

Krzysztof Zanussi

« Découvrir et remplir son rôle dans l'univers. »

Maurice Elia

Numéro 145, mars 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50418ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

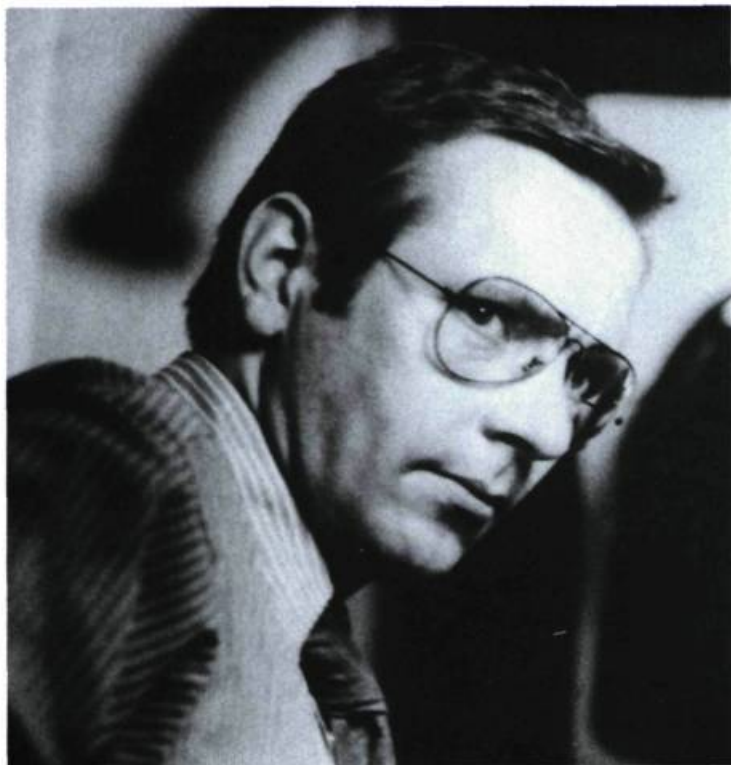
[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Elia, M. (1990). Krzysztof Zanussi : « Découvrir et remplir son rôle dans l'univers. ». *Séquences*, (145), 29–32.

KRZYSZTOF ZANUSSI

«Découvrir et remplir son rôle dans l'univers.»



Krzysztof Zanussi a eu une formation de scientifique, de philosophe et de cinéaste. Tous ses films sans exception proposent une réflexion aiguë, tangible et profonde, sur la nature et le destin de l'homme contemporain. Son dernier long métrage, *Au-delà du vertige*, expose de nouveau son point de vue toujours tourmenté et vulnérable de la prise de conscience individuelle. On y retrouve le cinéaste précis, le portraitiste perspicace de la vérité humaine. Zanussi veut encore une fois prouver que la véritable vertu, la perfection morale, loin d'être innées, s'acquièrent par une lutte dramatique et solitaire de chaque individu. À l'orée de cette fin de siècle, les réflexions qu'il nous propose arrivent à point et méritent qu'on se penche avec lucidité sur leur portée à la fois personnelle et universelle.

Maurice Elia

Séquences— Dans votre film *Au-delà du vertige*, les personnages de Julian et de Nina ont une approche de la vie très différente. Lui est logique, pragmatique, tandis qu'elle a une sensibilité à fleur de peau, elle est plus portée vers les choses de l'esprit. Comment se sont-ils rencontrés, d'après vous? Vous ne le montrez pas dans le film.

Krzysztof Zanussi—Je pense qu'il y a eu une attraction mutuelle. J'aurais pu écrire leur rencontre. Elle a pu être attirée par sa solidité, sa force, le fait qu'il pouvait être protecteur. Elle étant dans les rêves, étant éthérée, ce pouvait être intéressant pour une personne plus terre à terre comme il l'est lui.

— Il y a tout de même une différence sur le plan pratique. Lui, c'est un homme d'affaires, un diplomate. Elle, elle a plutôt un goût pour l'art, elle est photographe.

— N'oublions pas que c'est leur lune de miel, ils ne sont pas dans leur pays, leur mariage n'a pas encore commencé à fonctionner. La seule chose que je n'ai pas montrée, c'est leur rencontre, leur décision.

