

Le cinéma et la recherche en sciences humaines. Une exploration à partir de l'oeuvre de Krzysztof Kieslowski

Isabelle Dame et Christian Thiboutot

Volume 35, numéro 2, automne 2016

Les visages de l'interprétation en recherche qualitative

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1084384ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1084384ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

Cet article vise à décrire l'apport de l'interprétation du cinéma pour la recherche en sciences humaines, et plus particulièrement la psychologie, à travers l'exploration de l'oeuvre de Krzysztof Kieslowski. Les possibilités heuristiques, éthiques et thérapeutiques du cinéma sont révélées en mettant les oeuvres du cinéaste en lien avec un corpus théorique provenant de la philosophie existentielle et de la psychanalyse.

Éditeur(s)

Association pour la recherche qualitative (ARQ), Université du Québec à Trois-Rivières

ISSN

1715-8702 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dame, I. & Thiboutot, C. (2016). Le cinéma et la recherche en sciences humaines. Une exploration à partir de l'oeuvre de Krzysztof Kieslowski. *Recherches qualitatives*, 35(2), 123–144. <https://doi.org/10.7202/1084384ar>

Le cinéma et la recherche en sciences humaines. Une exploration à partir de l'œuvre de Krzysztof Kieslowski

Isabelle Dame, Doctorante

Université du Québec à Montréal

Christian Thiboutot, Ph. D.

Université du Québec à Montréal

Résumé

Cet article vise à décrire l'apport de l'interprétation du cinéma pour la recherche en sciences humaines, et plus particulièrement la psychologie, à travers l'exploration de l'œuvre de Krzysztof Kieslowski. Les possibilités heuristiques, éthiques et thérapeutiques du cinéma sont révélées en mettant les œuvres du cinéaste en lien avec un corpus théorique provenant de la philosophie existentielle et de la psychanalyse.

Mots clés

KRZYSZTOF KIESLOWSKI, PHILOSOPHIE EXISTENTIELLE, PSYCHANALYSE, CINEMA, HERMÉNEUTIQUE

Introduction

Le cinéma et les autres arts se présentent le plus souvent comme des activités culturelles auxquelles on s'intéresse généralement *en marge* de la recherche scientifique. La réception de l'œuvre d'art prend ainsi sa place dans des conversations informelles, dans des cercles critiques ou à l'intérieur de programmes académiques spécifiquement voués aux arts et à la culture. Si les disciplines des arts et des lettres font du cinéma un objet d'étude officiel et légitime, dans les sciences humaines, ces œuvres n'ont, souvent, qu'une place très restreinte et sont étudiées, plus couramment, en tant qu'objets d'un savoir, par exemple en étant invoquées pour illustrer une situation humaine ou un phénomène auquel se rapporte ce savoir. Certaines disciplines des sciences humaines, telles que la philosophie, pourront se pencher sur les œuvres cinématographiques qu'elles incluront dans une étude esthétique ou phénoménologique. Par ailleurs, peu de travaux considèrent le cinéma comme

ayant une valeur théorique intrinsèque pour la psychologie. Pourtant, ces œuvres ont un pouvoir heuristique qui déborde la méthode et l'épistémologie scientifiques traditionnelles. Le cinéma de Krzysztof Kieslowski, plus précisément, a été reconnu par Joseph Kickasola (2004), dans son étude phénoménologique et psychologique de l'œuvre du cinéaste, comme ayant le pouvoir de donner à l'expérience une valeur épistémologique unique. Pour le chercheur, les films du cinéaste génèrent la théorie et non l'inverse. Christian Thiboutot (2013) a, pour sa part, rapproché la démarche de description (du réel) du réalisateur avec l'herméneutique de Paul Ricœur. Dans cet article, nous puiserons à même notre étude de l'œuvre de Krzysztof Kieslowski, qui sera mise en dialogue avec un corpus inédit provenant de la philosophie existentielle et de la psychanalyse, afin de révéler la valeur heuristique du cinéma pour la recherche en sciences humaines et, plus particulièrement, pour la psychologie. Nous ferons ainsi valoir que le cinéma se présente intrinsèquement comme une exploration et une description existentielles d'une valeur inestimable pour quiconque cherche à mieux comprendre l'agir et le pâtir humains.

L'accès à une réalité humaine inexplorée

Le cinéma de Kieslowski, en l'occurrence, nous permet d'entrer en contact avec une réalité complexe, dont l'expression est notamment émotionnelle et en général, polymorphe, c'est-à-dire en excès par rapport à tout modèle empirique et objectif. Un exemple peut être trouvé dans *Bleu* (1993), qui raconte l'histoire d'une jeune femme qui, à la suite d'un accident qui a causé le décès de sa fille et de son mari, tente de se libérer de son passé en se débarrassant de tout ce qui le lui rappelle. Dans le film, l'action de Julie est régulièrement entrecoupée par l'intrusion d'éléments sonores et visuels. Ces éléments nous permettent d'accéder à son expérience intime et personnelle et viennent se superposer à la réalité extérieure de l'intrigue. Cette réalité, essentiellement émotionnelle, est évoquée par une trame musicale et par la couleur bleue, qui trouve un support dans des reflets, des objets et des matières qui participent directement à la mise en scène du drame vécu par Julie (dont le personnage est joué par Juliette Binoche). La musique, par exemple, s'avère dans le film étroitement liée au souvenir, chez Julie, de son mari. Les premières minutes du film nous font d'ailleurs comprendre que celui-ci préparait un concerto pour « l'unification de l'Europe » – ce qui constitue évidemment une évocation symbolique de la tâche, plus intime et psychologique, de « réunification » qui attend Julie, qui vient d'être plongée dans le deuil, la douleur et la perte. La couleur bleue évoque quant à elle la fille de Julie, sa chambre aux murs bleus et le mobile de pierres bleues accroché à son plafond. L'intrusion traumatique du souvenir de

la famille perdue s'avère ainsi magnifiquement rendue par l'utilisation d'extraits musicaux et de fragments de couleur bleue, qui se superposent à l'action extérieure du récit. La référence à la couleur bleue et au concerto, très élaborée dans le film, joue donc un rôle crucial dans l'exploration des plis et de la complexité de l'expérience de Julie, qui nous est présentée à travers une sucette bleue (qu'elle dévore), ses allers et venues à la piscine (dont l'eau bleutée est aussi bien l'élément du désespoir que de la renaissance à venir), quelques notes inscrites sur une partition de musique ou encore la référence à la première lettre de St-Paul aux Corinthiens, qui dit littéralement : « Si je n'ai pas l'amour, je ne suis rien » (I Cor. 13:2) – ce qui ne manque pas d'évoquer les tourments en même temps que le défi de Julie, qui tente tant bien que mal de survivre à la désintégration de son monde. Autrement dit, dans *Bleu*, pas de thèse psychologique, pas de théorie ou de concept, encore moins d'explication ou de construction intellectuelle sur le deuil ou la perte. Mais au sens fort, qui nous intéresse ici, un effort d'essence poétique pour montrer et raconter cette perte, la faire, à proprement parler, apparaître, ici-bas, dans le monde, « [...] au milieu de la route, dans la poussière, chose parmi les choses [...] », comme disait Sartre (1990, p. 7).

