



# NOUVEAUX CINEASTES POLONAIS

Par PHILIPPE HAUDIQUET

P R E M I E R P L A N

MENSUEL N° 27 SPECIAL



PHILIPPE HAUDIQUET

Né le 15 avril 1937 à Albert (Somme).

Vit depuis la guerre dans la région parisienne.

Fonde et anime un ciné-club aux Mureaux en 1960-1961.

Collabore à quelques publications étudiantes et régionales ainsi qu'à *Image et Son* et à *La Saison Cinématographique*.

En 1962, il est assistant-réalisateur de Jean Schmidt pour *Kriss Romani*.

Cinéastes préférés : Eisenstein, Vigo, Donskoï, Dovjenko, Bunuel, Mizoguchi, Ophüls, Welles, Trnka, Visconti.

Ainsi que Epstein, Flaherty, Ford, Kazan, Barnett, Kaütner, Sirk, Youtkevitch...

L'auteur tient à remercier l'Office du Film Polski à Paris et M. Jan Korngold, La Ligue de l'Enseignement, Section *Ufoleis* et M. François Chevassu, l'Association France-Pologne et sa secrétaire nationale Mademoiselle Monique Patient, ainsi que ses amis, Zems Abrasha, Zbigniew Gawrak, Jakub Goldberg, Jerzy Plazewski, Roman Polanski et Jozef Warczkow, sans lesquels ces monographies n'auraient pu être écrites.



Pour l'illustration de ce n° NOUVEAUX CINEASTES POLONAIS ainsi que pour notre n° 25 EISENSTEIN, nous remercions les revues *IMAGE ET SON* ; *L'AVANT-SCENE DU CINEMA*.

Pour notre n° 26 TORRE NILSSON, nous remercions MM. F. Mogri (revue *LYRA*), A. Barillé (*PARIDIS FILMS*) et E. Losfeld (revue *POSITIF*).

En couverture : Andrzej Wajda photographié « alla polacca » par Renée Monet, en 1959, à Venise.

PHILIPPE HAUDIQUET

NOUVEAUX CINEASTES POLONAIS

VIVE LA POLOGNE, MESSIEURS !	3	Bernard Chardère
AVANT L'OCTOBRE POLONAIS	7	
UN MODE DE PRODUCTION ORIGINAL	13	
A. Ford	17	L'Homme
	18	La vérité n'a pas de frontière
	21	La jeunesse de Chopin
	24	Les Cinq de la rue Barska
	26	Le huitième jour de la semaine
	27	Les Chevaliers Teutoniques
J. Kawalerowicz	32	L'Homme
	41	Le moulin du village
	43	Souvenirs de Cellulose
	46	L'Ombre
	48	La véritable fin de la guerre
	50	Train de nuit
	53	Mère Jeanne des Anges
A. Munk	60	L'Homme
	61	Parole de Cheminot
	62	Les étoiles peuvent briller
	63	Un dimanche matin
	63	Les hommes de la Croix Bleue
	64	Un homme sur la voie
	66	Eroica
	69	Promenade en vieille ville
	70	De la veine à revendre
A. Wajda	80	L'Homme
	82	Une fille a parlé
	84	Je vais vers le soleil
	85	Kanal
	87	Nous sommes seuls au monde
	88	Cendres et diamant
	91	Lotna
	92	Les Innocents charmeurs
	94	Samson
	95	Lady Macbeth sibérienne
	96	L'Amour à vingt ans
W. Has	99	L'Homme
	100	Le Nœud
	100	Les adieux
	102	Chambre commune
	103	Adieu jeunesse
T. Konwicki	105	L'Homme
	106	Le dernier jour de l'été
	107	La Toussaint
K. Kutz	111	L'Homme
	111	Croix de guerre
	114	Personne n'appelle
	119	Les gens du train
	121	Quadrille d'amour
R. Polanski	123	L'Homme
	124	Deux hommes, une armoire
	125	Quand les anges tombent
	127	Le gros et le maigre
	128	Le couteau dans l'eau
	130	Mammifères
FILMOGRAPHIES	131	

## VIVE LA POLOGNE, MESSIEURS !

De 1945 à 1955, une dizaine de films polonais ont été projetés commercialement en France. (Dans le même temps, on montrait environ 50 films français en Pologne). De 1955 à 1962, 7 films polonais seulement sont sortis sur nos écrans, dont 4 ont été doublés.

Or le cinéma polonais est aujourd'hui l'un des premiers du monde, tant par l'intérêt des sujets traités que par le style souvent éblouissant de ses réalisateurs.

C'est pourquoi le présent travail, patiemment mené à bien par Philippe Haudiquet, vient à son heure et doit faire date, même s'il est limité dans ses débuts et dans ses moyens. Tout d'abord, il ne traite en effet que des films « de fiction » alors que bien des pages devraient être écrites sur le cinéma d'animation en Pologne, sur l'école documentaire (1), les films expérimentaux, les

---

(1) Il faut au moins citer *Ceux des terrains vagues* et *Attention les Hooligans* : ce film réalisé en 1955 par J. Hoffman et E. Skorzewski (c'est-à-dire longtemps avant le XX<sup>e</sup> Congrès du P. C. (b) et l'« Octobre polonais ») indiqua en quelque sorte la voie à suivre.

Après sa *Vieille ville de Varsovie* (1954) J. Bossak dans *Varsovie 1956* montrait le revers de la médaille : îlots insalubres, bâtiments administratifs inutiles. Non conformisme sensible même à Paris, puisque ce film, lors de son passage à la Cinémathèque en juillet 1958, fut sifflé par certains cinéphiles de notre « gauche »... Bossak est aujourd'hui directeur des Studios de Films documentaires.

Qu'il s'agisse d'une sobre et émouvante évocation de l'asphyxie du Ghetto de Varsovie (*Sous un même ciel*, de K. Weber), d'une répétition de l'orchestre d'instruments à vent des traminois varsoviens, contée sous une forme familière et amusée (*Les musiciens*, de K. Karabasz), d'une modulation picturale non figurative (*Les sonnambules*, de Waskowski) du travail dans une fonderie de Nowa-Huta (*Acier*, de Lomnicki) d'une méditation philosophique sous forme de documents montés (*La vie est belle*, de T. Makarczynsky) ou de poèmes impressionnistes sur des motifs folkloriques (*Les manèges*, de Lowicz, *Gaudeamus*) il n'y a pas de sujet qui semble trop particulier aux jeunes cinéastes polonais, pas de forme cinématographique qu'ils ne sachent maîtriser. Les noms de Hoffman, Skorzewski, Ziarnik, Karabasz, Slesicki, Lomnicki, Weber peuvent rivaliser aujourd'hui avec ceux de Wright, Watt, Ivens, Franju ou Resnais.

remarquables Actualités polonaises, l'art de l'affiche. D'autre part, l'auteur a dû parfois avoir recours à des témoignages pour quelques œuvres qu'il est pratiquement impossible de revoir en France.

Fidèle à l'esprit de **Premier Plan** — la politique des films — ces pages passent en revue les œuvres de plusieurs réalisateurs, groupés sous le titre commun : « **Nouveaux cinéastes polonais** ». Nouveaux, oui, même pour Alexandre Ford le vétérán — ceux qui comme moi ont eu la chance de voir **Le huitième jour de la semaine** ne démentiront pas. On pourrait cependant, parmi ces noms, relever ceux qui, après les « quatre grands », prennent la relève, en se différenciant sensiblement de Kawalerowicz le chercheur de formes, de Wajda le romantique et de Munk le rationaliste, par une sorte de réalisme poétique qui va du dandysme (Has), de l'observation ironique et tendre (Kutz, Polanski) à la méditation sur le présent et le passé (Konwicki).

Bien entendu, les chapitres qui suivent ne prétendent pas énumérer tous les réalisateurs polonais, ni même les plus intéressants d'entre eux. De solides espoirs peuvent être fondés, par exemple, sur Tadeusz Chmielewski, Stanislaw Lenartowicz, Janusz Morgensten, Witold Lesiewicz, Ewa et Czeslaw Petelski, Bohdan Poreba, Stanislaw Rosewicz.

Enfin, Philippe Haudiquet aurait souhaité faire état de quelques œuvres notables réalisées pendant les 10 premières années de l'après-guerre, et qui lui paraissent avoir frayé la voie à la « nouvelle école » polonaise. Le manque de place nous contraint à n'en citer que les titres : **Chansons interdites** de Léonard Buczkowski (1947), **La Dernière Etape** de Wanda Jakubowska (1948), **Varsovie, ville indomptée** (1949-1950), **L'heure de l'Espoir** de Jan Rybkowski (1954-55).

Mais la division par générations ne doit pas obnubiler (ni même, d'ailleurs, certains événements historiques : le renouveau dans le cinéma polonais commença deux ans avant Gomulka : **Une fille a parlé** est de 1955). Aussi, quand le critique Jerzy Plazewski écrit (**Cahiers du Cinéma**, n° 82) : « Jacques Demeure (**Positif**, 25-26) associe, ignorant sans doute le sujet, le film de Tchoukhraï **Le 41°** aux œuvres des metteurs en scène de la vieille génération », ne serait-ce pas lui qui semble vouloir ignorer que la nouvelle de Lavreniev avait déjà été tournée en

1927 par Protozanov. Tchoukhraï, aujourd'hui, nous paraît presque pâlir à côté des derniers Donskoï, et il convient de souligner, même au regard de Polanski, la jeunesse d'Alexandre Ford.

De toute façon, il faut souhaiter voir l'humour d'**Eroïca**, la clarté de **Mère Jeanne des Anges**, la rigueur des **Chevaliers Teutoniques** prendre le pas sur une certaine facilité assez « nouvelle vague » (le boulevard up to date) à laquelle n'échappe pas toujours **Les Innocents**, sur le pessimisme individualiste quelque peu mondain des apologues à la Polanski, sur l'esthétisme style Kazan et la sensiblerie genre Fellini, marais où nous n'aurions aucun plaisir à voir s'enliser nos amis polonais.

Redisons ici notre regret de la disparition de Munk : lire ce qu'il comptait faire avec sa **Passagère** (Cinéma 62, N° 71) ne peut que l'aviver. Depuis l'attachante austérité de ses **Hommes de la Croix Bleue** que nous vîmes à Venise en 1955, nous étions plusieurs à préférer son authentique intériorité au baroque à fleur de peau de son cadet Wajda.

Mais Wajda aujourd'hui voudrait perdre en romantisme et gagner en lucidité : c'est ce qu'il déclare à Yvonne Baby (**Le Monde** des 4, 5 et 8 janvier 1963) à laquelle Skolimowski assure que ses scénarios pour **Les Innocents** et **Le Couteau dans l'eau** se veulent **contemporains**. C'était le mot d'ordre du meilleur néo-réalisme : espérons qu'il sera assumé et mis en œuvre avec conviction et styles personnels. Dans la même série d'interviews, Kutz rappelle que le cinéma polonais est décentralisé (comment ne pas applaudir, bien sûr) et qu'il n'existe pas d'École : « Il n'y a jamais eu de pensée et de direction communes, mais seulement l'aventure d'individus isolés. » Si une « direction commune » fait craindre là-bas l'encroûtement de la « stabilisation », à eux de juger ; quant à nous, souhaitons simplement que ces individus isolés soient de plus en plus nombreux, et que leurs films demain n'aient rien à envier à ceux du récent passé.

Les articles cités en référence par Haudiquet constitueront une bibliographie assez complète — et surtout : accessible — des critiques parues en France sur les récents films polonais.

Au fil des années, rappelons encore, de février 1954, le n° 76 de la revue **Films et Documents** ; puis les premières fleurs du « cours nouveau » saluées en 1957 dans **Positif** (n°s 21, 23, 25-26 surtout : interview de Wajda et article à relire de J. Demeure « Tradition et Cours Nouveau »). En avril 1958, le n° 26 de **Cinéma 58** ; en mai 1960, le n° 1 de la juvénile revue **La Méthode** ; en mai 1961, une plaquette **Ciné Polacco**, par Mabel Itzcovich (Ed. Lorraine, Buenos-Aires).

Citons encore, sur Alexandre Ford une anthologie d'articles et sa filmographie complète en avril 1960, dans le fascicule n° 6 du Ciné-Club Universitaire d'Uruguay ; sur Munk, une étude de Boleslaw Sulik dans le n° 2 de la revue anglaise **Définition**, et une note de Giacomo Gambetti dans le n° de sept.-oct. 1962 de **Bianco e Nero** ; sur Wajda de très nombreux articles dans les périodiques spécialisés, surtout anglais et français. Sur Kawalerowicz **Mère Jeanne des Anges** a également suscité d'abondants comptes rendus. Il faut lire les entretiens avec Wajda dans **Cinéma 60** n° 45, **Cinéma 61** n° 60, **Cinéma 62** n° 70 ; avec Kawalwicz n° 60 ; avec Munk n° 71.

Parmi les publications de **Film Polski**, il convient de signaler l'originalité typographique des plaquettes publi-citaires sur les films importants, reflet du remarquable travail fait en Pologne pour l'affiche de cinéma. Mais l'introduction la plus utile et la plus complète pour une connaissance d'ensemble du cinéma polonais reste le n° 136-137 **d'Image et Son** (janvier 1961) ; nous engageons nos lecteurs à s'y reporter.

## AVANT L'OCTOBRE POLONAIS

Quand la Pologne fut libérée, au début de 1945, il ne restait rien de son industrie cinématographique d'avant-guerre : les cinq studios et les sept laboratoires qui lui permettaient de produire une vingtaine de films par an (en 1939 par exemple) avaient été détruits et sur les 790 salles qui équipaient le territoire polonais à la même époque, quelques-unes seulement étaient en mesure de fonctionner.

D'ailleurs l'art cinématographique polonais n'avait pratiquement jamais existé car le régime fascisant de Pilsudski se préoccupait fort peu de voir ses hommes de cinéma s'aligner sur un Poudovkine ou un Dovjenko et aider les masses laborieuses de Pologne dans la prise de conscience de leur condition. Avant 1939, « sur le plan purement économique, c'est-à-dire du point de vue quantitatif, le cinéma se trouvait à un stade de développement avancé. Vers la fin des années trente, on produisait vingt-cinq films par an. Sans être florissante, l'industrie polonaise n'était pas à négliger sur le plan européen. (Mais ces films) relevaient d'une conception strictement commerciale du cinéma. On fabriquait des produits de consommation courante. » (1) Cependant le groupe Start (Association des amis du film artistique), fondé en 1929 par W. Jakubowska, et où l'on voyait figurer les meilleurs cinéastes d'alors — A. Ford, J. Zarzycki, J. Bossak, L. Perski, A. Bohdziewicz, E. Cekalski, S. Wohl — s'efforçait de créer des œuvres « socialement utiles » et de lutter contre le commerce. Mais... « ce groupe n'était pas homogène. Une tendance tendait à promouvoir un cinéma unifié et pour ainsi dire fascisé. Une autre, cantonnée dans le court métrage qui, seul, lui permettait de se manifester, s'efforçait d'élever le niveau d'intellectualité du film, en soulignant le caractère éducatif du cinéma, son rôle de « développement » dans le domaine social, politique et culturel. » (1) Dans les circonstances où ils se manifestaient, les efforts qu'entreprirent les membres du Groupe Start au cours des années qui précédèrent la guerre ne purent aboutir pleinement qu'à la libération de leur pays.

(1) Interview d'A. Ford par J. Chevallier (« Image et Son », 136-137).

Les uns et les autres regagnèrent alors Varsovie. Ford, Bossak, Perski, Wohl, les Frères Forbert revenaient de Russie où ils avaient fondé l'Équipe de reporters cinématographiques de la première division polonaise, E. Cekalski rentrait d'Angleterre, après y avoir tourné divers courts métrages, tandis que W. Jakubowska se remettait lentement de sa déportation à Auschwitz. De son côté, le groupe clandestin dirigé par J. Zarzycki et A. Bohdziewicz, à qui l'on doit des documentaires sur l'insurrection et la destruction de Varsovie, poursuivait simplement un travail pour ainsi dire ininterrompu.

Le 13 Novembre 1945, à la suite du décret portant sur la nationalisation de l'industrie cinématographique, l'Office National du film polonais (Film Polski) fut créé à Lodz et sa direction incombait à A. Ford. Cet office devait assumer les différentes tâches concernant le cinéma : production, distribution, formation des cadres, échanges avec l'étranger, production de matériel, — dont cette fameuse croix de Malte « pièce maîtresse des appareils de cinéma ». (G. Sadoul).

Parallèlement A. Bohdziewicz fondait l'Institut du Cinéma de Cracovie (1945-1947), une école indépendante, où des jeunes comme Makarczynki, Has, Kawalerowicz, Rozewicz, trouvaient la possibilité d'apprendre les premiers rudiments du métier de cinéaste et de suppléer assez rapidement à la carence momentanée de réalisateurs, tandis qu'à Lodz, où s'édifiaient les premiers studios, l'École Supérieure du Cinéma prenait bientôt le relais de l'Institut de Cracovie, sous la direction de Jerzy Toeplitz, ancien membre du Groupe Start.

