



La Revue du Ciné-club universitaire, 2014, n° 1

Cinéma polonais

ACTIVITÉS CULTURELLES
CINÉ-CLUB UNIVERSITAIRE



UNIVERSITÉ
DE GENÈVE

Sommaire

Éditorial	1
Kawalerowicz et <i>Mère Jeanne des Anges</i>	3
<i>La Clepsydre</i> , de Wojciech Jerzy Has.....	9
Jerzy Skolimowski, tétralogie polonaise	15
Les possibles de Kieślowski: idéaux, hasards et renoncements	21
Pologne souterraine: le court-métrage comme foyer d'expérimentations	31
Repères chronologiques	34
Programmation	40

Illustration

1^{ère} de couverture: *Mère Jeanne des Anges*, Jerzy Kawalerowicz, 1961

Remerciements

Dario Marchiori, Anne Guérin-Castel, Maud Pollien, Aurélie Doutre, Éditions du Cerf, Festival Black Movie, le cinéma Sputnik, Studio Filmowe KADR, Filmoteka Narodowa, Cyfrowe Repozytorium Filmowe, Studio Filmowe Tor, Hollywood Classics, Swashbuckler Films et Agility Logistics SA

Groupe de travail du Ciné-club universitaire

Gaspard Rey, Julien Forbat, Astrid Maury, Briana Berg, Sarah Maes et Nathalie Gregoletto

Activités culturelles de l'Université

responsable: Ambroise Barras **coordination:** Ola Serhan
édition: Véronique Wild **graphisme:** Julien Jespersen



Recevoir gratuitement
La Revue du Ciné-club universitaire
chez vous?

Abonnez-vous!

en 1 minute sur **a-c.ch/revue**

Éditorial

par **Gaspard Rey**

IL EST DIFFICILE DE RENDRE HOMMAGE à un cinéma si dense et si riche que l'a été le cinéma polonais durant la deuxième moitié du 20^e siècle. D'abord freiné net par la Deuxième Guerre mondiale qui décima le pays, puis étouffé par l'idéologie stalinienne jusqu'à la mort de Staline en 1953, l'art cinématographique polonais prend un nouveau départ à la fin des années 1950. Le cinéma reprend l'un des principaux rôles qu'a joué la culture en Pologne et en particulier la littérature depuis le 18^e : «écrire l'Histoire de sa nation» et constituer une dialectique avec le peuple polonais. Les premières œuvres de cinéastes tels qu'Andrzej Wajda ou Andrzej Munk sont remarquées dans les festivals internationaux. Dans les décennies qui suivent, plusieurs générations de cinéastes se succèdent. Certains réalisent des films avec peu de moyens et dont les codes cinématographiques, non sans rappeler ceux de la Nouvelle Vague, rompent en partie avec la mise en scène baroque des cinéastes précédents.

Les années passent et les cicatrices de la guerre commencent à disparaître, néanmoins un profond malaise social se ressent, malaise dont sont marqués les films qui sortent à cette même période. Le climat politique se stabilisera en partie au début des années septante grâce à des réformes sociales et économiques qui ont lieu dans le pays.

Pour évoquer ce cinéma, nous avons choisi de projeter douze films dans le cadre du cycle «Cinéma polonais», autour desquels s'articulent les articles de cette revue. Cette sélection répond à plusieurs objectifs. Il semblait fondamental de mettre en évidence,

sur plusieurs décennies de cinéma polonais, ce qu'on pourrait appeler une ligne symbolique, une réflexion philosophique centrale qui parcourt en filigrane chacune de ces œuvres et qui émerge de manière naturelle lors de leur visionnage : les questionnements d'un individu en quête de soi, perdu dans un contexte de forte crise des valeurs. Il nous a paru également important de présenter l'étonnante et réjouissante diversité des genres cinématographiques – du péplum au film d'exorcisme en passant par le film de guerre –, mais aussi de retenir des œuvres qui nous paraissent être les plus personnelles et les plus abouties de réalisateurs polonais parfois moins célèbres ou dont les films tournés en Pologne ne sont pas nécessairement les plus connues de leur filmographie.

Nous souhaitons enfin mettre en avant un cinéma intellectuel et engagé, d'une grande richesse poétique et métaphorique, qui renoue avec l'histoire de la Pologne et son passé culturel. En adaptant ou en s'inspirant d'œuvres littéraires polonaises – déjà critiquées de l'idéologie dominante à leurs époques – des cinéastes comme Wojciech Has, Jerzy Kawalerowicz réussissent avec brio à livrer aux consciences sociales une cohésion et une force critique fragilisées depuis le début du 20^e siècle.

Cet événement est ainsi l'occasion de rendre hommage à un cinéma dont l'histoire est presque aussi dense que toute l'histoire du cinéma. C'est également l'occasion de (re)découvrir un cinéma d'auteur, réunificateur des consciences atomisées dans un pays au contexte politique resté longtemps chaotique; un cinéma dont les œuvres aux résonances avant-gardistes délivrent un discours émancipateur et humaniste.



Mère Jeanne des Anges,
Jerzy Kawalerowicz, 1961

Kawalerowicz et *Mère Jeanne des Anges*

Film de Kawalerowicz inspiré de l'affaire des possédées de Loudun, Mère Jeanne des Anges met en scène des personnages qui, bien qu'en prise avec les doctrines religieuses, luttent pour l'amour et la liberté. Cet extrait provenant de l'essai de Jacek Kuksiewicz (Le cinéma polonais, © 1989 éd. du Cerf) met l'accent sur la dimension antidogmatique du film qui défend avant tout le droit de l'individu à accéder à son propre bonheur, si singulier soit-il.

IL S'EST TRÈS VITE AVÉRÉ QUE LA LIBÉRALISATION qui avait permis l'essor du cinéma polonais, comme d'ailleurs de tous les autres domaines de la culture, n'était nullement inscrite dans le programme du Parti. Celui-ci la considérait plutôt comme un recul tactique sur un terrain qu'il lui fallait reprendre au plus vite. Hormis l'abandon de la collectivisation forcée dans les campagnes et l'amélioration des rapports avec l'Église, il ne restait presque rien, à la fin des années cinquante, des réformes économiques et politiques promises par Gomułka lors de son arrivée au pouvoir en 1956. La vie économique continuait à être étouffée par le centralisme bureaucratique. Les conseils ouvriers, conçus comme moyen d'autogestion, devinrent des organismes de pure forme, vidés de tout contenu, et les syndicats redevinrent la «courroie de transmission du Parti», rôle auquel ils avaient été voués par Staline. Le peu de liberté gagné par les

intellectuels leur fut repris, et la censure redevint toute-puissante. L'État réalisa avec une vigueur accrue un programme visant à imposer la conformité aux idées officielles, tandis que la critique et la dissension étaient de nouveau sévèrement réprimées.

Bien qu'on ne peut plus fidèle à l'U.R.S.S., Gomułka sut conquérir un degré considérable d'indépendance nationale, ce qui fut grandement apprécié des Polonais. Le niveau de vie s'était certes élevé par rapport à l'époque stalinienne, et par ce moyen les dirigeants ont pu arracher un certain degré de conformisme à la société et faire oublier aux ouvriers autogestion et libertés syndicales. Pourtant, faute de vraies réformes, cette «petite stabilisation», comme on l'appela, allait devenir au fil du temps une stagnation non seulement économique, mais aussi politique, sociale, intellectuelle et culturelle. Un malaise s'introduisait chez ceux qui le comprenaient et en subissaient les effets: les intellectuels et les jeunes.

On manquait de perspectives, on voyait de moins en moins de buts et de desseins valables, tant dans la vie privée que dans la vie publique. Ce malaise, exprimé pour la première fois vers la fin de 1957 par les manifestations des jeunes contre l'interdiction du principal hebdomadaire libéral, *Po prostu*, était visible surtout chez les écrivains et les représentants des sciences philosophiques et sociales, et aboutit à une vague de dissidences.

Dans un grand nombre de films réalisés à cette époque, on peut déceler un témoignage sur cette situation, l'expression d'un malaise. Souvent, pourtant, il faut la chercher derrière des camouflages et essayer de décoder la langue d'Ésope, les temps ne favorisant pas une expression plus directe, ce dont témoignent

d'ailleurs l'interdiction de nombreux projets et la mise au placard de certains films.

On mit tout d'abord fin aux images de la défaite. C'est par pur et simple patriotisme que l'État cherchait à gagner l'appui de la population. Les héros de la plupart des films tournés en réplique à ceux de Wajda et de Munk ne se mettaient pas en question et ne questionnaient pas la réalité autour d'eux. Ils n'en éprouvaient d'ailleurs pas le besoin puisque dans la plupart des cas ils faisaient partie des troupes polonaises formées en Union soviétique et combattant aux côtés de l'Armée rouge. Ces films étaient populaires auprès d'un public friand de ce genre d'images réconfortantes. Le temps des héros tragiques aux prises avec l'Histoire était révolu.

Kawalerowicz: contre le pouvoir des dogmes

Un nouveau personnage naissait, tout aussi tragique mais plus intimiste, et qui vivait son destin non en tant que représentant d'un peuple touché par la colère des dieux de l'Histoire – ou, pire encore, par leur absence – mais pour son propre compte, en tant qu'individu luttant pour sa liberté personnelle. Au sommet de ce courant individualiste et intimiste se situe la tragédie de mère Jeanne des Anges et du père Suryń, protagonistes d'un chef-d'œuvre qui valut à son réalisateur, Jerzy Kawalerowicz, la place de troisième «grand» du cinéma polonais.

Kawalerowicz est aussi éloigné de Wajda que de Munk: individualiste, il se sent beaucoup moins qu'eux lié à la tradition «civique» et à ses obligations. D'un côté son intérêt se porte vers l'individu isolé, aux prises avec son destin et sa solitude, avec sa responsabilité et ses exigences morales, de l'autre il est



attiré par l'esthétique, obsédé par la perfection de la forme cinématographique. Il s'appuie très souvent sur un genre bien défini qu'il utilise comme un point de départ pour ses propres variations et qu'il enrichit de multiples couches de significations.

Mère Jeanne des Anges (1961)

L'histoire s'appuie sur la fameuse affaire des possédées de Loudun au 17^e siècle, qui a inspiré de nombreux artistes dont l'écrivain Aldous Huxley, le cinéaste Ken Russell et le compositeur Krzysztof Penderecki.

«Si je ne peux pas être une sainte, autant être damnée.»

Mère Jeanne veut trouver la grandeur dans un geste de défi aux autorités ecclésiastiques.

L'histoire de Kawalerowicz, fondée sur le récit (écrit dans les années trente) de Jaroslaw Iwaszkiewicz, se concentre sur la deuxième partie des événements historiques et commence avec l'arrivée du père Suryn (devenu Sury, puisque l'action a été transposée en Pologne). Le père Sury, donc, un jésuite, vient d'être envoyé au couvent afin d'exorciser les démons qui manifestement possèdent les religieuses

et leur mère supérieure, mère Jeanne des Anges. Le curé local, confesseur au couvent, a été tenu pour responsable et brûlé sur le bûcher. L'image du bûcher et des cendres, belle

et stylisée, ouvre le film; la suite adoptera le même parti pris stylistique. Pas de nature quelconque ici: ni arbres, ni plantes, mais un paysage mort, animé seulement par les bâtiments du cloître. Exception faite de cette première image, d'une visite chez le rabbin et de quelques scènes dans l'auberge voisine, l'unité de lieu est parfaite: tout se passe dans le couvent, où les murs clairs et la blancheur éblouissante des vêtements des religieuses alternent avec l'ombre et l'obscurité. Le père Sury essaie en vain d'identifier et d'exorciser les démons: s'ensuivent des séquences où l'intensité croissante des rites et des formules anti-sataniques du jésuite suscite une réaction de plus en plus violente des possédées. Le tout culmine dans une sorte de ballet convulsif et délirant, les religieuses faisant penser à des oiseaux affolés qui se heurtent et s'écrasent contre les murs d'une pièce dans laquelle on les aurait enfermés: les manches larges et longues flottent dans l'air et ressemblent à des ailes battant en vain pour échapper à la captivité. Ces images

rendent bien l'idée d'un film précisément centré sur la lutte pour la liberté et l'amour.

Impuissant devant les «démons», le père Sury demande conseil au rabbin, personnage interprété par le même acteur: il est évidemment la voix intérieure ou l'alter ego du prêtre à qui il dit que «l'amour est le fondement de tout». C'est le besoin réprimé de l'amour terrestre qui a fait que les femmes sont possédées, bien qu'il ne soit pas clair pour nous quelle est la part respective de l'hystérie et de la simulation dans leur comportement. Mais il ne s'agit pas là seulement d'impulsions et d'instincts charnels réprimés: la répression que ces femmes subissent touche à l'ensemble de leur personnalité. La liberté à laquelle aspire mère Jeanne est la liberté de s'affirmer. Elle se révolte contre son existence, veut s'élever au-dessus de l'ordinaire et trouver la grandeur dans un geste de défi aux autorités ecclésiastiques, ce qui va entraîner sa perte. Par contraste, sœur Malgorzata, la seule religieuse «normale», non possédée, a une liaison avec un jeune noble du voisinage. Sa danse, coupable mais joyeuse, avec son amant dans l'auberge où elle lui rend visite sert de contrepoint au ballet des mouvements convulsifs des religieuses devant les exorcistes.

