

## Courts métrages documentaires de Krzysztof Kieślowski

Jérôme Bazin

À l'occasion du vingtième anniversaire de la mort du cinéaste polonais Krzysztof Kieślowski (1941-1996), plusieurs rétrospectives et expositions ont lieu en Europe au cours de l'année 2016. Dans le programme du colloque « La Double Vie de Kieślowski », associé au festival « L'Europe autour de l'Europe », figurait par exemple une projection organisée au cinéma le Grand Action à Paris le 1<sup>er</sup> avril 2016. L'occasion de montrer des œuvres moins connues que la trilogie des *Trois Couleurs*, *La Double Vie de Véronique* ou la série du *Décatalogue* : cinq des courts métrages documentaires que Kieślowski a tournés au cours des années 1960 et 1970. Il s'agissait d'*Urząd* (*Le Guichet*, 1966), *Szpital* (*L'Hôpital*, 1976), *Z punktu widzenia nocnego portiera* (*Du point de vue du gardien de nuit*, 1977), *Dworzec* (*La Gare*, 1980) et *Gadające głowy* (*Les Têtes parlantes*, 1980). Autant de documentaires qui ont été produits dans les circuits officiels de la Pologne populaire, et qui, même s'ils n'ont pas été diffusés à grande échelle, ont été occasionnellement montrés dans des petits cinémas et des ciné-clubs, notamment lorsque le climat politique se libéralise – temporairement – avec l'apparition de *Solidarność* à la toute fin des années 1970.

Si la question de la diffusion se pose, c'est parce que la réalité crue de la Pologne socialiste apparaît dans chacun de ses films. Dans *L'Hôpital*, Kieślowski suit la vie d'un centre d'urgence pendant une journée entière et montre les aspects tragico-comiques de la vétusté de la Pologne socialiste (les prises d'électricité défectueuses qui interrompent une opération en cours) et même la pauvreté de certains individus dans un régime censé garantir un niveau de vie convenable à chacun (l'on croise dans le même hôpital une femme d'une soixantaine d'année qui n'a plus rien pour vivre). *La Gare*, de la même manière, dépeint une journée à la station centrale de Varsovie. Le film s'ouvre en montrant le décalage entre, d'une part, les postes de télévision qui relaient à l'intérieur de la gare les déclarations fanfaronnes sur la croissance économique et, d'autre part, la triviale attente des personnes. Il se ferme sur le centre de surveillance de la gare, d'où un agent observe, à l'aide de gigantesques caméras, les gestes de la population.

C'est sans doute dans le film *Du point de vue du gardien de nuit* que la critique du socialisme réellement existant est la plus acide. Ce film dresse le portrait d'un homme dont le travail consiste à laisser passer les travailleurs d'une usine, à vérifier qu'ils ont bien pointé et qu'ils n'ont rien dérobé, à repérer ceux qui essaient de louvoyer avec les ordres. Devant la caméra, il explique avec fierté son zèle à surveiller ses pairs. En dehors de son temps de travail, il dénonce des pêcheurs qui n'ont pas un permis de pêche adéquat ; il présente la délation comme son « hobby ». Il dit transmettre ses rapports à la direction de l'entreprise et au parti (il est d'ailleurs le seul personnage

dans les cinq films à prononcer le mot de « parti », qui est sinon absent). Mais on ne sait pas quel est le pouvoir réel de cet homme, quelle est la répercussion de ses rapports et s'ils sont même lus. Peut-être n'était-il pas aussi puissant qu'il ne le prétend, les professionnels de la surveillance dans les pays communistes étant parfois sceptiques devant les dénonciateurs trop zélés. Néanmoins, le film suggère que le système socialiste place ce genre de personnes dans une position de force et confère à ce goût de la délation une capacité de nuire.