Quels étaient les objectifs de « Film Polski », tels que les définissaient les promoteurs de la nouvelle cinématographie polonaise ?

« Créer un cinéma socialiste, de portée immédiate (lutte pour la transformation politique et sociale) où à longue échéance (éducation sociale, morale, esthétique) ; penser également aux fonctions récréatives du film, après le cauchemar de l'occupation. » (1)

Pendant les premières années du nouveau régime (1945-1949), et malgré des possibilités encore réduites, les films polonais répondirent d'assez près à ces buts et aux aspirations du public. Dès la libération, on vit apparaître sur les écrans polonais de vigoureux témoignages des horreurs

(1) Z. Gawrak. Le long métrage polonais de 1945 à 1960. (« Image et Son », 136-137.)

du nazisme (**Maidanek** de Ford, 1944), des combats qui devaient mener à la victoire (**Bataille de Kolobrzeg, Chute de Berlin** de Bossak, 1945).

Mais la guerre terminée, on ne peut vivre dans les ruines, il faut les déblayer et reconstruire. Les Polonais s'acharnèrent à rebâtir Varsovie, leur capitale, dont les trois quarts avaient été rasés. Une vaste série de témoignages cinématographiques magnifia l'effort et l'enthousiasme collectifs de tout un peuple au travail, sur le chemin de sa résurrection : **Nous construisons Varsovie** (St Urbanowicz, 1945), **Suite Varsovienne** (Tadeusz Macarczynski, 1946), **La Voie Est Ouest** (Konstantin Kordon, 1949).

Au fur et à mesure que se normalisait la vie quotidienne du peuple polonais, le cinéma, boycotté pendant l'occupation, s'y intégrait de nouveau, tandis que le travail des metteurs en scène proprement dit reprenait dans les nouveaux studios, à Lodz ; libres de tourner sur des scénarios de leur choix, la plupart se référaient à un passé récent, vivace dans toutes les mémoires. C'est à Léonard Buczkowski que revint l'honneur d'avoir tourné le premier film polonais de fiction d'après-guerre : **Chansons interdites**, 1947, une comédie dramatique qui remporta un grand succès auprès du public et de la critique. A l'exception de **Champs dorés** (E. Cekalski, 1947) et d'**Une chaumière et un cœur** (L. Buczkowski, 1947), sujets contemporains, les films qui suivirent eurent trait à la guerre, à l'occupation et à la résistance. **Le coin de la rue** (ou **La vérité n'a pas de frontière**) de A. Ford (1947) et la **Dernière étape** de W. Jakubowska (1948) dominaient de très loin une production un peu grise de films médiocres, maladroits, souvent très durs, et contenaient les thèmes qui devaient obséder les cinéastes polonais pour avoir marqué leur peuple dans sa chair et dans son esprit ; un trait commun : la tragédie, qu'il s'agisse du soulèvement du Ghetto, de l'anéantissement de Varsovie ou de la déportation.

A partir de Novembre 1949 « l'art polonais (fut) soumis à la doctrine du réalisme socialiste, compris plutôt à la manière de Jdanov qu'à celle de Gorki ». (J. Plazewski). C'est ainsi qu'à la conférence des cinéastes réunie à Wila, le cinéma polonais dut se plier aux directives administratives, émanant du Parti Ouvrier par le canal de l'Office du Cinéma qui « exigeait des auteurs qu'ils s'engagent dans la lutte idéologique et économique (plan sexennal) et qu'ils montrent sur l'écran le héros positif de la nouvelle Pologne. »

Les films se réduisirent à une production de commande dont la réalisation entraînait dans un plan d'industrialisation « fixé par avance en haut lieu ». Ils devaient servir à mobiliser l'enthousiasme des masses autour des grands travaux entrepris dans le pays. « L'imagination du créateur (fut) codifiée en paragraphes, les sujets (durent) être autorisés, les moyens d'expression enregistrés, les proportions mesurées. » (J. Plazewski).

« ...On remarquait les films tournés pendant cette période pour leur hypersimplification et parce qu'ils se distinguaient de toutes les autres œuvres d'art par leurs buts didactiques évidents. Et bien que leurs sujets fussent beaux et nobles (traitant de la transformation de la vie rurale par le socialisme, du destin d'une jeune fille de la campagne déconcertée et des changements opérés sur elle par une grande ville, de l'histoire d'un vieil homme lentement réconcilié avec la Pologne d'aujourd'hui), ils étaient toujours gâchés par une dramatisation naïve et primaire. La grande idée était que les conflits et les difficultés ne devaient pas être montrés sous un jour trop dur. On redoutait trop de complications dans le déroulement de l'intrigue... Le spectateur n'était pas assez mûr pour réfléchir par lui-même... Non seulement il devait pouvoir suivre l'intrigue du film mais les contours mêmes (des personnages) étaient fortement soulignés. Les méchants (étaient) absolument machiavéliques et dépravés et le héros, (se révélait) une personnification de la vertu... » (1)

Par ailleurs, une thèse erronée fort en vogue à cette époque dans les pays socialistes régentait la production cinématographique. Il fallait produire peu — c'est-à-dire réduire la quantité — mais viser la qualité.

« Si on produisait peu de films — 4 à 5 longs métrages par an — chacun d'entre eux devait traiter de multiples thèmes. Dans chaque film, on s'évertuait à effleurer pour le moins toutes les questions d'actualité de quelque importance. On tâchait de faire de chaque film le miroir des problèmes complexes de la vie polonaise (...) Au lieu d'une image de la vie, on obtenait plus souvent une énumération superficielle, plutôt qu'une analyse approfondie de problèmes bien choisis (...) La théorie prônant la qualité au détriment de la quantité, conduisit à la production de films faux et superficiels. » (2)

(1) Agnieszka Osiecka. Films polonais (in Radar, Młodzież Swiata - été 1959).

(2) Jerzy Toeplitz. Nouvelles tendances du cinéma polonais (« Europe », 375-376).

En voulant à toute force ne susciter que des chefs-d'œuvre, en faisant opérer sur les films en cours des remaniements qui en dénaturaient le sens (ainsi sur **Robinson de Varsovie**, de Zarzycki, devenu **Varsovie, ville indomptée** 1949/50, **Moulin du village** de Kawalerowicz, 1951), l'administration privait la Pologne d'œuvres intéressantes et les spectateurs tendaient à se détourner des productions nationales pour accueillir chaleureusement les films français et italiens présentés sur les écrans polonais. Les quelques réussites notables de cette période néfaste qui s'étend de 1949 à 1954, **La jeunesse de Chopin** (1952), **Les Cinq de la rue Barska** (1954), tous deux d'A. Ford, et les **Souvenirs de Cellulose** (1954) de J. Kawalerowicz, ne rompaient pas nécessairement avec les objectifs assignés aux cinéastes par les tenants du « réalisme socialiste » : Chopin, l'ouvrier Szczesny tenaient du **héros positif** — type ; ces films ouvraient bien des perspectives révolutionnaires, mais ils ne devaient d'être des réussites qu'à la seule passion de leurs réalisateurs respectifs.

Cependant la réaction provoquée par les récents films polonais n'émanait pas seulement du public et des critiques mais, ce qui est plus important, des cinéastes et techniciens du film eux-mêmes. Au congrès de l'Association Polonaise de Théâtre et de Cinéma (SPATIF) qui se tint à Varsovie en Septembre 1954, l'intervention du recteur de l'Institut du Cinéma de Lodz, Jerzy Toeplitz, ne faisait que refléter le point de vue des uns et des autres : « S'appuyant sur des exemples comme **Le Moulin du Village**, **Du côté de Varsovie** et surtout **Le Soldat de la victoire**, (il dénonça) les excès du « monumentalisme », la tendance à simplifier, le manque de réalisme (...) et (donna) en exemple Poudovkine, Eisenstein, Dreyer, Donskoï, quelques œuvres néo-réalistes (**Le Voleur de bicyclette**). (1)

Il était symptomatique qu'au moment même où de vifs débats s'engageaient au sujet de la réorganisation du cinéma polonais — comportant notamment la création de nouveaux studios à Wroclaw — deux œuvres de styles très différents mais d'inspiration commune fussent présentées coup sur coup sur les écrans : **Une Génération** de A. Wajda (1954) et **L'heure de l'espoir** de J. Rybkowski (1954-55), premiers coups de boutoir d'un cinéma qui voulait dire, **signifier** autre chose qu'une mise en image des enseignements du « réalisme socialiste » compris à la manière de

(1) Z. Gawrak. Art. cit.

Jdanov. Bientôt suivirent **L'Ombre** (J. Kawalerowicz, 1956) et surtout **Un homme sur la voie** (A. Munk, 1956-57), âpre critique de la bureaucratie de l'époque antérieure, qui annonçaient les possibilités d'un renouvellement de la vie polonaise et du cinéma.

Ouvrons ici une parenthèse. Octobre 1956 vit se dérouler certains événements à l'Est de l'Europe. Les souvenirs atroces de l'occupation, de la destruction de Varsovie, de l'écrasement de l'Insurrection, firent probablement réfléchir les Polonais aux moments les plus difficiles d'octobre. La venue de W. Gomulka, récemment élargi, et d'une équipe cohérente et habile à la tête du gouvernement permirent une orientation nouvelle de la Pologne, **la voie polonaise vers le socialisme**, dont la presse polonaise se fit longtemps l'écho avec fierté.

Il naquit de ces faits, une mentalité nouvelle, « l'esprit d'Octobre » dont l'influence n'a pas cessé de se faire sentir jusqu'à aujourd'hui... Cinq années ont passé, parfois difficiles mais toujours riches d'expériences diverses et fécondes pour le cinéma polonais. Il apparaît aujourd'hui comme l'un des tous premiers du monde, et par l'originalité de son système de production nationalisé, et par la prodigieuse diversité des talents qui se révèlent, se confirment et mûrissent.

## UN MODE DE PRODUCTION ORIGINAL

Libéré peu à peu des édits culturels, de la bureaucratie, qui étouffaient les jeunes talents, rompant avec le schématisme instauré pendant les années sombres (1949-1954) le cinéma polonais chercha sa voie propre. Et tout le travail accompli au cours de cette période s'avéra finalement positif.

En effet, les élèves de l'Institut du Cinéma de Lodz (probablement le meilleur du monde), soumis à une discipline sévère qui aboutissait à une élimination systématique de « ceux qui ne donnaient pas d'espérances », furent l'objet de soins attentifs et acquirent une solide formation technique, des connaissances substantielles de l'art du cinéma.

Les études durent cinq ans, et l'on peut choisir différents cours : acteur, metteur en scène, opérateur, directeur de production. Pendant les cinq ans d'étude dans la branche mise en scène, on doit obligatoirement réaliser quatre films : la première année un film muet, sorte d'exercice de 60 m environ ; ensuite un film documentaire (métrage : 200 m), puis un film de fiction de 300 m (en général, c'est le film de fin d'études), enfin un film de 600 m qui est un film de diplôme (au choix, un documentaire ou un film de fiction). La plupart du temps, les films sont toujours plus longs. Mais, en dehors des films imposés, si on le désire, on peut tourner d'autres films. Il suffit d'aller trouver le Recteur et de lui soumettre un sujet de film : d'ailleurs le Recteur ne demande pas mieux que l'on fasse des films supplémentaires (1).

« Le professeur Antoni Bohdziewicz, pionnier et père spirituel de cet établissement, doyen de la section de mise en scène, n'attachait pas grande importance au schématisme et faisait passer en fraude des œuvres et des idées que proscrivait la diète officielle. Sous les ailes de ce moqueur acharné, les jeunes se sentaient pousser des griffes. Ils voyaient les meilleurs films par centaines, faisaient une critique impitoyable de la production en cours, gâchaient

(1) R. Polanski. Entretien avec Claude Costes, « Positif » n° 33.

dans leur studio des kilomètres de pellicule » (1) au cours des travaux pratiques.

L'un des facteurs déterminants du renouveau de la cinématographie polonaise fut la décentralisation opérée en 1956 : « on a remplacé la lourde machine bureaucratique et centralisée qui régissait la production » par une série d'ensembles indépendants, dirigés par un réalisateur et un écrivain connus au titre de directeurs artistique et littéraire. Il en existe huit à l'heure actuelle (six créés à l'origine, deux en 1959). (2)

Le scénario d'un film élaboré par le scénariste et le metteur en scène est soumis au directeur de l'ensemble qui en discute avec eux. Puis, une fois adopté par le groupe, aux membres directeurs de tous les ensembles et aux représentants de l'entreprise des ensembles cinématographiques. Lorsque le projet est accepté et le film tourné, ces techniciens se prononcent sur la valeur artistique du film et sur la prime allouée au metteur en scène et au directeur artistique de l'ensemble. « Ainsi ce dernier est personnellement intéressé à ce que les films réalisés par son groupe soient d'un haut niveau artistique. » (3)

« L'Entreprise Nationale des Ensembles Cinématographiques sert d'intermédiaire entre l'Etat-Mécène et les producteurs. Elle joue un rôle de coordinateur, c'est une banque et en quelque sorte un petit état-major. Chaque ensemble forme une unité autonome, quelque chose comme une coopérative d'artistes. Les sommes que l'Entreprise fournit pour la réalisation des films sont avancées sous forme de crédits qui doivent être remboursés. Les bénéfices de l'ensemble dépendent de la valeur artistique du film, de la recette, de l'économie de la production et des prix remportés. Aussi l'ensemble qui satisfait à toutes ces conditions devient-il au bout d'un certain temps un ensemble riche. » (1)

(1) S. Manturzewski. Les Ensembles cinématographiques (in « La Pologne » n° 62).

(2) Soit : « Studio » (directeur artistique : A. Ford, directeur littéraire : H. Hubert); « Kadr » (dir. art. : J. Kawalerowicz, dir. litt. : T. Konwicki); « Rytm » (dir. art. : J. Rybkowski, dir. litt. : A. Scibor-Rylski); « Start » (dir. art. : W. Jakubowska, dir. litt. : J. Putrament); « Kamera » (dir. art. : Jerzy Bossak, dir. litt. : J. S. Stawinski); « Illuzjon » (dir. art. : L. Starski, dir. litt. : Z. Skowronski); « Droga » (dir. art. : A. Bohdziewicz, dir. litt. : A. Braun); « Syrena » (dir. art. : J. Zarzycki, dir. litt. : J. Pomianowski).

(3) Citons quelques titres de films produits par le Groupe Kadr, outre les films d'animation de Borowczyk et Lenica : L'ombre, La vraie fin de la guerre, Train de nuit, Mère Jeanne des Anges, Kanal, Cendres et diamant, Les Innocents charmeurs, Eroica, Le dernier jour de l'été, La Toussaint, La croix des héros.

Il ne faudrait pas croire pourtant que tout aille toujours pour le mieux dans le cinéma polonais. Si la liberté d'expression y est grande, s'il n'existe pas de censure préventive (comme c'était le cas à l'époque des années sombres), tous les films ne rencontrent pas toujours l'accueil ou la compréhension attendus. C'est ainsi que deux films jugés exagérément pessimistes n'ont pratiquement pas été projetés : **Les sentiments perdus**, de J. Zarzycki et **Le huitième jour de la semaine**, de A. Ford; que la projection de **Personne n'appelle**, de Kutz, a été différée quelque temps; que Wajda a dû remanier **Les innocents charmeurs** et Munk **De la veine à revendre...** Mais ces faits paraissent isolés et limités, jamais soumis, en tous cas, à une règle générale.

Cependant même si tout n'est pas toujours idyllique dans le cinéma polonais et dans son organisation, (« comme partout au monde, on trouve dans le cinéma polonais les coteries, le favoritisme et la lutte des tendances »), le commerce, les spéculations ne peuvent entrer en ligne de compte et les décisions de l'organisme groupant les membres directeurs des ensembles et les représentants de l'Entreprise des ensembles, se révèlent justes pour la plupart.

Le Cinéma polonais a mis moins de dix ans à sortir de sa préhistoire, nul doute que dans l'avenir il ne nous réserve de nouvelles et passionnantes surprises.

*Les nuits, les jours à nos côtés*

*Nous travaillons et nous créons*

*Née de la peine la beauté*

*A son tour servira la peine.*

(Konstanty I. Calczinski).

## ALEXANDRE FORD

« J'attache une importance énorme à la forme. Je ne vois pas de progrès possible dans l'art sans le développement des formes nouvelles, mais cette question ne se pose à moi que lorsque je sais ce que je veux montrer. À mon avis le contenu détermine la forme, celle-ci peut prendre naissance avec le contenu mais jamais malgré lui ou en dehors de lui. En réalisant un film comme **Le Huitième jour de la semaine** ou **Les Cinq de la rue Barska**, je ne puis utiliser les mêmes moyens d'expression que dans le film **Les Chevaliers Teutoniques**. Non pas que je veuille par là changer les principes que j'appliquais précédemment ou que j'aspire à la mise en scène à grand spectacle, mais tout simplement j'assortis les moyens au sujet. Comme on le sait, le fait de varier, d'utiliser de nouveaux moyens d'expression, loin d'être un mal, est généralement une chose intéressante pour l'artiste. » (1)

(1) Interview d'A. Ford, par J. Chevallier. (« Image et Son », 136-137).