Le père Sury effectue un long et dramatique parcours qui l'amène à se rendre compte qu'il aime mère Jeanne. Ce qui était d'abord une fascination pour sa personnalité, ce qui semblait être un amour chrétien et spirituel, s'avère terrestre et charnel. Au fur et à mesure que tous deux se sentent attirés l'un vers l'autre, ils réagissent d'une manière différente. Elle découvre que les diables et les démons sont les forces qui l'empêchent d'aimer et donc que c'est par

l'amour qu'elle peut les exorciser et s'en libérer. Lui, en revanche, pense que l'amour est en réalité l'effet des diables et des démons. L'expression suprême de son amour sera de se sacrifier, de prendre sur soi ses démons à elle: sans autre but que de commettre un crime pour lequel il sera damné, il assassine deux garçons de ferme. Le bûcher qui avait ouvert le film, à présent le clôt: la dernière image est celle d'une grande cloche qui sonne, mais elle est muette et le grand battant frappe les parois dans un silence saisissant...

Quiconque reprend cette sombre histoire – que ce soit Iwaszkiewicz, Huxley ou Ken Russell – le fait dans le but d'en donner sa propre vision, son interprétation. «Je voulais que ce soit un film sur la nature humaine et sur son autojustification contre les dogmes et les limitations qui lui sont imposés», a dit Kawalerowicz. Si mère Jeanne lutte contre ses liens et cherche à être libre, le père Suryn est doublement esclave, des liens de son sacerdoce, qu'il pourrait rejeter, et des dogmes religieux, contre lesquels il est impuissant. L'Église et la société n'ont pas eu besoin de détruire l'amour de mère Jeanne et du père Suryn: celui-ci l'a fait lui-même.

Kawalerowicz a repris l'histoire de mère Jeanne et du père Suryn pour lutter contre tous les dogmes sociaux, politiques ou intellectuels de notre temps – ou, en d'autres termes, contre les attitudes dogmatiques. Il n'y a aucun message contemporain direct dans son film et il serait exagéré de tenter d'en lire un. Pourtant ce n'est pas par hasard que la voix de Kawalerowicz a retenti si fort et que son idée a paru si lucide à une époque où tant de vieux dogmes étaient mis en question. De la même façon, sa défense du

droit de l'individu à chercher son propre bonheur à sa manière avait une signification profonde à une époque où une idéologie qui visait à restreindre la liberté de l'individu au nom de buts collectifs dominait le pays depuis des années.

L'attitude de Kawalerowicz est donc celle d'un intellectuel libéral traditionnel qui défend avec nostalgie des valeurs élémentaires telles que la liberté, la tolérance et la raison. Cette attitude, bien enracinée dans le passé, était pourtant contestée depuis pas mal de temps. Les artistes et les intellectuels polonais qui, dans la plupart des cas, étaient des héritiers de cette tradition commencèrent à réexaminer leurs propres positions et leurs idées en fonction de tout ce qui était arrivé depuis 1945. Lorsque la guerre a commencé à s'éloigner dans le temps et que sont apparus les nouveaux problèmes que la Pologne devait affronter, l'intérêt des intellectuels s'est reporté sur le débat concernant leur propre rôle dans le pays. En tant que couche de la société traditionnellement désireuse d'être la voix de la conscience nationale et la gardienne des valeurs, l'intelligentsia devait soumettre à vérification la plupart des concepts concernant la nation – et tout d'abord sa propre mission. C'était une tâche absorbante, dont le cinéma polonais ne s'est jamais entièrement libéré.

Kawalerowicz défend avec nostalgie des valeurs élémentaires telles que la liberté, la tolérance et la raison.

Fuksiewicz, Jacek (1989). *Le Cinéma Polonais*. Éditions du Cerf, coll. «7^e art», 198 p.

La Clepsydre,
Wojciech Jerzy Has, 1973



La Clepsydre, de Wojciech Jerzy Has

Voyage dans le récit d'un rêve

par **Anne Guérin-Castell**

LE PRINCIPE RETENU POUR LE SCÉNARIO est celui d'un parcours non linéaire à travers les nouvelles de Schulz. *Le sanatorium à la Clepsydre*, qui donne son titre au film, sert de cadre à une succession de scènes constituées d'une très fine émulsion d'éléments en provenance de différents récits, «Le livre», «L'époque de génie», «Jojo», «La visite», «Les oiseaux», «La morte saison», «La nuit de

la grande saison», «Les cafards», «La bourrasque», «Mon père devenait sapeur-pompier», «Le traité des mannequins» et «La fin du traité des mannequins», «Le printemps», etc. Le sanatorium du docteur Gotard est le seul lieu où les déplacements de Józef, venu rendre visite à son père, dessinent un espace présentant une certaine cohérence diégétique, ses autres déplacements d'un lieu à l'autre se faisant sur



le mode alogique du rêve, dont on sait depuis Freud qu'il est «dépourvu d'affect, incohérent et incompréhensible». On peut ainsi voir ce film comme le récit d'un rêve, où des fragments plus réalistes viennent étayer des constructions inconscientes foisonnantes et hermétiques.

Ce choix d'utiliser la convention du rêve donne au film son unité narrative et sa dimension poétique. Car la référence au rêve n'est jamais explicitée et aucune réalité extérieure ne vient s'opposer à la réalité du rêve. C'est à son comportement que l'on comprend que Józef est le rêveur. Il traverse les situations successives comme autant de scènes qu'il

observe avec détachement, les abandonnant avant qu'elles ne soient complètement développées: «Il y a des choses qui ne peuvent pas arriver entièrement, jusqu'au bout. Elles sont trop grandes pour tenir dans un événement, trop splen-

dides. Elles essaient seulement d'arriver.» (dialogue du film, venu du récit «Le livre») Les actes les plus anodins, comme regarder à travers un carreau obscurci par le givre, ramper sous un lit, se pencher pour ramasser un papillon, ont des conséquences imprévisibles: Józef se trouve instantanément transporté dans un nouveau fragment de rêve qui communique mystérieusement avec les précédents.

C'est ainsi que le temps peut devenir le personnage principal du film. Non pas le temps physique, linéaire, fractionné, mesurable, ni le temps provisoirement suspendu et inversé de la réminiscence consciente, de la «recherche du temps perdu», mais

un temps «à la course inégale» qui forme «des sortes de nœuds dans l'écoulement des heures, absorbant on ne sait où de larges intervalles de durée» («Les boutiques de cannelle»), qui peut devenir le temps reculé du sanatorium – «Nous le retardons d'une certaine durée impossible à déterminer. Cela se ramène à une simple question de relativité» (dialogue du film, venu du récit «Le sanatorium à la Clepsydre») – ou bien un temps parallèle, qui emprunte des «voies marginales, un peu illégales, il est vrai» (dialogue du film, venu du récit «L'époque de génie»), un temps capricieux, erratique, indécidable.

Pour créer cette fluidité de l'écoulement d'une durée s'accordant aux multiples sautes du temps diégétique, Wojciech Has a su, maître-imagier, fondre sa mise en scène – mouvements de caméra et de personnages – avec les décors pour faire passer de manière continue d'un temps dans un autre et il a su aussi, maître-monteur, souder deux plans consécutifs au moyen des figures – raccord dans le mouvement, raccord de point de vue – qui affirment avec le plus d'évidence la continuité spatio-temporelle tandis que tous les autres paramètres de l'image – lumière, décor, personnages – affirment avec autant d'évidence la rupture d'une ellipse.

L'ouverture du film

De tous ses films, *La Clepsydre* est celui où il s'approche au plus près de ce qui lui tient particulièrement à cœur: arriver à rendre par des moyens purement cinématographiques la perception du temps par une conscience humaine qui «voit ses modes successifs d'existence passer l'un après l'autre et lui échapper» (Georges Poulet, *Étude sur le temps*

On peut voir ce film comme le récit d'un rêve, où des fragments plus réalistes viennent étayer des constructions inconscientes.

humain). Cela est annoncé dès le début du premier plan, lorsqu'apparaît sur l'écran un ciel nu à la pâleur hivernale, avec juste sur la gauche les fines extrémités d'une branche dépourvue de feuilles, et que le soudain surgissement par le bas du cadre d'un oiseau s'élevant à la verticale vient remplir cette immensité dénudée de son vol immobile. L'oiseau se maintient en suspension dans la matière invisible de l'air grâce au lent battement de ses ailes. C'est alors que s'amorce un mouvement de caméra vers la gauche du cadre, découvrant la ramure enneigée d'un premier arbre. L'oiseau à son tour avance dans la même direction, traversant l'espace divisé par l'entrelacs nouveau des branches. Son mouvement cependant est plus lent que celui de l'appareil qui le capture, la puissance de son battement d'ailes diminue, il perd de son altitude et disparaît par le bas, dans le mouvement inverse de son apparition. Sans marquer d'arrêt,

la caméra a continué de se déplacer avec le même glissement, arrivant sur un deuxième arbre dont les branches rejoignent celles du premier tandis que le cadre s'élargit, laissant apparaître un deuxième cadre qui se resserre autour du ciel, devenu portion d'espace qui se réduit de plus en plus, en même temps que l'image se laisse envahir par un clair-obscur dans lequel se détachent le visage d'un premier personnage immobile, masqué aussitôt qu'aperçu, puis un amas d'objets, dont une vieille horloge, et enfin les visages d'autres personnages, tout aussi immobiles que le premier, bercés comme les objets par les secousses régulières d'un wagon «archaïque, grand comme une chambre, sombre et plein de recoins» (d'après le récit «Le sanatorium à la Clepsydre»).

Début magistral, qu'aucun dialogue, aucune surimpression textuelle ne vient troubler, qui nous introduit d'emblée au cœur du sujet du film. Cet

Bruno Schulz et Wojciech Jerzy Has

Bruno Schulz naît à Drohobycz en 1893, en Galicie autrichienne. Il suit des cours d'architecture à Lwów en 1913. En 1917 il part quelques mois étudier le dessin et la peinture aux Beaux-Arts à Vienne. Il retourne ensuite à Drohobycz. En 1942, il est abattu par un SS d'une balle dans la tête dans le ghetto de Drohobycz.

Une grande partie de son art fut perdue pendant la guerre. Néanmoins, de ses écrits subsistèrent entre autres deux recueils de nouvelles: *Les boutiques de Cannelle et Le sanatorium au croque-mort*. On peut ressentir en plongeant dans les écrits de Schulz un mal-être kafkaïen (Schulz traduisit d'ailleurs *Le procès* lors de la première introduction du roman en Pologne en 1936) qui se mêle aux thèmes fantastiques chers à l'auteur. C'est un autre monde dans lequel on pénètre à la lecture des nouvelles de Schulz. Un monde onirique et sombre.

Comme rapporté par Anne Guérin Castel «Wojciech Has a découvert la prose poétique de Bruno Schulz très tôt au cours de sa jeunesse cracovienne, mais il n'a envisagé d'en

faire l'adaptation qu'après avoir terminé *Manuscrit trouvé à Saragosse*, comme s'il avait attendu cette preuve qu'il pouvait réussir un pari audacieux pour se confronter à un pari qui semble l'être encore davantage: l'adaptation d'une œuvre essentiellement poétique, où des événements ténus se dissolvent en un entrelacs de motifs récurrents abandonnés à peine esquissés, tandis que les personnages, insaisissables, peuvent, comme le père du héros, changer de discours, d'apparence, et même de substance, jusqu'à se confondre avec la matière d'un mur ensoleillé, ou rapetisser au point de risquer d'être balayé comme une simple poussière, une œuvre, dont le "texte est tout entier composé d'ellipses, de points de suspension tracés sur l'azur vide, et dans les creux entre les syllabes les oiseaux glissent leurs conjectures capricieuses et leurs prévisions" (Bruno Schulz, *Le printemps*).»



Les ouvertures par lesquelles regarde Józef donnent à voir une chose puis une autre – qui va jusqu'à abolir la séparation entre extérieur et intérieur.

oiseau qui tente de se maintenir en vol est à l'image de l'homme dans sa tentative sans cesse recommencée de saisir un instant qui toujours se dérobe: «Nous sommes comme des oiseaux qui sont en l'air, mais qui n'y peuvent demeurer sans mouvement, ni presque en un même lieu, parce que leur appui n'est pas solide, et que d'ailleurs ils n'ont pas assez de force et de vigueur en eux pour résister à ce qui les porte en bas.» (Pierre Nicole, *Essais de morale*) Si l'homme oiseau n'a pas en lui-même la force suffisante pour se maintenir en vol, le mouvement continu du paysage laisse croire que la machine, cet œil-caméra qu'il a créé, peut, lui au moins, continuer son vol sans limites. Cette illusion à son tour se dissipe lorsque le deuxième cadre fait irruption dans le premier: ce qui apparaissait être l'immensité d'un espace infini n'est qu'une portion réduite à la surface d'une fenêtre à laquelle les personnages eux-mêmes n'accordent aucun intérêt, et les mouvements de l'œil-caméra volant librement sont prisonniers du mouvement bringuebalant d'un train archaïque. Un presque rien suffit à faire basculer les certitudes élaborées à partir d'une perception visuelle. À l'image de l'écart irréductible entre instant et pensée de l'instant vient s'ajouter la révélation d'un écart tout aussi irréductible entre réalité et perception de cette réalité.