L'utilisation d'une simple couleur et d'un extrait musical par Kieslowski permet en effet de faire voir que le travail du souvenir, chez Julie, se déploie dans un dialogue constant entre l'héroïne et les choses du quotidien (un morceau de sucre, un café, son appartement...), entre celle-ci et son prochain, en général au seuil de ce qui fait de Julie un être-au-monde, un être du monde, dont la mise en abîme aussi bien que le redressement ne sont précisément possibles que dans l'horizon de communauté et d'historicité. Ces exemples montrent comment le langage cinématographique peut permettre d'accéder à la réalité et à l'intimité humaine et, surtout, à quel point l'expérience humaine, pour être explorée dans sa prodigalité, a besoin d'être narrée, mise en scène et placée dans l'horizon du monde. Kieslowski (2006) avoue lui-même avoir l'ambition de décrire le monde des sentiments en dehors de tout solipsisme. Vers la fin de la phase documentariste de son parcours, le réalisateur remarqua notamment qu'il échouait finalement à décrire des sentiments tels que l'amour, dont il affirma qu'il est inaccessible « directement », c'est-à-dire qu'il a besoin du théâtre du monde et de la transcendance pour se voir rencontré dans son être propre (Kieslowski, 2006). Le cinéma de fiction nous permet par contre de nous rapprocher de ce monde intime. C'était là la grande conviction de Kieslowski lorsqu'il a abandonné la formule documentaire et qu'il s'est mis à privilégier les variations imaginatives (de la fiction) dans son approche et son exploration du mystère de l'existence, en particulier en cherchant à « enrichir le portrait de l'être humain d'une dimension supplémentaire, celle des

pressentiments, des intuitions, des rêves, des préjugés [...] en un mot de la vie intérieure » (Kieslowski, 2006, p. 212) – d'une « vie intérieure » qui n'a paradoxalement rien de définitivement intérieur ou d'absolument immanent, mais à laquelle le cinéma donne un accès médiat, c'est-à-dire proprement narratif et poétique.

L'une des différences évidentes entre le regard objectif et le regard à la fois plus naïf et plus ouvert du spectateur réside dans la façon qu'a ce dernier de faire partie de l'expérience filmique. Kieslowski (2006), en tout cas, croit que le spectateur qui va au cinéma a envie de se laisser emporter par ses sentiments. Une œuvre qui nous rend indifférents ne sombrera-t-elle pas plus facilement dans l'oubli? Une autre, qui nous émeut, ne sera-t-elle pas plus facilement gravée dans nos souvenirs? Ne dit-on pas que nous avons « aimé » ou « détesté » une œuvre? Lorsque nous regardons un film et que celui-ci nous touche, l'émotion que nous ressentons est probablement l'indice et l'élément – tout à la fois – qui révèlent que nous avons été transportés, ébranlés et, dans tous les cas, concernés, appelés dans une expérience qui n'a rien de neutre ou de désintéressée. La vérité de notre rencontre avec l'œuvre passe donc nécessairement par l'émotion qu'elle a créée et qui, en définitive, nous emporte au-delà de nous-mêmes dans un monde dont les tonalités élargissent la conscience que nous avons de nous-mêmes. La démarche de Kieslowski passe par l'appel aux sentiments. « Qu'existe-t-il d'autre que le sentiment? Qu'y a-t-il d'important? Il n'y a que ça » (Kieslowski, 2006, p. 206), affirme en substance le cinéaste. Celui-ci, d'ailleurs, insiste, dans *La double vie de Véronique* (1991), pour dire que nos sentiments ont une importance dont la vérité dépasse celle de la réalité objective. Dans le film, une jeune Polonaise, Weronika, voit sa carrière de chanteuse brutalement interrompue par une crise cardiaque (fatale). À la suite de sa mort, Véronique, une jeune Française, ressent une perte qu'elle est incapable d'identifier. Pourtant, grâce au pressentiment inquiétant provenant de ce deuil (Kieslowski, 2006), l'héroïne évite le choix fatal de Weronika et quitte sa carrière de chanteuse. Ses sentiments et ses intuitions lui servent de guides tout au long du récit. Dans le film, la vie affective de Véronique prime sur ses actions. L'essentiel de l'œuvre ne repose donc pas sur la possibilité de savoir si la mort de Weronika est une réalité empirique qui se rapporte d'une manière ou d'une autre à la vie et à la santé de Véronique, mais plutôt dans la découverte de la force des sentiments qui émanent (assez étrangement) de cette perte et guideront Véronique dans ses choix. Contrairement à la démarche objective qui traite d'une réalité neutre et extérieure, Kieslowski appelle le chercheur en sciences humaines à trouver dans l'expérience vive de l'émotion et la rencontre de l'œuvre une vérité d'un

autre ordre, une vérité et un sens qui sont situés hors cadre par rapport à une vision instrumentale, technique ou méthodique du vrai.

Le philosophe et psychanalyste Slavoy Zizek reconnaît également à la fiction le pouvoir d'explorer et de sonder l'intimité humaine. Le penseur croit que la situation de jeu qui est créée (entre le spectateur et l'univers filmique) permet à l'être humain de se défaire de son « masque » social et, ultimement, de se rencontrer différemment, en laissant affleurer ce qui, en lui, échappe à l'ordre des *habitus*. Le penseur remarque que, dans certains documentaires de Kieslowski, les personnages semblent pourtant « jouer leur rôle » (Zizek, 2013, p. 14) en mettant en scène une image idéalisée d'eux-mêmes. Cependant, lorsque nous nous livrons à un jeu et que les règles sur lesquelles sont basées nos interactions réelles sont suspendues, nos attitudes plus secrètes (ou inhabituelles) peuvent remonter à la surface. C'est une problématique que Kieslowski affronte en recourant à la fiction. Il découvre que la seule façon d'aller derrière le masque social est de faire directement jouer un rôle aux acteurs (Zizek, 2013). Le philosophe Paul Ricœur croit également que le recours à la fiction peut approcher et investir une vérité qui reste autrement inaccessible à l'observation directe et à la vigilance réflexive. De manière analogue à Zizek qui croit que par le jeu (et la rencontre filmique) la levée du masque révèle un autre visage de l'être humain, Ricœur (1983) propose qu'avec le récit, la création d'une intrigue favorise le surgissement de l'inédit ou du « non encore dit » (p. 10), dans le creux du langage. Selon lui, si l'on suspend la fonction référentielle, descriptive et usuelle d'une expérience, il est possible de libérer une fonction référentielle de second degré, plus authentique, mais qui reste le plus souvent dissimulée dans le discours ordinaire. Ce dépassement de ce que Ricœur appelle « l'être donné » (1983, p. 130) permet à la fiction et à l'instance poétique de dévoiler une partie de la réalité qui ne se retrouve pas dans le langage direct. Cette dimension d'irréalité, en effet, ouvre celle des variations imaginatives sur le réel et avec elle le domaine de la « possibilité », c'est-à-dire de la distance avec soi et de la liberté. Comme il l'affirme éloquemment, l'espace créé permet, sur la base de la « ruine du sens littéral », qui est « aboli par sa propre impertinence », d'accéder à l'« élargissement de notre horizon d'existence » (Ricœur, 1983, p. 151) et à l'augmentation de nos capacités de dialogue et de réflexion. Le philosophe Hans-Georg Gadamer (1996) comprend ce surplus de sens comme un « surcroît d'être » (p. 158). La créativité du cinéma permet ainsi de rapprocher des expériences et des mondes *a priori* éloignés (Ricœur, 1983).

Le cinéma afin de se comprendre et se rencontrer soi-même

Même si les processus identificatoires à l'œuvre dans le cinéma sont complexes et ne peuvent pas être tenus pour acquis, ils constituent tout de même une partie non négligeable de l'expérience cinématographique (Gaut, 2010). Par l'identification, la vie des protagonistes devient, en partie, la nôtre. En clair, le cinéma nous parle, nous concerne, nous provoque (...) et nous prend à un jeu auquel nous participons et faisons partie. En nous reconnaissant dans la vie d'un autre, portée à l'écran, les échos de cette vie peuvent nous permettre d'identifier et ainsi, de revitaliser et de relancer des aspects de notre existence. Le cinéma nous révèle à nous-mêmes. Kieslowski (2006) affirme :

[...] pour moi, on peut parler de chef d'œuvre quand j'éprouve la sensation puissante et claire d'avoir vécu ou pensé ce que l'œuvre que je suis en train de lire, regarder ou écouter, exprime, qu'elle dit exactement la même chose que moi, mais au moyen d'une phrase meilleure, d'une composition plastique ou musicale plus belle que je n'aurais pu imaginer (p. 211).

