

Jeux interdits

KRZYSZTOF
KIEŚLÓWSKI

Essai sur
le *Décatalogue*
de Kieślowski

YVES VAILLANCOURT



Jeux interdits

Essai sur le *Décatalogue* de Kieślowski

Du même auteur

Mon Nord magnétique, roman, Québec Amérique, 2009

Édition critique, *Le Manifeste et les Manuscrits de 1844*, Éditions CEC, collection « Philosophies vivantes », 2009

Édition critique, *Le Prince de Machiavel*, Éditions CEC, collection « Philosophies vivantes », 2008

Édition critique, *Le Principe responsabilité d'Hans Jonas*, Éditions CEC, collection « Philosophies vivantes », 2007

La Source opale, roman, Québec Amérique, 2005

Winter & autres récits, nouvelles, Triptyque, 2000

Collectif, *La condition québécoise*, VLB Éditeur, 1994 (Prix Esdras-Minville)

Un certain été, nouvelles, Éditions de la Paix, 1990

Yves Vaillancourt

Jeux interdits

Essai sur le *Décatalogue* de Kieślowski



Presses de
l'Université Laval

Les Presses de l'Université Laval reçoivent chaque année du Conseil des Arts du Canada et de la Société de développement des entreprises culturelles du Québec une aide financière pour l'ensemble de leur programme de publication.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Fonds du livre du Canada pour nos activités d'édition.

Mise en page : In Situ

Maquette de couverture : Laurie Patry

© Presses de l'Université Laval. Tous droits réservés.

Dépôt légal 1^{er} trimestre 2014

ISBN : 978-2-7637-2070-8

PDF : 9782763720715

Les Presses de l'Université Laval

www.pulaval.com

Toute reproduction ou diffusion en tout ou en partie de ce livre par quelque moyen que ce soit est interdite sans l'autorisation écrite des Presses de l'Université Laval.

À mes parents

Table des matières

Remerciements.....	XI
Prologue	
Une approche contemporaine du bien et du mal.....	1

PREMIÈRE PARTIE

SUR LE MIMÉTISME COMME *MODUS OPERANDI*

<i>Décalogue 1</i>	
Tu adoreras un seul Dieu	17
<i>Décalogue 2</i>	
Tu ne parjureras pas.....	21
<i>Décalogue 4</i>	
Tu honoreras père et mère.....	25
<i>Décalogue 5</i>	
Tu ne tueras point	31
<i>Décalogue 6</i>	
Tu ne seras pas luxurieux.....	39
<i>Décalogue 7</i>	
Tu ne voleras pas	45
<i>Décalogue 8</i>	
Tu ne mentiras pas.....	51
<i>Décalogue 9</i>	
Tu ne convoiteras pas la femme d'autrui	57
<i>Décalogue 10</i>	
Tu ne convoiteras pas les biens d'autrui	63

SECONDE PARTIE
SUR LE SYMBOLE CACHÉ

<i>Décatalogue 1</i>	
Le nom du Fils est celui du Père	69
<i>Décatalogue 1</i>	
Charon et le Buisson ardent	71
<i>Décatalogue 3</i>	
L'entêtant symbole de lumière et de verdure.....	75
<i>Décatalogue 4</i>	
Le combat avec le dragon.....	81
<i>Décatalogue 5</i>	
Le reniement de Pierre.....	83
<i>Décatalogue 6</i>	
Madeleine, de la tête aux poignets	87
<i>Décatalogue 9</i>	
Mon nom est romain	89
<i>Décatalogue 2 et Décatalogue 9</i>	
L'Enfant sauveur	91
Épilogue	
Et Dieu?.....	97
Annexe	
Synopsis des dix films	107
Bibliographie	115

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

K. Kiesłowski

L'œil est la lampe du corps

Matthieu 6, 22

Remerciements

Je tiens à remercier Malgosia Bajkowska, qui m'a offert une première tribune au sujet de mes idées sur le *Décatalogue*, Anna Klimalanka-Leroux, pour les précisions relatives à la langue et la culture polonaises, Anatoly Orlovsky, pour ces heures d'écoute et de partage amical sur la musique du *Décatalogue*, et André Baril, pour son soutien à la publication de cet essai.

Prologue

Une approche contemporaine du bien et du mal

Le *Décatalogue* est une œuvre cinématographique puissante, basée sur les Dix Commandements, par laquelle Krzysztof Kieslowski a su relever un grand défi. Nous sommes environ deux mille cinq cents ans après la rédaction de l'Ancien Testament. Les sociétés occidentales sont désormais ouvertes, sécularisées, laïques. Comment rappeler aux hommes la teneur de l'interdit ? Dans quel langage sanctionner la transgression ? Le défi de l'artiste dans le contexte de la Pologne communiste des années 1980 était de trouver un mécanisme de révélation en phase avec l'époque.

De fait, comme la sociologue Michela Marzano l'a démontré dans son puissant *La mort spectacle*, nous sommes confrontés à une nouvelle levée des interdits. Reprenant les termes freudiens de la formation du sur-moi, elle expose comment les digues que sont la pudeur, la compassion et le dégoût sont affaiblies dans le monde de l'Internet. Il en résulterait une désinhibition des pulsions agressives et érotiques. En même temps, dans plusieurs parties de son œuvre, et notamment dans *Règles pour le parc humain*, le philosophe Peter Sloterdijk a développé la thèse du retour des Jeux du Cirque et de leur violence à travers les médias de masse. Selon Sloterdijk, la culture humaniste reposait sur l'effet civilisateur du livre, sorte de lettre envoyée par les maîtres de discipline par-delà les générations. Ainsi Sénèque disant à ses lecteurs : ou le livre, ou les Jeux.