C'était déjà la leçon des peintres qui, à la suite de Léonard de Vinci, travaillaient sur les anamorphoses et autres «perspectives dépravées». C'est la leçon d'un cinéaste qui, en même temps qu'il inscrit son film dans cette douloureuse aspiration humaine à une maîtrise temporelle où s'originerait une liberté qui ne cesse d'être démentie par les faits, démonte l'illusion intrinsèque au cinéma à la faveur de cette

Dans un long travelling, technique chère à Has, la caméra accompagne Józef qui traverse un monde métaphorique et surréaliste.



mise en abyme de l'écran par un cadre de fenêtre qui progressivement se resserre autour d'un ciel qui finit par n'avoir pas plus de réalité que les illustrations reproduites sur les vignettes d'un album de timbres-poste. Une invitation à voir au-delà des apparences semblable à celle que posait Éluard affirmant: «La terre est bleue comme une orange». Visée que, de film en film, poursuit Wojciech Has comme l'avait fait en son temps Méliès: «Le premier, il cinématographia des rêves, projeta sur nos écrans ce qui est impossible dans une réalité et vrai dans l'autre, donna à l'imagination un nouvel aspect concret, mêla l'avenir et le passé, ce qui est et ce qui n'est pas, rendit évident l'absurde. On comprit qu'il faut hésiter entre le visible et l'invisible, l'un pouvant s'effacer, l'autre apparaître, tous deux étant.» (Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*)

Le Double

C'est ainsi qu'à la succession des questions angoissées de Józef – «Tu m'entends? Est-ce que tout cela a pu vraiment arriver? Dis-moi? C'est arrivé ou non?» – le contrôleur aveugle, moderne Tirésias, ne peut que répondre «Oui et non», de la même manière que, devant l'insistance d'un interlocuteur désireux de lui arracher une vérité indubitable – «A-t-elle existé vraiment?» –, il ne peut que se taire et tourner son regard vide en direction des spectateurs, aveuglés eux aussi par leur désir de savoir. Dans *Manuscrit trouvé à Saragosse*, un «vraiment» identique vaut au héros une réponse tout aussi déroutante: à l'énigmatique sourire du Scheik succède une vision où Alphonse se voit s'éloignant dans une étendue désertique en compagnie de ses deux cousines; son Double se retourne, revient sur ses pas, se rapproche de lui, leurs mains tendues sont sur le point de se toucher; on entend l'éclat désespéré de sanglots féminins; Alphonse se retrouve sous le gibet. Scène originale, qui marque le surgissement dans l'œuvre du cinéaste d'un thème que l'on retrouve, en de multiples variantes, dans tous ses films ultérieurs.

Le Double dans *La Clepsydre* se manifeste par cette indécidabilité du temps et des événements, et la duplicité des lieux figurés – le magasin de tissu du père est une synagogue, les portes monumentales du sanatorium s'ouvrent tantôt sur une superposition de pierres tombales, tantôt sur un espace aérien orné d'une végétation luxuriante, les ouvertures par lesquelles regarde Józef donnent à voir une chose puis une autre – qui va jusqu'à abolir la séparation entre extérieur et intérieur: la chambre d'Adèle communique avec la place de la ville, la forêt pénètre dans

la pièce où se tient la mère. Le Double se manifeste aussi avec les mannequins de cire, dont on ne sait si leur vie mécanique est à l'imitation de celle des hommes ou si ce n'est pas eux qui, avec leur expression figée, connaissent à jamais le secret de la vie, l'homme ayant été créé «une deuxième fois à l'image et à la ressemblance du mannequin» (dialogue du film, venu du récit «Traité des mannequins»). Le Double passe enfin par les personnages et le réseau de correspondances dont Józef est la figure centrale.

Si, à l'inverse de son modèle littéraire, Józef semble placé au-dessus des différents personnages du monde qu'il explore, il est en même temps traité comme un enfant par sa mère, qui lui reproche ses vêtements déchirés et ses mains tachées d'encre, par son père, qui le réprimande en le tirant par l'oreille ou le chasse comme un gamin importun. Jusqu'à la pulpeuse Adèle qui déplore qu'il ne soit pas né plus tôt. À cette première inversion entre être et apparence vient se combiner l'inversion réciproque. C'est Rodolf, que tout dans son apparence désigne comme un enfant, qui est chargé par Józef de consoler Bianka et de veiller sur elle comme un père. C'est lui qui épousera Bianka et partira avec elle vers l'île mythique en compagnie des esclaves libérés.

Tout comme Rodolf est le double inversé de Józef, Józef est le double inversé de son père: peu après que, dans le grenier désolé où les restes des oiseaux sont rongés par la vermine, on a assisté à l'agonie du perroquet multicolore tandis que la voix de la mère faisait l'éloge funèbre du père, la lente transition par fondu au blanc ouvre sur un linceul qui recouvre un visage; le drap se retire lentement, le visage qui apparaît, immobile et pâle sous la lumière clinique de la

lampe du sanatorium, est celui de Józef, tandis que, dans un coin, vif et guilleret, son père se prépare à rejoindre le nouveau magasin qu'il a réussi à louer.

Le Passeur

À la fin du film, Józef, ayant accompli le voyage qui permet d'accepter les limites de la raison humaine, l'inachèvement et la pourriture, revêt l'imperméable et la lampe du contrôleur. Accédant «à la lumière noire des voyants et des devins» (André Green, *La déliaison*), il quitte le sanatorium, prend appui sur une pierre tombale pour atteindre le cimetière illuminé de bougies, dépasse la petite silhouette immobile de sa mère debout au milieu des tombes. Devenu à son tour le passeur au silence énigmatique, chargé de conduire d'autres humains dans ce voyage vers «l'entre-deux-morts» (Jacques Lacan, *Le séminaire*, livre VIII), il disparaît au loin tandis que la caméra s'enfonce dans les profondeurs de la terre.

«Mais ce n'est pas tout, descendons encore plus bas. N'ayez pas peur, donnez-moi la main, encore un peu, nous voilà aux racines [...] Nous sommes passés de l'autre côté, à l'envers des choses, dans l'obscurité piquée de phosphorescences emmêlées. Tournoisement, agitation, foule. Magma grouillant de peuples et de générations, multiplication infinie de Bibles et d'Iliades. Migration tumultueuse, enchevêtrement et bruit de l'histoire. Le chemin s'arrête là.» (Bruno Schulz, «Le printemps») De la lumière aux ténèbres, de la transparence aérienne du ciel à la densité obscure de la terre, de l'illusion de l'unicité toute-puissante du moi à l'acceptation de la multitude enchevêtrée des dettes et des appartenances, le cycle est accompli.

Jerzy Skolimowski Tétralogie polonaise

«Notre génération cynique est encore capable d'élans romantiques» (un étudiant dans le film La barrière). Figure incontournable de l'histoire du cinéma polonais, Skolimowski est devenu au fil du temps un emblème de cette génération d'après-guerre. Une génération désillusionnée et complexée qui a vécu ses premières années sous les bombes, a perdu ses parents en déportation, a subi l'occupation nazie sans avoir l'âge de devenir héroïque¹.

par **Sarah Maes**

JERZY SKOLIMOWSKI NAÎT EN 1938 À ŁÓDŹ. Pendant l'occupation, sa famille est contrainte de déménager à Varsovie, à quelques pas du ghetto juif. Ses deux parents étant résistants, le réalisateur se rappelle devoir sourire et faire semblant d'être heureux quand les nazis fouillaient la maison, pour qu'ils ne regardent pas sous le lit, où étaient cachés les tracts illégaux. Il en vient ainsi à jouer son premier rôle.

En 1941, son père est déporté puis gazé à Flossenbürg. Sa mère poursuit néanmoins la lutte, cache des familles juives et devient une héroïne de la résistance. Après la guerre, ils doivent quitter la Pologne: «Ma mère est devenue diplomate et attachée culturelle à Prague. En 1947, dans les services diplomatiques, certaines personnes étaient autorisées

La barrière,
Jerzy Skolimowski, 1966

à travailler sans appartenir au parti communiste; c'était le cas de ma mère. Plus tard, en 1953, c'est devenu obligatoire et elle a quitté son poste. Je suis donc parti avec elle. C'était une vie complètement différente...»²

À son retour en Pologne, Jerzy vit dans l'appartement de sa tante dans la banlieue de Varsovie, une femme riche et cultivée, qui possède une immense

bibliothèque. Il découvre la littérature, commence à écrire de la poésie et devient en 1959 le plus jeune membre de l'Union des écrivains polonais. Dans ce cadre, il rencontre Andrzej Wajda, qui travaille alors sur un scénario: «J'ai lu le scénario et je leur ai dit que c'était invraisemblable, que les jeunes polonais ne parlaient ni se comportaient comme ça». Wajda le met alors au défi et lui propose de réécrire le texte. Ce sera le scénario des *Innocents charmeurs* (1960)

et sa première expérience de cinéma. Il décide alors d'étudier le cinéma et de rejoindre l'école de Łódź, où il rencontre Polanski, pour qui il écrit le scénario du *Couteau dans l'eau* (1962). «[Skolimowski] était plus intelligent que le niveau moyen. Il écrivait de la poésie, il était peintre en herbe, il appartenait à une autre classe. Mais il faut préciser qu'il était plus jeune que moi et que nous n'avons pas fréquenté l'école en même temps. Quand j'y étais, c'était l'époque communiste où les autorités cherchaient à voir dans

les films la représentation du peuple... Quand Skolimowski a étudié à Łódź, c'était le dégel après le 20^e Congrès du Parti communiste soviétique. Ce fut une merveilleuse époque pour nous tous, plus exaltante, on commençait à sentir un peu plus la liberté et le vent de l'Occident» (Roman Polanski³).

Andrzej Leszczyc l'alter ego

Avant de quitter la Pologne en 1968, Skolimowski réalise quatre longs-métrages qui dressent le portrait à plusieurs facettes d'un seul et même personnage, véritable alter ego du réalisateur, Andrzej Leszczyc. Les critiques le surnomment *snuj*, qui signifie dans le langage courant polonais une personne qui traîne, qui sillonne les rues sans objectif⁴. Leszczyc apparaît pour la première fois dans *Signes particuliers: néant* (1962). À 24 ans, il n'a pas un seul zloty en poche et s'est fait expulser de la faculté d'ichtyologie deux ans auparavant, mais tant mieux, car il n'aime pas les poissons... Le film raconte sa dernière journée de sursis avant de devoir faire son service militaire. Durant la poignée d'heures qui le sépare de son départ, Andrzej traîne avec des amis, hésite à dire au revoir à sa femme, rencontre une jeune étudiante... et n'arrive pas à se décider si à 15 heures, il sera dans le train ou s'il sera devenu déserteur. Le rôle est ici joué par le réalisateur lui-même, mais pour des raisons pratiques: «J'avais sous la main un acteur libre à tout moment, disponible chaque fois que j'avais l'opportunité de tourner [la pellicule était rare à l'époque, ndlr]. Le tournage a duré deux ans et il fallait quelqu'un qui puisse garder la même apparence, le même physique, le même costume, la même allure. Voilà pourquoi il a fallu que je joue moi-même»⁵.

Suite à une critique assassine de *Signes particuliers: néant* parue sous la plume d'un journaliste américain, Skolimowski reçoit une lettre de Jean-Luc Godard: «Cher Jerzy, ne te préoccupe pas de ces idiots d'Américains, ils ne savent pas ce qu'est la Nouvelle Vague. Toi et moi, nous sommes les meilleurs réalisateurs du monde.»

Dans *Walkover* (1964), il continue à jouer ce rôle. Cette fois, c'est un trentenaire un peu raté, un peu perdu, qui ne possède toujours rien, si ce n'est un manteau, une valise et un poste de radio. Encore en errance, en quête de quelque chose de mystérieux, il continue de déambuler et de se laisser guider par le hasard des rencontres. Au début du film, il vient de terminer son service militaire et ne sait pas trop quoi faire de sa vie, si ce n'est vaguement se mettre à chercher un travail. C'est en traînant entre l'usine et son ancienne faculté qu'il tombe par hasard sur celui qui a été son entraîneur de boxe. Ce dernier le pousse à s'inscrire au tournoi «premier pas» qui se déroule le soir même.