— Aucun d'eux n'est Polonais et leur nationalité n'est pas précisée.

— Ce sont des cosmopolites déracinés, qui n'ont pas vraiment de références à un pays. À cette époque, en Amérique du Sud, il y avait beaucoup de gens qui étaient des émigrés ou des fils d'émigrés. C'est un phénomène de plus en plus commun dans notre société. Ces gens qui n'ont pas vraiment une seule nationalité sont des gens très intéressants, des personnages très fascinants. Ils se situent entre différentes cultures, au milieu de plusieurs migrations, et se cherchent, de ce fait, une identité. Ils sont forcés de chercher où se trouve leur identité **minime** (leur village natal, par exemple) et ce qu'est leur identité au sens plus large. Ici, ce sont des Européens, de sang anglo-saxon, mais sans précision supplémentaire. Il est vrai que c'est un phénomène plus moderne qu'avec ce film, j'ai essayé d'anticiper parce que l'histoire vraie qui me l'a inspiré était ainsi. Les gens qui ont été privés de leurs références culturelles sont généralement plus susceptibles à certaines visions, à certaines pressions. C'est surtout d'elle que je parle ici. Elle a été sensible à tout cela. Voyez-vous, lorsque Nina a été coupée de sa famille, de ses racines profondes, elle s'est sentie isolée. C'est ainsi que je vois ce couple: le plus isolé possible.

— Vous avez donc voulu montrer un personnage isolé au milieu d'un mouvement de guerre, un grand mouvement de changement de pensée dans l'histoire de

l'Europe. Mais vous avez décidé pour cette fois de tourner votre film en anglais.

— Ce n'est pas la première fois. J'ai déjà fait trois ou quatre films en anglais. Ici, il s'agit plutôt d'un compromis. La logique aurait été de le tourner en français, le français ayant été à cette époque la langue des diplomates. Remarquez que même aujourd'hui, en Amérique du Sud, en Europe centrale, le français reste la langue privilégiée, l'anglais étant réservé aux hommes d'affaires, aux commerçants. L'anglais n'est pas la langue des intellectuels ou des gens cultivés. Mais avec ce film, je ne pense pas avoir trop violé les règles de la probabilité. Si j'ai imposé une autre langue, j'ai laissé des traces de la langue française. Et cela pour plusieurs raisons. D'abord, plusieurs de mes comédiens ne parlent pas l'anglais. Le français est mieux connu en Pologne.

— Vous avez mentionné aussi que, de plus en plus aujourd'hui, les gens n'aiment pas lire les sous-titres. C'est une réflexion qui étonne un peu de votre part.

— C'est triste, mais c'est vrai. Les spectateurs anglo-saxons rejettent les sous-titres. En France, bien entendu, c'est absolument acceptable. Mais en Italie, en Allemagne, et surtout dans le monde anglo-saxon, les sous-titres et le doublage sont exclus. Le film devient tout de suite limité à un certain ghetto dont j'aimerais bien sortir. C'est un compromis que je me suis décidé à faire.

— Au générique de votre film, on lit que Michael Hirst a contribué à certains dialogues. Qui est Michael Hirst?

— C'est un jeune écrivain anglais qui a participé à quelques scénarios de Nicolas Roeg. J'ai pensé à lui pour m'aider à l'adaptation anglaise d'une histoire que j'ai écrite à l'origine en polonais. Il ne s'agissait pas uniquement de traduire, mais vraiment d'adapter. C'est ainsi qu'il est devenu mon collaborateur pour ce film.

— Nous savons peu de choses sur l'actrice qui joue le rôle principal.

— Renée Soutendijk est une comédienne hollandaise qui a joué dans la production américaine **Peter the Great**, une mini-série de télévision. Dans la version européenne, son rôle était assez long et très important (elle était Anna Mons, la maîtresse de Pierre le Grand). Elle a joué dans **The Fourth Man**, un film hollandais très connu. Elle a fait beaucoup de théâtre, c'est une comédienne solide avec une bonne base professionnelle.

— On a eu du plaisir à voir Vadim Glowna dans un petit rôle. C'est bien du réalisateur de Desperado City qu'il s'agit?