Notre monde aurait-il basculé du côté du Cirque ?

En ce sens, la réflexion morale entreprise par Kieślowski sur l'interdit et la transgression me semble très d'actualité, autant par son sujet que dans sa manière, évitant le recours à l'argument d'autorité et passant par un médium encore populaire, le cinéma. S'il est vrai que l'évanescence des figures transcendantes d'autorité nous livre entièrement aux rapports mimétiques entre hommes ordinaires, quelles sont les possibilités qui nous sont laissées d'élévation morale et spirituelle, de prise de conscience ? Le *Décatalogue* de Kieślowski a des choses à nous faire comprendre à ce sujet et c'est pourquoi il est bel et bien une œuvre morale majeure de notre temps. Non seulement, il révèle la complexité du choix éthique, mais, par son investigation des problèmes de conscience, il expose la profondeur insondable de ces consciences aux prises avec la difficulté du choix. L'édification morale des personnages est aussi celle des spectateurs.

Dans cet essai, je vise deux objectifs.

Mon premier objectif consistera à exposer les mécanismes humains, *humains trop humains* pour paraphraser le célèbre philosophe de *L'Antéchrist*, de la révélation. Révélation au sujet du commandement, de son interdit et des conséquences de sa transgression. Nos efforts prendront appui sur la théorie de René Girard éclairant le mimétisme humain. Dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Girard a développé la thèse que les grands écrivains (Shakespeare, Dostoïevski, Proust) utilisent la figure du *double* pour illustrer que l'homme n'est pas à lui-même la source de son désir. Celui-ci lui vient par imitation. Effets miroirs, imitation de son *double*. Nous retrouvons cela chez Kieślowski, au sens figuré (toutes ces vitres et reflets), mais également au sens littéral, comme dans *Décatalogue 7*, où mère et fille sont chacune le *double* de l'autre.

Mimétisme comme *modus operandi* de la transgression, certes, mais aussi de l'apprentissage des interdits à respecter afin que prévalent les valeurs de l'amour et de la vie. Là aussi, nous retrouvons une des thèses de Girard, à savoir que dans un

monde séculier comme le nôtre, où les formes légitimes d'autorité ont été affaiblies, l'on a substitué aux rapports verticaux de transcendance ceux, horizontaux, du mimétisme. À la place de Dieu ou de ses représentants livrant les messages moraux, nous n'avons que les effets miroirs des hommes dans leurs rapports mutuels à l'interdit. Si nous pouvons apprendre, c'est les uns des autres¹.

À ma connaissance, cette analyse systématique du *Décatalogue* sous l'angle de la théorie mimétique n'a pas encore été menée. Elle contribuerait à mettre en lumière l'œuvre de Kiesłowski, sur laquelle il existe très peu de monographies en français. Un bon nombre d'entre elles, voire la majorité, sont centrées sur Kiesłowski lui-même, figure attachante, discrète et disparue prématurément. Beaucoup de témoignages : acteurs, actrices, autres cinéastes, l'entourage de Kiesłowski lors du tournage de ses films. Mais l'analyse de l'œuvre demande continuation².

Pour ma part, j'ai eu l'intuition de la structure mimétique du *Décatalogue* en préparant une émission de télévision sur le sujet avec la journaliste Malgosia Bajkowska³. J'avais pris des scènes de *Décatalogue 7* et *Décatalogue 8* comme exemple. Mais plus tard, nous avons étendu notre analyse à tous les films. Je ne fais pas de ce qui suit un argument d'autorité. Appelons cela une heureuse trouvaille, nous justifiant personnellement dans cette intuition et cette voie de recherche. Ma surprise, une fois le travail presque terminé, fut de lire ces mots de Krzysztof Piesiewicz, co-scénariste du *Décatalogue* : « La base de mes réflexions, ce sont les livres de René Girard⁴ » ! Cette confiance importante de Piesiewicz est passée inaperçue jusqu'à ce jour.

-
1. C'est également la thèse d'Alain Masson, dont le texte se termine par : « [...] en échange de mon corps, il m'est donné d'entrer dans le corps de l'échange ». Le *corps de l'échange* est celui du bon mimétisme, celui qui permet la révélation du bien, d'où la référence de l'auteur à saint Paul. Dans *Études cinématographiques*, p. 14.
 2. Notons l'excellent entretien entre Gérard Pangon et Vincent Amiel, deux grands connaisseurs du cinéma de Kiesłowski, dans le coffret DVD des Éditions Montparnasse, datant de 2004.
 3. Émission Le Pont, CJMT, Montréal, 1^{er} novembre 2008.
 4. Entretien avec Krzysztof Piesiewicz, dans *Krzysztof Kiesłowski*, textes réunis par Vincent Amiel, p. 167.

Relisons René Girard : « Les désirs rivalitaires sont d'autant plus redoutables qu'ils ont tendance à se renforcer réciproquement⁵. » Pensons à la rivalité exacerbée entre Ewa et Majka pour la possession d'Ania, dans *Décatalogue 7*. Ou encore : « Si les objets que nous désirons appartiennent toujours au prochain, c'est le prochain, de toute évidence, qui les rend désirables⁶. » Rappelons-nous la mine déconfite et désabusée des frères Artur et Jurek lorsqu'ils prennent possession de l'héritage paternel : la collection de timbres. Mais dès qu'ils deviennent conscients de la convoitise des philatélistes, ils se trouvent contaminés par la passion des timbres, au point où Jurek donnera un rein en échange du Mercure autrichien rose, un petit bout de papier dont la valeur énorme est attestée par le *prochain* !