L'importance de la boxe dans le film est loin d'être anecdotique. Ce sport fascine Skoli (comme l'appelaient ses compagnons de classe à Łódź), qui le pratique pour séduire les jolies filles mais aussi pour sa dimension symbolique. En effet, sous le régime stalinien, la boxe jouait un rôle considérable. Elle avait pour fonction de réunir les publics de toutes les classes sociales, comme une forme de rite national. Mais Andrzej/Skolimowski n'est pas nécessairement fier d'être polonais. Il hésite donc à se rendre au tournoi, ayant fait une croix sur sa carrière de boxeur mais ressentant toujours en lui l'excitation du ring. Comme quelques heures le séparent du tournoi, il se laisse le temps de la réflexion et suit Teresa qui lui laisse entendre qu'elle serait prête à faire sa vie avec lui s'il acceptait seulement de devenir enfin adulte... et donc de renoncer au combat.

Comme dans *Signe particulier: néant*, l'hésitation est ici le principal moteur qui permet à ce personnage d'avancer. Ces quatre films racontent en effet

le doute comme rarement: «Ses films, de même que la marche est une suite de déséquilibres sans cesse corrigés, ne racontent au fond, avec leur rythme syncopé, qu'une seule histoire: celle des certitudes qui vacillent, des maîtrises destituées, d'assurances qui chancellent et de stations debout guettées par la chute»⁶.

Ce motif du doute et de la difficulté à prendre des décisions est parfaitement incarné dans le jeu corporel de Skolimowski, hésitant et apparemment maladroit, mais toujours d'une vigueur physique impressionnante, proche de Buster Keaton. Ces films donnent en effet une grande place au burlesque et à la parodie, avec insolence et nonchalance. Dans *Walkover*, il saute d'un train en marche. Dans *Signes particuliers: néant*, il monte dans un tram qui roule déjà. Au cœur de ces deux scènes symboliques (montée et descente d'un véhicule en marche...), comme dans ces quatre premiers films, Skoli donne l'impression de se mettre en danger, et d'être à chaque instant guetté par une chute.

Dans *La barrière* (1966), la menace de la chute est tout autant présente. La première scène est particulièrement inventive et exploite des idées de mises en scène qui sont autant de clins d'œil complices au spectateur. Le premier plan montre des mains attachées dans le dos d'un homme, qui tombe en avant, à répétition. Ce moment rituel fait référence à la torture, les exécutions, le sacrifice, et même le génocide. Quelques instants plus tard, la caméra se déplace et

«Son personnage est sans cesse en mouvement, mais il fait du surplace, marche à reculons ou revient en arrière, prisonnier de la société, incapable d'échapper à un présent stérile et à un futur guère excitant.»

le spectateur comprend qu'il ne s'agit que d'un jeu entre camarades de chambre, qui consiste à attraper des allumettes avec la bouche, les bras attachés dans le dos, assis à genoux sur une table...

Le protagoniste n'est pas joué par le réalisateur dans ce troisième film. Le ministère de la culture ne voulait plus «voir Leszczyk sur les écrans, [car] c'est un très mauvais exemple pour la jeunesse, c'est un anarchiste». Mais Skolimowski fomenta sa petite revanche et réussit à apparaître dans le film, sur une affiche pour le don du sang disant «Donner votre sang, c'est donner un peu de vous-même»⁷. Il s'agit donc toujours d'un alter ego, d'un double de lui-même, même si son personnage est interprété par un autre acteur...

▼ Haut les mains!

***Haut les mains!* ou la fin de la période polonaise**

Skolimowski l'acteur revient dans *Haut les mains!* Au début du film, cinq amis qui s'étaient perdus de vue depuis leur entrée dans la vie active, se retrouvent à l'occasion d'une fête pour les diplômés de l'université où ils se sont rencontrés. Après avoir dansé toute la nuit, ils gagnent fin saouls la gare où ils comptent prendre un train pour rentrer chez eux. Mais à cette heure, il n'y a plus de trains de voyageurs, seulement des trains de marchandises qui circulent. Ils décident de ne pas attendre le petit matin et corrompent un gardien afin de monter dans l'un d'eux. Mais le wagon où ils prennent place est verrouillé de l'extérieur, et ils se retrouvent contraints de passer le reste de la nuit enfermés dans cet espace confiné. Ils sont alors condamnés à faire le bilan de leurs jeunes années, sous le régime communiste. Dans les trois premiers films, il y avait déjà des attaques contre le



régime, mais plus métaphoriques. «Dans *Haut les mains!*, il s'agissait d'une "propagande" agressive. Je faisais appel à mes souvenirs de l'époque stalinienne, ce n'était pas du courage mais de l'insolence. Je me croyais intouchable après avoir vécu cette expérience unique d'avoir réalisé trois bons films qui avaient bravé la censure. Je pensais être le seul à pouvoir faire ça dans le cinéma polonais et je me testais pour voir jusqu'où je pouvais aller. Je me balançais sur le fil du rasoir avec l'espoir de réussir tout en envisageant le contraire, ce qui a fini par arriver. Je voulais provoquer: ça passait ou ça cassait. Le fait que le film a été interdit ne m'a donc pas vraiment surpris»⁸. Les deux paires d'yeux que le groupe de jeunes amis a inopinément collés sur le portrait de Staline est sans doute le motif qui a poussé les censeurs à l'interdire.

Ce film, d'une radicalité esthétique puissante, est une véritable attaque contre les mythes et la sévérité du régime communiste, et aussi une évocation macabre de la Seconde Guerre mondiale et de la déportation, une comparaison dévastatrice avec les pères résistants autrefois transportés vers la mort dans les mêmes trains. Tourné en grande partie entre les



quatre parois du wagon, ce voyage mental à travers l'Histoire de la Pologne s'articule autour d'une série de rites étranges, entre rituels chrétiens, cérémonie païenne, exorcisme collectif et liturgie éthylique.

En raison de la censure, Skolimowski quitte à son tour la Pologne, après Polanski. Le réalisateur explique que le plus dur dans la censure, c'était la déstabilisation, la perte d'assurance et de confiance en soi. Il poursuivra néanmoins une carrière internationale brillante avec des films reconnus et récompensés, *Deep End* en 1970 et *Travail au noir* 1982 qui ressortent tous deux en version restaurée en 2010, année de *Essential Killing*, dernier film en date du réalisateur. En 1981, lorsque *Haut les mains!* peut enfin sortir, Skolimowski tourne un prologue qu'il ajoute au film, dans lequel il dénonce la censure dont le film a fait l'objet.

Parmi sa filmographie, la tétralogie polonaise est sans doute la partie la plus irrévérencieuse et la plus insolente, celle de la jeunesse en révolte mais qui ne sait comment s'y prendre pour changer les choses, qui ne sait où aller, celle d'une génération de «gens perdus dans le temps et dans l'espace, une

génération sans colonne vertébrale»⁹. Le poème de la cravate décrit parfaitement cet état d'esprit, la recherche du bonheur désillusionnée, d'un homme qui souhaiterait tout recommencer et réparer les erreurs qu'il a commises. Mais le seul geste qu'il est capable d'accomplir pour changer les choses, dans ces courses vaines et ces fuites impossibles, c'est resserrer sa cravate...

La cravate

*Un homme à la gare
qui dit
Je ne sais pas pourquoi je suis là
Après plusieurs années
Ou après les choses
Comme la jeunesse et l'amour
La main sur la gorge
Veut tout réparer
Et resserre sa cravate*

Jerzy Skolimowski, 1962

- 1 Jacques Déniel, Alain Keit, Marcos Uzal (sous la direction de), *Jerzy Skolimowski, Signes particuliers*, Gennevilliers, Cinéma Jean-Vigo; Crisnée, Yellow Now, 2013, p. 36.
- 2 *Ibidem*, pp. 21-22.
- 3 *Ibidem*, p. 45.
- 4 *Ibidem*, p. 41.
- 5 *Ibidem*, p. 29.
- 6 *Ibidem*, p. 12.
- 7 *Ibidem*, p. 30.
- 8 *Ibidem*, p. 35.
- 9 Jacques Déniel, Alain Keit, Marcos Uzal, *op. cit.*, p. 40.
- 10 www.dvdclassik.com/critique/signes-particuliers-neant-skolimowski
- 11 www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/walkover/



Bleu,
Krzysztof Kieślowski, 1993



Les possibles de Kieślowski: idéaux, hasards et renoncements

Considéré comme un des chefs de file du «cinéma de l'inquiétude morale», reflet des préoccupations sociales et politiques des années 1970, Kieślowski fut avant tout un cinéaste du réel dont les films réalisés en Pologne demeurent encore trop souvent méconnus.

par **Briana Berg**

KRZYSZTOF KIEŚLÓWSKI (1941-1996) fait partie des réalisateurs de la Nouvelle Vague du cinéma polonais qui a fleuri entre 1960 et 1980. Il accède à la reconnaissance internationale avec *Tu ne tueras point* et *Brève histoire d'amour*, deux films issus de son cycle *Le décalogue* (1988), avant de réaliser la trilogie: *Bleu; Blanc; Rouge* (1993-1994), qui scelle sa renommée.

La période polonaise

Le renouveau du cinéma polonais marque une rupture avec un intérêt prédominant pour l'Histoire, longtemps sujet de prédilection des cinéastes et des écrivains en Pologne. Une préoccupation nouvelle pour l'individu, la société et la contemporanéité voit le jour, liée à l'émergence de jeunes cinéastes n'ayant pas vécu directement la guerre, à une certaine

**Dans *Le cinéma et moi*,
Kieślowski décrit le monde
comme «un univers terrifiant
et lugubre, un monde dans
lequel l'homme est seul.»**

stabilisation de la société et à l'apparition de luttes internes au pays. La critique sociale remplace la dénonciation d'une oppression de la patrie. La mise en

place d'une production cinématographique réalisée dans une semi-liberté sous contrôle d'un État communiste favorise et restreint tout à la fois cette Nouvelle Vague. À tous points de vue, le regard se resserre.

Le style aussi change, se libère

du romantisme pour s'inscrire dans la réalité. De nombreux cinéastes commencent par tourner des documentaires ou des films pour la télévision, alors ouverte aux débutants pour se faire la main.

Le parcours de cinéaste de Kieślowski s'inscrit entièrement dans ce contexte. Il fait partie de la génération qui suit les grands talents tels Has et Wajda, révélés dans les années 1950 et dont les films se situent dans une certaine continuité avec la tradition romantique littéraire polonaise. La génération suivante, avec Kieślowski, Agnieszka Holland, ou encore Krzysztof Zanussi, sera celle du cinéma de l'inquiétude morale, qui, à travers son observation et sa restitution minutieuse des réalités sociales, en dénonce les déformations. Dans *Le cinéma et moi*, Kieślowski décrit le monde représenté comme «un univers terrifiant et lugubre, dans lequel les hommes n'éprouvent aucune pitié les uns pour les autres, un monde dans lequel l'homme est seul.»¹

Krzysztof Kieślowski réalise son premier court-métrage en 1966, au cours de sa formation à l'école de Łódź. Il s'engage tout d'abord dans la voie documentaire, alternant dès le début des années 1970

entre fictions pour la télévision et cinéma. Ses documentaires s'attachent à son environnement direct, en particulier les institutions dont il met en évidence les mécanismes ou la bureaucratie: la ville de Łódź, la condition des ouvriers travaillant à la chaîne, une mine de cuivre, un home funéraire, un hôpital, un sanatorium, ou encore la gare centrale de Varsovie, symbole du nouveau communisme. Il fait aussi de nombreux portraits d'individus, de leurs souvenirs, de leurs rêves, et de leur quotidien rythmé par leurs rapports aux institutions: des vétérans de la guerre, un couple dont le premier enfant vient de naître, un ancien maçon activiste du parti communiste sous l'époque de Staline, des femmes d'âges et de professions différents.

L'exigence de réalisme qui traverse toute l'œuvre de Kieślowski ne prend pas la forme d'un cinémativité; cependant le réalisateur décrit de plus en plus précisément au fil de ses films l'authenticité des émotions, les détails qui composent le quotidien et les êtres. S'il parle des réalités sociales, politiques et économiques pendant sa phase documentaire et dans ses films de fiction de l'époque polonaise, c'est toujours par le truchement de l'individu et de son ressenti. Son regard scrute le personnel pour dépeindre le monde. C'est ainsi qu'il reste dans le vrai tel qu'il l'entend. Il dit lui-même que l'idée prime sur le sujet. Il tient à l'authenticité de cette idée, du personnage, de la manière dont il prend corps, sans ressentir la nécessité absolue de capter les comportements et situations sur le vif.

Le talent de Kieślowski est reconnu dès son premier long-métrage; *Le personnel* (1975) recevra le Grand Prix du festival de Mannheim. Ce téléfilm

expose les préoccupations qui traversent toute son œuvre, même si son style changera radicalement par la suite. On remarque déjà dans ce film la grande authenticité de l'univers évoqué, fortement inspiré par sa propre expérience, mais aussi une fin ouverte, un parti pris audacieux pour un premier long-métrage. Dans ce récit, il fait le portrait d'un jeune homme tout juste sorti d'une école technique de théâtre, et dont l'idéalisation de l'art se heurte aux luttes intestines au sein de l'opéra où il a trouvé un emploi. Ce microcosme minutieusement décrit peut être élargi au fonctionnement social. À l'époque de sa sortie, le film a été considéré comme une satire de la société communiste.