Cette idée peut être comparée au phénomène d'appropriation d'une fiction littéraire, que Ricœur (1986) dit mener à une meilleure compréhension de soi : « par appropriation, j'entends ceci, que l'interprétation d'un texte s'achève dans l'interprétation de soi d'un sujet qui désormais se comprend mieux, se comprend autrement, ou même commence de se comprendre » (p. 170). L'appropriation du texte par le sujet rend « propre » ce qui était au départ « étranger » (Ricœur, 1986, p. 171). Pour Ricœur, l'« achèvement de l'intelligence d'un texte » ne peut s'accomplir que par « l'achèvement de l'intelligence de soi » (1986, p. 170). Afin de bien saisir la réalité (ou l'irréalité!) d'un roman, par exemple, il est donc nécessaire de comprendre comment celui-ci s'inscrit en nous, nous heurte, nous questionne ou nous défie. Cette compréhension de soi est favorisée par la distance et « l'espace de jeu » (Thiboutot, 2013) créés par la fiction. Comme la Véronique de Kieslowski (dans *La double vie de Véronique*) qui, en laissant rebondir sa « balle magique » (Irene Jacob dans Insdorf, 2001, p. 6), s'étonne et s'émerveille de la poussière dorée qu'elle fait retomber sur son visage, nous pouvons nous laisser jouer par l'œuvre, au sens où l'entend Gadamer (1996), en nous abandonnant à elle et en nous émerveillant du sens nouveau qu'elle fait jaillir sur notre être.

Après le visionnement d'un film, nous en gardons un souvenir qui peut s'avérer bon ou mauvais, mais qui demeure néanmoins vivant. Cette impression pourra être rappelée lors du visionnement d'autres œuvres ou surgir dans nos pensées pour être liée à des événements de notre vie. Bref, le film laisse sa trace en nous, qui sommes changés par son expérience. Dans cet

esprit, il peut être affirmé qu'il participe à définir qui nous sommes. Comme le propose Ricœur (1986), grâce à un échange avec l'œuvre qui ne cherche pas à établir une distance objective qui l'isole, celui qui la rencontre reçoit une « proposition de monde » qui lui permet d'établir un « soi plus vaste » (p. 130). Ricœur (1986) affirme ainsi qu'il n'est pas possible de se comprendre soi-même par intuition immédiate; le « grand détour » (p. 130) par les signes d'humanité laissés dans les œuvres de culture devient essentiel. Le philosophe ajoute : « Que saurions-nous de l'amour et de la haine, des sentiments éthiques et, en général, de tout ce que nous appelons le « soi », si cela n'avait été porté au langage et articulé par la littérature? » (Ricœur, 1986, p. 130). Ainsi, pour Véronique, la perte qu'elle ne pouvait pas comprendre par intuition immédiate, dans le court-circuit du solipsisme et de l'immanence, est provoquée et rendue possible (dans le film) à travers l'œuvre du marionnettiste. Le miroir « déformé » que présente l'œuvre d'art (Thiboutot, 2013) se prouve en réalité plus clair que le reflet de l'intuition directe de l'héroïne. Weronika (la Polonaise), figure floue qui s'impose dans les rêves de Véronique (la Française), acquiert soudain une clarté nouvelle en étant incarnée dans la photographie, la marionnette et la trame narrative. L'œuvre ne recèle pas un sens caché qu'il nous faudrait découvrir, mais le « révèle » – ne serait-ce qu'à partir de questions – à celui qui l'appréhende (Ricœur, 1986). Véronique ne cherche pas à trouver une signification unique et impersonnelle dans les œuvres qu'elle rencontre, mais au contraire, elle leur permet de lui révéler des aspects incompris de sa propre vie intérieure. Dans ce contexte, comprendre signifie « se comprendre devant le texte » (Ricœur, 1986, p. 130), en recevant de lui la convocation qu'il nous adresse. Par notre lecture, nous ne constituons donc pas le texte. C'est lui, plutôt, qui contribue à nous ébranler (Ricœur, 1986). Kieslowski partage la vision de Ricœur au sujet de la capacité de l'œuvre à mettre en « crise » notre identité narrative. Il affirme : « les films font partie de notre vie. Ils s'inscrivent en nous. Et ce faisant, ils deviennent une partie de nous-mêmes, de notre univers (...) en s'inscrivant dans notre esprit, ils [nous changent] et nous appartiennent » (Kieslowski, 2006, p. 51).

Le cinéma pour mieux comprendre l'autre

Le cinéma est également un moyen privilégié de découverte et de compréhension de l'autre. Il n'est pas anodin, à cet égard, que le cinéma soit un média interculturel important. Cet espace de rencontre avec l'autre permet une exploration inédite pour le chercheur. Selon Thiboutot, par la distance que permet le cinéma par rapport à notre réalité quotidienne, un espace fertile de dialogue est créé entre l'œuvre et celui qui l'appréhende. Ainsi, le cinéma de fiction peut être perçu comme un « miroir » (Kieslowski dans Thiboutot, 2013)

qui projette une « image déformée, voire fantaisiste, de nous-mêmes » (Thiboutot, 2013, p. 3). Cette déformation ne se résume toutefois pas à une perte ou à un ajout superficiel. Elle a une fonction précise : celle de créer une distance qui nous sépare de nous-mêmes, qui ouvre un espace d'échange et de culture.

Dans les œuvres de Kieslowski, les dénouements ne sont pas toujours heureux. En effet, les victoires des personnages, lorsqu'elles surviennent, ont souvent un revers malheureux. Ainsi, lorsque Weronika est choisie en tant que soliste, nous sommes confrontés à la déception de sa rivale. Quand Véronique aide son amie en prêtant un faux témoignage contre un homme, ce dernier l'affronte en lui demandant d'expliquer son geste. Le réalisateur nous amène donc à réfléchir sur l'impact qu'un événement heureux pour un individu peut avoir sur la vie d'un autre. Ses héros ne peuvent poursuivre leurs rêves sans que les conséquences de leur réalisation sur la vie des autres soient pesées et reconnues. Dans l'univers de Kieslowski, qualifié par Insdorf de « darwinien » (2001, p. 54), les succès de ses personnages ont donc un coût, celui d'une perte qui affligera autrui. Un autre exemple est présent dans *Tu ne tueras point* (1988), où la mort de la petite sœur de Jacek est contrastée avec la naissance du fils de Piotr. En explorant le contraste et l'interconnexion entre les destins heureux et malheureux de ses personnages, Kieslowski nous amène à nous sensibiliser à la réalité de l'autre en plaçant cette réalité au cœur de son œuvre.

Kieslowski nous invite aussi à une meilleure compréhension de l'autre en nous permettant de nous attrister pour des personnages fortement différenciés. Ainsi, dans le *Décatalogue I* (1989), nous sommes confrontés à l'absurdité de la mort d'un enfant innocent, Pawel. Dans *Tu ne tueras point*, la mise à mort du meurtrier, Jacek, est tout aussi révoltante. Un personnage qui représente l'innocence pure et un homme qui symbolise la corruption et le péché ont le pouvoir de faire émerger le même sentiment de tristesse et d'indignation. Le réalisateur, en faisant advenir de tels sentiments, nous amène à nous sensibiliser à la réalité de ses personnages, qu'ils soient innocents ou coupables. Pour Kieslowski (2006), cette façon de « jouer sur les sentiments des spectateurs » permet de comprendre l'autre : « je joue là-dessus parce que je veux que les gens haïssent mes héros ou les aiment. Je veux qu'ils compatissent. Je veux qu'ils souhaitent leur victoire s'ils mènent bien leur jeu » (p. 206). Nos sentiments pour les personnages de Kieslowski nous amènent ainsi à une meilleure compréhension d'autrui et de ses faiblesses. Le réalisateur, en proposant une exploration profonde de la faillibilité humaine, est en effet reconnu pour le regard empathique qu'il porte sur ses semblables (Insdorf, 2001). Il affirme : « Même si ce qui arrive n'est pas bien, même si quelqu'un, selon moi, se comporte mal, c'est mon devoir d'essayer de

comprendre cette personne » (dans Insdorf, 2001, p. 49) et de décrire la réalité existentielle au sein de laquelle elle déploie son être (le complément est de nous).