Un second objectif sera de redonner au religieux sa place dans l'interprétation du *Décatalogue*. Une telle proposition peut paraître étrange, étant donné la référence biblique évidente de l'œuvre. Et pourtant, plusieurs lectures contemporaines, notamment, ont sacrifié le symbole religieux au profit du *signe*. Sur ce plan aussi, nous avançons dans un champ d'interprétation qui nous semble avoir été laissé en friche. Nous ne connaissons pas de monographies françaises où un approfondissement du symbolisme religieux de l'œuvre a été entrepris⁷.

Il est remarquable que dans les dix films du *Décatalogue* il n'y ait aucune référence à l'autorité religieuse instituée. C'est sans doute banal de rappeler que cette œuvre est réalisée sous le communisme et que le régime n'accepte pas de forme d'autorité

5. Dans *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, p. 25.

6. *Ibid.*, p. 26.

7. Il n'en va pas de même en anglais. L'exploration des origines bibliques du symbolisme du *Décatalogue* a été entreprise par Christopher Garbowski, de l'Université d'Omaha, au Nebraska, et professeur associé à l'Université Marie-Curie en Pologne. Dans *K. Kiesłowski Decalogue Series: the problem of the protagonist and their self-transcendence*, l'auteur adopte une perspective religieuse, estimant par ailleurs que l'aspect religieux du *Décatalogue* a plutôt été relégué dans l'ombre par la critique. M. Garbowski suggère que Dieu est le principal personnage du *Décatalogue*, à travers ce personnage récurrent (appelé aussi l'*observateur indépendant*) joué par Artur Barcis.

concurrente. Ce que la censure a induit en Pologne, le désenchantement, ou même le cynisme, l'aurait suggéré ailleurs⁸.

Distinguons ici l'esprit de la religion de son institution socialement incarnée dans des hommes d'autorité. C'est bel et bien cette dernière qui est absente du *Décatalogue*. Par exemple, dans *Décatalogue 5*, lorsque Yatzek s'apprête à mourir exécuté par l'État, le prêtre catholique n'intervient qu'à la toute fin pour recevoir sur la main le baiser d'un Yatzek angoissé. Mais c'est Piotr, son avocat et défenseur, qui recevra sa confession. C'est même à Piotr que Yatzek demandera d'intercéder auprès de sa mère, afin qu'elle lui cède sa place au cimetière. Les offices et fonctions réservés aux hommes d'Église sont ici concentrés sur une figure laïque, l'avocat. Dans *Décatalogue 3*, les deux protagonistes de la transgression de l'interdit, Eva et Mariusz, se retrouvent à l'église et cette rencontre entamera le processus de la transgression. Nulle figure de prêtre ici pour exprimer et renforcer la teneur de l'interdit, en l'occurrence celui de respecter le caractère sacré de la fête de Noël, « Tu respecteras le jour du Seigneur ». Dans *Décatalogue 1*, après avoir perdu son fils, le père entre dans une église déserte, la nuit. La solitude y est telle qu'il ne semble y avoir aucune médiation humaine entre cet homme et Dieu. Pourtant, il y a dans ce film une personne de foi qui est très proche du père : sa sœur⁹. Encore une fois, la teneur de l'interdit est exprimée par une figure laïque dont la seule « autorité » vient de sa douceur et de sa sensibilité envers son frère et son neveu, le petit Pawel qui va mourir.

Le signe est un indice. Tel un panneau routier, il indiquerait une croisée des chemins dans le scénario. *L'observateur indépendant*, qui revient dans neuf *Décatalogues* sur dix, serait un tel signe. Signe que le personnage principal est arrivé au moment du choix. Signe que ce personnage est parvenu au point critique de la transgression de l'interdit. Par exemple, dans *Décatalogue 2*,

8. Pensons au film de Denys Arcand : *Jésus de Montréal*, réalisé à la même époque (1989).

9. Irina cherche à faire instruire Pawel dans la religion catholique grâce à un prêtre « jeune et sympathique ». Celui-ci représente peut-être le renouveau de l'Église dans la Pologne communiste des années 1980. Mais dans le film, nous ne voyons pas ce prêtre.

lorsque le médecin examine avec son stagiaire les cellules de son patient. Il constate la progression de la maladie – et le fait constater à son étudiant. *L'observateur indépendant* apparaît alors dans un coin du laboratoire, attentif à ce que fait et dit le professeur. C'est le moment où celui-ci commence à se rendre, dans son for intérieur, à la requête de l'épouse. À savoir que, puisque la maladie progresse inéluctablement et que le patient est condamné, vaut mieux prononcer un *verdict de mort* afin d'éviter à la femme l'avortement. On se rappelle que celle-ci est tombée enceinte suite à une relation adultère. La mort de son mari la libère de l'obligation d'avorter. La mort de son mari permet la naissance de l'enfant. *L'observateur indépendant* nous signale donc le moment où, dans la conscience du médecin, un choix se dessine.