Bien que Kieślowski ne soit pas un auteur ouvertement militant, il s'est beaucoup heurté à la censure. Son intérêt pour l'individu, associé à un sens aigu de

l'observation et une grande finesse dans la restitution des mécanismes institutionnels, fonctionne comme un miroir des problématiques sociales. Ses films et leurs sujets se heurtent à l'histoire et la reflètent: soulèvements, grèves menant au massacre des ouvriers à Gdańsk, révolte des étudiants en 1968, jusqu'à Solidarność et la chute du régime communiste. *La cicatrice* (1976), premier long-métrage pour le cinéma, montre la volonté de Kieślowski de ne pas prendre parti, de servir d'intermédiaire, tout comme son personnage principal, un directeur qui tente de gérer son usine tout en restant à l'écoute des ouvriers, des habitants de la ville, et des pontes de la politique. Mais l'homme est pris dans l'engrenage du système en place, dont il finit par être victime. À nouveau, il est possible de lire dans ce récit les mécanismes du pouvoir à l'œuvre, le fonctionnement du chef d'entreprise

Kieślowski: le sens du détail

«Que veut dire cette obsession des gros plans? Tout simplement, que nous essayons de montrer le monde de l'héroïne de son point de vue. De faire voir qu'elle regarde les petites choses, les choses proches, en nous concentrant dessus. Pour montrer qu'elle ne se soucie pas du reste. Qu'elle essaie de restreindre son monde, de la refermer sur elle-même et sur son environnement immédiat. Il y a quelques détails comme ça dans ce film. Nous montrons de très près le morceau de sucre, qui s'imprègne de café, pour montrer que rien de ce qui l'entoure ne l'intéresse. Ni les autres gens, ni les autres affaires, ni ce garçon, cet homme qui l'aime et qui l'a retrouvée après maintes difficultés. Ça ne l'intéresse pas du tout. Seul ce sucre l'intéresse et elle se concentre exprès dessus pour rejeter tout ce qu'elle refuse.

«Cela semble simple de filmer un morceau de sucre qui, trempé dans le café, s'imprègne et brunit. [...] Comment faire pour que ça prenne cinq secondes, pas si simple. [...] Nous avons dû en préparer un qui s'imprègne en cinq secondes. Nous avons jugé qu'on ne peut rester plus sur un tel détail. Et mon assistant a fait pendant une demi-journée des essais avec toutes sortes de sucres, pour que ce morceau s'imprègne

précisément en cinq secondes et non en huit ou en onze, comme certains, ou en trois secondes comme d'autres variétés. Nous en avons trouvé un qui met le temps voulu. [...] Qu'avons-nous à faire d'un stupide sucre qui s'imprègne d'un café imbécile? Rien, à moins d'être un instant dans le monde de l'héroïne qui trempe le morceau et qui l'observe pour rejeter l'offre que lui a faite l'homme qui l'aime. [...] Elle veut rejeter cette offre, oublier cet homme. Et oublier la musique qui ne s'arrête pas, parce que cette musique lui rappelle quelque chose qu'elle refuse. Et quand vous me demandez si je pense au spectateur, au point de vue du spectateur, j'en reviens à ce morceau de sucre débile. J'essaye vraiment d'y penser tout le temps. On ne fait pas de "previews", de projections-tests. Mais j'ai le sentiment que le spectateur peut supporter quatre secondes et demie d'imprégnation du sucre, mais que huit et demie, ce serait vraiment trop.»

Extrait de *La leçon de cinéma de Krzysztof Kieślowski*, documentaire réalisé par Dominique Rabourdin, © 1994 La Sept Arte MK2TV.



Sans fin,
Krzysztof Kieślowski, 1985

étant analogue à celui d'un haut fonctionnaire politique. Le film sera censuré et sortira dans une version tronquée.

La vision de Kieślowski est toujours sous-tendue par une recherche et un questionnement des valeurs morales; et jusqu'au moment où il renonce à intégrer la situation politique dans ses récits (*La double vie de Véronique*, 1991), cette vision est traversée par des idéaux. Tout son cinéma, qu'il évoque ou non une situation politique ou morale, est marqué par la volonté de présenter les deux parties comme des êtres qui se ressemblent, de ne pas trancher pour l'une ou pour l'autre. Comme ses personnages, il ressent le besoin de s'en faire le témoin cinématographique, dans une volonté unificatrice – montrer pour induire des changements. Il l'exprime à travers la voix de l'avocat dans *Sans fin* (1985): «Il n'est dans l'intérêt d'aucun pouvoir d'avoir une nation divisée.» Mais cette position médiane se révèle impossible

tant pour ses personnages que pour le réalisateur lui-même. Kieślowski se heurte constamment à l'opposition, soit au travers de la censure du pouvoir en place lorsqu'il montre la réalité de ses contemporains – un documentaire des débuts, *Les ouvriers* (1975), sera coupé et remonté –, soit par la critique de ses pairs lorsqu'il s'essaie à décortiquer le fonctionnement du pouvoir – comme dans *Curriculum vitae* (1975), qui combine des prises de vues réelles d'un comité de contrôle du parti communiste avec une mise en scène fictive autour de l'exclusion d'un de ses membres.

Tourné en 1976, *La tranquillité* porte sur le milieu ouvrier et les grèves; le film sera interdit et ne sortira que quatre ans plus tard. Ici, le personnage principal, un ancien détenu, désire vivre une vie simple et tranquille, loin des enjeux du pouvoir. Ne pas s'engager, d'un côté ou de l'autre, se révèle cependant impossible. Le héros se retrouve pris en étau entre ses collègues ouvriers et le chef de chantier. Le même dilemme entre participation politique et vie privée se retrouve dans *Le profane / L'amateur* (1979), où le héros, cinéaste comme Kieślowski, perçoit de manière toujours plus aiguë les dysfonctionnements sociaux et ressent le besoin d'en faire état. Mais l'implication sociale a des conséquences qui mènent jusqu'au sacrifice de sa vie de famille, point de départ de son intérêt pour la caméra. Kieślowski décrit ainsi à cette époque un univers social clos, dans lequel l'individu est ballotté par des forces qui le dépassent et sur lesquelles il n'a pas prise, quels que soient son désir et sa manière d'envisager l'existence.

Avec *Le hasard* (réalisé en 1981 mais distribué en 1987), Kieślowski s'attaque de manière originale à la question du destin individuel. Pour le réalisateur, la

destinée est tributaire à la fois de nos choix et de la chance. Le film est une uchronie, dans laquelle il met en scène trois histoires différentes autour d'un même personnage, sortes de futurs alternatifs à partir d'un quai de gare et d'un train à prendre. Dans chaque récit, le personnage principal a des croyances politiques différentes, qui le mènent à d'autres choix de vie: adhérer au parti, entrer dans l'opposition, aimer.

Sans fin (1985) marque un tournant dans la carrière du cinéaste. C'est le début de sa collaboration avec Krzysztof Piesiewicz, un avocat, qui sera son scénariste sur tous les films suivants. *Sans fin*, qui devait être un documentaire sur les procès en Pologne, finalement impossible à réaliser en raison de l'influence qu'exerce la caméra sur les décisions des juges, sera au bout du compte une fiction se déroulant lors de l'état d'urgence en Pologne; ce sera également le dernier film dans lequel le réalisateur traite frontalement de la situation sociale et politique – et peut-être avec le plus de force: «Kieślowski a créé une sorte de film d'horreur, dans lequel la menace n'est pas inspirée par la police tirant sur la foule, mais par l'état de manque d'amour généralement ressenti et masqué par les manifestations religieuses.»²

Une fois encore, il expose ses propres questionnements moraux sur ce que le système existant induit comme comportements chez le citoyen lambda. L'avocat Antek, sorte de garant moral et figure éthique, décède au début de *Sans fin*. Ce «cœur pur» succombe à une crise cardiaque, établissant par là qu'il n'y a pas de place dans cette société pour un défenseur qui ne fait pas de compromis sur sa position morale. Antek avait pour mission de défendre Darek, un ouvrier accusé d'avoir mené une grève et qui se retrouve bouc

émissaire tant du pouvoir que de ses compagnons de lutte, sans atteindre aux idéaux de celui-ci. Le décès de l'avocat montre que cette tâche est devenue impossible. La ligne dure n'est plus viable, il faut faire des compromis qui laissent un goût amer. Labrador, l'ancien maître d'Antek, reprend le dossier. Il sauvera l'ouvrier de l'emprisonnement contre son gré, par une astuce sans dignité. Labrador: «Entre nier tout et avouer, il y a de la marge.» Darek: «Il n'y a rien.»

Antek, lui, se fait le porte-parole du réalisateur, au-delà de la tombe: «Le droit est bien trop exigeant envers les gens. Il tue ce qu'il y a de plus précieux chez eux. Si le droit est contre la loyauté, il est immoral.»

Avec *La double vie de Véronique* (1991), Kieślowski trouve un moyen de sortir de la tension individu-société en élaborant la question de la destinée et en ouvrant sa vision à l'échelle du monde. Dans ce récit, les vies alternatives sont incarnées par deux femmes, habitant dans différents pays, et mystérieusement reliées l'une à l'autre sans se connaître. À partir de ce film, Kieślowski va se concentrer sur les liens qui existent entre les êtres, ainsi que sur le fonctionnement moral et psychologique de l'individu, à travers des portraits de femmes. Dans son œuvre, pour reprendre les mots de l'avocat stagiaire de *Sans fin*: «Rien ne se perd, tout se transforme.»

La double vie des récits

Huit ans après *Sans fin* (1985), Kieślowski réalise un long-métrage sur un thème similaire: *Bleu* (1993). Plus encore que les autres, ces deux films semblent dialoguer et se répondre dans l'œuvre du cinéaste, même

«Si le droit est contre la loyauté, il est immoral.»

«*Sans fin* et *Bleu* doivent être lus ensemble, comme un nouvel exemple de dénouements alternatifs.»

si, de l'un à l'autre, l'évolution stylistique est remarquable³.

Respectivement polonais et franco-polono-suisse, *Sans fin* et *Bleu* évoquent les héroïnes de *La double vie de Véronique*.

Deux récits sur l'amour, la perte, et la culpabilité, retraçant les étapes par lesquelles passe une jeune veuve dont le mari décède au début de l'histoire, jusqu'à la résolution de la perte. Deux explorations sur l'insurmontabilité de certains deuils, comme une variation musicale sur un même thème. Parce que le dénouement est si radicalement opposé dans les deux films, Slavoj Žižek soutient que «*Sans fin* et *Bleu* doivent être lus ensemble, comme un nouvel exemple de dénouements alternatifs.»⁴

Dans les deux cas, une jeune femme perd son mari brutalement, d'un accident de voiture ou d'un accident cardiaque (dans une voiture à l'arrêt). Le récit s'attache dès lors au thème central, le processus de deuil. Le point de vue est celui de la veuve: Ula (diminutif d'Urszula) dans *Sans fin*, Julie dans *Bleu*. On retrouve dans les deux films des personnages secondaires semblables, avec des caractéristiques, des

pensées et des postures différentes selon le film, à la manière d'un puzzle que le cinéaste aurait remonté autrement – comme dans *Le hasard* (1981).

Les points de divergence sont multiples et participent au développement différentiel du processus de deuil. Ce qui est anecdotique devient essentiel, ou au contraire, un personnage fondamental perd toute importance. Par exemple, le meilleur ami du défunt est utilisé comme un simple mécanisme pour faire avancer le récit dans *Sans fin*, alors que dans *Bleu*, il est le vecteur du retour à la vie de l'héroïne. La petite fille de cinq ans de Julie meurt dans l'accident de voiture, le préadolescent d'Ula est vivant. Un accident de voiture, filmé quasiment à l'identique dans les deux films, est l'élément déclencheur du récit dans *Bleu* et une simple anecdote dans *Sans fin*. Dans les deux cas, l'épouse doit mener à terme une tâche que le décès de son conjoint a laissée inachevée. Une musique dont les notes sont étonnamment similaires (elles sont d'ailleurs la création du même compositeur) signale l'intrusion du souvenir du disparu dans l'espace mental de sa veuve. Enfin, Julie se raccroche à la vie en faisant l'amour avec Olivier, qui l'aime réellement; Ula essaie d'effacer le souvenir de son mari (ou de

Kieślowski: la connexion entre les êtres

«[...] le dialogue lui permet d'apprendre que différentes personnes, dans différents endroits du monde, mais en même temps, pensent la même chose. C'est un thème (musical) presque obsessionnel. Des gens, en différents endroits et pour diverses raisons, pensent la même chose. J'ai dit que j'essayais de parler de ce qui unit les gens. C'est le cas de ce sentiment, et de cette musique, puisque toutes ces notes existent, dispersées quelque part en attendant celui qui les rassemblera et les ordonnera. Et le fait

que deux hommes, à des moments différents et à différents endroits, avec un statut différent, rassemblent soudain ces notes de la même façon, me paraît comme le signe de ce qui unit les hommes.»

Extrait de *La leçon de cinéma de Krzysztof Kieślowski*, documentaire réalisé par Dominique Rabourdin, © 1994 La Sept Arte MK2TV.

le faire revivre) en couchant avec un inconnu dont les mains ressemblent à celles de son mari.