La vision de ces courts métrages résonne avec des préoccupations historiographiques actuelles. Pour la Pologne d'Edward Gierek comme pour d'autres démocraties populaires, les chercheurs ont déplacé la perspective sur l'échelle quotidienne. Ils ont redécouvert des individus qui ne se définissent pas uniquement par leur relation au pouvoir, mais qui sont complexes, contradictoires, à la poursuite de différentes logiques, engagés dans différentes sphères d'activité. Et la caractérisation « communiste » de ces sociétés, comme dans ces courts métrages, est difficile à établir ; quoiqu'inévitable, elle n'est pas évidente à observer.

Ce trait est encore souligné dans les courts métrages en raison des préoccupations propres au cinéaste : comme souvent chez Kieślowski, plus qu'un système politique particulier, c'est à chaque fois une condition humaine, abjecte ou lumineuse, qui est approchée. Cette dimension existentialiste englobant et dissimulant la dimension proprement politique apparaît bien dans le documentaire *Les Têtes parlantes*, où le cinéaste a posé les mêmes questions à de nombreuses personnes, âgées de 2 à 100 ans : « Qui es-tu ? », « Qu'attends-tu de la vie ? », « Que cherches-tu ? ». Les réponses rappellent tout d'abord au spectateur à quel point les individus optent pour différentes désignations de soi, quand on les invite à se présenter à leur guise : certains se définissent par un trait de caractère, d'autres par une position professionnelle, par des convictions philosophiques ou religieuses ou encore par une position à l'intérieur d'une famille. Les considérations proprement politiques sont en arrière-plan. En cette année 1980, la récurrence du terme de démocratie et le souhait répété de vivre dans une société qui échappe à la lâcheté saisissent bien le climat qui s'est installé en Pologne depuis 1976, avec la formation du Comité de défense des ouvriers (KOR) puis du syndicat Solidarność : un climat d'espérances craintives, échaudées par les nombreuses expériences précédentes où les tentatives de libéralisation dans des pays socialistes ont fini par une normalisation répressive. Mais ces considérations politiques ne forment précisément qu'une toile de fond. C'est bien l'existentialisme qui forme le cœur du film et lui donne même sa forme : la caméra ne cesse d'inspecter, de différentes manières, ces têtes parlantes, de face, de trois quarts, dans la lumière, dans l'ombre, dans un environnement situé ou sur un arrière-plan indéfini. Les points forts sont d'ailleurs les déclarations de ces personnes qui disent n'être personne ou celles d'une femme qui dit, en contre-jour, avoir perdu son mari deux semaines auparavant et que tout son être se résume donc désormais à être veuve.

Le souci existentialiste imprègne la forme de tous ces courts métrages. Le montage rapide, les nombreux gros plans, la fréquente dissociation entre le son et l'image, la multiplication des sons qui crée souvent un conglomérat sonore sont autant de traits qui définissent un style documentaire questionnant en permanence des êtres à l'existence incertaine. C'est une écriture documentaire qui est d'ailleurs rarement

narrative ; il y a peu de scènes entières dans ces films car ce ne sont pas les situations qui intéressent Kieślowski. À peine un infirmier de *L'Hôpital* est-il suivi un moment qu'il disparaît, sans avoir le temps d'être devenu un personnage à l'écran. Kieślowski a été l'élève de Kazimierz Karabasz à l'école de cinéma de Łódź et s'il reprend ce goût de l'observation de groupes sans cesse mouvants, sa caméra est plus nerveuse, plus instable. Si nous pensons inévitablement aux documentaires de la même période de Frederick Wiseman et à ceux de Raymond Depardon, qui font aussi le choix de filmer un lieu ou une institution, le style et la finalité sont néanmoins fort différents.

Il y a donc de nombreuses raisons de s'intéresser à ces courts métrages documentaires. Espérons que l'attention pour les films moins connus de cinéastes renommés permettra une plus grande considération pour les films de réalisateurs qui ne jouissent pas de la consécration internationale d'un Kieślowski. Cela permettrait de découvrir – ou de redécouvrir – la richesse d'un cinéma dont le centre de gravité a été l'école de Łódź, ainsi que des films issus d'autres contextes communistes.