Fenêtres, miroirs, liquides tels le lait, le thé, l'eau, autant de signes parsemant les scénarios du *Décatalogue* et surgissant au moment où les protagonistes sont aux prises avec la tentation de la transgression. On pense ici au jeune Ernst Bloch de *Traces*, disant que le signe surgit au croisement de deux chaînes de causalité indépendantes. Le coffre à gants¹⁰ de la voiture de Romek s'ouvre au moment du soupçon, quand la transgression de sa femme se prépare, ou se révèle.

L'avantage du signe est qu'il est libre de prescription. Il indique le moment du choix, il annonce la transgression, mais il ne dit aucunement quoi choisir. Il ne prescrit rien. Ni ne sanctionne.

Pour une théorie postmoderne basée sur la *fin des grands récits* (Lyotard, 1979), le signe est le maximum acceptable. Il n'est qu'une balise informant les subjectivités de l'heure du choix.

À l'opposé, le symbole captiverait l'individu dans le religieux hérité et transcendant. Captiver et capturer sont très proches. Alors pourquoi ne pas s'émanciper du symbole ? Exit le symbole !

10. Rappelons les célèbres analyses de Freud sur la symbolique sexuelle des objets à cavité. Voir *Sur le rêve*.

Or, ma seconde thèse consistera à démontrer la pérennité du symbolisme religieux et chrétien au sein du *Décatalogue*. Il se pourrait toutefois que les pistes de chaque film ne soient pas toujours claires, car Kiesłowski mêle à dessein les interdits. L'adultère et le mensonge apparaissent dans plusieurs films, alors qu'ils ne sont pas l'objet du commandement principal. C'est d'ailleurs pourquoi les dix films du *Décatalogue* ne sont pas nommés, mais seulement numérotés. De plus, comme nous l'avons déjà mentionné, la révélation du commandement n'est jamais instrumentée par l'Église instituée elle-même. Cette sécularisation du religieux a pour conséquence la mise *sous le boisseau*, pour ainsi dire, de la lumière du symbole. C'est une des forces de ce cinéma anti-hollywoodien de ne pas grossir le trait. Mais le symbole n'en est pas moins là, le plus souvent discret, mais parfois aveuglant d'expressivité, comme nous tenterons de le démontrer. Il se pourrait même qu'il ait un puissant auxiliaire à même de nous suggérer sa présence : la musique de Zbigniew Preisner. Celle-ci fera également l'objet d'un effort d'interprétation, axé sur l'inscription de cette musique¹¹ dans la tradition de la musique dite sacrée. Quelle en est la structure, quels en sont les effets ?

Nous ne prétendons pas que le symbole religieux offre les réponses aux dilemmes moraux dans lesquels sont plongés les personnages. Le symbole est plutôt un héritage culturel par lequel nous explorons le problème du bien et du mal, et même le mystère de la transcendance du bien par rapport à la facilité du mal, à la transgression de l'interdit.

*

En somme, notre plan de travail tient en deux parties, structure mimétique et symbolisme. Nous avons tenté de minimiser les répétitions provenant du fait que nous traitons chaque épisode à deux reprises. Nous avons préféré cette méthode à celle consistant à traiter chaque épisode sous les deux aspects,

11. Dans certains épisodes du *Décatalogue*, mais pas dans chacun. Certains, au contraire, utilisent une musique *concrète*, dont la composition et les effets sont différents.

l'un après l'autre. Il nous a semblé, en effet, que la première option offrait une meilleure unité esthétique et formelle.

Notre travail ayant commencé avec l'intuition de la structure mimétique dans les épisodes 7 et 8 du *Décatalogue*, nous avons étendu l'analyse au reste de l'œuvre. Une exception, *Décatalogue* 3. Celui-ci a d'ailleurs la particularité d'être le mal-aimé de la série, si l'on se fie du moins à certaines recensions sur Internet ou en format livre. Disons d'emblée que nous ne partageons aucunement cette critique. Le troisième épisode du *Décatalogue*, « Tu respecteras le jour du Seigneur », obéit, selon nous, comme les autres, à la structure mimétique. Il comporte deux triangles : Janusz, son ex-maîtresse Ewa et son épouse ; Janusz, Ewa et l'ex-mari de celle-ci, Garus. Mais Garus n'est plus. La rivalité mimétique suscitée par ce dernier est une affaire passée, dont Janusz s'est affranchie. *Décatalogue* 3 ne nous montre donc pas la dynamique du désir mimétique entre Janusz et Garus, mais l'effort de Janusz de ne pas rouvrir ce passé. Ewa tente malgré tout de reconquérir Janusz, mais échoue. L'épisode se termine bien, par le retour de Janusz auprès de son épouse. En somme, le fait que le triangle amoureux Janusz-Garus-Ewa soit le passé de l'histoire et non son actualité ne soustrait aucunement cet épisode du cadre théorique que nous développons dans cet ouvrage, et l'analyse que nous en faisons dans la seconde partie pointe d'ailleurs cette structure mimétique.

La seconde partie de l'ouvrage exigeait encore davantage de souplesse. La présence du symbole religieux et biblique dans cette œuvre ne pouvait résulter d'un plan systématique des réalisateurs. Certains épisodes condensent de façon extraordinaire ce symbolisme. C'est le cas, par exemple, de *Décatalogue* 1 avec la figure de l'*observateur indépendant*. Dans d'autres épisodes, la dimension symbolique nous paraît *sous le boisseau*, si l'on nous permet cette expression, sans doute embarrassante dans le cadre d'un essai argumentatif. Mais n'oublions pas que le cinéma de Kieślowski s'est forgé dans un cadre politique de censure. Nous pensons que le *Décatalogue* est une œuvre *chiffrée*.