La différence fondamentale entre ces deux récits se situe au niveau de l'élaboration du deuil. Si Ula et Julie subissent toutes les deux le choc de la disparition brutale et prématurée de leur compagnon de vie, le processus de deuil de chaque femme se déroule très différemment. La culpabilité qui hante Julie est celle du survivant, alors que celle d'Ula, a priori moins destructrice, repose sur le sentiment de ne pas avoir assez aimé le disparu. Dans *Sans fin*, Antek est visible à l'écran, un fantôme qui déambule à travers le film parle au spectateur, participe aux événements et accompagne les personnages. Il occupe une place prépondérante dans l'esprit de sa femme, Ula, qui ne cesse de le voir et de penser à lui. L'époux dans *Bleu* est véritablement absent, tant à l'image que dans l'esprit de Julie qui a tout fait pour l'effacer de sa mémoire: nous ne saurons rien de lui, ne le verrons jamais, excepté brièvement sur une ou deux photos où il est présenté soit de profil, soit en se cachant le visage d'une main. Dématérialisé, il n'a aucune substance, et Julie s'est arrangée pour qu'aucune trace de lui ne subsiste. Seule la musique qu'il a composée et qui la hante est un trace de son existence passée. Mais, le souvenir du disparu refait brutalement surface lorsque Julie apprend l'existence de sa maîtresse, enceinte de lui. Ce qu'elle a tant essayé d'effacer fait retour dans la



chair, s'incarnant dans cet enfant à venir et transformant son sentiment de culpabilité.

Julie repliée sur elle-même

Dans les deux cas de figure, le deuil ne se fait pas normalement. Lors de ce processus tel que Freud le décrit dans *Deuil et mélancolie*⁵, le sujet intègre petit à petit la perte de l'objet perdu, ce qui lui permet de modifier son rapport à cet objet et de libérer en fin de compte la libido qu'il y avait investie. Lorsque le Moi redevient libre de cet investissement libidinal, le sujet peut le réinvestir dans un nouvel objet d'amour. Alors que ce processus prend habituellement du temps, dans *Bleu*, Julie coupe tout lien avec son passé, faisant table rase pour ne vivre que dans un présent sans souvenirs et sans attachements. D'après Žižek, Julie n'est pas dans un travail de deuil, mais dans un «entre-deux-morts»; elle est incapable de pleurer son



Julie: «Maintenant j'ai compris, je ne ferai plus qu'une chose: rien. Je n'ai plus de possessions, plus de souvenirs, d'amis, d'amours ou d'attaches. Tout ça ce sont des pièges.»

mari avant les dernières minutes du film, alors que ce sont les larmes qui indiquent que le choc traumatique est passé et que le travail de deuil peut véritablement commencer.

Selon Freud, le processus de deuil peut prendre la forme d'un rapprochement entre l'individu et le disparu, comme dans *Sans fin*. Mais ce rapprochement, contrairement à ce qui se passe dans le film, doit être temporaire, une sorte de dernier adieu qui permet au survivant de se détacher ensuite de l'objet d'amour disparu. Dans *Sans fin*, Ula est de plus en plus hantée par la présence d'Antek, jusqu'à être persuadée qu'elle ne se libèrera jamais de son fantôme. Le défunt se révèle à travers différents signes: un labrador noir rejoint Ula et son fils comme s'il les connaissait, plus tard il se dresse contre leur voiture vide en aboyant comme s'il y avait quelqu'un à l'intérieur; la voiture tombe en panne sans raison pendant quelques minutes, le temps d'éviter un accident de la route à Ula; la montre offerte par Antek au vieil avocat tombe et se casse lorsque ce dernier refuse de prendre le cas de Darek; un journal indiquant une solution de compromis pour le procès disparaît mystérieusement. Les signes de la présence d'Antek

s'intensifient jusqu'au moment où Ula voit son mari lors d'une séance d'hypnose. Alors qu'Ula semblait plus participante au travail de deuil que Julie, elle finit par être envahie par le souvenir d'un mari de plus en plus idéalisé, au point où plus rien d'autre ne peut se comparer à cette perte.

Il y a pourtant de nombreux éléments qui l'insèrent dans le flux de la vie, ce qui n'est pas le cas de Julie. La présence de son fils tout d'abord, qui s'inquiète pour elle. Dans *Sans fin*, contrairement à *Bleu*, il y a deux récits en parallèle dont l'un a une portée politique et qui contribue à maintenir Ula dans le tissu de l'existence. Elle participe à la libération du dernier client d'Antek, se lie d'amitié avec la femme du détenu et ses amis de *Solidarność*. Mais malgré tout cela, même si elle accomplit des rites favorisant le travail de renoncement à l'objet perdu, en mettant par exemple une bougie sur la tombe d'Antek ou en triant ses affaires, cela n'est pas suffisant pour que le travail de deuil puisse s'accomplir. Julie, elle, ne pourra pas se rendre à l'enterrement de son mari et de leur fille; elle fait jeter toutes leurs affaires par des tiers sans y toucher elle-même et fait tout pour n'être en lien avec personne. Cependant, la découverte de

Ula: «Je pensais l'aimer, un peu, pas trop. La famille, le travail... j'avais tout ça. Tout ça... Les jours où je le détestais ont-ils existé? À présent je réalise mon bonheur passé, c'est affreux.»



la liaison de son mari avec une autre femme lui permettra de dépasser sa culpabilité d'avoir survécu. Car en fin de compte, c'est là la pierre d'achoppement qui entrave le processus de deuil dans les deux récits. Si Julie découvre un mari finalement imparfait, en partie désinvesti de leur relation, Ula ne cesse de redécouvrir un mari quasi miraculeux, et souffre de ne pas l'avoir apprécié à sa juste valeur. Le message des deux films est identique: là où il y a idéalisation, le renoncement, et donc le deuil, ne peuvent avoir lieu.

Il est possible de faire le parallèle entre ce constat et l'évolution des croyances de Kieślowski. Chaque film d'avant¹ sa notoriété internationale fait état d'une société polonaise en crise, à la recherche d'un espoir social; en parallèle, ils mettent en scène les propres espérances du réalisateur, teintées d'un scepticisme grandissant au fur et à mesure des années. L'évolution de sa pensée et de ses convictions se lit dans ses films, car il y inscrit ses expériences et surtout, les conclusions qu'il en tire. Son cinéma peut ainsi être lu comme une adaptation permanente à des expériences de vie modelées par son environnement social et politique. Même si le réalisateur a cessé avec le temps de dépeindre les préoccupations

sociales de l'individu et les répercussions que la société a sur celui-ci, pour se centrer sur ses émotions et ses relations interpersonnelles, le fond demeure le même. Toute l'œuvre de Kieślowski rappelle aux êtres qu'ils sont semblables et que l'amour peut les unir; elle nous montre que si les idéaux font partie de l'être humain, la vie les fait évoluer.

- 1 Krzysztof Kieślowski, *Le cinéaste et moi*, Éditions Noir et Blanc, 2006.
- 2 Boleslaw Michalek et Frank Turaj, (1992), *Le cinéma polonais*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, coll. «Cinéma Pluriel».
- 3 Les monologues de *Sans Fin* ont disparu dans *Bleu* pour laisser la place à un travail de mise en scène d'une finesse incroyable. Une très grande partie du récit, le ressenti de Julie est transmis à travers la mise en scène. Le jeu d'actrice de Juliette Binoche y participe pleinement: les émotions les plus subtiles se lisent sur son visage et dans sa gestuelle. Plus que jamais auparavant, Kieślowski exige du spectateur une implication, un effort de reconstruction pour réellement comprendre le récit, en reliant les multiples couches de sens dont il parsème le film. Avec *Bleu*, Kieślowski est au sommet de son art cinématographique.
- 4 Slavoj Žižek, *Lacrimae Rerum. Essais sur Kieślowski, Hitchcock, Tarkovski, Lynch et quelques autres*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013.
- 5 Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie* (1915), in *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968, p. 145-185.

Haut les mains!, Jerzy
Skolimowski, 1967



Pologne souterraine: le court-métrage comme foyer d'expérimentations

Peu connus, les courts-métrages expérimentaux de la Pologne des années 1960 à 1980, au-delà de leur ambition de se positionner a contrario du discours dominant promulgué par le cinéma d'État, constitue un cinéma formellement et esthétiquement novateur, qui mêle une grande diversité de genres et de supports.

par **Dario Marchiori**

LA TRADITION EXPÉRIMENTALE ET ARTISTIQUE polonaise remonte aux avant-gardes historiques, avec par exemple les films abstraits (perdus) de Mieczysław Szczuka, puis avec l'œuvre monumentale de Stefan et Franciszka Themerson à partir des années 1930. Plutôt que le roman ou le drame, ce sont la poésie, la peinture et la musique qui inspirent ces avant-gardistes, d'une manière comparable à d'autres avant-gardes européennes de l'époque. Après la guerre, se développe une école d'animation qui comptera parmi les plus novatrices du monde (il suffira de rappeler l'esthétique du collage de Jan Lenica et de Walerian Borowczyk), et une tradition documentaire «poétique» et humaniste (redoublée, aux alentours de 1956, d'une veine critique et démystifiante: voir le parcours de grands cinéastes comme Jerzy Bossak, Kazimierz Karabasz et Władysław Ślesicki). Le débat culturel des années 1954-56 et le soulèvement de Poznań de 1956 (avec le retour au pouvoir de Władysław Gomułka) encouragent une

version critique ou du moins plus ouverte de la doctrine du réalisme socialiste, et conduisent le cinéma de fiction à réinventer ses récits et à explorer des formes plus novatrices (Andrzej Wajda, Wojciech Jerzy Has, etc.) Mais les années 1960 et 1970 voient aussi s'affirmer une nécessité artistique radicale, qui vise plus directement l'invention formelle en bouleversant les approches traditionnelles, «réalistes» au cinéma. Ces cinéastes interprètent un besoin de changement libertaire, à la fois esthétique et politique, qui résonne fortement avec l'histoire des révoltes polonaises de 1968-70 et de 1980-81.

Ainsi, entre les mailles du système soviétique, le cinéma polonais des années 1960 aux années 1980 a exprimé un éventail très large d'inventions formelles, souvent méconnues mais dont l'importance et la portée dépassent largement les confins de la Pologne. Marginalisés par l'histoire officielle du cinéma (même celle du cinéma polonais), centrée sur les longs-métrages narratifs et fictionnels, ces films indiquent d'autres voies possibles pour l'histoire du

cinéma, en réinventant le partage cloisonné entre fiction, documentaire, films pour la télévision, cinéma d'animation et expérimental.

Le court-métrage aura été le lieu privilégié d'un foisonnement d'inventions formelles, même s'il faut souligner que l'œuvre de ces cinéastes ne se borne pas aux formes courtes, et que bien souvent les longs-métrages des cinéastes les plus novateurs ont aussi été marginalisés, car considérés intrançais, hermétiques et/ou «formalistes» par la critique de l'époque (aussi bien «socialiste» que capitaliste, il faut bien le remarquer). Un film comme *Signes particuliers: néant* (1965), qui a marqué une époque en se détachant des modèles littéraires et en parcourant une esthétique sauvage et «brute» sans précédents, a été construit comme une collection de courts-métrages. Son auteur, Jerzy Skolimowski, sera pendant quelques années l'un des cinéastes les plus novateurs de la «troisième génération» de l'après-guerre, notamment avec l'éblouissant long-métrage expérimental *Haut les mains!* (1967), qui sera censuré pendant vingt ans par l'État polonais.

Cette histoire dialectique du cinéma polonais se retrouve au cœur de la grande école de cinéma polonaise, l'École de Łódź (fondée en 1947), où dans les années 1970 s'opposent la lignée des maîtres plus anciens, poursuivie par d'autres moyens et de manière remarquable grâce par exemple aux documentaires de Krzysztof Kieślowski, et une conception plus liée aux arts plastiques, représentée par la posture avant-gardiste de l'*Atelier des formes filmiques* (*Warsztat Formy Filmowej*, 1970-77). Ces artistes ne se bornent pas à rénover, critiquer ou contrarier les mythes propagés par le cinéma d'État, mais entament une

recherche à la fois scientifique et artistique sur la perception du réel et sur notre appréhension du monde, par le médium cinématographique et par d'autres média. Ils poursuivent un dialogue avec le modernisme artistique et la réflexion sur le film comme médium, souvent en reliant l'activité cinématographique à des performances et à des installations, et plus en général à une pratique inter-médiale.

Bogdan Dziworski est à la fois photographe, chef-opérateur et cinéaste; Józef Robakowski explore tous les média de manière sauvage et boulimique, en mettant au centre son vitalisme et l'expérience performative; Ryszard Waśko est peintre, et pendant quelques années cinéaste remarquable; Piotr Szulkin, à la fois homme de théâtre, plasticien et cinéaste; Zbigniew Rybczyński, plus connu pour les vidéos qu'il a réalisées aux États-Unis, est l'un des grands expérimentateurs des techniques cinématographiques et vidéographiques, et lui-même chef-opérateur. Dans ce contexte, quelques cinéastes demeurent plus étroitement liés à la pratique cinématographique, comme Wojciech Wiszniewski et Grzegorz Królikiewicz (aussi théoricien du cinéma et interprète radical du «cinéma de l'inquiétude morale» des années 1970). Il reste encore à remarquer la grande capacité technique de création de ces cinéastes, et les échanges de compétences qui tissent un réseau de collaborations d'un film à l'autre. De plus, des techniciens remarquables accompagnent les cinéastes dans leur œuvre, comme le remarquable musicien Janusz Hajdun dont le nom parcourt les génériques de dizaines de films de l'École de Łódź, ou le technicien du son Jan Freda.