Le cinéma de Kieslowski ne va-t-il pas au bout de cette volonté de comprendre l'autre dans son film *Tu ne tueras point?* Le film nous présente le meurtre d'un chauffeur de taxi suivi de la mise à mort de l'assassin, Jacek, par l'État. L'œuvre présente des personnages en demi-teintes qui subvertissent la dichotomie identificatrice bon/mauvais. Notre identification ne peut être totalement positive avec la victime qui prend plaisir à terrifier un chien, refuse des clients sans raison apparente et fait des avances déplacées à une jeune femme. Kieslowski le rend en tout cas anonyme en l'identifiant à sa fonction de « chauffeur de taxi », tandis que le meurtrier a un nom, Jacek, qui participe à son humanisation. L'œuvre nous amène à nous identifier à la souffrance de Jacek lorsqu'il évoque la perte de sa sœur. Celui-ci demande : « Et si cet événement malheureux n'était pas arrivé? Peut-être que les choses auraient été différentes ». Cette séquence révèle l'essentiel du propos de Kieslowski au sujet de l'existence humaine. Ce point de vue est explicité dans le *Décatalogue 8* (1990) à travers le personnage de la professeure de philosophie, Zofia, qui affirme, en empruntant des mots très proches de ceux du cinéaste (Insdorf, 2001, p. 102) : « [...] à propos du Bien. Je crois que chacun l'a en soi. Le monde donne naissance au Bien ou au Mal. » Elle ajoute, en faisant référence à une nuit de guerre où elle a abandonné un enfant : « Cette nuit de 1943 n'a pas mis en évidence le Bien qui est en moi. » Dans le documentaire *Krzysztof Kieslowski : I'm So-So* (Wierzbicki, 1995), le réalisateur affirme à propos de ce qui nous arrive : « Je crois que cela dépend de la somme de plusieurs éléments qui arrivent en même temps. Cela dépend de notre volonté et de notre destin, qui nous détermine. Mais nous pouvons changer le destin un petit peu. Le hasard n'est pas si important. Cela a plus à voir avec le chemin que nous choisissons qu'avec qui nous sommes » [traduction libre]. Ainsi, pour le réalisateur, malgré le fait qu'un destin que nous n'avons pas choisi détermine considérablement qui nous sommes, nous avons, dans l'espace de notre destinée, le choix de plusieurs vies différentes. À ce titre, son œuvre opère à la manière d'une sorte de révélateur ontologique, d'un art qui montre et raconte comment l'existence humaine se tend entre un être donné et un être possible, c'est-à-dire entre ce qui arrive « passivement » à l'homme et ce qui, par ailleurs, fait de lui un agent actif capable d'orienter son itinéraire narratif. C'est d'ailleurs en investissant et en explorant cet espace de jeu, jamais complètement clair et constamment remis en question, que Kieslowski demeure très proche de la philosophie de l'existence, pour laquelle l'homme ne s'est pas lui-même construit ou amené dans l'être, mais reste néanmoins responsable et

libre de répondre à un appel (de l'autre, des circonstances, etc.) qu'il n'a pas, au départ, lui-même lancé. Le cinéma de Kieslowski, par son exploration du jeu de forces entre le destin, le hasard et le choix de vies possibles, nous amène ainsi à la compréhension du poids du destin et du hasard sur les actes d'autrui et à l'exploration des possibilités de choix qui lui sont offertes afin d'agir sur ce destin.

Cinéma et thérapie : catharsis et dialogue

Sans prétendre que l'expérience cinématographique et la psychothérapie sont équivalentes et interchangeable, il est possible de tracer des liens entre ces deux domaines d'expérience et de faire, entre eux, certains rapprochements. Tout d'abord, le cinéma et la thérapie ont, tous deux, le pouvoir de créer une catharsis chez celui qui en fait l'expérience. La rencontre intime avec le thérapeute et le dévoilement de soi qui peut s'y opérer ont, en effet, la capacité de faire surgir un tel « soulagement ». Un peu comme c'est le cas dans *Décologie 8*, où Elzbieta et Zofia expérimentent une catharsis qui les aide à faire la paix avec leur passé (Insdorf, 2001), le patient en thérapie peut dénouer, avec l'aide du thérapeute, des conflits non résolus. Le cinéma, dans la mesure où il stimule et appelle nos émotions, recèle également un potentiel cathartique. Aristote (1990) n'affirmait-il pas que la tragédie, par l'entremise de la pitié et de la crainte, favorise l'expression et la purification des émotions? Le cinéma de Kieslowski possède sans doute un tel potentiel. Par ailleurs, dans la rencontre autour de laquelle s'organise la thérapie, la catharsis peut parfois être bloquée. C'est ce qui se produit avec le personnage du tailleur dans le *Décologie 8* (Insdorf, 2001). Ce personnage reçoit la visite d'une femme juive qu'il avait proposé d'adopter durant la Deuxième Guerre mondiale, alors qu'elle était enfant. Le tailleur avait été soupçonné d'appartenir à la Gestapo et avait donc été refusé d'adoption, puis menacé d'exécution. En réponse à la volonté de la femme juive de le remercier d'avoir offert de l'héberger, le tailleur refuse d'aborder le sujet avec elle. Kieslowski, tout en traitant des souffrances enfouies qui peuvent émerger de la remémoration de la guerre, suggère que, pour certains, le trauma est tel qu'il est impossible d'aborder directement son souvenir. C'est donc en abordant indirectement le trauma, c'est-à-dire en proposant de le rencontrer sur un mode fictif et imaginaire, que le cinéma arrive à faciliter l'intégration de souffrances humaines, à donner un avenir d'images et de paroles aux drames et aux joies qui jalonnent le roman de l'existence. Le médium filmique possède en effet ce « tact » auquel fait référence Gadamer (1996) et qui, sans détourner le regard, permet de passer sur quelque chose sans s'y heurter. En restant à distance, il évite ce qui est « choquant », c'est-à-dire une proximité trop grande à la personne et/ou aux

blessures que cette proximité infligerait à son intimité (Gadamer, 1996). Par le jeu de distanciation et d'interprétation médiatisé (par la fiction) autour duquel opère le cinéma, il s'avère donc possible de verser des « larmes cathartiques ». Un peu comme il devient possible de pleurer devant le thérapeute qui n'est pas lui-même impliqué dans notre drame, mais par là même ouvre un espace de symbolisation et de narration qui favorise, en la médiatisant, la rencontre de l'homme avec sa condition. Par ces larmes est apportée la satisfaction narcissique que procure la souffrance (Zizek, 2013) qui permet, devant l'Autre qu'est l'œuvre filmique, de fortifier notre Moi. Comme nous l'expérimentons avec les jeunes enfants et comme nous le voyons dans *Bleu*, le déclenchement des pleurs est le signe de la fin de l'impact du choc traumatique et le début d'un retour à l'état normal (Zizek, 2013). En ce sens, le cinéma recèle bien d'un potentiel thérapeutique et, à la manière de la psychothérapie elle-même, fait du détour par l'image, le symbole et la création imaginative, la condition obligée d'une rencontre salvatrice avec soi aussi bien que du processus d'altération impartie à toute démarche de changement personnel.