— Bien sûr. Un merveilleux film. Vadim est un grand ami à moi. Il a joué dans trois ou quatre de mes films. Il a également travaillé avec moi au théâtre.

— Le récit de votre film se rapproche beaucoup de votre



Au-delà du vertige

enfance. Vous aviez vécu avec votre mère des situations comparables. Après le soulèvement de Varsovie en 1944, vous avez été déportés tous les deux dans un camp de concentration d'où vous vous êtes enfuis pour vous réfugier dans un hôpital pour malades mentaux près de Varsovie.

— Nous cherchions un abri et c'est dans cet hôpital que nous l'avons trouvé. Ma mère s'est déguisée. Elle s'est fait passer pour folle. Malheureusement, il n'y avait pas de place pour moi, car il n'y avait pas d'hôpital de ce genre pour les enfants.

— Et vous êtes allé tourner dans ce même bâtiment...

— C'est cela. Remarquez que je l'avais déjà fait il y a une quinzaine d'années lorsque je tournais **ILLUMINATION**. C'était le même endroit, le même bâtiment. Et en plus, mon consultant était le même docteur, celui qui avait soi-disant identifié ma mère comme étant folle devant les Allemands. C'est ce docteur qui m'a raconté l'histoire que je raconte dans **Au-delà du vertige**. Lorsque le film a été présenté au Festival de Telluride, à l'été 1988, (c'était la première mondiale), le fils de ce docteur s'est présenté à moi. Par coïncidence, il habite à Denver maintenant et a été très touché de voir sur un écran l'histoire qu'il connaît bien. Ce sont des choses qui arrivent dans la vie.

— Dans tous vos films, vous accordez une importance capitale aux valeurs, à la spiritualité. Croyez-vous en ce moment que cette quête de la spiritualité est plus développée que jamais? Et que par conséquent, vos films finissent par être plus perçus, analysés, compris par ceux qui les voient?

— Je l'espère. Je crois que ça passe aujourd'hui mieux qu'il y a dix ans. L'obsession socio-politique attire particulièrement l'attention. Avec le changement des formes

socio-politiques, on peut sauver l'humanité. Cette perspective est malheureusement toujours très faible, surtout dans le monde anglo-saxon. En Europe, c'est beaucoup plus divisé. Il y a le côté oriental, orthodoxe, qui reste toujours très spiritualiste et néglige complètement le côté matériel. La tradition catholique est plus modérée. Puis, dans le monde anglo-saxon, protestant, puritain, c'est le rapport de l'individu avec la matière, c'est là où se réalise toute la spiritualité religieuse, si je puis m'exprimer ainsi. La métaphysique y est un petit peu absente. Dans la culture nord-américaine ou anglaise, la vision de cette réflexion désintéressée que l'on trouve très développée en Inde est tout à fait absente. Je me souviens par exemple de mon voyage avec Tarkovski au Festival de Telluride aux États-Unis. Il cherchait à s'exprimer, mais son langage était tout à fait étrange pour les jeunes Américains, qui étaient sans doute pleins de bonne volonté, mais qui ne pouvaient pas comprendre Tarkovski qui essayait d'expliquer que chacun d'entre nous doit chercher un rôle, le découvrir et le remplir dans l'univers. Dans une phrase tout à fait passive, il expliquait que la liberté, c'est le droit d'accepter ou de rejeter les rôles qui nous sont attribués. Dans le calme et la paix du cœur, il faut découvrir notre place dans l'univers, pourquoi nous avons été projetés du néant vers l'existence et quelles sont les conséquences de ce fait.

— **Tous les héros de vos films ont cela en filigrane. Je pense surtout à La Constante...**

— Probablement. Je suis d'accord avec cette formulation de Tarkovski, qui a été un de mes grands amis. Il y a cette modestie existentielle, métaphysique, qui est tellement transparente dans la spiritualité orientale, orthodoxe en particulier, indienne aussi, même si elle n'est pas chrétienne. Dans les continents plus pragmatiques, comme en Amérique du Nord, cela n'existe pas. Quand j'allume la télé le dimanche, j'écoute ces prédicateurs et je suis choqué qu'ils appellent cela christianisme. C'est autre chose, c'est vrai, mais très éloigné d'une spiritualité à laquelle je suis habitué moi-même et que je cherche à réaliser.