### L'HOMME

L'un des doyens du cinéma polonais avec A. Bohdziewicz, J. Bossak et W. Jakubowska, Alexandre Ford, est à l'âge de 53 ans le réalisateur polonais qui a derrière lui la carrière la plus féconde avec une vingtaine de films à son actif, dont dix tournés dans la période d'avant-guerre qui va de 1928 à 1937. On dit le plus grand bien de sa **Légion de la rue** (1932) qui a pour sujet les petits marchands de journaux de Varsovie, de **Sabra** (1935) tourné en Palestine, et de **La Route des jeunes** (1936), film d'enfants, mais Ford élude systématiquement les questions qu'on lui pose sur son travail de cinéaste dans l'avant-guerre au temps où il faisait partie du groupe Start. (1)

Engagé volontaire en 1943 dans la première division polonaise « Tadeusz Kosciuszko », qui opérait sur le front russe, il tourna quelques films d'instruction dans les studios

(1) Gene Moskowitz, Uneasy east. A. Ford and the polish cinema (in Sight and Sound, 27/3).

de Minsk, Novossibirsk et Tachkent puis fonda avec Jerzy Bossak l'Équipe des reporters cinématographiques de la première division, au sein de laquelle il réalisa les premières chroniques d'actualités polonaises : **Nous jurons à la Pologne** (1943), récit de la formation de la première division et **La Bataille de Lenino** (1944).

Lorsque le gouvernement provisoire de la République polonaise fut fondé à Lublin, le 23 Juillet 1944, Ford fut nommé à la tête de l'organisme cinématographique qui, élargi quelque temps après, prit le nom de « Film Polski ». C'est alors qu'il réalisa avec Bossak : **Maïdanek, (cimetière de l'Europe)** (1944).

Ni les hautes fonctions qu'il exerça dans le cadre de « Film Polski », de 1945 à 1957 — organisation générale du cinéma (et notamment les ensembles de production (1), formation de cadres, supervision des premiers essais de ses disciples — ni les avatars divers que subiront ses films — seul le dernier échappe à la critique — ne l'ont empêché de tourner cinq films de 1948 à 1960.

#### L'ŒUVRE

*Le Coin de la Rue (ou La Vérité n'a pas de Frontière).*

Le titre polonais « Le Coin de la Rue » exprime plus simplement que le titre français le sujet du film, la vie d'un quartier populaire de Varsovie de 1939 à 1943. Quelques personnages se détachent particulièrement sur le fond familial où ils évoluent : des enfants, Fredec, Broniek (le plus âgé, débrouillard et très « grand frère »), Jadzia, Wladek et Davidek ; leurs familles respectives généralement centrées autour du père : les Kusmitak, cafetiers et collaborateurs ; les Cieplikowski, braves gens simples ; le docteur Bialek et l'institutrice Klara ; les Votjan, bourgeois aisés ; les Liberman, israélites.

La guerre et l'occupation vont venir bouleverser la vie des uns et des autres apportant aux Kusmitak, collabora-

(1) Si j'ai pris l'initiative de constituer des « groupes de réalisation », c'est en raison des possibilités qu'ils offrent dans le domaine de la formation professionnelle. Ces groupes ont permis à de nombreux jeunes cinéastes de débiter dans la profession, ils ont entraîné une augmentation de la production. Ce qui nous importe, d'ailleurs, ce n'est pas seulement de permettre le « départ », c'est de créer autour de ce départ une atmosphère propice à la création : cette atmosphère règne dans les groupes de réalisation où le principe de base est une coopération permanente entre les divers participants. A. Ford - Interview cité

teurs des Allemands de précaires profits, aux autres la souffrance et la mort, offrant à chacun l'occasion de se révéler sous son vrai visage. Un sentiment de crainte et d'appréhension monte peu à peu chez ceux qui pensent aux absents (les Votjan), ou qui évaluent la menace qui pèse sur eux (le docteur Bialek et les Liberman). Le tailleur Liberman paraît se résigner alors que son gendre parle de lutte. De leur côté, les enfants cherchent du travail, sous forme de « combines », afin de suppléer aux besoins familiaux. Et tandis que s'organise la résistance à l'occupant, les Juifs sont déportés au Ghetto, ville dans la ville : d'abord la famille Liberman puis, à la suite d'une dénonciation de Kusmitak, le docteur Bialek qui avait caché son origine juive à sa fille afin de la préserver. Définitivement guéri de son antisémitisme le jour où il apprend que Liberman a sauvé son père, Wladek se met à suivre Broniek dans ses pérégrinations autour du Ghetto où sont prisonniers leurs amis Jadzia et Davidek. Quand l'insurrection éclate, les deux garçons prennent soin de Jadzia, tandis que Davidek, une arme à la main, va rejoindre les siens au cœur d'un combat désespéré. Le vieux Liberman meurt en appelant dans les flammes le Dieu d'Israël et son gendre est tué à la tête des partisans.

Après la description des personnages, la mise en situation de chacun d'eux dans son milieu respectif, ce qui occupe les toutes premières séquences, **La Vérité n'a pas de frontière** déconcerte le spectateur. Ce n'est pas que l'on se perde parmi les très nombreux personnages de ce film, mais l'on se demande où veut en venir le réalisateur. Malgré quelques séquences réussies, malgré une caméra savante qui évolue avec une efficacité discrète dans un décor complexe — de nombreux plans nous font entrevoir les personnages à travers une fenêtre, une grille, une vitre (1) comme chez Max Ophüls, A. Ford semble manquer de fermeté dans la conduite d'un récit aux fils multiples, il est vrai. Certaines facilités narratives, certains coups de pouce donnés au scénario, effectués au nom d'une prétendue nécessité de ramasser l'action affaiblissent fortement et la vérité de l'œuvre, qui se veut réaliste avec austérité, et celle des personnages qui cessent de nous convaincre à certains moments. Sans doute la particularité de quelques situations — la claustration des Juifs dans le Ghetto, l'obligation de passer par les égoûts pour rejoin-

(1) A. Dumont. *La Vérité n'a pas de frontière*. « Image et Son », 132-133.

dre la ville, par exemple — amène-t-elle le réalisateur à infléchir le comportement de ses personnages, mais le hasard miraculeux de certaines rencontres qui se trouvent ainsi justifiées avec un peu trop de facilité, relève plutôt des ficelles des « Mystères de Paris » que d'une dramaturgie rigoureuse.

Par ailleurs, à vouloir brasser et orchestrer trop de thèmes, la guerre, sa stupidité et ses horreurs, la différenciation sociale, l'enfance à Varsovie à cette époque, le marché noir, la solidarité humaine, la bonté récompensée, l'antisémitisme, la révolte du Ghetto, etc... (1), et ceci dans les limites réduites d'un film de 112 minutes, Ford ne fait que les effleurer et cherchant à donner au film une portée universelle parvient difficilement à dépasser le particulier, l'anecdotique. C'est pourquoi l'œuvre n'entraîne qu'occasionnellement notre adhésion.

Pourtant il semble que dans la seconde partie du film — très exactement à partir du départ des Liberman pour le Ghetto — Ford parvienne à dominer un peu une « matière » éminemment tragique. Le groupe sur lequel il se penche avec le plus de sollicitude, c'est à n'en point douter celui formé par la famille Liberman : le tailleur, sa fille, son gendre Natan et le petit Davidek, que rejoignent le docteur Bialek et Jadzia. Liberman, joué avec une émouvante conviction par Wladislaw Godik, touche dès l'abord par son attitude non violente, tendre et résignée. Il raille son petit-fils et lui reproche doucement de ne point se plonger dans la lecture du Talmud. Mais il oppose une fermeté sans défaillance à la violence des coups qui lui sont infligés par les nazis et refuse de dénoncer un patriote.

Plus tard, lorsque le Ghetto brûle, et que les siens se battent, il est en apparence dépassé par les événements ; il vit en communauté de pensée et de prière avec son peuple souffrant, c'est sa manière à lui de témoigner contre l'injustice.

A l'opposé, Natan, ouvrier vigoureux et conscient, tente de résister à l'oppression puis dresse l'étendard du combat pour la liberté suivi de Davidek, frêle garçon peu à peu débrouillé et aguerrri par ces terribles circonstances.

Là où la mise en scène de Ford se révèle la plus forte, la plus efficace, c'est dans la reconstitution quasi documentaire de la vie du Ghetto : parfois l'homogénéité des

(1) A. Dumont. Art. cit.

séquences est telle qu'on ne parvient plus à discerner les bandes d'actualité du reste. Et ce n'est pas un mince compliment qu'on peut faire là à A. Ford. On se souvient particulièrement de quelques épisodes saisissants, tels le départ pour le Ghetto, exode lamentable ; la vie dans une rue où tout le monde s'efforce de ne pas mourir en vendant n'importe quoi, en mendiant, en pleurant, en gémissant ; le travail dans un atelier « concentrationnaire » où l'on fabrique des uniformes.

Doté d'une forme très élaborée, encore qu'un peu désuète, *La Vérité n'a pas de frontière*, que son auteur voulait réaliste, relevait tout au contraire d'une conception romantique du cinéma et permettait d'entrevoir la forme qui convenait le mieux au tempérament de son auteur : la fresque. Il est certain que le succès du premier film d'après guerre d'Alexandre Ford, sanctionné par un prix à la biennale de Venise (1948) était dû à la générosité des sentiments assez gauchement exprimés, au fait de présenter une réalité douloureuse, que la guerre de libération d'Israël (1948-49) rappelait singulièrement, plutôt qu'à la valeur intrinsèque de la mise en scène, non négligeable cependant à l'époque.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, *La Vérité n'a pas de frontière*, ne connut le succès en son pays qu'après avoir été acclamé à Venise. Le film avait déplu à Staline qui lui reprochait de montrer « un Juif plutôt qu'un ouvrier. Il sentait que Ford avait accordé une importance particulière aux héros juifs, en montrant leur vaillant soulèvement au moment de la destruction du Ghetto, mais n'avait pas assez insisté sur le rôle joué par les communistes et l'armée du peuple. Ford répondit qu'il avait choisi de broser une terrible page d'histoire en manière d'avertissement avec l'espoir que cela ne pourrait jamais se reproduire. » (1)

#### *La Jeunesse de Chopin*

Comme tous les jeunes gens de son âge, Frédéric Chopin participe activement à la lutte secrète qui oppose la jeune génération aux vieux cadres vermoulus et réactionnaires qui sévissent à l'université, au conservatoire ou ailleurs : le mépris des oppresseurs bureaucratiques s'exprime sous forme de chahut. (La jeunesse révolutionnaire

(1) G. Moskowicz. Art. cité.

attend le moment propice où des moyens plus radicaux seront mis en œuvre pour en finir avec l'occupation étrangère).

A la faveur d'un esclandre, Frédéric rencontre une charmante chanteuse, Constance Gladkowska et en tombe amoureux sur le champ. Mais la belle se révèle une coquette et s'amuse un peu des sentiments du jeune musicien... Le hasard des promenades dans la campagne polonaise lui fait entrevoir la misère des paysans et la beauté des thèmes populaires et folkloriques dont sa musique va s'inspirer.

Les heures fiévreuses au cours desquelles il improvise ses premières œuvres voient aussi monter la révolution. Au cours d'un récital qui marque la consécration de son talent, alors qu'il sort à peine du conservatoire, un attentat doit avoir lieu contre le vice-roi. Or celui-ci ne vient pas. Cependant Constance et ses amis sont là, les auditeurs l'écoutent avec ferveur, son succès est immense ; le lendemain, il part pour Vienne...

Quand il arrive à Paris, quelques années plus tard, il retrouve ses amis, le cœur déchiré devant le spectacle des malheurs de sa patrie : une terrible répression a suivi « l'insurrection de novembre 1830 ».

La biographie filmée est un genre difficile qui compte peu de réussites authentiques. Au moment où Alexandre Ford se met au travail, il a devant lui de nombreux modèles soviétiques inégaux ainsi qu'un film très plat consacré à Stanislaw Moniuszko, père de l'opéra polonais, **Première à Varsovie** (1951) tourné par son compatriote Jan Rybkowski : c'est l'ère du monumentalisme, du héros positif qui, à l'image de Staline, sait tout, voit tout, devine tout, agit avec sagesse, qu'il soit musicien, savant ou général.

Au lieu de résumer ou de comprimer la vie de son héros en quelques épisodes comme on le fait habituellement, Ford choisit d'évoquer quelques années de la jeunesse de Chopin, celles qui voient l'affirmation progressive de son talent, années encore incertaines où le compositeur tâtonne et cherche l'inspiration.

La difficulté primordiale consistait à intégrer dans le film la représentation du jeune Frédéric Chopin, celle du climat de son époque, la naissance de son génie musical (dans le détail de naissance d'une œuvre), la source à laquelle il puise son inspiration : aussi bien les événements qui

marquent sa vie (un premier amour, la révolution) — que les thèmes et motifs recueillis dans la campagne ou dans des bals populaires, sur lesquels il improvise d'admirables variations.

Quelque louables que furent les intentions de Ford, il faut bien reconnaître que son film n'est pas une vraie réussite. Les personnages de Frédéric Chopin et de Constance Gladkowska, objet d'une passion aussi touchante qu'éphémère, ceux des amis du musicien manquent totalement d'épaisseur. Et les images qui visent à traduire l'inspiration visitant le musicien (gros plans de visage tourmenté, paysages balayés par la tempête) apparaissent naïves et dépassées.

Metteur en scène raffiné et homme d'une grande culture, Ford fait partie de ces cinéastes qui ont le tort de vouloir être leur propre scénariste. Assumant exceptionnellement le scénario du film à lui seul, Ford ne parvint pas à dégager suffisamment la personnalité de ses héros et donna au contraire dans un formalisme décoratif très séduisant mais qui privait le film de plénitude et de densité.

**La Jeunesse de Chopin** se présente comme une suite de tableaux lyriques remarquablement agencés sans que l'on ne sente jamais un effort de reconstitution, mais malheureusement sans continuité dramatique. Que ce soit la fuite de deux amoureux dans la campagne, une noce paysanne où l'on chante et danse, la réunion des conjurés dans une vaste taverne ou le grand concert final — pour ne citer que ces séquences — on sent chez Ford une science de l'image et du mouvement, un goût du détail précis qui nous restitue la beauté lumineuse d'un paysage ou le charme d'une auberge enfumée. La stylisation picturale d'une époque qui évoque tantôt la toile d'un impressionniste, tantôt une gravure sur cuivre, constitue une remarquable réussite. Il va de soi que la musique — adaptation, choix des morceaux, exécution, — atteint ici une perfection indiscutable.

Valable au niveau de l'image pure, **La Jeunesse de Chopin** révélait dans la mise en œuvre des moyens cinématographiques par Alexandre Ford, une faille que son film précédent laissait déjà entrevoir, l'absence de construction dramatique : on se trouvait en présence de séquences fort belles, non d'un ensemble cohérent comme l'exige toute œuvre artistique. Tout en louant les qualités plastiques et musicales du film, les critiques déplorèrent sa fragmenta-

tion en tableaux. De leur côté, les censeurs reprochèrent à Ford « de s'être intéressé aux seuls koulaks, non aux moujiks, d'avoir déformé le folklore polonais dans une scène de fête paysanne (il s'agit d'une noce) : on trouva la scène de danse « décadente » parce qu'elle utilisait une musique syncopée ressemblant à du jazz » (1). Cependant le film eût un succès populaire notable et fut envoyé à Venise et à Karlovy-Vary où il remporta un prix.

*Les Cinq de la rue Barska*

Quelques années après la guerre, Varsovie garde encore de profondes cicatrices : des quartiers entiers sont toujours en ruines et le marché noir sévit. Cinq garçons accusés de vol, de recel et d'agression à main armée sont condamnés à deux ans de prison avec sursis et remis à un tuteur : un ouvrier qui travaille au chantier de la voie est-ouest et qui s'efforce de leur trouver de l'ouvrage en utilisant leurs aptitudes respectives. Il en place deux dans un conservatoire de musique et dans un journal et emmène les trois autres au chantier... L'un d'entre eux, paresseux, ne tarde pas à être envoyé en maison de correction. Ses camarades, malgré leur bonne volonté n'ont pas la tâche facile ; ils sont accusés d'avoir été « des voleurs » et soumis d'un autre côté à un redoutable organisme clandestin qui projette de faire sauter la voie est-ouest.

L'amour qu'éprouve Hanka, dessinatrice au chantier, pour Jozef, l'un des garçons, promu grutier depuis peu, ne semble pas pouvoir le sauver de la honte et du désespoir. Mais au moment critique, soutenus par leur tuteur et par la jeune fille, les garçons parviendront à déjouer les plans des saboteurs.