À Kieslowski fut, par ailleurs, reproché de « jouer sur les sentiments » des spectateurs (Kieslowski, 2006, p. 206). Un tel reproche révèle l'influence qu'a l'œuvre cinématographique sur les émotions et l'expérience du spectateur. Une influence qui n'est pas sans rappeler celle du psychothérapeute. Selon Zizek : « ...la fiction s'immisce dans les rêves eux-mêmes, les fantasmes secrets qui constituent le noyau inavoué de nos vies, et les compromet » (2013, p. 19). L'œuvre cinématographique, comme le thérapeute, en nous rejoignant dans notre intimité la plus profonde, nous place donc dans une position de vulnérabilité. Quelle serait la clé, dans cet esprit, d'un visionnement cinématographique qui serait thérapeutique, plutôt que préjudiciable? L'instauration d'une distance permettant au spectateur d'entrer en dialogue avec l'œuvre, plutôt que sous son emprise, pourrait s'avérer une hypothèse intéressante. Roland Barthes (1975) associe le visionnement d'œuvres cinématographiques à un processus hypnotique qui a des propriétés guérissantes. Selon lui, afin de permettre une hypnose qui se « décolle », deux corps doivent être combinés : l'un, narcissique, qui se perd dans l'image et l'autre, fétichiste, qui s'en distancie (Barthes, 1975). En résulte la fascination pour une distance qui n'est ni critique, ni intellectuelle, mais « amoureuse » et qui permet de jouir de cette « discrétion » (Barthes, 1975, p. 107). Cette distanciation chaleureuse créée par le cinéma peut être mise en lien avec la relation que propose le psychologue. Selon Thiboutot (2013), la rencontre psychothérapeutique, elle-même espace de culture, et le cinéma offrirait des possibilités similaires de distanciation et de dialogue.

Cet espace est retrouvé dans la psychanalyse qui travaille à partir de fragments d'expériences « inintelligibles » et « insupportables », afin d'arriver à une histoire qui soit « cohérente et acceptable » (Ricoeur, 1985, p. 444). L'œuvre de Kieslowski, empreinte de mystères et de fragments à vrai dire fort difficiles à recomposer ou à totaliser, nous semble porteuse d'une telle distance, d'un hiatus ou d'un seuil qui permettent au spectateur de dialoguer avec l'œuvre et de se l'approprier en concédant à celle-ci sa part d'influence par rapport à son propre statut de spectateur. Tout en guidant le spectateur dans le récit qu'il lui propose, la grande place que Kieslowski accorde au mystère et aux éléments intrigants permet au spectateur de participer à la création d'un sens à partir des éléments incompréhensibles qui lui sont présentés, qu'ils soient visuels, sonores ou narratifs. Ainsi, que signifie la présence du « témoin » (Vaillancourt, 2014, p. 17) dans le *Décatalogue* ou l'existence d'un double dans *La double vie de Véronique*? Pourquoi une bouteille de lait se renverse-t-elle, une femme trébuche-t-elle, un feu s'embrase-t-il en marge de l'action principale? En ne fournissant pas d'emblée tous les éléments de compréhension du récit, qui ainsi ne se présente jamais comme un problème ou une énigme à résoudre, Kieslowski offre un espace de marge au spectateur. C'est cette marge qui permet à ce dernier d'être surpris, questionné et, par là, de répondre à l'appel de l'œuvre, qui a aussi la valeur d'un appel de sa culture. De la sorte, le spectateur participe au déploiement d'une histoire et d'un espace d'interprétation à l'intérieur duquel il se trouve invité de manière analogue à ce qui se produit en psychothérapie. Les procédés filmiques du cinéaste polonais rappellent d'ailleurs les exercices d'associations libres propres à la psychanalyse : ils augmentent la parole, la multiplient, lui donnent un avenir. Ils ne l'abîment pas dans l'illusion de réponses ou de conclusions finales.

Le cinéma et le deuil d'un savoir absolu

Dans le *Décatalogue 1*, un père permet à son fils d'aller patiner sur le lac en fondant l'entièreté de sa confiance dans les prédictions de son ordinateur à propos de l'épaisseur de la glace. Malheureusement, il finit par devoir affronter son erreur : son fils est mort noyé dans le lac, dont la surface glacée a cédé. Tout en faisant le deuil de son fils, le père de Pawel verra sa confiance en la science entrer en crise. Ce film illustre bien la position de Kieslowski vis-à-vis de la connaissance scientifique, qu'il présente, dans sa facture scientifique, comme le prototype de l'*hybris*. Dans *Décatalogue 1*, cette *hybris* est explicitée par la quête naïve et utopique d'un père qui place toute sa foi dans la science. Chez Kieslowski, cette sorte de sagesse de l'incertitude prend le plus souvent la forme d'une absence de réponse (finale) aux grandes questions existentielles¹. Questions qu'il considère comme ultimement irrésolubles, mais que son

cinéma propose de vivre et, pour ainsi dire, « d'exister » dans une temporalité en marche, c'est-à-dire d'embrasser comme des défis permanents et jamais définitivement achevés. Zizek (2013) remarque à cet égard que dans l'œuvre de Kieslowski, il reste toujours des fragments qui demeurent incompris, que l'élément qui pourrait clarifier le récit de manière décisive manque toujours. Le caractère partiel de la connaissance est d'ailleurs présenté visuellement dans son œuvre, notamment par un effet d'obscurcissement qui apparaît dans un plan, entre les plans ou autour de l'image. Parfois, un flou questionne en effet notre perception et notre connaissance. Charles Eidsvik (dans Zizek, 2013) propose que, dans *Tu ne tueras point*, les filtres qui obscurcissent des parties de l'image peuvent être associées à la vision d'un univers imparfait, dont la création est inachevée. Le monde de Kieslowski est donc toujours partiellement compris. Cette incomplétude reflète la position du réalisateur par rapport à toute pensée qui souhaite s'ériger en système et plus encore, peut-être, à cette conviction à l'effet du caractère inachevé de l'expérience humaine, comme dirait Jankélévitch (1978), qui est aussi ce qui en fait toute la prodigalité. Ceux qui prétendent détenir un savoir absolu s'avèrent d'ailleurs, pour Kieslowski (2006), des fanatiques. Dans ses films, le réalisateur n'admet donc jamais que l'homme puisse être maître de soi, des autres ou de l'univers, comme l'a un jour espéré Descartes.

Le cinéma pour une connaissance vivante et renouvelée

L'œuvre de Kieslowski fait apparaître l'existence de telle manière que l'identité personnelle se trouve constamment ébranlée et renouvelée. Dans ses films, les rencontres qu'effectuent les personnages amènent ceux-ci à se troubler, à douter, à se questionner. Le monde de Kieslowski est en effet un monde au sein duquel l'identité est sans cesse appelée à entrer en crise et donc, à faire face au défi du changement dans la continuité. Cette réactualisation est manifeste dans la multiplication des « vies » de ses personnages. Dans *La double vie de Véronique*, Weronika devient Véronique. Dans *Le Hasard* (1987), Witek traverse trois vies au fil de ses décisions. Dans *Rouge* (1994), le personnage d'Auguste refait le parcours de la vie du juge, incarné à l'écran par Jean-Louis Trintignant, en ayant le pouvoir de changer son destin. Cet ébranlement et ce renouvellement de l'identité des personnages, par Kieslowski, peuvent avantageusement être mis en lien avec le concept d'identité narrative de Ricœur. L'identité narrative, pour ce dernier, est à la fois déstabilisée et constamment renouvelée (Ricœur, 1985). Les personnages de Kieslowski, par les choix décisifs qui ébranlent leur identité, se renouvellent également. Ce renouvellement permet une réactualisation du récit et, par conséquent, son développement et sa relance. C'est grâce à ce renouvellement,

par exemple, que Véronique évitera le choix fatal et pourra survivre. C'est aussi ce renouvellement qui permet au héros du *Hasard* de changer sa vie lorsqu'il réalise que son rôle ne lui convient plus (Zizek, 2013). Ce qui, dans *La double vie de Véronique*, était un dilemme sur le fait ou non d'être chanteuse, se présente dans *Le Hasard* comme un « trilemme » (Alain Masson dans Insdorf, 2001, p. 59) à propos du positionnement politique qu'adoptera le personnage. Le choix qu'implique ce trilemme révèle la position kielowskienne selon laquelle l'arbitraire pur et simple a somme toute assez peu d'influence sur nos vies. Malgré le fait que, dans le film, chacun des trois récits a pour point de départ le hasard qui mène Witek à prendre ou non un train, l'identité du personnage se trouve aussi déterminée par son destin et par les choix qu'il fait. En effet, le destin du héros a forgé son identité de façon durable. Witek demeure le même honnête homme d'un récit à l'autre (Kieslowski, 2006). Le héros reste fidèle à lui-même lorsqu'il décide, par exemple, de quitter un parti corrompu. Il exercera d'ailleurs ce choix grâce à son « monde intérieur, avec ses forces aveugles » (Kieslowski, 2006, p. 126) et dans la mesure où il répondra avec son action à certaines circonstances « extérieures ». Sa vie pourra ainsi prendre une nouvelle direction, qui s'incarnera dans les inflexions de la trame narrative elle-même. C'est aussi grâce à un tel renouvellement identitaire que, dans *Rouge*, Auguste pourra refaire le parcours du juge tout en transformant son dénouement.