Elementarz, Wojciech Wiszniewski, 1976

Repères chronologiques

Principaux événements culturels et politiques en Pologne de 1934 à 1991

🔊 événements socio-politiques

🎧 événements culturels et cinématographiques

-
- 1934** 🎧 Bruno Schulz publie *Les boutiques de cannelle*
-
- 1937** 🎧 Bruno Schulz publie *Le sanatorium au croque-mort*
-
- 1939** 🔊 Invasion de la Pologne par l'Allemagne et déclenchement de la Deuxième Guerre mondiale
Invasion de la Pologne par l'URSS en vertu du Pacte germano-soviétique
Annexion du pays au III^e Reich et à l'URSS
Disparition de l'État polonais et gouvernement polonais en exil
-
- 1940** 🔊 Éradication des élites polonaises par les nazis et les soviétiques (ex. massacre de Katyń)
Création du camp de concentration d'Auschwitz
Création des ghettos
-
- 1941** 🔊 Accord polono-soviétique prévoyant la création d'une armée polonaise en URSS
-
- 1943** 🔊 Soulèvement du ghetto de Varsovie (19 avril-6 mai)
Rupture des relations polono-soviétiques
-
- 1944** 🔊 Débarquement des Alliés en Normandie et des armées polonaises sur le sol polonais
Création du Comité polonais de libération nationale (PKWN)
Insurrection de Varsovie (1^{er} août)
Capitulation de Varsovie (3 octobre)
Formation d'un gouvernement provisoire de la république de Pologne
- 🎧 **Création des Studios cinématographiques de l'armée polonaise**
-
- 1945** 🔊 Libération de Varsovie (17 janvier)
Traité polono-soviétique (l'URSS conserve les régions annexées en 1939, la Pologne obtient en contrepartie les régions allemandes de Prusse-Orientale, de Poméranie et de Silésie)
Reconnaissance du gouvernement de Varsovie par les USA, la Grande-Bretagne et le Canada
- 🎧 **Premier studio de la Pologne libérée à Łódź**
Création, production et distribution des films placés sous le contrôle de l'entreprise d'État Film Polski
Réalisme socialiste dans les arts (littérature, cinéma, musique, etc.) offrant une vision manichéenne du monde: le camp démocratique (URSS) vs le camp impérialiste (USA) et dénonciation de l'art «bourgeois»

-
- 1947** 🗣️ Élection générale et succès écrasant du bloc gouvernemental
Bolesław Bierut est élu président
Gomułka est élu Premier ministre adjoint
🎬 **Jerzy Andrzejewski publie *Cendre et diamant***
-
- 1948** 🗣️ Congrès mondial des intellectuels à Wrocław
Destitution de Gomułka
Parti socialiste polonais et Parti ouvrier polonais s'unifient pour former le Parti ouvrier polonais unifié
🎬 **Création de l'école de Łódź par Antoni Bohdziewicz; elle deviendra l'un des foyers de pensée les plus libéraux de Pologne**
-
- 1949** 🗣️ La Pologne dénonce le traité d'amitié avec la Yougoslavie (sept.)
-
- 1950** 🗣️ Fondation du Parti paysan unifié
🎬 **Le réalisme socialiste domine quasi exclusivement la production artistique
Varsovie, ville indomptée (Zarzycki)**
-
- 1951** 🗣️ Éviction de Gomułka (accusé de déviationnisme), il perd ses fonctions
-
- 1952** 🗣️ Adoption de la Constitution de la République populaire de Pologne
Contrat pour la construction (aux frais de l'URSS) du Palais de la culture à Varsovie
-
- 1953** 🗣️ Mort de Staline
🎬 **Déstalinisation
Libéralisation de la production artistique**
-
- 1954** 🗣️ Création d'une revue hebdomadaire *Dookoła Świata* (Autour du monde) et des premiers théâtres d'étudiants
-
- 1955** 🗣️ Pacte de Varsovie
V^e festival mondial de la jeunesse et des étudiants à Varsovie
🎬 **Fondation du premier groupement de réalisateurs
Génération/Une fille a parlé (Wajda)
Les hommes de la Croix Bleue (Munk)**
-
- 1956** 🗣️ Émeutes de Poznań (juin)
Le Parti ouvrier réunifié réintègre Gomułka qui est élu 1^{er} secrétaire
Octobre polonais et réformes économiques par Gomułka
🎬 **Formation de huit unités de production dirigées notamment par Kawalerowicz et Bohdziewicz**
-
- 1957** 🗣️ Définition des frontières entre URSS et Pologne dans le secteur balte
🎬 ***Un Homme sur la voie* (Munk)
Kanal (Wajda)**

- 🗣️ événements socio-politiques
- 🎬 événements culturels et cinématographiques

🔊 événements
socio-politiques

🎬 événements culturels
et cinématographiques

-
- 1958** 🔊 Loi sur les conseils du peuple élargissant leurs compétences
🎬 *Cendres et diamants* (Wajda)
Eroica (Munk)
Les adieux (Has)
-
- 1959** 🔊 Troisième Congrès du Parti ouvrier polonais qui condamne à la fois le dogmatisme et le révisionnisme (mars)
Plan d'austérité pour faire face à la pénurie de certains produits alimentaires (oct.)
🎬 *Train de nuit* (Kawalerowicz)
Lotna (Wajda) d'après Wojciech Żukrowski
-
- 1960** 🔊 Rassemblement de jeunes sur le champ de bataille de Grunwald
-
- 1961** 🎬 *Mère Jeanne des Anges* (Kawalerowicz)
Adieu jeunesse (Has) d'après Jadwiga Żylińska
Mort d'Andrzej Munk
-
- 1962** 🔊 Polanski quitte la Pologne pour la France
Nouvelles mesures d'austérité contre l'inflation
🎬 *Le couteau dans l'eau* (Polanski)
-
- 1963** 🔊 Mise en marche du premier tronçon de l'oléoduc «Amitié» transportant le pétrole d'URSS en Pologne et en RDA
🎬 *Début des Nouvelles Vagues en Hongrie et en Tchécoslovaquie*
La passagère (Munk), terminé par Witold Lesiewicz suite à la mort de Munk
-
- 1964** 🔊 Trente-quatre écrivains, savants et artistes expriment leur inquiétude devant les entraves à leurs activités
Loi relative à la non-prescription des crimes de guerre nazis
Des groupes d'opposition stigmatisent l'embourgeoisement des cadres et la bureaucratie
-
- 1965** 🔊 Un nouveau traité soviéto-polonais est signé
L'URSS s'engage à protéger les frontières polonaises
🎬 *Le manuscrit trouvé à Saragosse* (Has)
Signes particuliers: néant (Skolimowski)
-
- 1966** 🔊 Exclusion du parti de Leszek Kowalowski, professeur de philosophie à l'Université de Varsovie, chef de file des intellectuels révisionnistes (il sera exclu de l'Université en 1968)
Le gouvernement interdit au cardinal Wyszyński de se rendre au Vatican
🎬 *Pharaon* (Kawalerowicz) d'après Bolesław Prus
Cul-de-sac (Polanski): Ours d'or à Berlin (pays de production: Royaume-Uni)
La barrière (Skolimowski)
Les codes (Has)

-
- 1967** 🎬 *Haut les mains!* (Skolimowski)
Le départ (Skolimowski): Ours d'or à Berlin (pays de production: Belgique)
Haut les mains! est «gelé» et présenté seulement en 1981 au festival de Gdańsk
Skolimowski quitte la Pologne
-
- 1968** 🗣️ Les écrivains protestent contre la censure et l'agitation des étudiants s'étend
Épuration des communistes libéraux
Campagne antisémite contre la communauté juive polonaise
🎬 Formation de six unités de production en remplacement de celles de 1956 (reprise en main par le pouvoir)
La poupée (Has) d'après Bolesław Prus
-
- 1969** 🗣️ L'exode des juifs polonais se poursuit
🎬 *La structure du cristal* (Zanussi)
-
- 1970** 🗣️ Accord commercial à long terme entre la Pologne et l'Allemagne de l'Ouest
Suite aux émeutes de la «semaine sanglante», Gomułka démissionne, remplacé par Edward Gierek
-
- 1971** 🗣️ Gierek devient le leader du parti
La Diète (parlement polonais) restitue à l'Église les biens nationalisés au lendemain de la guerre
🎬 *La troisième partie de la nuit* (Zulawski)
-
- 1972** 🗣️ Élections pour le renouvellement de la Diète
Edward Gierek élu à 99.80%
🎬 Réforme de la production cinématographique et création de nouvelles unités de production
Le diable (Żuławski) interdit
La perle de la couronne (Kutz)
-
- 1973** 🗣️ Résolution de la Diète sur la construction de la «deuxième Pologne»
Propagande du «succès» dans un contexte de prospérité artificielle (rendue possible par des crédits contractés à l'étranger)
🎬 *La Clepsydre* (Has) d'après Bruno Schulz
Illumination (Zulawski)
-
- 1974** 🗣️ Remaniement du gouvernement et du secrétariat du parti (fév.)
-
- 1975** 🗣️ Premières échéances des crédits obtenus
-
- 1976** 🗣️ Adoption de la nouvelle Constitution (10 fév.)
Manifestations ouvrières à Radom et Ursus
🎬 *La cicatrice* (Kieślowski)

- 🗣️ événements socio-politiques
🎬 événements culturels et cinématographiques

🔊 événements
socio-politiques

🎬 événements culturels
et cinématographiques

-
- 1977** 🔊 Rapprochement avec l'Église
La politique étrangère du gouvernement polonais confirme une volonté d'ouverture vers l'Occident
- 🎬 **Interruption du tournage du *Globe d'argent* d'Andrzej Żuławski**
L'homme de marbre (Wajda)
Camouflage (Zanussi)
-
- 1978** 🔊 L'épiscopat appuie les intellectuels dissidents
Plan d'assainissement économique
Mécontentement du monde paysan
Karol Wojtyła (ancien archevêque de Cracovie) est élu pape sous le nom de Jean-Paul II
- 🎬 *La spirale* (Zanussi)
-
- 1979** 🔊 Destruction des récoltes, l'austérité est maintenue
Nouveaux crédits obtenus auprès de banques occidentales
Le marché noir prend de l'ampleur et la situation économique se détériore
-
- 1980** 🔊 Conférence sur la solvabilité de l'État polonais
L'augmentation du prix des denrées alimentaires déclenche des grèves massives, dont celle emblématique du chantier naval de Gdańsk
Lech Wałęsa apparaît sur la scène de la lutte ouvrière avec la création de Solidarność (Solidarité)
Accords de Gdańsk
- 🎬 *Le contrat* (Zanussi)
Prix Nobel de littérature décerné à Czesław Miłosz
-
- 1981** 🔊 Solidarność obtient sa propre presse
Varsovie et Moscou sont sanctionnés économiquement par les USA
- 🎬 *L'homme de fer* (Wajda): Palme d'or à Cannes
-
- 1982** 🔊 Affrontements violents entre la population et la police, multiples arrestations
Grève symbolique à l'appel de Solidarność
Solidarność mis hors-la-loi par décret
Mort de Leonid Brejnev
Fin de l'état de guerre
Radio Solidarność émet clandestinement
- 🎬 **Dix unités de production**
-
- 1983** 🔊 Lech Wałęsa rencontre les membres de la direction clandestine de Solidarność
Manifestation du 1^{er} mai
Wałęsa reçoit le prix Nobel de la paix
Manifestations en faveur de Solidarność à Varsovie, Cracovie et Gdańsk
- 🎬 **Wajda quitte la Pologne pour réaliser *Danton***
Une histoire banale (Has) d'après Anton Tchekhov
Austeria (Kawalerowicz)