Adapté d'un roman de Kazimierz Kazniewski, **Les Cinq de la rue Barska** voulait être à la Pologne ce que **Le Chemin de la vie** avait été à la Russie d'avant-guerre, dans la lignée des romans de Makarenko : une œuvre didactique à valeur d'exemple. Après avoir évoqué les années de guerre et le romantisme d'une époque chère au cœur des Polonais, Ford se devait de traiter un thème contemporain. **La Voie est-ouest**, objet d'un remarquable documentaire quelques années plus tôt, constituait un thème épique qui pouvait symboliser l'effort collectif de la nouvelle Pologne. Ford et Kozniewski cherchèrent à créer

(1) G. Moskowicz. Art. cité.

un nouveau type de conflit dramatique qui se déroulerait dans le cœur des héros, opposant « le vieux romantisme de l'illégalité », qui avait nourri leur vie passée, « au nouveau romantisme du travail » (1) qui devait devenir leur pain quotidien. Par leur contribution à l'édification de la Voie est-ouest, par le dévouement qu'ils mettaient à vouloir la protéger, **Les Cinq de la rue Barska** se régénéraient et méritaient d'occuper une place dans la société.

Toutefois, même s'il diffère sensiblement des œuvres s'inspirant à l'époque des préceptes du « réalisme socialiste », le film n'échappe pas à un certain schématisme qui impose aux personnages des étiquettes sans nuances, surtout s'ils incarnent le mal. On lit directement sur certains visages que l'on a affaire à des profiteurs, des provocateurs ou des saboteurs. Connaître ainsi, dès le début du film, leurs noirs desseins et les voir réapparaître au moment opportun, nuit considérablement au déroulement dramatique de l'intrigue et affaiblit la psychologie des autres personnages, celle des garçons en particulier, qui, au lieu d'évoluer humainement, en fonction de leur être propre et des événements, sont emprisonnés à leur tour dans des schémas hâtifs et grossiers, pour être tous délaissés en cours de route au profit d'un seul d'entre eux, Jozef, sur qui converge tout l'intérêt. Mais du même coup celui-ci acquiert face aux autres une sorte d'épaisseur tragique, non seulement parce que lui est dévolu le rôle le plus dramatique de l'histoire, mais parce que son interprète, Tadeusz Janczar, sorte de James Dean polonais, crée un personnage complexe et torturé.

Si les moyens considérables dont Ford a disposé n'ont pas toujours été utilisés efficacement — les maquettes sont voyantes, certains décors de **La Voie est-ouest** médiocres, la couleur s'avère gratuitement ou mal utilisée malgré quelques trouvailles — la mise en scène parvient assez bien à intégrer l'histoire dans cet univers du travail qu'est le chantier.

Toute la partie descriptive réalisée avec d'amples mouvements d'appareil nous laisse entrevoir ce que le film aurait pu être, si les défauts dont nous avons parlé avaient été surmontés : un grand poème épique. Reste qu'il contient de très beaux morceaux lyriques parfaitement intégrés à l'action : le bal de la Saint-Sylvestre, remarquable de rythme et de couleur, et la course des amants dans les

(1) Z. Gawrak. Art. cité.

ruines (cf. *La Jeunesse de Chopin*, où ces deux séquences ont leur répondant.)

A mi-chemin entre le réalisme et le romantisme, œuvre sans nul doute inférieure aux précédentes, *Les Cinq de la rue Barska* constitue une réussite partielle : Ford tend à mieux serrer son scénario, à surmonter la tentation de l'éparpillement et du décousu. De bons scénarios bien construits lui permettront d'épanouir le style lyrique qui lui est propre.

Le gros succès de l'œuvre, primée deux fois à Cannes, les nombreuses discussions qu'elle souleva, notamment dans les organismes et les publications de la jeunesse, et chez les éducateurs, firent battre en retraite les censeurs qui prétendaient qu'elle « calomniait » la jeunesse polonaise, (1) et montrèrent qu'elle avait partiellement atteint son but.

*Le huitième jour de la semaine.*

Deux jeunes gens, Pierre et Agnès, se rencontrent et tombent amoureux l'un de l'autre. Le garçon est un étudiant sérieux et sensible tandis que la fille, qui invente des liaisons passées et joue les affranchies pour masquer son innocence profonde, révèle un caractère direct et violent. Ils cherchent un toit pour s'épouser, puis tout simplement pour faire l'amour, mais en vain... Les promenades à la campagne, dans les rues et les bars, les disputes d'Agnès avec sa famille et le désespoir de son frère, la frustration constante qu'ils éprouvent font naître entre eux un profond malaise ; la fille se saoule de désespoir et se rend chez un journaliste douteux qui possède un vaste appartement. Cependant Pierre trouve finalement un logis tandis que le frère d'Agnès la décide à revenir.

*Le huitième jour de la semaine*, co-production entre la Pologne et l'Allemagne de l'Ouest, est une œuvre pessimiste, même si Ford a adouci le scénario tiré par Marek Hlasko de son propre roman et l'a traité d'une manière « humaniste », ce qui lui a d'ailleurs valu quelques frictions avec Hlasko qui estimait que son scénario avait pris une allure trop optimiste.

Le thème est désespérément banal puisqu'il s'agit de la recherche d'un logement par un jeune couple. Et de ce point de vue la situation n'apparaît pas plus tragique à Varsovie qu'elle ne l'est à Moscou ou à Paris. Mais Ford

(1) G. Moskowicz. Art. cité.

prétend que cette quête d'un logement cristallise en fait toutes les contrariétés qui peuvent entraver un amour. Ses personnages sont entamés par la vie mais décident de poursuivre leur but et de combattre pour l'atteindre. On trouve ici des éléments qui rappellent les premiers films de Chaplin et de Vidor (dont Ford admire profondément *La Foule*) et notamment l'idée suivante : la vie de chien vaut quand même la peine d'être vécue et mérite qu'on combatte pour elle.

La mise en scène d'A. Ford est extrêmement brillante ici ; il adopte le « nouveau style » avec aisance : photo noire et contrastée où se décèle une influence expressionniste, caméra souple, découpage heurté, épisodes volontiers insolites. Le film contient de remarquables morceaux de bravoure : l'écroulement d'une maison, le long travelling accompagnant la course des amoureux tandis que d'affreux visages de brutes ivres les poursuivent de leurs ricanements, la visite au peintre et à son modèle, le refuge — peu propice à l'intimité — d'un chantier plein d'ouvriers, la séquence en couleurs dans le sous-sol d'un grand magasin symbolisant une échappée en rêve vers ce « huitième jour » qui n'arrive jamais. (Hlasko s'opposa à cette trouvaille, mais Ford le taciturne défendit son point de vue et gagna « contre les types qui font des histoires sous le prétexte que, seule, la vodka permet de faire des rêves en couleurs »).

Ford révèle dans son *Huitième jour de la semaine* une maîtrise et une autorité infiniment plus convaincantes que dans *Les Cinq de la rue Barska* (1). Cette œuvre qui paraît être la plus solide et la plus réussie de son auteur avant *Les Chevaliers Teutoniques* fut jugée excessivement pessimiste même par les critiques polonais les plus avertis. Sa projection ne fut pas autorisée en Pologne, ce qui afflige beaucoup Ford.

*Les Chevaliers Teutoniques*

Adaptation d'un roman très populaire de H. Sienkiewicz, *Les Chevaliers Teutoniques* constituent l'œuvre la plus spectaculaire et la plus ambitieuse du jeune cinéma polonais, plus soucieux de capter la réalité contemporaine que de restituer le monde du passé. Pour leur part, « les spectateurs polonais y ont vu un thème d'une grande actua-

(1) D'après G. Moskowicz. Art. cité, B. Chardère (« Cinéma 58 », n° 31), A. Ayffre (« Télé-Ciné », n° 78).

lité ; Sienkiewicz se trouvait très près de la nation polonaise dans c roman », nous a confié Alexandre Ford. Qu'on en juge.

Au XV<sup>e</sup> siècle, les frontières polonaises de l'ouest sont menacées par les Chevaliers Teutoniques qui, sous le prétexte de convertir païens et hérétiques, annexent de vastes territoires dont ils briment les populations. Le Seigneur Jurand de Szpikow prend le parti des asservis. Les teutons brûlent son château, tuent sa femme et parviennent à enlever sa fille Danuzia au cours d'un traquenard. Comme il se rend chez eux pour qu'on lui rende sa fille, ils l'humilient et lui infligent un terrible châtement. Cependant la menace germanique se précise, le roi Jagellon dépêche une ambassade auprès des teutons pour sonder leurs intentions. Au cours de cette démarche Sbyszko, un jeune chevalier qui s'est voué à Danuzia, retrouve la trace de la jeune fille. Quand il parvient à la délivrer, elle a tant souffert qu'elle meurt dans ses bras. C'est alors que les Allemands attaquent. Jagellon à la tête des princes des pays de l'est, manœuvrent habilement : son armée anéantit les Chevaliers Teutoniques à la bataille de Grünwald, où Sbyszko se comporte valeureusement. La paix revenue, il rentre au pays et retrouve une amie d'enfance qui l'aime depuis longtemps.

Les films que Ford a tournés depuis la guerre nous ont appris que ce réalisateur avait un goût particulier pour la fresque ; non que **La Vérité n'a pas de frontière** ou **Les cinq de la rue Barska** aient été de pleines réussites. On le sentait mal à l'aise, tiraillé entre diverses préoccupations dans ces histoires : les décors, la vie grouillante du Ghetto et du chantier de la voie Est-Ouest n'étaient convainquants que dans la description (en longs travellings par exemple). Dans **Les Chevaliers Teutoniques** bien que le film ait été préparé et tourné en un an, on le sent maître de son talent, capable d'insuffler de la vie à des personnages entrés dans la légende, sans fausse note ni décalage. Et pourtant la tâche n'était pas facile. Il fallait adapter un énorme roman, styliser personnages et décors, trouver aux mots des équivalences sonores et visuelles.

Sans doute Ford avait-il devant lui des modèles : **Les Nibelungen**, **Alexandre Newski** ou **Henri V** ; mais il n'héritait de son pays aucune tradition cinématographique comparable à celle du western américain ou de l'épopée soviétique. Il lui a donc fallu tout inventer chez lui avec ses collaborateurs.

Comme dans **La Jeunesse de Chopin** et plus encore, la nature, les grands espaces occupent ici une place prépondérante. Des plongées et des contre-plongées savantes nous introduisent au cœur des forêts : les arbres y sont grands, les taillis profonds. (On pense aux **Nibelungen** et aux **Vieilles légendes tchèques**) ; le feu y sourd entre les herbes, prémices de la guerre, chassant les animaux et les paysans. Plus loin des champs de blé dorés s'ouvrent devant le cortège qui accompagne une jeune fille morte. Plus loin encore, les coteaux et les vallons déroulent leur profil sinueux. La configuration et les dimensions de cette nature se prêtent aux grandes chevauchées et aux batailles. Ici et là, la metteur en scène déploie des foules de paysans fuyant la guerre dans une poussière gris rouge, de longs cortèges, des armées entières de soldats et de cavaliers.

Le lyrisme fougueux de Ford, allié à un sentiment de la terre et des choses qui y vivent anime une nature qui lui fournit directement ses matériaux ; il paraissait plus difficile de reconstituer les décors, bien que la Pologne soit riche en châteaux et Ford ne s'est pas privé d'en user, ainsi du château de Malbork, quartier général de l'ordre teutonique où bien des scènes ont été tournées. Les intérieurs tantôt riches et somptueux, tantôt austères, voire inquiétants ont été reconstitués par R. Mann, le décorateur de **Kanal** ; tout comme les costumes, ils sont beaux, expressifs, convaincants. (On sent l'historien guidant décorateurs et costumiers dans leurs recherches).

Dans les **Cinq de la rue Barska** et dans **La Jeunesse de Chopin**, il y avait de grands moments de cinéma. Ici la mise en scène, qui semble à peu près constamment inspirée, impose à une histoire touffue, riche en épisodes multiples et de tons très divers, une force, un rythme qui ne faiblissent pas un seul instant, alors que dans ses films précédents, de forme et d'inspiration voisines dans leur dramaturgie générale (en raison d'une multiplicité de personnages et d'événements), Ford, n'était jamais parvenu à imposer un tempo. Ses **Chevaliers Teutoniques** constituent une œuvre homogène et d'une égale densité, autant dans les passages épiques où nous sommes le plus vivement impressionnés — comme c'est le cas pour les scènes de bataille — que dans ceux qui sont plus profondément dramatiques, — nous pensons au supplice manqué de Sbyszko ou à la longue attente de Jurand devant le

château des Teutons — ou que dans d'autres encore où la tension est moindre, sinon absente.

Ford parlait un jour d'une « interpénétration des diverses tendances esthétiques ». Nul doute qu'il n'ait eu constamment cette vérité à l'esprit en tournant **Les Chevaliers Teutoniques** ; le sens plastique du metteur en scène rejoint ici celui du peintre et du sculpteur. Certains maîtres italiens du XV<sup>e</sup> siècle et du XVI<sup>e</sup> siècle, Ucello, P. Della Francesca, ou Breughel, tout comme le grand sculpteur de Cracovie, Wits Stwosz, l'ont probablement influencé, en l'incitant à choisir les cadrages et les couleurs les mieux appropriés à chaque scène traitée. Par ailleurs les « immenses possibilités de l'écran large » (c'est sa propre expression) ont régi son découpage, ample et souple.

Le grand moment du film est, l'on s'en doute, la bataille de Grünewald. C'est un véritable morceau d'anthologie qu'un J. Ford ou un K. Vidor ne renieraient pas. Plus que la précision, pourtant remarquable, dans la topographie des lieux, la symétrie des deux camps, la mise en place des troupes, ce qui frappe dans cette bataille, c'est sa dynamique propre, mouvements et couleurs. Nous n'avons ici ni un galop de chevaux à la lenteur calculée (comme dans **Newsky** et **Henri V**, ni une course qui débouche directement sur l'action (comme dans **Salomon et la reine de Saba**), mais une combinaison de l'un et de l'autre que chaque phase nouvelle du combat remet en question jusqu'à l'élan final. En effet, le spectateur doit suivre la bataille d'un triple point de vue : du haut d'une colline avec les yeux du général en chef, en pleine mêlée avec ceux d'un observateur que le combat ne concerne pas, dans le corps à corps enfin, avec ceux du guerrier. Une gradation accélérée d'immenses plans généraux à des flashes rapides, nous fait participer à l'élan d'une armée en marche et à la fureur du combat. Des trouvailles visuelles abondent : au fond du paysage, des cavaliers avancent, déployés sur un très large front puis, peu après, des étendards apparaissent devant nous, révélant une avant-garde que nous cachaient les vallons, très gros plans de chevaux cabrés ; lent panoramique nous décrivant l'effort des arbalétriers quand ils lèvent leurs armes, etc... ; des effets sonores aussi — hennissements, hurlements des chevaux qui ponctuent les charges et les assauts.

Epopée somptueuse, un peu lente, d'un goût très sûr, **Les Chevaliers Teutoniques** tiennent de la fresque et du

bas-relief. De la première, ils ont les élans lyriques, les pointes tumultueuses ; du second, un certain hiératisme qui immobilise attitudes et gestes. Ils s'imposent à nous par une puissance un peu massive qui n'exclut pas un lyrisme plus spontané (nous pensons par exemple à la scène où Danuzia recouvre la tête de Zbyszko de son voile). Une utilisation habile et novatrice de caches noirs, une maîtrise à peu près constante de la couleur, tantôt utilisée à la manière d'une pâte appliquée au couteau, tantôt réduite à d'austères camaïeux, tantôt éclatante, contribuent à faire de ce film une réussite picturale d'une rare qualité. **Les Chevaliers Teutoniques** possèdent un charme voisin de celui que nous procuraient certains récits de notre enfance.

« Par sa grande culture de metteur en scène, Ford a facilité l'envol des jeunes. Cependant leur orientation différait de la sienne. Les meilleures séquences du film **Une Fille a parlé** (dont Ford était superviseur artistique) ont été tournées derrière son dos et contre la poétique de Ford : élégance et recherche dans la forme plastique, conservant une distance pleine de retenue à l'égard du thème. Ford n'a pas créé d'école. Mais il ne semble pas le regretter. Ainsi ses films **La Vérité n'a pas de frontière** et **Les Cinq de la rue Barska** étaient ce lait de lionne qui devait alimenter la cinématographie polonaise expérimentée. Même créer en opposition à Ford signifie, d'une manière ou d'une autre, créer à l'ombre de Ford ». (1)

Ses premiers films sont sans doute dépassés par la triple évolution du cinéma mondial, de l'école polonaise, de son propre génie créateur... La variété des schèmes dramatiques envisagés pour chaque œuvre nouvelle, avec les tentations qu'on a pu remarquer : dramatisation classique sommaire, éparpillement des personnages, schématisation manichéiste et en contre-partie soin tout particulier attaché à la forme, lui a permis d'expérimenter en quelque sorte divers moyens d'expression cinématographique et d'épanouir aujourd'hui, en pleine maturité, un style ample, lyrique, soutenu, oscillant de l'intimité à la fresque au sein d'une même œuvre (**Les Chevaliers teutoniques**).

(1) J. Plazewski. Le jeune cinéma polonais (in « Cahiers du Cinéma », n° 82).