Le lecteur n'ayant pas vu chaque épisode, ou en ayant perdu un peu le souvenir, pourra consulter les synopsis en annexe.

Nous tenons également à mentionner que les notes de bas de page seront utilisées principalement lorsqu'il s'agit de recouplements avec d'autres épisodes de la série, de précisions linguistiques sur la langue polonaise et de références à la culture polonaise, ou, tout simplement, de chemins de traverse. Nous avons tenu à les mettre sur la carte.

Enfin, nous tenons à préciser deux points importants. D'abord, Kiesłowski n'a pas cru bon d'associer chaque épisode du *Décalogue* au nom du commandement indiqué par le chiffre. Chaque film est numéroté. C'est donc *Décalogue 9*, et non « Tu ne convoiteras pas la femme d'autrui », qui constitue le titre du film. Une raison probable est que la plupart des épisodes mettent en scène la transgression de plusieurs commandements, et non d'un seul. Par exemple, dans *Décalogue 9*, Romek et Ania se mentent mutuellement, et donc transgressent le huitième commandement. Dans cet ouvrage, nous avons choisi de référer au nom du commandement pour des raisons pédagogiques et pour orienter plus facilement nos lecteurs. Un autre point à souligner concerne les noms des personnages. Le polonais, comme les langues slaves, décline chaque prénom en plusieurs diminutifs, dont l'utilisation dépend du contexte et du degré de familiarité de l'interlocuteur. Pour faciliter la lecture, nous avons choisi de retenir un seul prénom pour chacun des personnages.

PREMIÈRE PARTIE

Sur le mimétisme comme *modus operandi*

La propension humaine à l'imitation opère dans le *Décalogue* au niveau de la transgression de l'interdit, mais aussi dans la révélation des conséquences de cette transgression. Nous affirmons que ce mimétisme non seulement structure l'œuvre, mais accentue l'identification entre les personnages et le spectateur du film. En effet, une fois qu'est brisé le réflexe pharisien de rejeter la faute sur un seul, il devient difficile de se réfugier dans une position de juge et de moralisateur. Kieślowski n'accorde tout simplement pas de place à celles-ci. Nous devons faire sans figures d'autorité.

Évidemment, cette démarche éthique se voit nuancée selon le commandement exploré. Le contraste le plus élevé se trouve entre le *Décalogue* 1 et le *Décalogue* 10, c'est-à-dire entre l'épisode le plus près de la tragédie classique et celui tirant vers le burlesque. Cela se comprend par les thèmes. Dans *Décalogue* 1, l'homme cherche à imiter Dieu et l'issue sera semblable à celle de Prométhée. Dans *Décalogue* 10, plusieurs hommes entrent en compétition pour un timbre, sujet permettant la bouffonnerie¹. L'imitation, toujours à l'œuvre, conduit à des conséquences diverses selon le sujet ou l'affect imité.

*

1. L'héritage du père n'en est pas moins dilapidé et l'un des frères y perdra un rein au passage...

Le chien est dit le meilleur ami de l'homme. C'est la première espèce que l'homme a domestiquée, avant même sa sédentarisation. Étant une espèce très sociable, le chien manifeste une tendance évidente au mimétisme. La ressemblance entre maîtres humains et chiens est un thème tragi-comique exploité abondamment dans la littérature et le cinéma, dont le couple Tintin/Milou a été ma première et passionnante découverte. J'aimerais débiter cette analyse de la structure mimétique du *Décatalogue* par un relevé – pas encore effectué par la littérature secondaire à ma connaissance – de la présence très significative des chiens dans cette œuvre.

Dans tous les épisodes du *Décatalogue*, sans exception, des chiens aboient. Les aboiements surviennent dans des moments de solitude, voire de dérégulation, où les personnages sont aux prises avec la conscience de leur transgression. Une sorte d'écho de leur conscience, donc. Cela dit, le chien apparaît de façon significative dans quatre épisodes et dans ces épisodes, un effet évident de mimétisme est suggéré. Similitude de destin et mimétisme comportemental sont des points cruciaux du scénario que le chien permet d'établir.

Pensons au chien *aux yeux jaunes* que le petit Pawel de *Décatalogue* 1 découvre, mort, sur la surface glacée du lac où se tient le mystérieux observateur anonyme. Pawel le caresse avec tendresse. Le lendemain matin, au déjeuner, il en parle à son père. Ainsi débute leur remarquable échange au sujet de l'âme et de la mort. L'éveil de Pawel sur les questions fondamentales pousse son sceptique de père dans ses derniers retranchements : « Tu m'en demandes trop ce matin », dira-t-il, en voyant le lait tourner dans le café. Le lait qui a tourné, comme le flacon d'encre qui se brisera, *sans raison*, c'est l'insuffisance de l'argumentation rationnelle du père vis-à-vis de ces questions fondamentales. « Il n'est plus aussi sûr qu'avant », dira d'ailleurs Irena à Pawel, au sujet du positivisme du père. L'interrogation métaphysique, véritable abîme, suscitée par la découverte du chien mort, ne pourra se refermer. Pawel s'engouffrera dans les eaux glacées du lac. Le petit cadavre sera repêché. Pawel avait vu le chien mort. Le père verra son fils mort. L'éveil du fils aux questions

fondamentales deviendra la terrifiante angoisse métaphysique du père, qui renversera l'autel de Marie et posera sur son front une larme d'eau glacée.