— **Finalement, ce que vous dites, c'est que nous ne sommes pas à la création du monde, nous devrions continuer l'univers, mais il y a toute une série d'obstacles qui se posent devant nous et c'est là que nous devons nous demander ce qu'il faut faire.**

— Les obstacles principaux sont les obstacles intérieurs. Nous ne sommes pas libres de prendre les bonnes décisions parce que nous sommes esclaves de nos passions, de nos folies, de notre endoctrinement et de notre mensonge. Dans **Au-delà du vertige**, le héros est profondément plongé dans le mensonge. Il se prend pour un homme honnête, et apparemment il en est un, mais en vérité c'est quelqu'un qui n'a jamais trouvé la paix avec le monde qui l'entoure et qui a choisi une certaine médiocrité. Sa femme par contre est quelqu'un qui cherche l'absolu, d'une manière sans doute inacceptable, parce qu'elle aussi fait des erreurs. Elle a trop

soif d'idéal et n'est pas capable de s'investir entièrement. Elle est capable de donner un manteau et l'argent de son mari à un mendiant, mais ce n'est pas quelqu'un qui a pu approcher la sainteté par un service conscient. La différence entre elle et la Mère Térésa de Calcutta, c'est la différence entre la sainteté présumée et celle de quelqu'un qui a de grandes aspirations mais qui n'est pas vraiment en mesure de se développer spirituellement à un niveau nécessaire pour garder son équilibre.

— **Mais il semble que vous dites dans le film que si lui avait été plus proche d'elle, elle aurait pu se développer.**

— Bien entendu. Si nous arrivons à trouver une communication, une correspondance, nous sommes capables de nous aider l'un l'autre. C'est pour moi le côté positif, le côté optimiste de ce film. Beaucoup de films ces derniers temps sont beaucoup plus tragiques, ils ne nous laissent aucun espoir. Prenez l'exemple de **Track 29** de Nicolas Roeg. C'est un film que j'ai adoré, mais c'est un film tellement triste, une comédie tellement noire que l'espoir y est radicalement absent.

— **Dans Au-delà du vertige, il y a cependant un personnage qui est le lien entre le mari et sa femme. C'est celui de l'ami, Stash.**

— Effectivement. C'est quelqu'un qui est suffisamment jeune, innocent, un peu comme le personnage de **La Constante**, quelqu'un qui nous dit qu'on peut vivre sans être pourri, sans accepter les compromis.

— **Dans tous les films que vous avez faits, vous faites suivre à votre héros ou anti-héros un chemin très difficile. Il doit se battre constamment. Vous, personnellement, vous battez-vous dans votre liberté de cinéaste?**

— Pour exister, il faut combattre. Pour faire les films que je voulais faire, pour rejeter, malgré mes nécessités matérielles, tous les projets dont je ne me sentais pas proche, j'ai refusé de faire bien des films commerciaux. On a rejeté tant de projets que j'avais à cœur que j'ai dû me

La Constante



battre. De plus, je dois me battre pour me défendre dans des pays variés. J'habite à la fois en France et en Pologne. Ce sont deux systèmes tout à fait différents. Ni l'un ni l'autre ne donnent vraiment la liberté de créer, de communiquer avec les gens. Je dois essayer de faire accepter mon message, mon langage, tout en refusant tous les projets frivoles qui me sont proposés. Ça continue avec mes coproducteurs britanniques et américains qui voient dans certains éléments de scénario des passages qui peuvent gêner les spectateurs. Ce genre de censure dictée par le manque de confiance envers le spectateur est toujours très fort. Et comme je ne suis pas un metteur en scène commercial, parce que je continue de faire le genre de cinéma que j'ai choisi, ça devient très difficile. Je travaille beaucoup au théâtre, pour ne pas avoir de saison vide, à ne rien faire. J'ai toujours beaucoup de mal à lancer des idées, des films, des scénarios que je veux faire. Je suis quand même privilégié puisque j'ai réussi à réaliser plus de vingt longs métrages.