## JERZY KAWALEROWICZ

« Les possibilités du récit cinématographique peuvent être élargies. Personnellement, je m'intéresse à tout ce qui peut permettre cet élargissement. La connaissance de la manière « d'écrire » avec une caméra ouvre de nouvelles perspectives au cinéma. De ce point de vue, **Train de nuit** a marqué un tournant dans ma carrière. Avec ce film, puis avec **Mère Jeanne des Anges**, j'ai tenté de transmettre des idées sans les rendre manifestes, explicites, j'ai essayé non pas de dire mais simplement de suggérer. Il faut laisser deviner les choses, introduire une certaine ambiance, un climat qui entraîneront le spectateur à chercher et à découvrir. J'aime par exemple, sur le plan de la direction d'acteurs, que mon interprète tourne le dos aux spectateurs aux moments dramatiques : c'est un stimulant pour l'imagination du public.

« Les problèmes artistiques soulevés sont d'ailleurs différents d'un film à l'autre, parfois à l'intérieur d'un même film. J'ai l'habitude de travailler d'après un découpage très précis où je m'efforce de rendre d'une façon aussi exacte que possible la vision émotionnelle et plastique du film. Mais il arrive qu'en cours de réalisation, je sois amené à modifier ce découpage pour intégrer des idées nouvelles, le souvenir d'expériences artistiques antérieures auxquelles il faut se soumettre. » (1)

(1) J. Chevalier. Interview de J. Kawalerowicz (« Image et Son », nos 136-137).

### L'HOMME

Jerzy Kawalerowicz est né le 15 Janvier 1922 à Gwozdziec (Ukraine). Il étudie la peinture et l'histoire de l'art à l'Académie des Beaux-Arts et suit en même temps les cours de l'Institut du Cinéma de Cracovie. Au terme du cycle d'études de cet institut il devient assistant-réalisateur de S.Urbanowicz (**Cœurs d'acier**, 1947), W. Jakubowska (**La dernière étape**, 1948), A. Vergano et T. Kanski (**Le défilé du diable**, 1949), etc...



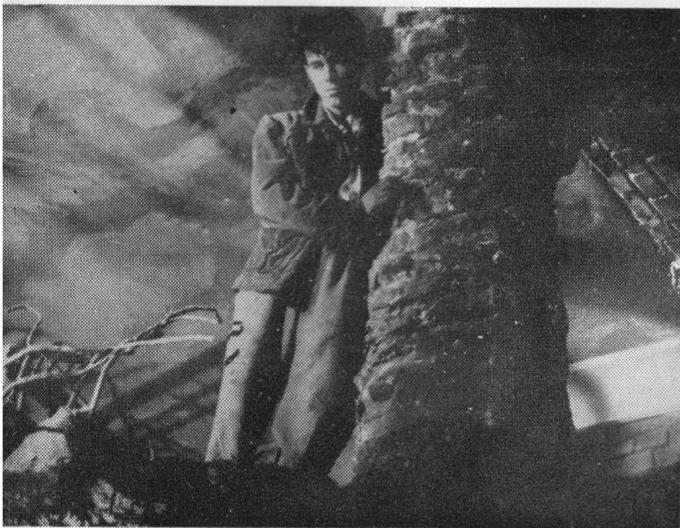
A. FORD : Les 5 de la rue Barska



La jeunesse de Chopin



Les 5 de la rue Barska



KAWALEROWICZ

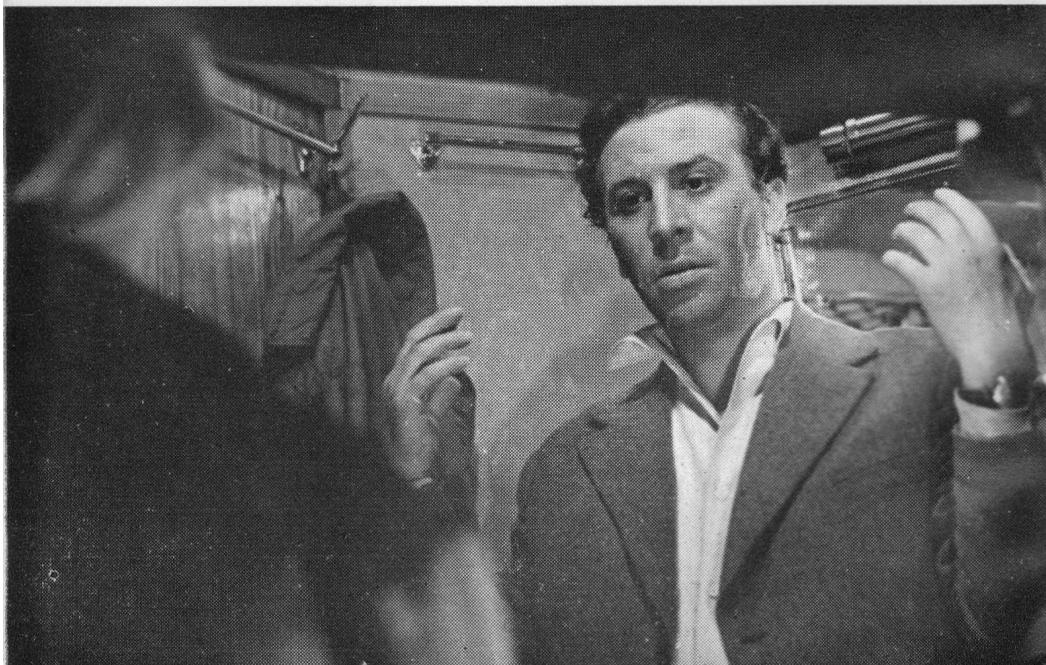


Une nuit de souvenirs





KAWALEROWICZ : Train de nuit



L'ombre

KAWALEROWICZ

Mère Jeanne des Anges

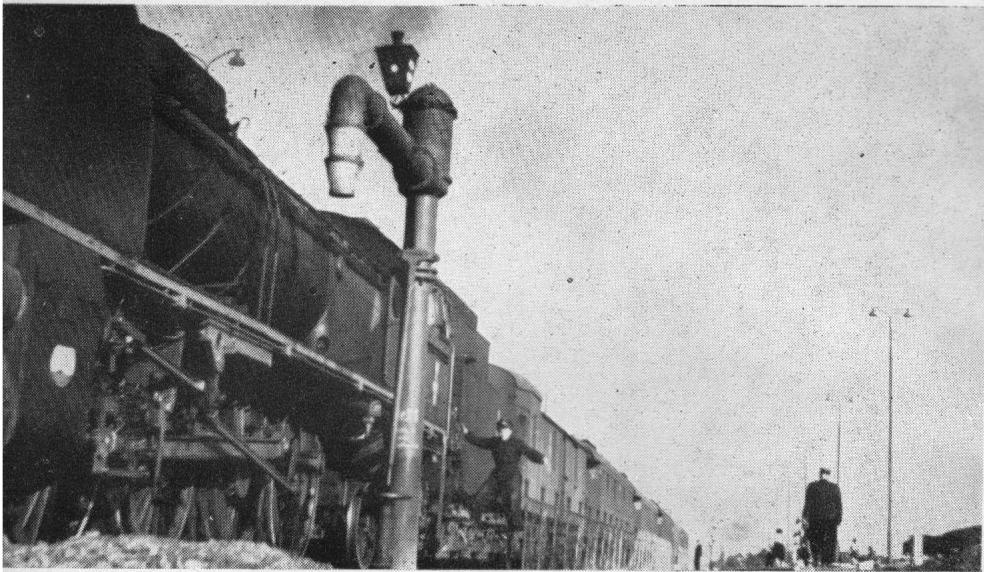




KAWALEROWICZ : Mère Jeanne des Anges



A. MUNK : Un homme sur la voie



Un homme sur la voie

A. MUNK

Eroïca



« Déjà Kawalerowicz avait écrit quelques scénarios de films expérimentaux : un poème cinématographique d'après une œuvre de Julian Tuwin, une étude lyrique, **La Rose sur la glace**, une étude iconographique, **La Bataille de Grünwald**, d'après le tableau de Matejko.

« Mais c'était déjà l'époque de la poussée du « réalisme socialiste » dont l'un des mots d'ordre était : « l'artiste n'a pas le droit de se tromper ». Les projets de Kawalerowicz restèrent sur le papier. » (1)

En 1951, il tourne son premier film avec la collaboration de Kazimierz Sumerski : **Le Moulin du village**.

En 1962, il réalise en co-production avec la France (scénariste, Claude Brulé) **Le Pharaon**, grand film historique d'après un roman célèbre de Boleslaw Prus.

Jerzy Kawalerowicz est directeur artistique du groupe KADR.

## L'ŒUVRE

*Le Moulin du Village*

« Le premier film indépendant de Kawalerowicz (2) fut un très mauvais film. Même dans l'année stérile 1951, la critique polonaise, en général pleine de bonne volonté pour les films inspirés du réalisme socialiste, l'accueillit avec réticence et ironie.

« C'était l'histoire d'un village pauvre au pied des montagnes, en lutte contre l'arbitraire d'un riche meunier. On reprochait à juste raison au film que, pour prouver une thèse établie d'avance (la naissance de la solidarité des villageois dans la lutte contre l'exploiteur), il sacrifiait les problèmes humains, à peine esquissés d'ailleurs. Par exemple, à un moment donné, un riche fermier, influencé par le meunier retors, chasse sa fille éprise de l'adversaire sans fortune du meunier. Empêtrés dans leur thèse politique, les auteurs abandonnent la jeune fille au moment critique de sa vie et ne se souviennent d'elle qu'à la fin, quand elle fournit à nouveau une illustration commode de la thèse politique définie.

« Tout ceci est vrai. Mais il faut ajouter qu'après avoir été entièrement terminé, **Le Moulin du village** fut sou-

(1) Jerzy Plazewski. Le jeune cinéma polonais. (« Cahiers du Cinéma », no 80).

(2) Kazimierz Sumerski, co-auteur du scénario, mort prématurément, n'était que second metteur en scène, et son apport dans la réalisation est moins important. (J. Plazewski.)

mis au traitement connu sous le nom de « retouche ». A ce moment-là, le Comité Central du parti luttait contre la « déviation » de Gomulka et trouvait que l'éloquence politique du film était « manquée ». Le film ne fut pas autorisé à paraître tel quel et ordre fut donné de le changer. Près de 15 % des scènes furent tournées à nouveau et beaucoup d'autres modifiées. Le scénario s'inspirait d'un fait authentique qui s'était produit en 1949 et avait été raconté par le reporter d'une revue littéraire : effectivement, dans la première version, le meunier avait réussi à faire prononcer par un tribunal un jugement au détriment du village. Les autorités du parti décidèrent cependant que la réalité se trompait et, dans la deuxième version, le jugement fut supprimé. Dans la version définitive, au lieu d'agir en somme légalement, donc avec l'espoir de réussir, le meunier agit sottement contre son propre intérêt — mais le principe considéré comme « typique » était sauf : un tribunal populaire ne pouvait pas prononcer un jugement contre un paysan pauvre.

« Les « retouches » idéologiques donnèrent satisfaction aux fonctionnaires du parti, mais ils enlevèrent au film le reste de ses moyens de persuasion. Dans la première version, par exemple, on voyait l'inévitable personnage de secrétaire de la cellule rurale du parti. C'était un grand paysan morne et taciturne, fort bien interprété, qui se distinguait par le fait que, quand les autres discutaient, il retroussait ses manches, se mettait au travail, et entraînait par son exemple. Mais les autorités du parti décidèrent que le secrétaire de la cellule était la voix du parti et que le parti devait se faire entendre. Aussi, dans les scènes de la première version, le secrétaire est morne et taciturne et, dans les scènes tournées plus tard, il est éloquent jusqu'à l'absurdité : « Pendant huit mois j'ai créé un personnage, je l'ai aimé, j'ai cru en lui », disait l'acteur L. Benoit au cours d'une discussion sur le film. « Est-ce que je peux au cours de quelques retouches en recréer un autre ? Ce que je viens de voir maintenant, c'est la nécrologie du secrétaire. C'est un personnage mort. J'en ai beaucoup de chagrin. »

« Cependant, un œil attentif aurait pu découvrir dans **Le Moulin du village** certains traits positifs développés plus tard dans **Cellulose**, dangereusement proches du néo-réalisme maudit. Ce film contenait de nombreux extérieurs tournés dans la région montagneuse et était plein de respect pour la réalité. Beaucoup de rôles, et des plus

importants, furent confiés à des paysans de la région, à certains même qui n'étaient jamais allés au cinéma. Le metteur en scène dirigea ses acteurs de fortune avec une précision irréprochable. » (1)

*Souvenirs de cellulose*

Pauvre paysan venu travailler à la ville par nécessité, Szczesny fait le dur apprentissage de la vie à travers de multiples expériences qui lui permettent d'affermir son caractère, jusqu'au jour où une rencontre et une confession inattendues déterminent en lui une nouvelle conduite : Szczesny devient militant d'une organisation clandestine et lutte pour un monde plus juste aux côtés de la femme qu'il aime...

Première partie : *Une nuit de souvenirs*

Les souvenirs qui affluent dans l'esprit de Szczesny, alors qu'il se confie à la militante qu'il a rencontrée, constituent la trame d'un très long flash-back et les événements marquants de sa vie se succèdent au rythme de ses pérégrinations dans la Pologne d'avant-guerre. Le masque tragique que l'excellent acteur Jozef Nowak impose au personnage de Szczesny nous introduit dès l'abord dans un monde où il faut durement lutter pour vivre : « A situation extrême, remède extrême » ; encore adolescent, le jeune paysan Szczesny parvient à assurer sa subsistance et celle des siens en brandissant une hache. Mais le coup qu'il n'a pas donné à l'exploiteur ce jour-là, il le portera sans hésiter au flic venu lui infliger un procès-verbal pour outrage aux bonnes mœurs parce qu'il a été trouvé couché dans l'herbe avec la femme de son patron.

Tout le personnage têtu et volontaire de Szczesny se trouve pour ainsi dire résumé dans ces deux attitudes. Que ce soit à la campagne ou à la ville, à l'usine de Cellulose ou au service militaire, Szczesny est seul, sans ami, mal dégrossi ; il doit tout apprendre par lui-même et se fait taper sur les doigts plus souvent qu'à son tour... Avant que ne s'éveille sa conscience de classe, il passe pour un « jaune » et n'hésite pas à exercer le sale métier de

(1) Jerzy Plazewski. Art. cité.

contrôleur du travail, ce qui ne l'empêche d'ailleurs pas de se faire brimer par les militaires qui croient voir en lui le communiste à mater.

Szczesny ne se borne pas à subir simplement les événements ; son anarchisme élémentaire et méfiant lui fait écarter ou surmonter les tentations les plus dangereuses. Il suffit qu'on lui indique la route à suivre pour qu'il rejoigne les rangs de ceux qui luttent pour changer la face du monde.

**Une Nuit de Souvenirs** est l'histoire d'une lente maturation, d'un cheminement incertain, jalonné de tâtonnements et d'erreurs. Szczesny occupe une place privilégiée — à côté des Maxime, des Tom Joad, des Ramon Quintero, — dans la représentation cinématographique du prolétariat. Tout à l'opposé du « héros positif » prôné par les édits culturels, Szczesny est une forte personnalité que Kawalerowicz nuance subtilement, attentif aux possibilités de l'acteur avec lequel il travaille autant qu'au héros qu'il veut façonner. (Il en va de même pour le personnage du menuisier chez qui travaille Szczesny, auquel Stanislaw Milski prête une savoureuse silhouette, sans rapport avec le stéréotype du patron exploiteur).

Mais derrière Szczesny, encore à la merci du hasard et des rencontres, c'est toute l'avant-guerre qui ressurgit devant nous sous forme de tableaux successifs. A cet égard la construction de **Une Nuit de Souvenirs** fait penser à celle de **Chopin**, mais sans que l'événement comme tel ne prenne le pas sur le personnage. Le film de Kawalerowicz ressemble à un documentaire tant le soin apporté à la reconstitution d'un univers révolu se révèle minutieux, précis jusque dans les moindres détails. « Les petits chapeaux antédiluviens des dévotes de la confrérie du rosaire, le gramophone à pavillon qui joue d'un son métallique une rengaine à la mode, les escarpins à talons hauts que la femme coquette du menuisier tient à la main en se promenant dans le bois, tous ces accessoires remplacent en substance des scènes entières et recréent la couleur d'une époque... » (1)

Sur le thème du paysan qui quitte sa terre pour venir travailler à la ville où les tentations sont plus vives et les luttes plus cruelles, Kawalerowicz réussit avec **Une Nuit de Souvenirs** un film vigoureux et attachant, premier jalon du cinéma polonais moderne.

(1) J. Plazewski. Art. cité.