Parce que, pour ses personnages, le renouvellement identitaire s'effectue toujours sur la base d'une part d'oubli, l'œuvre de Kieslowski nous rappelle également que l'oubli, comme le mentionne Nietzsche, est, au-delà d'une perte ou d'un manque, une condition de vie pour l'esprit (Gadamer, 1996). L'oubli est seul capable d'autoriser un renouvellement total en unissant ce qui est depuis longtemps familier avec ce qui est neuf, en une « riche unité » (Gadamer, 1996, p. 32). Ni Witek, ni Auguste, ni Véronique n'ont de souvenir direct ou total de leur vie antérieure. Ils semblent pourtant jouir de la conscience implicite de cette vie. Cette mémoire partielle, plus sentie ou agie que pensée, permet justement leur renouvellement. C'est ainsi que Witek choisit des itinéraires de vie sur la base de ses échecs antérieurs. Auguste, contrairement au juge, sortira de sa déception amoureuse afin d'aller à la rencontre de Valentine, en évitant de sombrer dans le naufrage du ferry et dans sa mélancolie, tout à la fois. Véronique, souffrante de la perte de Weronika sans même l'avoir connue, semble néanmoins et mystérieusement avoir appris du destin tragique de son homonyme polonaise. Elle quittera la carrière de chanteuse : « Je le dois », dira-t-elle en substance.

Les vies alternatives qui caractérisent les films du cinéaste ont été associées à une volonté de ne pas tout contraindre dans un récit linéaire (Zizek,

2013). Ces récits ouvrent, en effet, une histoire unique sur une multitude de récits, à savoir sur la possibilité comme telle et sur le caractère inchoatif de celle-ci. Cette ouverture d'un champ d'expérience sur plusieurs histoires rappelle le « monde » de Paul Ricœur (1983, p. 151). Le penseur décrit son monde comme étant composé d'autant de « références ouvertes » par les textes descriptifs et poétiques lus, interprétés et aimés. Parce que les références qui composent le monde de Ricœur sont ouvertes, elles peuvent cohabiter afin d'offrir un portrait plus riche de l'être humain. Un simple « environnement » devient ainsi un « monde » qui permet d'élargir notre horizon d'existence (Ricœur, 1983, p. 151). L'identité narrative en est clarifiée, renouvelée et libérée de ses automatismes (Ricœur, 1985). Comme le monde de Ricœur, l'univers de Witek est composé de plusieurs récits qui, en étant ouverts les uns sur les autres, l'éclairent progressivement sur son identité et permettent au personnage de mieux se comprendre et d'orienter sa vie en conséquence. C'est par l'exploration de ses différents récits, réels ou fictifs, que le personnage modifiera son orientation politique en passant de partisan du parti à opposant, puis au statut d'apolitique. *La double vie de Véronique* est également liée à l'identité narrative de Ricœur par la découverte identitaire de Véronique à travers l'œuvre d'art. Sa prédécesseure, Weronika, dont le dévouement total au chant entraînera sa mort, peut rappeler le caractère mortifère d'une foi absolue en une perspective unique, assumée comme une totalité. Alain Masson souligne l'« accès brutal à l'essentiel » (dans Zizek 2013, p. 93) de la chanteuse, qui peut évoquer la connaissance directe du scientifique. Sa vie, qui se termine sur la « note parfaite, mais inexplicite » (Alain Masson dans Zizek, 2013, p. 93) de son chant agonisant, rappelle que la recherche d'un savoir absolu peut nous amener à passer à côté de la richesse et l'infinité du vouloir-vivre humain. C'est ainsi que Weronika, lorsqu'elle est choisie comme chanteuse, dira, inquiète, que « tout va trop bien », sentant que rien ne semble freiner sa marche vers la mort. La déclaration d'amour de son amant, qu'elle reçoit avec ambivalence, ne pourra la dévier de cet itinéraire fatal. À cette identification mortifère avec le chant vient se substituer le récit de Véronique, celui de la vie (Zizek, 2013). La rencontre de celle-ci avec elle-même, clarifiée tout au long du récit, est imparfaite et s'effectue à travers la rencontre avec l'œuvre d'art. À l'écoute d'elle-même, elle suit un « cheminement conscient, médiatisé par l'allégorie littéraire » (Alain Masson dans Zizek, 2013, p. 93). Ce cheminement réflexif, selon Zizek (2013), est pensé à travers l'expérience de l'Autre qu'est le roman projeté du marionnettiste. Véronique se découvre donc, comme Ricœur, à travers la rencontre avec les œuvres qui la touchent. En renouvelant son identité au contact de l'art, elle reçoit le second souffle qui lui permet de vivre, c'est-à-dire de faire œuvre d'elle-même à l'intérieur même des

rencontres et des expériences qui l'accomplissent en tant que sujet vivant, ouvert et toujours à faire, à devenir, sur le fil de son histoire en marche.

Ce renouvellement est aussi celui de la conscience du chercheur, dont le mouvement de compréhension s'agrandit à la faveur de sa rencontre avec l'œuvre qui, par la mise entre parenthèses de son être donné et quotidien, ouvre une dimension de recherche et d'exploration animée et enrichie par les variations imaginatives de l'art et de la fiction. Variations qui créent la nécessaire division qui sépare l'homme de lui-même et lui permet de se comprendre comme être-au-monde et projet d'être. Selon Thiboutot, la recherche herméneutique effectuée avec un sujet et une culture sans cesse actualisés permet en effet de re-décrire et de re-signifier l'appartenance de l'être humain au monde (Thiboutot, 2013). Cette appartenance est « imparfaitement assurée, mais en même temps ouverte à l'infini, au dialogue et à la coexistence » (Thiboutot, 2013). Comme Véronique qui, à son retour à la maison familiale, touche l'arbre, symbole vivant et fragile de son identité narrative, le chercheur herméneutique accepte de rouvrir la vulnérabilité aussi bien que le potentiel d'exploration associés aux grandes questions existentielles posées aussi bien à l'homme sur un plan individuel qu'au chercheur universitaire sur le plan universel de la conscience humaine. Thiboutot (2013) suggère en ce sens que Kieslowski, par son traitement de questions « intimes, universelles et ultimement insolubles », répond à la pertinence et à la nécessité d'une recherche toujours renouvelée et ouverte. Une recherche que l'homme *est*, en tant que tel, au cœur même de son être et non pas une recherche qu'il suffirait, par instrumentation, d'accomplir comme s'il pouvait devenir à lui-même son propre objet.