— **Ceux qui vous connaissent à travers vos films vont être très étonnés d'apprendre qu'on vous fait des propositions de films. Nous avons toujours l'impression que chacun de vos films a votre personnalité comme origine. L'empreinte est là.**

— Les producteurs, les agents m'offrent des projets. C'est sympathique, mais j'ai refusé presque tout. Ou alors, je les acceptais pour les transformer totalement. Prenez par exemple **La Reine Christine** sur lequel je travaille en ce moment (nous sommes en septembre 1988). C'est un projet d'un producteur, mais c'est moi qui en ai écrit le scénario. La bataille en ce moment consiste à savoir si l'on garde dans le film les idées que moi, j'ai voulu mettre dans cette histoire. J'ai travaillé des années pour trouver une formule acceptable pour mes coproducteurs et pour moi-même. Ma connaissance de la peur me qualifie par exemple pour faire un thriller, un film d'épouvante, mais je ne l'ai pas fait. Ce serait pour moi une forme de prostitution. Je préfère utiliser cette connaissance que j'ai de la peur, puisque nous prenons cet exemple, dans un but qui serait noble, qui serait digne. Je n'étais pas prêt à faire de certaines scènes de **Au-delà du vertige** des séquences destinées à distraire le public. Les scènes de folie deviendraient alors des visites au jardin zoologique qui ne m'intéressent pas.

— **Ce sont donc des gens comme vous qui peuvent nous réveiller de notre léthargie du spectacle à bon marché. Les évangélistes télévisés dont vous parliez tout à l'heure, une personne comme vous peut nous les présenter sous un autre aspect. Vous savez que les Américains acceptent beaucoup les critiques de leur société faites par des étrangers: Wim Wenders, Milos Forman...**

— Les deux cinéastes que vous mentionnez ont eu cependant des difficultés. Ils n'ont pas été acceptés par le public américain. Prenez même Louis Malle. Mais naturellement, il y a des exceptions. J'aurais risqué la

critique, j'aime bien ce continent, je ne partage pas l'attitude arrogante d'un Européen à l'égard de l'Amérique, «terre sous-développée culturellement.» Il y existe une autre expression des valeurs et ça peut provoquer des discussions très intéressantes. On peut comparer les différentes perspectives. Mais je ne vais pas souscrire à cette arrogance des Européens qui se prennent pour les maîtres, parce que l'Europe a derrière elle trois mille ans de culture. Je n'ai pas cette sorte de mépris, mais plutôt de l'irritation, qui est une sorte de geste amical qui prouve que je ne suis pas indifférent.

— **Le titre anglais (original) de votre film est Wherever You Are. C'est vous qui avez choisi ce titre ?**

— C'est un extrait d'un poème de la Renaissance en Pologne, qui est un éloge à une fille morte écrit par Kochanowski, notre grand poète de la Renaissance. Il dit: «Où que tu sois, Ursule, ma fille perdue.» Naturellement, il y avait un film français qui s'intitulait **Où que tu sois**. C'est bien dommage.

FILMOGRAPHIE

1957-1960: 11 films non professionnels
1962-1965: 7 courts métrages à l'École de Łódź
1966-1987: 17 courts métrages, moyens métrages et documentaires professionnels

Longs métrages

1969: La Structure du cristal [Struktura Kryształu]
1971: Vie de famille [Zycie rodzinne]
1973: Illumination [Iluminacja]
1974: The Catamount Killing
1974: Bilan trimestriel [Bilans Kwartalny]
1976: Camouflage [Barwy ochronne]
1977: La Maison des femmes [Haus der Frauen]
1978: La Spirale [Spirala]
1979: Les Chemins de la nuit [Wege in der Nacht]
1980: La Constante [Konstans]
1980: Le Contrat [Kontrakt]
1981: D'un pays lointain: pape Jean-Paul II [Da un paese lontano: Papa Giovanni Paolo II]
1981: La Tentation [Versuchung]
1982: L'Impératif [Imperativ]
1982: L'Inapprochable [Der Unerreichbare]
1984: Barbe-Bleue [Blaubart]
1984: L'Année du soleil tranquille [Rok spokojnego slonca]
1985: Le Pouvoir du mal
1988: Au-delà du vertige [Wherever You Are]
1989: Inventaire [Stan Posiadania]