Deuxième partie :

*Sous l'Etoile Phrygienne*

« La seconde partie de **Cellulose** (permet) enfin de faire entrer en action le héros qui aime, lutte et se trouve nettement au premier plan des préoccupations « humaines » du metteur en scène. L'histoire de l'amour de Szczesny et celle de sa prise de conscience sont hérissées de difficultés et épurées de tout schématisme facile. Kawalerowicz insiste sur les parties du livre qui créent des situations apparemment sans issue. (1)

« Szczesny a tué arbitrairement un provocateur et il comparait devant le tribunal clandestin du parti. Apparemment le tribunal clandestin a raison. Mais le provocateur allait justement faire une dénonciation, il pouvait perdre beaucoup de gens. Il apparaît que notre héros avait raison. Après avoir fait naître l'indécision chez le spectateur, le metteur en scène compare discrètement Szczesny à un autre héros dont un coup de feu arbitraire a fait un criminel. Ainsi il se déclare être du côté du tribunal.

« Une autre scène du type « situation sans issue » est construite presque sans le secours de la trame du roman. La jeune femme de Szczesny, dont il est séparé depuis longtemps, vient à la réunion du comité de grève dont fait parti son mari. Comment résoudre la scène de leur rencontre ? Le salut officiel, au nom du parti, comme pour les autres ? Ce serait inhumain. Des caresses, des baisers ? En présence du comité ? Ça ne va pas non plus. Alors Madzia rajuste la cravate de son mari et dit avec un chaud sourire : « Je dirai bonjour plus tard à ce camarade. »

« Evidemment on aurait pu en sortir par une ellipse, ne pas montrer la rencontre des deux époux. Le spectateur se serait bien douté qu'ils s'étaient salués d'une façon ou d'une autre. Et justement, l'ellipse qui permet la condensation maximum du sujet est l'objet de l'intérêt particulier de Kawalerowicz. Ce n'est pas par hasard que les cinéastes qu'il estime le plus : Bardem, Fellini, Zinneman, De Santis, sont les maîtres du raccourci.

« Une des ellipses les plus opportunes est celle dont use Kawalerowicz dans **Sous l'étoile phrygienne**, lorsqu'un camarade du parti qui cherche un endroit pour installer

(1) Il s'agit du roman de Igor Newerly : **Souvenirs de Cellulose**.

une imprimerie clandestine vient trouver Szczesny terré à la campagne dans une propriété.

« As-tu vu les caves laissées par les comtes ? » demande Szczesny. Coupure. Puis viennent immédiatement les scènes du transport de la machine à imprimer. Par contre, les scènes sur la visite des caves, la décision quant à leur utilité, (sont) omises. Chacun saura se dire que les caves convenaient. Le trait constant des travaux de Kawalerowicz, c'est la condensation au minimum indispensable de la trame de l'action, laissant seulement les scènes culminantes. Mais les mètres de pellicule ainsi épargnés sont consacrés aux rapprochements psychologiques, telle cette scène de la rencontre des amants séparés... » (1)

#### *L'ombre*

Un inconnu tombe d'un train en marche et meurt à l'hôpital où il a été transporté, le visage méconnaissable. L'absence de papiers d'identité dans ses poches ne permet pas de l'identifier. Un agent des forces de sécurité propose de suivre la trace de la victime, persuadé qu'on finira ainsi par en percer le mystère. Mais le Docteur Knyszyn, qui a tout fait pour sauver l'inconnu, et le commissaire Karbowski, chargé de l'enquête, racontent deux histoires qui sont en contradiction apparente avec cette suggestion. L'arrestation d'un jeune homme trouvé en possession des papiers de la victime donne la solution de l'énigme : Biskupik, l'inconnu, l'homme qui semblait donner la guigne à ceux qui avaient affaire à lui, était en réalité un redoutable provocateur.

Avec toutes les apparences d'un film policier à tiroirs, une histoire en amenant une autre qui l'éclaire du même coup, *L'Ombre* renouvelle avec brio le portrait classique du saboteur opérant pour le compte d'une puissance étrangère, archétype du cinéma stalinien d'après-guerre. Il se distingue des réalisations d'un Alfred Hitchcock, d'autre part, par son contenu et ses résonances politico-sociales.

Le premier récit (fait par le médecin de l'hôpital) propose une énigme pratiquement insoluble : deux groupes de résistants se sont entretués, leurs chefs n'arrivent pas à faire la lumière sur cette tragique méprise et le seul personnage susceptible de les renseigner, en qui ils ne font d'ailleurs que pressentir un agent double, a disparu ; dans le second récit (apparemment sans rapport avec les

(1) J. Plazewski. Art. cité.

deux autres) le commissaire chargé d'enquêter sur l'identité de la victime prononce le nom d'un personnage suspect : Biskupik. Or l'artisan chez qui se réunissaient les membres de l'un des groupes de résistants se nommait précisément Biskupik. Le troisième récit permet enfin d'identifier l'homme sur d'autres bases que de simples hypothèses. Finalement il importe assez peu de savoir qui est l'Ombre, le mystérieux Biskupik, éternel provocateur de toutes les époques ; toute l'habileté du réalisateur consiste à ne jamais révéler, dans un même moment, le personnage dans sa « totalité ». C'est dire combien cette silhouette assez inquiétante diffère de la crapule traditionnelle, soulignée à gros traits, telle qu'on la voit dans *Les Cinq de la rue Barska* par exemple.

Poursuivant l'expérience qu'il tentait déjà dans ses films précédents, Kawalerowicz nous plonge dans trois périodes successives de l'histoire de la Pologne : l'occupation (1943), l'après-guerre (1946-47), les années du plan (1953), et réussit à suggérer le climat de chacune d'elle par une coloration appropriée qui passe d'une dureté exacerbée (pour les deux premiers récits) à un ton plus familièrement quotidien. Ainsi l'on vit rarement images aussi sensibles de Varsovie occupée, de ses rues froides sous une pluie fine, vidées de leur monde en un clin d'œil par l'aboïement d'une sirène.

Cependant la recherche de l'humain, l'approche « néo-réaliste » des êtres et du monde, qui caractérise fortement *Cellulose*, se trouve dans *L'Ombre* des prolongements dramatiques et moraux parfois inattendus.

« Kawalerowicz n'a pas tiré profit jusqu'au bout de l'esthétique du thriller américain. Le rapport des scènes successives entre elles (la logique de fer de Hitchcock) n'est pas toujours observé et, par instant, la cadence ralentit : lorsque l'une des digressions (pas toujours prévues dans le scénario) l'intéressera par ses dessous humains.

« Par exemple, il y a dans le film le personnage d'un redoutable chef de bande armé réactionnaire, dont l'apparition est précédée du tableau de son activité sanglante (...). Le chef porte le pseudonyme de « Petit ». Selon les lois de la conspiration, le spectateur s'attend à voir un individu de grande taille, large d'épaules, au visage rébarbatif. Fidèle à son penchant pour la surprise, Kawalerowicz nous montre un homme réellement petit au visage enfantin. C'est un rôle secondaire, il aurait suffi qu'il soit interprété d'une manière conventionnelle. Mais le metteur en scène et

l'acteur se sont pris d'intérêt pour le personnage. Sans changer en rien le dialogue initial, ils ont tiré les conséquences du pseudonyme du chef et de son aspect extérieur. Le complexe de son apparence presque grotesque tourmente le petit homme. Sa cruauté raffinée s'en trouve accrue. Exprès « Petit » ne se lève jamais de sa place pour dire bonjour à quelqu'un, comme s'il voulait dissimuler sa petite taille, et il parle d'une voix exagérément douce, tant qu'il n'est pas en rage. (...) Peu à peu ce personnage auxiliaire devient indépendant : il a son passé, ses propres raisons intérieures ; c'est presque la microhistoire du caractère de ce chef de bande qui commence.

« Encore un trait caractéristique du travail de Kawalerowicz : il a l'ambition de dissimuler à l'œil du spectateur tous les trucs techniques, toutes les inventions formelles. Non qu'il s'agisse de la crainte métaphysique du « formalisme » inculquée aux créateurs à l'époque du stalinisme. C'est plutôt une attitude proche de celle de Carl Dreyer : « Ce qui caractérise le bon style, simple et précis, c'est qu'il doit entrer avec le contenu en une combinaison si intime qu'elle fasse synthèse. S'il est trop entreprenant et tente d'attirer l'attention, il cesse d'être style pour devenir plutôt maniérisme... »

« La coquetterie des metteurs en scène consistant à épater le spectateur par l'ingérence de la technique, dit Kawalerowicz, discrédite du coup l'auteur à mes yeux, surtout que nous en avons fini avec la période où chaque année complétait effectivement la langue du cinéma. Cette façon de vouloir épater ne peut donc pas être justifiée aujourd'hui par la prétention de vouloir épater par ses propres inventions. » (1)

*Tout n'est pas fini (ou La véritable fin de la guerre).*

« Le sujet rappelle un peu **Les Enfants d'Hiroshima** de Kaneto Shindo. Quelques années se sont écoulées depuis la guerre : en apparence la vie est normale, les gens se sont habitués, ils ont oublié. Et voici que, dans une confortable villa végète un ingénieur, ancien prisonnier d'un camp de concentration nazi, épileptique et muet. Durant quelques années, sa femme se dévoue auprès de lui, bien qu'il lui soit possible de trouver le bonheur aux côtés d'un ex-amant. Mais il n'y a pas d'espoir que l'homme à demi conscient puisse guérir et la femme se décida à l'envoyer

(1) J. Plazewski. Art. cité.

à la campagne. En apprenant cela, l'épileptique, que seul l'amour de sa femme faisait vivre, se suicide.

« Contrairement à ce que fait Graham Greene dans **Le Fond du Problème**, Zawieyski ne met pas en doute le dogme catholique de l'inadmissibilité du suicide. Il s'en prend seulement aux conséquences morales de la guerre, qui crée des situations sans issue. (1) Dans le drame de ces gens, bons et honnêtes, il n'y aura pas de fautifs. Seule la guerre — héros négatif du drame — est responsable.

« En attaquant cette nouvelle, Kawalerowicz voulait obtenir la tension intérieure en opposant quelques visions subjectives (allant jusqu'à l'hallucination) et une vision objective. La préhistoire du malheureux ingénieur est présentée au cours de quatre courtes rétrospectives dans lesquelles la caméra s'identifie (comme dans **Lady in the Lake**) à l'œil du héros. Le premier flash-back (le premier bal des jeunes époux) est vu par les yeux de la femme, les trois suivants par les yeux du mari, et représentent sa vie au camp de concentration. Ils ont un trait formel commun : l'œil-caméra qui tourne autour de son axe, c'est le monde vu par un danseur. La justification est dans la narration : l'ingénieur était un excellent danseur et, au camp, il a gagné un marathon de la danse, inventé par un SS sadique. L'obsession malade du héros est précisément la suite des tortures subies quand il participait comme danseur aux orgies des SS. Les crises d'épilepsie de l'ingénieur qui ont lieu dans le présent, ont précisément l'aspect de cette danse macabre, incompréhensible pour son entourage. Mais la danse « présente » est déjà photographiée objectivement, de l'extérieur.

« Les quatre rétrospectives en question, l'élément le plus choquant du film du point de vue formel, ont été accueillies par la critique avec réserve. Elles sont pleinement justifiées dans le texte, mais n'introduisent pas dans le drame. Il semble que Kawalerowicz soit ici en contradiction avec son mot d'ordre favori : ne pas faire étalage de technique. Car celle-ci remonte agressivement à la surface.

« C'est pourquoi je trouve plus universels et aussi plus efficaces les moyens par lesquels le metteur en scène rend

(1) Cette fois, la situation est — telle que l'aime Kawalerowicz — réellement « sans issue ». Le suicide de l'ingénieur n'arrange rien. Après la mort de son mari, la femme ne se décide pas à suivre un autre homme et se renferme dans une solitude désespérée.

la narration plus subjective, sans aller jusqu'au bout. Il en est ainsi, par exemple, dans la scène où l'ingénieur, fou de douleur, se précipite dans la rue. L'image de la rue devient subitement floue. Nous savons que c'est ainsi que le héros voit la rue, mais, en même temps, sa silhouette reste visible dans le cadre, qui reprend d'ailleurs lentement sa netteté. Tout aussi discrètement devient subjective l'image de la réalité dans la scène (...) de la bonne étendant la main vers l'infusion. » (1)

*Train de nuit*

Jerzy Kawalerowicz ne se sert pas de l'atmosphère quelque peu mystérieuse du **Train de Nuit** pour ménager un habile « suspense », il réduit volontairement celui-ci au rôle de ressort dramatique ; pour lui, et ses films précédents nous l'ont appris, le mystère se trouve ailleurs. Percer la psychologie d'un personnage, éclairer lentement les mobiles de son comportement, voilà, semble-t-il, quelques-unes de ses préoccupations majeures.

La « mise en situation » du docteur, de Marthe, de la femme blonde et de Stachek dans la foule qui prend le train de nuit — univers clos et dynamique rassemblant les hommes dans une provisoire cohabitation, sur l'arrière fond de paysages qui défilent — éclaire déjà par quelques **détails leur manière d'être** du moment, tandis qu'émergent de la foule quelques silhouettes bien esquissées que nous retrouverons au long du film.

Les lunettes noires qui cachent le visage du docteur font pressentir aux autres voyageurs quelque secret ; la blonde, fort jolie, ne manque pas d'attirer sur elle les regards des jeunes gens ; Stachek prend le train en marche ; quand à Marthe, elle dissimule mal sa nervosité qui se manifeste d'abord par son refus crispé de quitter le compartiment où elle se trouve par erreur. Un des voyageurs entame une conversation avec ses voisins au sujet d'un meurtre dont il lit le récit dans un journal...

Toute la dramaturgie du film va nous amener peu à peu à comprendre pourquoi le docteur porte des lunettes noires, la blonde recherche une liaison, Stachek s'agite, Marthe se révèle nerveuse, et à nous montrer le processus par lequel de très « braves gens » peuvent se transformer en une meute bestiale, mais sans que l'auteur ne porte sur les uns et les autres un jugement explicite : il brouille à dessein

(1) J. Plazewski. Art. cité.

les fils de l'intrigue et maintient dans tous les cas différentes perspectives de compréhension.

Nous apprenons ainsi que le docteur et Marthe avaient envie d'être seuls et qu'un échange de billets de location les a réunis dans un même compartiment. L'attention éveillée du premier lui permet d'établir une sorte de diagnostic sur le cas de Marthe qui cherche à mettre un terme définitif à un passé qui lui pèse — nous l'apprenons à travers quelques indices fugitifs — tandis que Stachek souhaite tout au contraire prolonger ce passé et use de stratagèmes un peu enfantins, spectaculaires pour la retenir.

Au moment dramatique où le docteur est arrêté, Marthe parvient à faire la lumière sur la méprise qui est cause de cette arrestation et se trouve dans l'obligation d'aider les policiers ; elle sauve le docteur et perd l'assassin recherché dont elle avait favorisé la fuite sans le savoir lorsqu'elle lui avait repris son billet. Au cours de la poursuite de l'assassin, véritable chasse à l'homme, l'ambiguïté de sa situation éveille en elle un profond malaise, surtout lorsque son regard rencontre celui de l'homme traqué.

Un peu plus tard, sans que Marthe ne le lui demande, et par conséquent quand cette révélation a perdu son caractère mystérieux mais contribue cependant à nous renseigner sur les raisons de son attitude, le docteur lui apprend pourquoi il voulait être seul : il n'a pas réussi l'opération qu'il devait pratiquer sur une jeune patiente, celle-ci est morte.

Lorsqu'il lui dit enfin qu'il est marié et que sa femme l'attend, cette vérité soudaine et inattendue bouleverse Marthe comme si elle attendait plus ou moins consciemment une sorte de « salut » de cet étrange rencontre d'une nuit.

A l'intérieur d'un cadre unanimiste qui rappelle certains films anglais et italiens de l'après-guerre par la multiplicité de petits détails justes, humoristiques ou dramatiques, finement observés, par lesquels Kawalerowicz décrit l'humanité de son **Train de nuit** (1) l'exercice de style, que suggérerait la science de ses mouvements d'appareil, se trouve constamment dépassé par l'auteur dans son désir majeur et profond de montrer ses personnages en proie à leurs impulsions et sentiments (amour, désir de briser leur solitude et de communiquer, culpabilité) que leur complexité intérieure, le poids du passé, le bref et violent éclairage de la nuit rend fugitifs et fuyants.

(1) Admirateur de De Santis, Kawalerowicz a repris ici, sans qu'il y ait plagiat, quelques brèves scènes de Rome, 11 heures.

Nous ne saurons jamais exactement ce qu'il y a eu entre Marthe, tout à la fois frémissante et réservée et le docteur apparemment impassible, « tous deux sensibilisés par l'attrait de l'inconnu et de l'inachevé »... (1) car leurs rapports forcés sont voilés par une sorte de pudeur « antonionienne » et réduits à des propos ironiques et désabusés, à de brefs effleurements que multiplie l'exiguïté du compartiment.

Autant dans **L'Ombre** le morcellement savant de la construction permettait l'élucidation progressive et définitive d'un « cas » mystérieux et précis, autant la rigueur chronologique de **Train de nuit** est propre à démystifier un prétendu mystère de type « policier » pour déboucher sur un autre, authentique lui, celui de la personne. L'itinéraire dramatique de **Train de nuit** va à l'encontre de celui de **L'Ombre**.