Décatalogue 5, « Tu ne tueras point », présente une même similitude de destin, mais sur un mode plus discret. Le chauffeur de taxi, Waldemar, ne se distingue pas par sa courtoisie. Avec son klaxon, il effraie Mado, le petit chien d'une dame qui déambule dans le stationnement où lui-même attend un client. Lorsqu'un client (on reconnaît Andrejz de *Décatalogue* 2, dont la femme, Dorota, est visible dans l'angle d'un conteneur) lui demande s'il est libre, il répond de manière rude : « Vous ne voyez pas que je la lave ? » Les clients attendent donc qu'il ait fini de laver sa voiture, mais Waldemar démarre en les laissant volontairement dans le froid. L'humanité, à bien dire, de Waldemar, n'apparaît que dans la scène du chien. Nous sommes dans un champ similaire à celui où Yatzek le tuera, ou dans un terrain vague. Il y a un chien, aux allures de bâtard délaissé, abandonné à lui-même, vivant dans ces marges de la cité. Ce chien est un double de Yatzek, car Yatzek est ainsi, seul, abandonné, âme errante que personne n'appelle ni ne retient. Waldemar a arrêté son taxi, baissé sa fenêtre. Le chien, tranquille, le regarde et attend. « Tu veux mon sandwich ? C'est ma femme qui l'a préparé. Tiens ! Mange [ce dernier mot dit en français]. » Et Waldemar de lui lancer la moitié de son sandwich.

Plus tard, après avoir tué sauvagement Waldemar, Yatzek s'empare de la moitié de sandwich et la dévore, en souriant de son œuvre, jusqu'à ce qu'une chanson enfantine jouée à la radio, lui rappelant sans doute sa sœur, le ramène à des pensées moins souriantes.

Le sandwich préparé par l'épouse, et qui passe de Waldemar au chien et ensuite à Yatzek, est la petite part d'humanité dans un monde livré à la déshumanisation et à la violence. Le chien agit ainsi comme révélateur et préfiguration du destin cruel qui attend Waldemar et Yatzek.

Décatalogue 2 suggère de façon plus simple la structure mimétique des comportements ou intentions à l'égard du chien et de

l'homme. Dorota fume nerveusement dans le couloir de son immeuble, où habite également le médecin soignant Andrejz, son mari. Elle se décide à frapper à sa porte et demande d'abord au médecin s'il la reconnaît. « Oui, c'est vous qui avez écrasé mon chien l'an dernier. » Dorota veut avoir des nouvelles de son mari, mais la communication entre Dorota et le médecin ne passe pas bien. Le médecin lui dit de passer à l'hôpital mercredi, jour où l'on donne des nouvelles aux familles. Dorota proteste. « Mercredi, c'est dans deux jours ! » – « Oui, nous sommes bien lundi, répond sèchement le médecin. » « Dommage que ce ne soit pas vous que j'ai écrasé ! »

Le souhait de mort s'exprime ensuite dans la scène de la fenêtre, quand Dorota regarde le médecin s'en aller à l'hôpital. Elle enlève, l'une après l'autre, les feuilles de sa plante, tentant même de casser la tige. Dorota se rend à l'hôpital, mais n'obtient guère plus d'informations. Elle guette la sortie du médecin. Celui-ci traverse le stationnement de l'hôpital et Dorota met la voiture en marche. Pendant une seconde, on a l'impression qu'elle va l'écraser... C'est probablement une illusion d'optique, créée par l'angle de vue de la caméra, derrière la voiture, qui est elle-même derrière le médecin.

C'est dans *Décatalogue* 10 que l'on exploite très ouvertement la structure mimétique incarnée par le chien. Étant une comédie, ce film pouvait grossir le trait de ce qui n'est que suggéré par les films précédemment mentionnés. La première apparition du chien dans le scénario est presque invisible. Jurek se rend chez le marchand de timbres dans le but de retrouver la série des trois zeppelins que son fils a bradé contre presque rien à un petit revendeur. Le marchand possède, en effet, la série. Mais pour contrer les prétentions de Jurek, il exhibe un certificat. Pendant qu'il se lève pour chercher dans sa boutique les timbres et papiers afférents, on voit la silhouette d'un grand danois se profiler derrière la vitre dépolie du fond. Jurek et son frère sont sur le point de se laisser contaminer par la frénésie des collectionneurs. Ce marchand, qu'ils devinent être un filou, les attire pourtant comme un aimant. La raison est simple : le désir du marchand et des autres collectionneurs les a gagnés. Le caractère

mimétique de ce désir sera caricaturé par les trois danois. Les trois zeppelins, ensuite les trois Mercure autrichiens, le trio de filous qui volera Artur et Jurek, les deux frères et leur père défunt...

Lorsque Jurek tente d'intimider le marchand en le menaçant d'appeler la police s'il ne lui rend pas les trois zeppelins, le marchand demeure courtois et imperturbable. Sans doute qu'il se sent protégé. L'une de ses protections est le grand danois qui s'agite de l'autre côté de la fenêtre. Il a vu ou reniflé Jurek.

Lorsque Jurek entre dans l'appartement du père, que les deux frères habitent de plus en plus puisque la précieuse collection s'y trouve, Artur lui présente Rokis, un grand danois superbe et menaçant. Rokis gronde quand Jurek tente de le caresser. Le désir mimétique contaminant les deux frères est aussi une dérive sécuritaire : système d'alarme, barreaux aux fenêtres, veilles alternées. Le chien de garde incarne ici le point culminant et caricatural de cette dérive mimétique.