-
- 1984** 📣 Amnistie
Quarantième anniversaire de la Pologne populaire
Les USA lèvent leurs sanctions économiques
Libération de six cent trente prisonniers politiques
- 🎬 *L'année du soleil calme* (Zanussi): Lion d'or à Venise
Après deux ans d'interruption, reprise du festival national de Gdańsk
Nouveaux films interdits par la censure
-
- 1985** 📣 Augmentation constante du prix des denrées alimentaires et du fuel
- 🎬 *Sans fin* (Kieślowski)
Haut les mains! (Skolimowski) sort sur les écrans polonais
Liquidation de l'entreprise d'État Film Polski et création d'une société à responsabilité limitée
-
- 1986** 📣 Le Congrès mondial des intellectuels pour la défense de la paix dans le monde a lieu à Varsovie
Solidarność devient membre de la Confédération internationale des syndicats libres (CSIC)
- 🎬 Création d'une unité de production
-
- 1987** 📣 Solidarność exige l'introduction de l'économie de marché
- 🎬 *Le hasard* de Krzysztof Kieślowski (réalisé en 1981)
-
- 1988** 📣 La Diète vote un décret autorisant chaque citoyen à mener une activité économique
Augmentation des prix et revalorisation des retraites
- 🎬 *Brève histoire d'amour* (Kieślowski)
Le diable (Żuławski) sort sur les écrans
Suppression du monopole d'État dans la production des films, production des premiers films privés
-
- 1989** 📣 Décret pour le pluralisme politique et syndical
Accélération des réformes économiques
Élections à la Diète et au Sénat (nonante-neuf mandats sur cent pour Solidarność au Sénat)
- 🎬 Pleine autonomie accordée aux studios de production
Le globe d'argent (Żuławski)
-
- 1990** 📣 Suppression de la censure
L'URSS reconnaît le massacre de Katyń
Introduction de cours de religion dans les écoles
Lech Wałęsa est élu président
- 🎬 Liquidation de la Centrale de distribution des films (fin du monopole d'État), développement de la distribution privée
-
- 1991** 📣 Dissolution de l'URSS
Visite de Lech Wałęsa aux États-Unis et en France
Annulation d'une part importante de la dette polonaise par les États occidentaux
- 🎬 *La double vie de Véronique* (Kieślowski)



LUNDI 6 JAN. À 20H 12 16

Le couteau dans l'eau Nóż w wodzie

POL, 1962, NB, DCP, 94', vo st fr
■ Roman Polanski **SCEN** Roman Polanski, Jerzy Skolimowski, Jakub Goldberg
INT Leon Niemczyk, Jolanta Umecka, Zygmont Malanowicz

Lion d'or à la Mostra de Venise en 1962

Un couple bourgeois va passer le week-end sur un voilier. Sur la route, ils prennent un auto-stoppeur ayant pour seuls bagages un sac, un couteau à cran d'arrêt et deux blue-jeans. Ils lui proposent de l'accompagner en croisière. Le voilier devient un terrible huis clos, un théâtre coupé du monde dans lequel les rapports de classe ou de genre se révèlent insupportables. Pour son premier long-métrage, le seul en polonais de sa carrière, Polanski signe une œuvre acerbe et éminemment politique, d'une maîtrise technique déroutante.

LUNDI 17 FÉV. À 20H 7 14

Cendres et diamants Popiół i diament

POL, 1958, NB, DCP, 118', vo st anglais
■ Andrzej Wajda **SCEN** Andrzej Wajda, d'après le roman de Jerzy Andrzejewski **INT** Zbigniew Cybulski, Ewa Krzyżewska, Adam Pawlikowski

En Pologne, le 8 mai 1945, la Deuxième Guerre est finie mais d'autres tensions subsistent entre les nationalistes et les communistes. Trois hommes attendent le nouveau secrétaire général du Parti communiste pour l'assassiner. L'action tourne mal. Maciek, l'un des assassins, se rend dans un petit hôtel et tombe éperdument amoureux d'une serveuse. Chef-d'œuvre du cinéma polonais, ce film marque un tournant historique et cinématographique dans la Pologne d'après-guerre. Ce film à l'esthétique baroque travaillée met en scène la forte crise des valeurs qui se fera sentir sur plusieurs décennies en Pologne.

LUNDI 13 JAN. À 20H 7 14

Pharaon Faraon

POL, 1966, Coul., DCP, 196', vo st fr
■ Jerzy Kawalerowicz **SCEN** Jerzy Kawalerowicz, Tadeusz Konwicki, d'après le roman de Bolesław Prus **INT** Jerzy Zelnik, Piotr Pawłowski, Leszek Herdegen, Jerzy Buczacki

Dans l'Égypte antique, Ramsès XIII, jeune héritier du Pharaon, est révolté face à l'oppression que subit son peuple. Inexpérimenté politiquement et rendu impotent par les prêtres qui le manipulent, il s'engage dans une lutte stratégique contre ces derniers, vrais détenteurs du pouvoir. Ce péplum époustoufflant sert de cadre à une analyse des rapports et jeux de pouvoir entre les différents protagonistes. Kawalerowicz réussit une critique fine et habile des dogmes obscurantistes de l'Église, faisant ainsi écho à la complexité de la situation politique polonaise de l'époque.

LUNDI 24 FÉV. À 20H 12 14

La troisième partie de la nuit

Trzecia część nocy
POL, 1972, Coul., 35mm, 101', vo st fr
■ Andrzej Żuławski **SCEN** Mirosław Żuławski et Andrzej Żuławski **INT** Małgorzata Braunek, Leszek Teleszyński, Jan Nowicki

Pendant la Seconde Guerre mondiale, Michal qui travaille dans un laboratoire morbide perd sa femme Helena et son garçon, tous deux tués par les Allemands. Manquant ensuite de se faire assassiner lors d'une rafle de la Gestapo, il aide une femme à accoucher, qui ressemble mystérieusement à Helena...

Une première œuvre kafkaïenne, tourmentée, inspirée du vécu du père du réalisateur, Mirosław Żuławski, dans laquelle passé et présent, cauchemars et réalité se télescopent. Renvoyant à *l'Apocalypse de Saint-Jean*, ce film fascinant révéla d'emblée un auteur au style visuel et aux obsessions affirmées.

LUNDI 20 JAN. À 20H 7 14

Eroïca Eroica

POL, 1958, NB, DCP, 87', vo st anglais
■ Andrzej Munk **INT** Edward Dziewoński, Barbara Połomska, Ignacy Machowski, Kazimierz Rudzki, Henryk Bąk, Kazimierz Opałński, Leon Niemczyk

Symphonie héroïque en deux actes. Un dandy varsovien, Dzidzins, prend part fortuitement au soulèvement de Varsovie et accepte de servir d'intermédiaire entre le commandement du soulèvement et les troupes hongroises. Dans un camp de prisonniers de guerre, le lieutenant Zawistowski disparaît. Alors qu'il est caché dans le grenier du baraquement, son absence fait de lui un héros légendaire, redonnant espoir aux militaires. Sur un ton de satire désabusée, Munk offre une vision subtile et pénétrante de l'héroïsme militaire.

LUNDI 3 MARS À 20H 7 14

Haut les mains! Ręce do góri

POL, 1967, NB, 35 mm, 93', vo st fr
■ Jerzy Skolimowski **SCEN** Jerzy Skolimowski, Andrzej Kostenko **INT** Jerzy Skolimowski, Joanna Szczerbic, Tadeusz Lomnicki

Dix ans après la fin de leurs études, cinq amis se réunissent à l'occasion d'une fête de l'université. Après avoir dansé toute la nuit, ils montent dans le wagon d'un train de marchandises où ils se retrouvent enfermés. Ils sont alors condamnés à faire le bilan de leurs jeunes années...

Haut les mains! est le premier film de Skolimowski qui attaque aussi frontalement le régime communiste. Il fut d'ailleurs censuré pendant quatorze ans et força le jeune réalisateur à quitter la Pologne pour continuer sa carrière.

► p. 18

LUNDI 27 JAN. À 20H 12 14

Mère Jeanne des Anges Matka Joanna od Aniołów

POL, 1961, NB, DCP, 125', vo st fr
■ Jerzy Kawalerowicz **SCEN** Tadeusz Konwicki, Jerzy Kawalerowicz, d'après le roman de Jarosław Iwaszkiewicz **INT** Lucyna Winnicka, Mieczysław Voit, Maria Chwalibóg

Prix du Jury à Cannes en 1961

Au 18^e siècle, le père Suryn se rend dans un couvent où plusieurs religieuses sont possédées par le démon. À son arrivée, il est accueilli par Mère Jeanne, la supérieure du couvent. Dès cette première rencontre, s'installe entre eux deux une tension qui évoluera au cours des rites et des prières. En adaptant librement l'affaire des «pos-sédées de Loudun», Kawalerowicz réalise un film sombre et énigmatique. La mise en scène étouffante sert une réflexion sur la nature humaine, sur la force du libre arbitre face aux dogmes, aux normes et à la puissance du désir.

► pp. 3-7

LUNDI 17 MARS À 20H 16 18

Le diable Diabeł

POL, 1972, Coul., 35 mm, 119', vo st fr
■ Andrzej Żuławski **SCEN** Andrzej Żuławski **INT** Małgorzata Braunek, Michał Grudziński, Iga Mayr

Fin du 18^e siècle, dans une Pologne démembrée, Jakub, un insurgé aidé par l'Inconnu, s'enfuit du cloître où les soldats prussiens ont perpétré un massacre. Sur la route de la demeure familiale où il se rend, les tribulations se succèdent. Son père s'est donné la mort et sa fiancée épouse son meilleur ami.

Un univers plein de violence, de perversion et de beauté baroque.

Après l'interdiction du film et l'interruption du tournage de son film suivant, *Sur le globe d'argent*, Żuławski quitte la Pologne pour s'installer à Paris.

LUNDI 3 FÉV. À 20H 7 14

Illumination Iluminacja

POL, 1973, Coul., DCP, 91', vo st anglais

■ Krzysztof Zanussi **SCEN** Krzysztof Zanussi
INT Stanisław LataŃo, Małgorzata Pritulak,
Monika Dzienisiewicz-Olbrychska

Léopard d'or du Festival de Locarno en 1973

Les différents moments de la vie d'un jeune homme qui commence par entreprendre des études de physique tout en cherchant dans la science des réponses à ses questionnements sur la vie. Il découvrira l'amour et frôlera la mort.

Récit initiatique et métaphysique, ce film développe des thèmes chers à Zanussi à travers les «illuminations» et parfois les déceptions d'un homme. L'unité du film échappe parfois au spectateur, emmené à travers différents tableaux, qui sont autant de différentes périodes de la vie du protagoniste principal.

LUNDI 10 FÉV. À 20H 7 14

La Clepsydre Sanatorium pod Klepsydrą

POL, 1973, Coul., DCP, 125', vo st fr

■ Wojciech Jerzy Has **SCEN** Wojciech Jerzy Has, d'après Le sanatorium au croque-mort de Bruno Schulz **INT** Jan Nowicki, Tadeusz Kondrat, Irena Orska

Prix spécial du jury à Cannes en 1973

Józef se rend au chevet de son père. Celui-ci est soigné dans un sanatorium, lieu étrange et isolé où le cours du temps est immobile, où passé et présent s'entremêlent. Commence alors pour Józef un voyage onirique à travers ses souvenirs qui s'enchevêtrent. *La Clepsydre* est un des plus beaux films de Has. Suivant la logique du rêve, le film accompagne le protagoniste principal dans un voyage au cœur de son propre imaginaire. Une œuvre d'une maîtrise cinématographique impressionnante.

► pp. 9-14

LUNDI 24 MARS À 20H 7 14

Sans fin Bez końca

POL, 1985, Coul., DCP, 107', vo st anglais

■ Krzysztof Kieślowski **SCEN** Krzysztof Kieślowski, **INT** Grażyna Szapolowska, Jerzy Radziwiłowicz

Pologne, 1982: le pays est sous loi martiale, le mouvement *Solidarność* est interdit. Antek, un jeune avocat, meurt d'une crise cardiaque. Son épouse Ula essaie de faire face à sa perte tout en aidant une autre jeune femme dont le mari, emprisonné pour incitation à la grève, devait être défendu par Antek.

Huit ans avant *Bleu*, Kieślowski fait le portrait tout en finesse d'un deuil, sur fond de répression sociale et de perte des idéaux. «*Sans fin*, en reliant le traumatisme public au traumatisme personnel, représente le témoignage cinématographique le plus accompli sur l'état d'urgence.»

► pp. 25-29

LUNDI 31 MARS À 20H 7 14

Le manuscrit trouvé à Saragosse

Rękopis znaleziony w Saragossie

POL, 1964, NB, DCP, 185', vo st fr

■ Wojciech Jerzy Has **SCEN** Tadeusz Kwiatkowski, d'après le roman de Jan Potocki
INT Zbigniew Cybulski, Iga Cembrzyńska,
Joanna Jędryka

En route pour Madrid, un capitaine passe la nuit dans une auberge. Il rencontre deux femmes qui lui révèlent qu'il est destiné à un avenir prometteur mais qu'en contrepartie il devra se soumettre à diverses épreuves. Dès lors, le film va se perdre dans une spirale de récits enchevêtrés jusqu'au dénouement final.

Wojciech Has livre un extraordinaire film basé sur la structure du roman à tiroirs. L'Histoire sert de cadre à des récits empreints de surréalisme et d'humour où imaginaire et réel se confondent.

Auditorium Ardit
Place du Cirque | Genève

Tous les lundis à 20h
du 6 janvier au 31 mars 2014

Ouvert aux étudiant-e-s et non-étudiant-e-s
Ouverture des portes à 19h30

Tarifs:
8.- (1 séance)
18.- (3 séances)
50.- (abonnement)

a-c.ch/cinepolonais
Ciné-club universitaire
Activités culturelles
Université de Genève

CINEMA POLONAIS