Dans **Train de nuit**, on finit par connaître l'identité du médecin et celle de l'assassin pour découvrir que le premier est un homme comme les autres, que le symbolisme de ses lunettes noires ne se réfère qu'à un poids de problèmes tout intérieurs, que le second n'est plus, au cours de cette nuit, qu'un homme traqué, infiniment pitoyable.

Et par là Kawalerowicz dénonce implicitement le goût de la foule pour l'événement sensationnel (ici un crime), la jouissance malsaine qu'elle en retire, et, raillant le sentiment de justice sommaire qui s'empare d'elle, montre la véritable responsabilité de chacun.

D'un autre côté deux êtres fortuitement mis en présence à la faveur d'une rencontre brève et sans lendemain — avec tous les possibles qu'elle peut comporter — prennent conscience de la difficulté d'être. Pour le docteur qui retrouve sa femme, cet événement est sans importance profonde ; il laisse au contraire en Marthe, dans l'état d'incertitude où elle se trouve du fait de sa rupture définitive avec Stachek, un sentiment de tristesse proche du désespoir.

Tout en constituant une des œuvres les plus intéressantes du cinéma polonais, **Train de nuit** s'apparente aux films d'Antonioni et de Resnais : on y trouve le même dépassement d'une perception élémentaire de la réalité, la même volonté d'atteindre quelques vérités essentielles. (2)

(1) J.-P. Torok - Positif n° 40, juillet 1961.

(2) A signaler certains procédés métaphoriques utilisés par Kawalerowicz ici. Le graphisme géométrique des croix, déjà lisible dans *Une nuit*

A l'exception de Sœur Marguerite, la sœur tourière qui consacre plus de temps aux besognes quotidiennes qu'aux prières, les religieuses d'un couvent situé aux abords d'un village de Pologne Orientale sont aux prises avec d'étranges démons.

L'abbé Garniec, curé de la paroisse, a été brûlé sur le bûcher pour s'être livré à des pratiques diaboliques en leur compagnie ; quant aux quatre prêtres dépêchés sur les lieux pour exorciser les nonnes, ils s'avèrent impuissants à venir à bout des démons prétendument entrés dans le corps de Mère Jeanne des Anges, la supérieure. L'évêché envoie alors l'ascétique abbé Joseph Suryn.

Celui-ci, en dépit d'une foi ardente et rigoureuse, avoue son inquiétude devant le mal au nouveau curé de la paroisse, brave homme charitable et de bon sens qui sait à quoi s'en tenir sur la nature humaine. Mis en présence de la Mère Jeanne, le Père Joseph est frappé par l'élévation de ses sentiments ; mais les démons qui semblaient s'être calmés en elle momentanément reprennent le dessus malgré les paroles sacrées proférées à leur encontre par le Père Joseph.

La cérémonie solennelle et publique au cours de laquelle les quatre exorcistes s'évertuent à chasser les démons à grand renfort de latin et d'eau bénite s'avère totalement inefficace, sinon aggravante. Le Père Joseph entreprend d'utiliser une autre méthode : il décide d'éloigner la Mère Jeanne des regards indiscrets de spectateurs éventuels pour la contraindre au dépouillement et à l'humilité, car il pense qu'elle est en proie à l'orgueil. « Mère Jeanne, lui dit-il, vous pensez uniquement aux moyens de vous élever au-dessus de vos semblables... »

Cependant au cours de leurs prières ferventes et des douloureux exercices de mortification auxquels ils se livrent, « repoussé par leur volonté (...), mais inexorable, un sentiment plus tendre naît en eux » (B. Michalek). Profondément bouleversé par cette découverte, le Père

de souvenirs et dans *L'ombre*, apparaît ici nettement. La prise de corps de l'assassin a lieu dans un cimetière : il se sert d'une croix pour se défendre contre la foule... Plus tard, lorsqu'il git par terre, hébété, haussant ses mains enchaînées à la hauteur de ses yeux, son regard rencontre celui de Marthe, sa « dénonciatrice », dont le visage, cadré en très gros plan, est partiellement masqué par les bois de la croix. Enfin, au moment où le train repart, on discerne au loin l'assassin entre deux policiers, très petits, en haut d'une colline. Le symbolisme christique est ici évident.

Joseph s'en va demander au rabbin de l'éclairer sur le comportement de Mère Jeanne et sur les démons. « ... C'est vous, Monsieur l'Abbé, qui venez m'interroger sur la nature des démons ? Et si ce n'était pas l'existence des démons, mais une absence d'anges ? L'ange a quitté la Mère Jeanne et elle est restée seule, livrée à elle-même. Ce n'est peut-être que la nature humaine ?... »

Plus abattu encore, le Père Joseph fait dresser entre la Mère Jeanne et lui un treillis de bois destiné à prévenir toute tentation. En vain. « Rends-moi sainte ! » s'écrie la Mère Jeanne. — « Non, non... cela je ne peux le faire », lui répond le Père Joseph qui s'enfuit.

Tandis que la sœur tourière a quitté le couvent pour passer la nuit avec un prétendu seigneur qui lui a promis de l'emmener, le Père Joseph, au terme d'une nuit tourmentée, pense se sacrifier pour la Mère Jeanne en prenant en charge tous ses péchés. Il rend ce choix irréversible en tuant deux innocents de l'auberge pour retenir auprès de lui les démons qui tourmentaient Mère Jeanne et lui rendre possible, par là-même, le chemin de la sainteté.

A son réveil, la sœur tourière se retrouve seule, trompée, et va retrouver le Père Joseph qui lui demande de se rendre auprès de la Mère Jeanne et de lui dire qu'il a commis son double crime par amour pour elle et pour la sauver.

Au premier abord, **Mère Jeanne des Anges** se présente comme un apologue religieux dans la lignée des grands classiques danois ou suédois : à une époque traversée par la tourmente, à laquelle costumes et décors confèrent une valeur de dépaysement, des hommes et des femmes sont aux prises avec des démons. Or la mise en scène, volontairement ascétique, dépouille l'histoire de possibles sollicitations pittoresques, facilement polémiques ou scabreuses, pour nous mettre en présence d'un drame humain avant tout.

« ... Mon film est une protestation contre les entraves imposées à l'homme de l'extérieur, qu'il soit catholique ou non... », a dit Jerzy Kawalerowicz de **Mère Jeanne des Anges**. Nous sommes ici en face de manifestations extrêmes d'aliénation, engendrées à l'intérieur du carcan étroit d'une vie religieuse exclusive et rigide, et chez des êtres exceptionnels à la fois par l'absolu de leurs aspirations religieuses et par la force des impulsions qui les animent (le Père Joseph, la Mère Jeanne), d'autant plus que nous les voyons à un moment où la crise suscitée par la contra-

diction de ces deux élans atteint une phase culminante et éclate violemment. Le film de Kawalerowicz peut être dit anti-religieux dans la mesure où il met en lumière l'ambiguïté fondamentale du phénomène religieux, où il démystifie et désacralise, mais il se situe hors de tout esprit de polémique (1) et s'efforce honnêtement de nous restituer la complexité de cette réalité (les divers types de religieux sont très différenciés). Par contre, Kawalerowicz ne semble pas avoir été soucieux de faire œuvre de destruction pure et simple (on ne trouve ni complaisance dans l'éclairage brutal qu'il jette sur la religion, ni éparpillement dans une caricature détaillée de la pratique religieuse) il semble plutôt avoir cherché à saisir, à partir de ce cas extrême, d'une part l'essence de tout dogmatisme totalitaire qui déforme et mutile l'homme, et risque de le mener jusqu'au crime, et, d'autre part, le poids contraignant du tabou, sexuel surtout, propre à entretenir le déséquilibre et la névrose ainsi qu'une fallacieuse culpabilité. C'est aussi en ce sens que la situation qui nous est présentée, historiquement datée (au moins approximativement) et peut-être idéologiquement dépassée par rapport à l'évolution actuelle des consciences chrétiennes les plus éveillées, nous concerne très directement. Il serait donc aussi faux de prétendre que Kawalerowicz ait seulement voulu nous montrer une forme de religion mal comprise ou qu'il ait souhaité se lancer dans une simple négation de la religion.

**Mère Jeanne des Anges** est un film clairement athée. Mais à partir de cette démystification du sacré, de l'échec par lequel se soldent les aspirations religieuses de la Mère Jeanne et du Père Joseph (aspirations elles-mêmes entâchées d'éléments profanes, et notamment dans leurs moments paroxystiques), il eût été facile de se lancer dans une sorte d'apologétique athée ou rationaliste, ou dans une exaltation emphatique de l'homme libéré. En fait aucun élément foncièrement optimiste ne vient contrebalancer l'échec religieux et la faillite des interdits ; nous verrons si la possession, la névrose collective, première phase d'effritement du sentiment religieux correspond à l'amorce sous-jacente d'une libération, mais rien n'en est manifeste. A aucun moment du film il n'est possible de dire, en toute certitude, si l'un ou l'autre des héros progresse dans

(1) « Je suis athée, mais je n'ai pas voulu faire un film de propagande antireligieuse, ni de propagande tout court. » (Kawalerowicz).

la voie d'une plus grande authenticité, ce qui fait naître une très grande tension et un sourd malaise.

Les caractères exceptionnels de Mère Jeanne et du Père Joseph Suryn n'ont pas de répondant dans l'univers de l'auberge où l'on ne trouve aucun personnage positif, aucune incarnation convaincante d'une nature humaine non aliénée. Lorsqu'elle se décide à quitter définitivement le couvent pour partir avec l'homme qui l'a séduite, Sœur Marguerite se retrouve brutalement trompée. Ainsi la seule femme du couvent qui échappât à la névrose collective, sans doute par ses va-et-vient entre le couvent et le village, par les rapports cordiaux qu'elle entretient avec les gens de l'auberge, restera blessée et non réalisée dans cet amour humain.

Il est important de préciser que nous n'assistons pas à la montée du déséquilibre et du dérèglement qui sévissent au couvent. Seul le spectre noir du bûcher où périt l'Abbé Garniec, le prêtre « possédé », représente le premier jalon du souffle exterminateur qui va porter le Père Joseph au meurtre de deux innocents.

A l'arrivée du Père Joseph, les nonnes sont prétendument aux prises avec des démons bien personnalisés, qui les conduisent à des comportements hystériques. Il semble que le « mal » ait commencé d'exister avec un éclatement des instincts de vie étouffée, donc exacerbés dans l'espace clos du couvent, et que c'est le fait même d'être nommé, matérialisé sous forme démoniaque qui lui donne sa seule existence de mal, en même temps qu'il se trouve posé comme extérieur, surajouté à l'homme qu'il habite. Si bien que, à partir d'un refoulement accumulé, Mère Jeanne trouve (inconsciemment bien sûr) dans le comportement hystérique (à la fois vécu sans distance et joué, surtout face à des spectateurs-juges) un échappatoire à l'intensité des pulsions qui minent son équilibre, dans la mesure où celles-ci, monstrueusement amplifiées, peuvent éclater et permettre à la Mère Jeanne de s'imposer aux autres ; l'hystérie constitue ici en elle-même un moyen de rompre la tension.

En même temps la culpabilité se cristallise et se trouve mise au compte de la fantasmagorique possession des démons. L'observation à laquelle se livrent les profanes — les gens de l'auberge notamment — qui habitent et rôdent autour du couvent, épient la vie des religieuses, poussés par une curiosité malsaine avide de scandale, contri-

bue à matérialiser l'existence des démons, à durcir le mani-chéisme qui obscurcit l'esprit de tous. La culpabilité de Mère Jeanne des Anges et de ses compagnons a, dès lors, une dimension de scandale. Quant à la cérémonie des exorcismes, elle est bien propre, elle aussi, à exacerber davantage le refoulement et le déchaînement des nonnes, par la totale inadéquation des moyens employés aux puissances à réduire.

Le Père Joseph Suryn dont l'intervention auprès de la Mère Jeanne, les prières, les mortifications, sont mises en échec par l'irréductibilité du mal, se trouve entraîné par la force du sentiment qu'il éprouve pour la supérieure du couvent ; il va trouver son échappatoire et sa raison d'être dans le choix délibéré du mal, choix « magique » qui doit du même coup délivrer Mère Jeanne. C'est dire que ce mal devient une force obscure, mystérieuse, transmissible et contagieuse. Sans doute le Père Joseph se met-il à l'amplifier à son tour à partir de la culpabilité diffusément ressentie dans les liens de plus en plus étroits qui l'unissent à Mère Jeanne et dans les phases troublantes de ses rapports avec elle ; il se sauve dans la mesure où il découvre l'amour et affirme dans un choix une partielle liberté, mais se perd en succombant finalement à la mensongère fatalité de ce mal et en scellant sa complicité avec « le Diable » par le meurtre le plus absurde.

La scène finale du film — retour de Sœur Marguerite auprès de la Mère Jeanne, toutes deux en larmes — nous éclaire sur le chemin parcouru par chacune d'elles, sans nous faire entrevoir ce que sera leur évolution future. Elles apparaissent délivrées dans la mesure où elles prennent totalement conscience d'elles-mêmes. Mère Jeanne a été « rachetée », régénérée par l'amour du Père Joseph, et non par un transfert des démons qui se serait opéré d'elle à lui. D'un autre côté l'expérience douloureuse vécue par la Sœur Marguerite — moins cruciale toutefois que si, comme la Mère Jeanne, elle avait été possédée — représente un échec, mais aussi lui a révélé sa nature de femme.

Jerzy Kawalerowicz pousse très loin son analyse psychologique dans *Mère Jeanne des Anges*. Les procédés qu'il met en œuvre pour éclairer lentement un cas dramatique très particulier — la prétendue emprise des démons sur les religieuses d'un couvent — se révèlent à la fois respectueux de la vérité profonde des êtres qu'il nous présente et artistiquement efficaces, convainquants.

Plus encore que dans *Train de Nuit* où la brève rencontre

de Marthe et du médecin laissait un sentiment de tristesse vague, d'inachevé, il semble ici que l'amour naissant entre la Mère Jeanne et le Père Joseph, jamais nommé, demeure ébauché, à ceci près que le Père Joseph croira le réaliser dans une déviation criminelle.

La rigueur, le dépouillement de la mise en scène de Kawalerowicz évoquent souvent le style de Dreyer et pourtant jamais le cinéaste, qui s'éloigne pour la première fois d'un cadre contemporain, ne semble avoir été aussi personnel, aussi maître de son langage que dans **Mère Jeanne des Anges**.

L'action du film se situe dans trois décors propres à s'accorder aux états d'âme de ses personnages : une auberge lépreuse, trouée de quelques lumières, pleine de recoins, où les visages semblent déboucher lentement de l'ombre comme dans un tableau du Caravage ou de Latour ; une terre mamelonnée, pelée, lunaire et sans âge ; un cloître gothique à l'architecture sévère, qu'animent, taches blanches et furtives, les robes des nonnes.

Le grain serré de l'image laisse peu de place à la métaphore ; relevons une ellipse saisissante dans une brève séquence : le meurtre des deux pères dans l'écurie n'est pas directement montré, nous ne voyons que les têtes des chevaux effrayées et vivement éclairées, et n'entendons que leur hennissement et leur piétinement inquiet...

**Mère Jeanne des Anges** nous apparaît comme une œuvre d'une exceptionnelle maturité, par la rigueur de son style et par l'intelligence de son propos.



Jerzy Kawalerowicz est le premier cinéaste polonais de la nouvelle génération qui se soit imposé, d'abord comme assistant, puis comme metteur en scène. Dès **Le Moulin du Village**, son premier film, pourtant loin d'être une pleine réussite, il impose une vision des choses qu'il ne cesse pas d'approfondir et de renouveler au cours de son œuvre. Que son héros soit un paysan (**Le Moulin du Village**), un ouvrier (**Cellulose**), un ingénieur rescapé des camps de concentration nazis (**Tout n'est pas fini**), une nonne ou un abbé du 17<sup>e</sup> siècle (**Mère Jeanne des Anges**), il cherche toujours à nous en révéler l'intériorité, les sentiments les plus cachés.

Kawalerowicz apparaît comme un psychologue extrê-

mement subtil autant qu'un artiste exigeant, dont chaque œuvre nouvelle dérouté par un style inattendu, exempt de tout maniérisme comme de toute figure de style, propre à cerner le plus près possible ses personnages à l'intérieur d'une dramaturgie qui, pour être rigoureuse, ne les enferme pas dans des cadres traditionnels et déterministes mais se modèle sur leurs mouvements intérieurs.

Des films comme **L'Ombre** ou **Tout n'est pas fini** se caractérisent par une recherche stylistique qui affecte surtout les modes narratifs utilisés par le réalisateur dans l'approche de ses personnages (trois histoires se recoupant autour d'un inconnu dans le premier, un récit construit en flash-back dans le second). Cette recherche trouve son point d'aboutissement parfait dans **Train de Nuit** dont l'univers limité dans l'espace et le temps se trouve éclairé de divers points de vue. Dans **Mère Jeanne des Anges** où la forme très travaillée atteint au plus total dépouillement, la démarche profonde de Kawalerowicz reste la même.