Mais cet apex sécuritaire est aussi un point pivot. Le marché proposé par le marchand de timbres implique que Jurek fasse le don d'un rein pour la fille du marchand. En retour, il aura le Mercure autrichien rose... Pendant que Jurek se fait enlever son rein et qu'Artur l'attend dans les corridors de l'hôpital, le voleur scie les barreaux de la fenêtre et pénètre dans l'appartement. Dans l'obscurité, la main gantée de noir du voleur tapote gentiment la tête du grand danois. Celui-ci aura reconnu un semblable.

En effet, après qu'Artur et Jurek se soient mutuellement dénoncés à l'inspecteur – la scène du rendez-vous entre Jurek et le policier étant particulièrement révélatrice, puisque l'on voit et entend Jerzy Stuhr, l'acteur comique jouant le rôle de Jurek, littéralement grogner lorsqu'il accuse son frère –, les deux frères, chacun à deux points différents de la place de Varsovie où ils sont tous les deux allés, aperçoivent le trio maudit : le soi-disant ami de leur père, qui après l'enterrement de celui-ci était venu se faire rembourser une dette, tout en manifestant son intérêt pour la collection du père, le petit

revendeur ayant floué le fils de Jurek, et le marchand de timbres. Les deux adultes arrivent eux aussi de deux points différents de la place, chacun avec leur grand danois noir, se croisent et se congratulent. Ils semblent avoir fait une bonne affaire...

C'est en apercevant les deux danois identiques au leur que les frères comprennent le traquenard dans lequel ils sont tombés. Mais leur prise de conscience va plus loin, ils semblent aussi comprendre à quel point la convoitise mimétique pour ces timbres les a changés. Chacun a honte d'avoir injustement accusé son frère d'être le voleur de la collection.

Avant de dénoncer Artur au policier, Jurek avait dit : « Vous allez penser que je suis tombé bien bas. » Rassuré par le policier qui lui répond qu'il ne faut pas exagérer, Jurek émet alors des grognements. Prouesses d'acteur. Dans *Décatalogue* 10, le chien sert de révélateur de cet abaissement de l'homme, abaissement de sa nature morale et spirituelle, quand la convoitise mimétique le mène à soupçonner son frère.

De manière générale, les films du *Décatalogue* suppriment la barrière ontologique entre l'homme et l'animal. Le chien, étant le meilleur ami de l'homme, est comme une émulsion hypersensible où une lumière se fait sur le comportement humain. Du chien aux yeux jaunes, mort gelé, que trouve Pawel, au chien du médecin que Dorota a écrasé, et à celui qui mange la moitié du sandwich du chauffeur de taxi qui sera tué par l'homme qui mangera l'autre moitié, les chiens et les hommes s'échangent les arcanes d'un commun destin. Dessiner celui-ci, c'est révéler la structure mimétique de ce qui arrivera.

Décatalogue 1

Tu adoreras un seul Dieu

Un homme emmitoufflé semble veiller sur un chien mort gelé en se réchauffant lui-même à un feu de bois. Il se tient près de l'endroit où la glace a craqué. On voit les eaux noires du lac affleurer à la surface. Cet homme se tient à la frontière métaphorique où l'emprise du positivisme ne s'exerce plus. Qui est cet homme ? Est-il un saint, un ermite ou un simple clochard ? C'est un témoin. Il annonce le monde terrible des actes d'une volonté affranchie des contraintes logico-mathématiques.

Pawel est représenté au début du film par l'oiseau venant picorer des miettes sur le balcon, symbole de l'innocence, de la vie qui suit son cours, tandis que la découverte du chien mort déchire un premier voile sur le monde, celui des vérités amères et de l'interrogation sur le sens. Pawel rencontre l'homme et touche le chien mort gelé. Plus tard, il interrogera son père, ce positiviste convaincu de l'emprise des lois logico-mathématiques : « Papa, qu'est-ce que la mort ? Tu ne m'as pas parlé de l'âme ? »

Le père explique la mort d'une manière sèchement médicale. Quant à l'âme, il préfère admettre son ignorance, sans pour autant s'empêcher de dire que ce n'est qu'une formule.

Lors d'une de ses leçons à l'université – il est professeur –, il ne se gêne pas pour accoler des attributs de la divinité à l'ordinateur tout-puissant : omniscience, mémoire infinie, actes de

la volonté. Le professeur¹ semble se délecter à présenter l'ordinateur comme un imitateur de Dieu.

Mais le même jour, la tante de Pawel résumera les attributs de la divinité par une seule parole : l'amour, un sentiment ressenti à ce moment par Pawel. Sauf que l'expérience de l'amour ne fait pas partie du lexique positiviste à l'aide duquel le père a décrit l'ordinateur.

L'assurance du père, je dirais même l'hybris² du père, est magnifiquement rendue par Kieślowski lors de la scène du jeu d'échecs. Une femme, maître d'échecs, affronte en simultanée plusieurs adversaires. Les échiquiers sont disposés en cercle pour représenter la totalité du monde. Placée au centre, la maître d'échecs dispose d'une vision panoptique. Elle se déplace tel un métronome et a déjà mis échec et mat sept joueurs, comme si elle refaisait à l'envers la création relatée dans la Genèse. Cette maître d'échecs est un avatar de la divinité. Une divinité en quelque sorte déchue dans le monde des lois logico-mathématiques.