Kieslowski disait : « Le monde, ce n'est pas seulement ces lumières éblouissantes, ce rythme trépidant, le Coca-Cola à la paille, la nouvelle voiture... Il existe une autre vérité... Un au-delà? Oui, certainement » (dans Insdorf, 2001, p. 6). Cette autre vérité, qui s'oppose à notre perception immédiate, peut être mise en lien avec la « cosmologie » du psychiatre Eugène Minkowski. Selon l'auteur, les sciences², dans l'objectif de ne s'en tenir qu'aux faits concrets, immobilisent la vie (Minkowski, 1936). La science « dépoétise » la nature dont la dimension poétique ne peut être niée par ailleurs (Minkowski, 1936, p. 166). Le poète, qui s'exprime en parlant au « seuil de l'être », comme le dit Bachelard (1957, p. 22), en est le reflet. La cosmologie de Minkowski vise à transcrire en prose la poésie du monde en n'évacuant pas cette poésie comme le fait la méthode scientifique. Comme l'enfant et le poète, elle appréhende le monde dans sa totalité poétique et reconnaît ainsi dans la poésie le révélateur de ce que Minkowski comprend comme une « solidarité structurale », c'est-à-dire comme le lien indissoluble de l'homme à la nature

ou, si l'on préfère, en régime plus husserlien, de la conscience avec ce dont elle fait l'expérience. Kieslowski, évidemment sans la thématiser, est lui aussi sensible à cette poésie dans ses films, notamment à travers son exploration de la vie intérieure de ses personnages. C'est ainsi que dans *Bleu*, nous voyons plus qu'une femme endeuillée sur le plan psychologique. Nous voyons une femme dont la vie et l'expérience nous sont révélées par le décor du film, dont la souffrance nous est communiquée par le reflet du mobile de pierres bleues de sa fille décédée. Nous la comprenons à travers les ombres, les reflets, les choses de sa demeure et les relations, qu'elle n'a plus, avec les autres. Nous la rencontrons par la symphonie à laquelle elle travaille, etc. D'aucune façon, dans le film, nous n'avons un accès direct à « l'intériorité » de Julie. Le seul accès que nous avons, en tant que spectateurs, à son intimité, passe par sa mondanité, par son être-au-monde et son mouvement de transcendance. À ce titre, le cinéma nous apprend une leçon importante : la vie humaine n'est pas radicalement intérieure à elle-même; au contraire, celle-ci s'accomplit dans et par l'horizon du monde, en dehors duquel elle n'est même pas pensable. Le cinéma résiste au spectre de la « vie intérieure », il nous montre que pour avoir un soi, une intimité et oui, si l'on veut, une intériorité, il faut avoir eu une mère et un père, un nom et une maison, une chambre à soi et des jouets. L'herméneutique qui s'intéresse à l'existence trouve l'homme parmi les choses, dans le monde, en plein soleil ou à l'ombre, toujours accompli auprès de ce qui n'est pas lui.

Comme l'a affirmé Van Den Berg, « les poètes, les romanciers et les peintres [ajoutons ici les cinéastes!] sont des phénoménologues nés » (dans Bachelard, 1957, p. 11). La poésie est la base de toute phénoménologie : « ...s'il fallait donner une "école" de phénoménologie, ce serait sans doute avec le phénomène poétique qu'on trouverait les leçons les plus claires, les plus élémentaires » (Bachelard, 1957, p. 11).

Le « réel brut » et le narratif

Kieslowski outrepassé également le monde linéaire du récit traditionnel en y laissant des éléments qui nous lient à d'autres de ses œuvres. Ainsi, dans le *Décatalogue*, un personnage qui semble tenir le rôle de témoin se retrouve d'un épisode à l'autre. Dans la trilogie des *Trois couleurs*, les personnages principaux de l'un des films font des apparitions dans les autres. Les mêmes éléments peuvent aussi se répéter à l'intérieur d'un récit comme le chien mort au début du *Décatalogue 1*, qui précédera la mort du petit Pawel. Ces éléments permettent au spectateur d'aller au-delà du cours linéaire du récit. Selon Zizek, ces références ou « sinthomes » sous-jacents au développement narratif officiel produisent l'intrusion d'un « réel brut extra narratif » (2013, p. 46). Les

sinthomes sont, à l'opposé des symptômes, des énoncés vides de sens qui font partie du discours du patient en psychanalyse et qui se répètent à différentes occasions. Ce réel brut et contingent qui demeure est représenté chez Kieslowski par la bouteille de lait ou le témoin qui traversent les œuvres du *Décatalogue*, le croisement banal de personnages dans la trilogie des *Trois couleurs* au palais de justice, ou par la mort qui fait son apparition au début et à la fin d'une histoire. Zizek (2013), qui utilise la théorie de Lacan, affirme que, par la répétition de ces éléments, la fiction n'est pas due à une fuite en dehors de la réalité mais plutôt à un « retour du Réel » (p. 49) qu'il a été nécessaire de forclure afin que le sujet puisse ensuite accéder à cette réalité substantielle. Ainsi, pour Lacan, lorsque le réel est forclus, le sinthome y est substitué afin d'éviter la folie (Julien, 2001). Le sinthome permet ainsi de donner, dans l'imaginaire, une consistance au réel du symbolique (Julien, 2001). Dans l'œuvre de Kieslowski, la présence répétée du témoin, l'apparition contingente des personnages d'un film à l'autre ou la séquence presque documentaire de la vieille dame qui tente péniblement de jeter une bouteille dans un conteneur infiltre le monde symbolique du récit d'une réalité familière et banale dans lequel ce monde est ancré. En nous sortant du cours du récit afin de nous rappeler d'autres trames narratives, ces sinthomes ont la fonction de nous ramener à cette réalité brute et commune à partir de laquelle tient chacun des récits. Un tel procédé a l'avantage de créer, dans l'imaginaire du spectateur, un « monde » de références, au sens de Ricœur, où toutes les œuvres de Kieslowski ont à leur base ces sinthomes qui, comme le souligne Zizek (2013), sont réels dans la mesure où ils sont ce qui demeure et renvoie à l'identique dans tous les univers symboliques possibles. Sur la base d'un même élément banal, des récits symboliques riches et différenciés peuvent donc être déployés. Le lait prend ainsi une signification différente d'un épisode du *Décatalogue* à l'autre. La mort pourra se manifester à travers le chien inerte ou la disparition du petit Pawel sous la glace. Le témoin du *Décatalogue* assistera à différents dilemmes moraux. Les personnages d'un film en seront les héros ou les figurants. La vieille dame près du conteneur se fera remarquer différemment d'un récit à l'autre. Le jeu entre le réel brut et les mondes narratifs présent dans l'œuvre de Kieslowski permet donc à cette dernière de préserver un équilibre aussi bien qu'un jeu de différenciation entre l'imagination et le réel. Cet équilibre est essentiel afin que nous puissions nous y reconnaître. Ainsi, nous pouvons imaginer que Véronique peut aussi être, comme nous, une amie ou une voisine (Kieslowski, 2006), ou que les personnages du *Décatalogue* peuvent également avoir des pannes d'eau chaude et partager un immeuble avec autrui. Kieslowski est conscient de la nécessité de cet équilibre dans son œuvre : « Si on en dit trop, le mystère disparaît. Si on n'en dit pas assez, personne ne

comprend rien. La recherche de l'équilibre entre la réalité et le mystère ouvre la voie à de multiples possibilités » (2006, p. 188). Par l'ancrage nécessaire dans la réalité que demande son œuvre, le réalisateur démontre donc que la fiction ne nous permet pas de fuir la réalité, mais plutôt d'accéder encore plus pleinement à cette dernière.

