rôles se sont inversés. Rendu chez Tomek, Magda se fait confirmer une première fois, par la logeuse, que Tomek l’aime. La seconde fois, ce sera par le postier, l’informant que celui qu’il remplace s’est tranché les veines. Par amour, ajoute-t-il. Luttant contre ses doutes, Madga demande: “Et comment s’appelle-t-il?” – “Je ne sais pas, répond l’homme. Faut demander à la chef”. Magda n’ira pas jusque là. Elle n’en n’a pas besoin. Ses doutes se dissipent et elle se baisse, comme pour se prosterner devant une vérité, celle qu’une homme l’aime au point d’avoir voulu se donner la mort. Comme si elle se rendait à l’évidence de l’amour. La plupart des dix épisodes du Décalogue comportent cette scène où l’orgueil et la négation font place à la révélation.



D'ailleurs, lors du coup de fil anonyme dans la nuit, Magda répétera: "Tu avais raison".

Mais, à nouveau, ce sera la troisième preuve qui sera cruciale. Démaquillée, naturelle, souriante, Magda se rend au bureau de poste. Tomek est là, les poignets bandés, confirmation non-nécessaire cette fois, car Magda est confiante. "Je ne vous observe plus, vous savez", lui dit Tomek. Il y a alors ce plan très long où nous observons le regard de Magda. C'est le temps qu'il faut pour comprendre que Tomek veut sans doute dire: "Je ne vous aime plus".



Le film s'achève ainsi, nous montrant le difficile apprentissage de l'amour, tiraillé qu'il est entre d'une part le désir mimétique, et d'autre part la négation.

Le cinéaste québécois Denys Arcand me disait un jour que *Décalogue Six* était l'un des trois films qu'il préférerait dans toute l'histoire du cinéma. Pour ma part, après des années de visionnement, d'écriture et de discussions, je reste fasciné par la puissance d'ébranlement de l'ensemble du *Décalogue*. Résultant d'une synergie rare dans l'histoire du cinéma, cette oeuvre signée par un très grand réalisateur, Kieslowski, a aussi profité d'un compositeur ayant renouvelé le genre de la musique dite sacrée, Preisner, ainsi que de l'art subtil de chiffrer les symboles religieux sous les oripeaux de la vie quotidienne, contribution je crois du co-scénariste, le croyant Piesiewicz. Ces trois-là ont commencé à travailler ensemble au début des années 80 et après le *Décalogue* ont aussi réalisé *La Double Vie de Véronique* et la *Trilogie Bleu-Blanc-Rouge*. La mort de Kieslowski interrompra cette fructueuse collaboration.

Je pense aussi que les idées de René Girard sur le caractère mimétique du désir, ouvertement revendiquées par Krzysztof Piesiewicz, tiennent une part importante dans la puissance d'identification à l'autre et de catharsis de cette oeuvre toujours intensément commentée. "Nous écoutions ces films et en discussions toute la soirée jusque tard dans la nuit, mais nous restions avec plus de questions que de réponses " disait le Consul. Voici maintenant notre tour. Merci.

Yves Vaillancourt