De fait, cet avatar n'a pas comme attribut la toute-puissance et l'infailibilité, car le duo père-fils le vaincra. Grâce à une manœuvre du fou, cette pièce oblique³, notre duo la mettra

-
1. La leçon de ce professeur de philosophie du langage a un double sens. Voulant illustrer la phrase d'Elliot que *la poésie est ce qu'on ne peut pas traduire*, ce reste propre au génie d'une langue qui ne trouve pas son équivalent dans les autres, le professeur joue à faire dériver des mots, opération qui se traduit difficilement. Parmi les exemples qu'il donne se trouvent le substantif *podjudzanie* et le verbe *podjudzac*, construits à partir du nom Judas. Le substantif veut dire : la tentation de Judas. Le verbe : faire comme le diable, tenter Judas. Dans le contexte du film, c'est l'ordinateur qui dit au père : vas-y, fais-le. Donne-lui les patins et qu'il aille sur la glace ! L'ordinateur tente le père à la manière du diable. Cette scène illustre à notre avis remarquablement la thèse que nous voulons démontrer : sous l'apparence d'une construction sémiologique se cache le symbole, ce *reste* qui ne se traduit pas. D'ailleurs, l'hybris du père consistera à se faire le Judas d'Elliot, puisqu'il proposera à ses étudiants l'hypothèse d'un ordinateur possédant toutes les langues et devenant ainsi traducteur omniscient. S'il en était ainsi, la poésie disparaîtrait...
 2. On traduit généralement ce terme de l'ancien grec par : démesure, excès, voire arrogance.
 3. Rappelons qu'en allemand cette pièce se nomme *der Läufer*, ou l'évêque. Le polonais possède aussi cette dénomination, comme le montre Pawel en suggérant un mouvement du fou qui mettra la « routinière » échec et mat. On peut comprendre

échec et mat. Et voici le visage jusqu'à présent impassible de la maître d'échecs qui s'éclaire d'un sourire. Redevenue humaine, elle félicite le duo. Dans sa joie victorieuse, Pawel embrasse le crâne de son père. Un code entre eux. Père et fils s'aiment, le film le montre avec évidence. Mais dans cette scène, ce que le fils embrasse n'est pas le cœur de son père, mais son intelligence.

La scène des échecs pave la voie à l'hybris du père. Plutôt que d'y voir un avertissement sur la vulnérabilité des calculs humains, puisque l'avatar du dieu positiviste a été vaincu par une manœuvre du fou, le père se confirmera dans la toute-puissance de ses prévisions. Il faut dire qu'elles seront assistées par un avatar plus puissant : l'ordinateur.

La suite du film mène à une des conclusions les plus bouleversantes du cinéma de Kieślowski : la mort du fils, englouti dans les eaux glacées du lac. Les calculs du père sur la résistance de la glace se sont révélés vains. Le père défait assiste au repêchage de son fils par les plongeurs de la police. Une foule muette se recueille devant cette manifestation terrible de la Volonté Divine.

La scène d'échecs aura préfiguré sur un mode parodique l'hybris et la limite inhérentes au royaume logico-mathématique. Mais la mort de Pawel vient révéler l'interdit de la manière la plus tragique qui soit, atteignant en puissance dramatique et esthétique des sommets de l'art tel que le *Karamazov* de Dostoïevski. L'homme ne doit pas jouer à être Dieu.

qu'un résidu de transcendance permet de supplanter le jeu mécanique du maître. Une autre signification serait celle du fou médiéval : sa bouffonnerie vient subvertir les autorités établies. C'est grâce à une combinaison du fou et du cavalier que le chevalier Antonius Block tente de déjouer la Mort, dans le *Septième Sceau* d'Ingmar Bergman.

Décatalogue 2

Tu ne parjureras pas

L'histoire de *Décatalogue 2* est résumée par l'étudiante en philosophie qui apparaîtra aussi dans le 8^e film. Une femme aime deux hommes. Le premier, son mari, lui apporte la paix et la sécurité. Le second, son amant, lui procure... Dorota laisse cette phrase en suspens. Cette femme ne pouvait tomber enceinte de son mari. L'enfant qu'elle porte lui vient de l'amant. Son mari vient d'être opéré pour un cancer. S'il survit, elle doit se faire avorter. Le *doit* ici ne relève pas d'un impératif moral absolu, mais de ce que Dorota estime être son inévitable choix. Si son mari survit, de son point de vue, elle n'a pas d'*autre choix* que l'avortement.

Mais si le destin de l'homme est de mourir, la femme peut garder l'enfant.

Or, le dilemme ne repose pas entièrement sur sa conscience. Le médecin soignant est aussi concerné. C'est lui qui doit rendre un verdict permettant à la femme de choisir. Le commandement visé par *Décatalogue 2*, « Tu ne parjureras pas », s'adresse au médecin, car son serment l'empêche de prononcer un verdict de mort tant qu'un espoir de vie subsiste.

Le film installe le climat et la menace mortifère par une escalade de faits divers. Un lapin mort est retrouvé sous les balcons du grand immeuble où habitent les protagonistes du film. Un résident frappe à la porte du médecin afin de s'enquérir si le lapin était à lui. « J'aurais bien aimé », répond le médecin. Évidemment, il s'agit ici de nourriture. Mais que la mort puisse être désirée, derrière cet artifice acceptable, est peut-être ce que suggère cette scène d'apparence banale.