Le choix éthique du cinéma

Par son choix de l'utilisation d'acteurs au lieu de sujets réels, Kieslowski nous fait réfléchir sur la dimension éthique de l'utilisation de la fiction pour la recherche en sciences humaines. En effet, après avoir filmé un père qui pleure à la suite de la naissance de son bébé dans *Premier amour* (1974), le cinéaste décide d'abandonner le documentaire pour la fiction en déclarant son « effroi des larmes réelles » (dans Zizek, 2013, p. 10). Dès lors, afin d'éviter cette intrusion dans l'intimité d'autrui, le cinéaste préférera demander à des acteurs de feindre des larmes plutôt que filmer des larmes véritables. L'utilisation de la fiction résout le problème éthique du travail avec des sujets réels et nous protège d'une intrusion dans le « royaume » de leur intimité dont l'accès, selon le cinéaste, est interdit (dans Zizek, 2013, p. 11). L'allusion, pense-t-il, est la seule façon acceptable de cerner ces « éléments fragiles » de la personnalité humaine (Zizek, 2013, p. 12). Zizek oppose cette posture au projet de décryptage du génome humain, qui d'après lui ne laisserait plus rien dans l'obscurité ou dans le secret à propos de l'homme, en voulant en faire une description complète et objective (2013). Cette « transparence totale » de l'homme est menaçante, selon Zizek (2013, p. 12), et rend le sentiment de honte obsolète. Ce type de recherche, voulant englober la totalité du sujet humain et ne laissant rien en reste, s'oppose d'un point de vue éthique à la pudeur commandée par l'approche fictive et artistique de Kieslowski. Comme le documentariste, le chercheur en sciences humaines pourra être exposé à l'obscénité des « larmes réelles ». Sans toutefois affirmer que toute recherche effectuée avec de vrais sujets entraîne une violation de l'intimité, il est possible de penser qu'à côté de la fiction, le risque n'est pour autant jamais nul. Cet argument pour l'utilisation de la fiction en recherche s'ajoute à celui offert par Thiboutot qui, en accord avec la première partie de cet article, présente la fiction comme une variation imaginative sur le réel, qui est alors découvert en tant que possible et non en tant que réalité effective (2013). En alternative à une vision systématique du deuil, plusieurs études portant sur des œuvres telles que *Bleu*, *Incendies* (Villeneuve, 2010) et *The Sweet Hereafter* (Egoyan, 1997), se présenteront par exemple comme autant d'explorations et de variations sur l'expérience de deuil.

Conclusion

Cet article a eu comme objectif de mettre en lumière la pertinence de l'interprétation d'œuvres cinématographiques pour la recherche qualitative en sciences humaines et, plus particulièrement, pour la psychologie, à travers l'exploration de l'œuvre de Krzysztof Kieslowski. Si le réalisateur nous montre un monde détruit, autant au niveau du paysage physique que du paysage humain (Tischner dans Insdorf, 2001), son œuvre appelle à être rencontrée par un chercheur « vivant, incertain et souffrant » (Thiboutot, 2013, p. 7). Ce chercheur est vivant, car il participe à une recherche qualitative jamais achevée, incertain, car il tente d'approfondir la compréhension d'un phénomène sans prétendre le maîtriser, et souffrant quant à la finitude de sa condition et de sa pensée. Un tel chercheur pourrait, à sa lecture, contribuer à insuffler à la recherche qualitative en sciences humaines une nouvelle vie grâce au potentiel infiniment renouvelé de cette recherche jamais complétée. Comme le démontre ce travail, le terrain est fertile et peut amener à plusieurs pistes de recherche inédites. Il y a encore beaucoup à explorer au sujet des possibilités heuristiques, thérapeutiques et éthiques de l'interprétation d'œuvres cinématographiques. Ainsi, les différentes thématiques soulevées dans cet article mériteraient d'être traitées de manière plus approfondie dans une étude qui leur serait exclusivement dédiée. De plus, la recherche herméneutique sur la base d'œuvres d'art laisse le champ libre à un nombre infini d'études sur les œuvres qui composent notre paysage culturel. Il est à espérer que cette exploration de l'œuvre de Kieslowski participe à nourrir le mouvement qui permettrait de mettre à jour ces possibilités.

Notes

¹ Par exemple : Comment aimer? Comment mourir? Comment accuser la perte? Etc.

² Concédonsons ici qu'il vaudrait mieux dire « le scientisme », pour éviter de laisser croire à une critique induite de la science qui, par définition et lorsqu'elle admet ses propres limites, comprend qu'elle s'avère fondée sur un concept de méthode qui vient avec ses ombres projetées, c'est-à-dire avec certains problèmes (notamment éthiques) qui restent imperméables à l'approche objective.

Références

- Aristote. (1990). *Poétique*. Paris : Le livre de poche.
- Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Paris : Presses universitaires de France.

- Barthes, R. (1975). En sortant du cinéma. *Communications*, 23(1), 104-107.
- Gadamer, H.- G. (1996). *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Gaut, B. (2010). Empathy and identification in cinema. *Midwest Studies In Philosophy*, 34(1), 136-157.
- Insdorf, A. (2001). *Krzysztof Kieslowski, doubles vies, secondes chances*. Paris : Cahiers du cinéma.
- Jankélévitch, V. (1978). *Quelque part dans l'inachevé*. Paris : Gallimard.
- Julien, P. (2001). Du symptôme au sinthome : la psychose lacanienne. *La clinique lacanienne*, 5(1), 63.
- Kickasola, J. (2004). *The films of Krzysztof Kieslowski : the liminal image*. London : Continuum.
- Kieslowski, K. (2006). *Le cinéma et moi*. Lausanne : Les Éditions Noir sur Blanc.
- Minkowski, E. (1936). *Vers une cosmologie*. Paris : Éditions Montaigne.
- Ricœur, P. (1983). *Temps et récit. Tome 1. L'intrigue et le récit historique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Ricœur, P. (1985). *Temps et récit. Tome 3. Le temps raconté*. Paris : Éditions du Seuil.
- Ricœur, P. (1986). *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris : Éditions du Seuil.
- Sartre, J.- P. (1990). *Situations philosophiques*. Paris : Éditions Gallimard.
- Thiboutot, C. (2013, Août). *Kieslowski, fiction, and human science research*. Communication présentée à International human science research conference, Aalborg, Danemark.
- Vaillancourt, Y. (2014). *Jeux interdits. Essai sur le Décalogue de Kieslowski*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Zizek, S. (2013). *Lacrimae rerum. Essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski, Lynch et quelques autres*. Paris : Éditions Amsterdam.

Filmographie

- Egoyan, A. (1997). *The sweet hereafter* [Fiction]. Canada : Ego Film Arts.
- Kieslowski, K. (1974). *Premier amour* [Documentaire]. Pologne : Telewizja Polska.

- Kieslowski, K. (1987). *Le hasard* [Fiction]. Pologne : P. P. Film Polski.
- Kieslowski, K. (1988). *Tu ne tueras point* [Fiction]. Pologne : Tor Production.
- Kieslowski, K. (1989). *Dekalog, jeden* [*Le décalogue 1*]. Pologne, Allemagne de l'Ouest : Sender Freies Berlin, Telewizja Polska, Tor Production.
- Kieslowski, K. (1990). *Dekalog, osieme* [*Le décalogue 8*]. Pologne, Allemagne de l'Ouest : Sender Freies Berlin, Telewizja Polska, Tor Production.
- Kieslowski, K. (1989-1990). *Le décalogue* [Cycle de 10 téléfilms]. Pologne, Allemagne de l'Ouest : Sender Freies Berlin, Telewizja Polska, Tor Production.
- Kieslowski, K. (1991). *La double vie de Véronique* [Fiction]. France, Pologne : Sidéral Productions, Tor Production.
- Villeneuve, D. (2010). *Incendies* [Fiction]. Canada, France : Micro-scope.
- Kieslowski, K. (1993). *Trois couleurs : bleu* [Fiction]. France : CAB Productions.
- Kieslowski, K. (1994). *Trois couleurs : rouge* [Fiction]. Suisse : CAB Productions.
- Wierzbicki, K. (1995). *Krzysztof Kieslowski : I'm so-so* [Documentaire]. Danemark, Pologne : Kulturemode Film, Statens Filmcentral.

Isabelle Dame est candidate au doctorat en psychologie à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Titulaire d'une maîtrise interdisciplinaire en sciences de l'environnement, elle souhaite combiner les disciplines de la psychologie, de la philosophie et des études cinématographiques dans une étude herméneutique portant sur la continuité et les bouleversements identitaires dans *Bleu*, de Krzysztof Kieslowski.

Christian Thiboutot est professeur au Département de psychologie de l'UQAM depuis 2004 et directeur du Cercle interdisciplinaire de recherches phénoménologiques (CIRP). Il a travaillé à plusieurs publications et conférences sur la philosophie de Gaston Bachelard et s'applique à explorer les possibilités d'échange entre la phénoménologie et la psychanalyse. Il s'intéresse également à l'interprétation et à la pertinence, en recherche, de l'art, du legs narratif de notre culture et des explorations poétiques de l'expérience humaine.