J. Kawalerowicz « préfère l'inquiétude à la perfection » dit de lui son compatriote J. Plazewski.

En vérité le regard grave et aigu qu'il porte sur le monde, savolonté de ne point trancher les problèmes qui se posent à travers ses films et de perfectionner constamment les ressources de son art font de lui un des plus passionnants cinéastes contemporains.

## ANDRZEJ MUNK

« Si je dois avouer une influence, ce serait celle du cinéma soviétique, celui de la grande période qui, pour la première fois, à mon sens, a introduit au cinéma l'homme dans sa véritable nature, l'homme dans son comportement et non dans son jeu, l'homme et non l'acteur. La théorie koulechovienne du montage permettait justement de le saisir tel qu'il est. Je crois beaucoup plus, en matière de création cinématographique, aux ressources de la juxtaposition des plans qu'à l'apport des différents interprètes.

« J'affectionne (...) le plan séquence. » (1)

(1) A. Munk. Interview de Jean-Jacques Camélin. (« Image et Son », 136-137).

### L'HOMME

Andrzej Munk est né le 16 octobre 1921 à Cracovie. Après y avoir étudié l'économie, le droit et l'architecture, il entre à l'Institut de Cinéma de Lodz dont il sort en 1950 avec les diplômes d'opérateur et de réalisateur.

Il travaille pendant quelque temps comme opérateur d'actualités puis réalise huit courts-métrages pour les Studios de films documentaires.

Il tourne en 1956 son premier film de fiction, **Un homme sur la voie**, qui lui vaut l'année suivante le prix de la mise en scène au Festival de Karlovy-Vary.

Andrzej Munk trouve la mort dans un accident d'auto au cours du tournage de **La Passagère** (Automne 1961).

### L'ŒUVRE

#### Parole de cheminot

« Mes documentaires ? Etait-ce vraiment des documentaires ? Je faisais quelque chose de nouveau. Rien de semblable à l'enregistrement de la réalité libre, spontané. (...) Je reconstruisais chaque sujet à partir d'une anecdote (...) J'employais décors et acteurs naturels ; je veux dire pour ces derniers, non professionnels. Ils n'avaient d'autre profession que celle de leur personnage : mes cheminots étaient de vrais cheminots.

« **Parole de Cheminot** constitue une étude de la vie et des problèmes de cette catégorie de travailleurs. Un récit également : celui du voyage d'un train de charbon de Katowice à Stettin. J'ai nourri un schéma de faits authentiques dont j'avais eu connaissance en aménageant une charpente dramatique pour l'ensemble.

« Je voulais montrer l'héroïsme du simple labeur quotidien, celui qu'on ne remarque pas facilement car le véritable sujet du film tient en une constatation banale : « le train n'arrive pas en retard ». Le commentaire final le dit clairement : « Nous avons conté une histoire de chaque jour, le train est à l'heure mais nous vous avons montré combien d'hommes ont œuvré et pris de décisions pour cela. Beaucoup de ces choses sont ignorées.

« Ce type de documentaire, de témoignage reconstitué mais objectif, sur la réalité quotidienne provoqua quelques remous en une période où les films devaient, paraît-il, tout embellir : c'était le temps des gaillards uniformément superbes et constellés de médailles.

« Entendez bien que ma critique ne portait nullement sur le stakhanovisme, mais visait une mauvaise et néfaste conception de la propagande. Je tenais à ce que mes films soient une protestation contre « la réalité amidonnée », à ce qu'ils mettent au contraire en lumière que, dans la vie jugée souvent la plus ordinaire, il y avait de l'héroïsme, beaucoup de peine et surtout le danger. » (1)

(1) A. Munk. Interview cité.

*Les étoiles peuvent briller*

« On présentait toujours face à l'objectif des mineurs dont le large sourire semblait un attribut aussi indispensable que le marteau-piqueur », a dit A. Munk à propos de son premier documentaire de long-métrage. « J'ai cherché à montrer que le travail n'était pas une parade joyeuse, un jeu, mais une activité ardue et fréquemment périlleuse et que sa véritable beauté demeurerait celle de chaque exploration, de chaque découverte, de chaque combat de l'Homme contre la Nature. » ( )

Les étoiles électriques évoquées par le titre du film brillent au-dessus des puits de Silésie encore en activité. Certains d'entre eux sont menacés d'épuisement, ce qui pose de graves problèmes aux ingénieurs chargés de leur administration : si la houille se fait rare, comment obtenir du coke de bonne qualité qui permettra de traiter efficacement le minerai de fer ? Une équipe d'ingénieurs tente de remettre en service quelques galeries désaffectées, mais des éboulements se produisent et le projet doit être abandonné. C'est l'époque où l'on achève de moderniser l'exploitation des mines par une mécanisation poussée. Un vieux palefrenier préfère être mis à la retraite plutôt que d'abandonner ses chevaux qui tiraient naguère les wagonnets.

Sur ces entrefaits, et à l'occasion d'un important discours, le premier secrétaire du Parti ouvrier, B. Bierut, exhorte la classe ouvrière à encore améliorer la qualité de son travail afin qu'une augmentation de la production favorise la réalisation du plan sexennal mis en œuvre en 1949. L'ancien palefrenier reprend du service comme conducteur de wagonnets tandis que les ingénieurs trouvent finalement le moyen d'exploiter les vieilles mines.

Le résumé du scénario pourrait laisser croire que Munk et Lesiewicz (co-réalisateur) ont dû payer leur tribut à l'époque et sacrifier aux thèses réalistes-socialistes, au mythe stalinien du secrétaire du parti, guide du prolétariat, etc... Il n'en est rien. Au simple niveau du scénario, le discours de Bierut ne fait qu'aller dans le sens du projet des ingénieurs. De même les hésitations et la mélancolie du vieux palefrenier désœuvré suffisent à suggérer l'éventualité d'un retour à la mine. Quant à l'atmosphère même du film, elle traduit, non pas un optimisme béat (comme dans *Les Mineurs du Donetz* de L. Loukov, 1951) mais une pleine conscience des difficultés rencontrées et des risques encourus pour mener à bien l'exploitation d'une mine.

L'austérité de l'ensemble, à peine tempérée ça et là par une pointe d'humour ou de mélancolie, ne va jamais à l'encontre d'une vérité humaine des plus quotidiennes.

*Un dimanche matin*

Un autobus roule dans les rues de Varsovie, un dimanche matin. Une querelle d'amoureux opposant la receveuse au conducteur se trouve constamment interrompue par le va-et-vient des voyageurs, de personnages divers et multiples à travers lesquels se dessine une façon d'être typiquement varsoviennne. Au terme de leur journée de travail, les amoureux se réconcilient et partent en promenade.

« Ce n'était qu'un petit divertissement (...). C'est mon côté un peu pervers, puisque l'on en finissait avec l'époque amidonnée, j'ai fait un film amidonné. J'ai voulu chanter à mon tour que la vie était belle. » (1)

A l'opposé des teintes grises de son film précédent, cette promenade dans Varsovie révèle en Munk un cinéaste observateur, malicieux, tour à tour ironique et tendre, capable de traduire par la vivacité du montage « comment prend forme à la vitesse de l'éclair l'opinion commune des passagers d'un autobus urbain » (2) et par la douceur de ses couleurs le charme d'une matinée d'été.

*Les Hommes de la Croix Bleue*

Quelques jours après la libération de Zakopane, en janvier 1945, une équipe de sauveteurs comprenant des secouristes et des guides montagnards entreprend l'évacuation d'un hôpital de fortune tenu par des partisans en territoire slovaque. L'opération est périlleuse : il faut traverser les Hautes-Tatras, éviter les postes allemands qui jalonnent la frontière polono-slovaque et sauver les blessés... Un vieux guide a bien du mal à suivre ses compagnons.

Sur ce scénario, d'une simplicité toute linéaire, Munk parvient à atteindre l'objectif qu'il s'est assigné : dépasser définitivement le documentaire pur, accéder à la mise en scène dramatique. *Les hommes de la Croix-Bleue* se borne à rendre hommage à l'héroïsme quotidien de quelques hommes (partisans et montagnards) sur le ton d'une chronique familière. Une très belle photographie, due au maître S. Sprudin (*Pâturages, Maître Witz Stwosz*) nous restitue

(1) A. Munk. Interview cité.

(2) J. Plazewski. Art. cité.

la splendeur des paysages montagnards, l'humble beauté des visages et des gestes, les arabesques tracées dans la neige par les skieurs.

« Je considère (**Les hommes de la Croix-Bleue**) comme le dernier film de cette série par laquelle je tenais à montrer que la voie disons « officielle » ne menait nulle part, que si l'on introduisait une mise en scène, il ne fallait pas négliger l'analyse psychologique des individus. La réalisation des **Hommes de la Croix-Bleue** m'amena à conclure que le point final devait être mis à ce chapitre et que le passage au long métrage s'imposait. » (1)

*-Un homme sur la voie*

Un vieux mécanicien de locomotive est trouvé écrasé sur la voie ferrée Varsovie-Poznan. Sa mort suspecte déclenche une enquête. A travers une série de témoignages qui se chevauchent plutôt qu'ils ne se recoupent, la lumière se fait progressivement : le disque rouge ne fonctionnant pas à un moment donné, Orzechowski s'est jeté sous les roues du train qui passait pour prévenir une catastrophe. Toutefois sa mort constitue à la fois un acte de courage et un suicide : victime d'une bureaucratie absurde et tâtilonne qui lui a rendu la vie impossible, désespéré par sa mise à la retraite, Orzechowski s'est donné la mort.

« Un homme est mort. Qui en porte la responsabilité ? A l'aide de nombreux flashs-backs, plusieurs points de vue (possibles) se trouvent exprimés. Chaque spectateur doit former, seul, son jugement car les faits ne lui sont que proposés. Tous les retours en arrière commencent dans une salle de conférence où l'on discute de l'accident.

« Première possibilité évoquée : la victime était un saboteur. En ce temps-là, on en voyait partout. Seconde version : l'homme était un héros. Il avait consacré sa vie à assurer parfaitement le passage des trains et la sécurité de leurs voyageurs. Il était tombé victime du devoir.

« Appliqué à l'ensemble ce principe de construction se retrouve au niveau du détail où il ménage, de manière identique, la faculté d'un choix. Ainsi le même meeting est présenté du point de vue de l'orateur : envolées emphatiques, visages figés dans une religieuse attention, mais aussi du point de vue de l'auditoire : le discoureur bafouille, cherche ses mots tandis que, dans le public, beau-

(1) A. Munk. Interview cité.

coup somnolent ou lisent. Du seul accident, quatre représentations différentes sont offertes. Il n'y a pas finalement plusieurs vérités comme dans **Rashômon** ou les films de sa descendance — mais un fait unique, une réalité indiscutable dont la connaissance s'enrichit par la variété des éclairages.

« Pour moi la leçon essentielle tient dans l'impossibilité de juger les hommes de façon trop sommaire, trop schématique. L'une des plus graves questions de ce temps était qu'alors l'on admettait seulement le blanc et le noir, le pour et le contre absolu, sans nuance, et que l'on niait même l'existence du gris. Ici, tous les personnages restent sympathiques. Savez-vous quelles sont les dernières paroles du film ? L'un des représentants les plus sévères, les plus rigides du dogmatisme politique va à la fenêtre de la salle de réunion et l'entrouve en disant : « C'est étouffant ici ». Je crois que là réside toute l'explication, toute la signification du film. » (1)

Jerzy Plazewski caractérise ainsi **Un homme sur la Voie** :

« Du point de vue dramatique, le film est un peu lâche. Le spectateur est désorienté par le jeu excessif de la narration objective et subjective. Les personnages, à l'exception du héros principal, sont menés par la main de cet ancien documentariste, d'une manière assez malhabile. Mais l'image fidèle du monde des chemins de fer a donné à ce film une telle dose de vérité que les lacunes de la psychologie s'en trouvent très largement comblées.

« C'était le premier film, fruit de **L'Octobre polonais**, qui, avec honnêteté et sans emportement donnait un aperçu sur l'époque connue sous le nom euphémique de « l'époque des fautes et des déviations » (2). Il est important de noter que cette polémique avec l'actualité a été menée sur les bases du néo-réalisme italien. Ces bases étaient sans doute particulièrement utiles pour ce genre de film.

« Munk a fait confiance au langage nu de la réalité. Il a poussé si loin le rapprochement de la vie et du spectacle qu'il a éliminé totalement l'illustration musicale, comme élément qui manque de réalisme. En revanche le fond sonore est plein de sifflets et de sirènes de trains, de halètements de locomotives, de bruits de roues sur les rails,

(1) A. Munk. Interview cité.

(2) **Un homme sur la voie** est entrepris au lendemain du XX<sup>e</sup> Congrès du Parti Communiste (b), mais tourné de mai à septembre, il attend cinq mois pour sortir en public.

en un mot plein de la musique concrète des grandes gares. Munk avec son équipe passa seulement quelques jours dans les studios, alors qu'il fut pendant des semaines entières sur les locomotives, les quais et dans les cabines des garde-voies.

« Il y a dans ce film un moment caractéristique de la méthode de Munk. Après la découverte du corps du mécanicien, il faut montrer la réunion de la commission d'enquête. On pourrait attendre un intérieur inévitable : une chambre, des chaises. Pourtant Munk, lui, nous montre d'abord un paysage de voies : pas d'acteurs, seulement des locomotives et des sémaphores. Ce n'est qu'au bout d'un moment que la caméra qui semblait ne pas pouvoir s'arracher à ce tableau, recule hésitante, et l'on découvre que le spectateur voyait ce paysage par la fenêtre du bureau du chef de gare, où la commission va délibérer. Nous nous asseyons avec les héros autour de la table, mais les murs du bureau sont généreusement vitrés et les trains qui passent (aucune transparence : les scènes sont filmées dans une vraie gare) rempliront toujours le fond de l'écran. » (1)

*Eroïca*

Le scénario de *Eroïca* se compose de deux histoires :

### 1. — *Scherzo alla Polacca*

Dzidzius a accepté de prêter son concours aux insurgés de Varsovie mais, devant la tournure dangereuse que prennent les événements, il décide de rentrer chez lui à Zalésie où il retrouve sa femme qui le trompe avec un bel officier hongrois. Celui-ci lui propose de passer dans le camp des insurgés avec deux divisions et des canons, à condition que les Russes reconnaissent aux Hongrois le statut d'alliés. Dzidzius se rend à Varsovie, contacte les chefs de l'insurrection, puis revient à Zalésie avec une réponse négative. Déçu de voir ses efforts déployés en vain il préfère retourner dans Varsovie insurgée plutôt que de rester auprès de sa femme volage.

### 2. — *Ostinato Lugubre*

Les prisonniers d'un nouveau convoi amené à l'Oflag X... sont prévenus par leurs camarades : à l'exception de Zawistowski, un officier exceptionnel, personne ne s'est

(1) Jerzy Plazewski, Art. cité.

évadé. Kurzawa découvre bientôt la vérité de l'histoire : Zawistowski n'est en fait jamais allé au-delà de la baraque qui abrite les prisonniers, il est caché sous le toit et ravi-taillé par Turek. Une certaine complicité s'établit bientôt entre les trois hommes. Pour peu de temps. Victime des tracasseries stupides de ses camarades pointilleux, Jak, un ami de Zawistowski, est acculé à la mort. Zawistowski se suicide finalement. Turek, qui a fait jadis le portrait du commandant du camp, obtient de lui que le corps de son ami soit enlevé à l'insu de tous.

*Eroïca* semble témoigner d'une évolution sensible chez Munk, non que le souci du vrai y soit moins évident que dans ses films précédents mais l'œuvre apparaît davantage mûrie et concertée, le ton a changé, révélant un nouvel aspect des possibilités du metteur en scène. Les deux nouvelles qui composent *Eroïca* traitent à partir de moyens esthétiques très différents, même opposés, d'un thème identique : l'héroïsme, saisi dans une perspective « démystifiante ».

Dans *Scherzo alla Polacca*, Dzidzius, brave type un peu farceur, préfère sauver sa peau plutôt que de combattre glorieusement pour la patrie, mais retourne au milieu des insurgés au plus mauvais moment, sans se faire la moindre illusion sur l'issue du combat, et l'itinéraire qu'il suit traduit à merveille le non-sens du sacrifice inutile, la vanité de l'héroïsme romantique et de l'exaltation nationale. Munk a tenté de traduire l'ambiguïté du comportement de son héros par le style qu'il a imposé à ce sketch. Ainsi dans la bonne tradition du film comique classique, les situations se trouvent constamment renversées et, à travers les épisodes les plus farfelus — dont une saoulerie de grand style qui se déroule crescendo jusqu'à une chute de Dzidzius — des vérités étranges transparissent sur la manière dont sont menés les combats : ainsi, pour téléphoner des faubourgs au centre de Varsovie, cœur de l'insurrection, il faut passer par le centre de Londres... En manière de conclusion, un ami de Dzidzius lui déclare avec une amertume résignée : « Mon cher, la Pologne sera libérée par l'armée rouge, c'est là sa tragédie. »

*Scherzo alla Polacca* oscille entre la grosse farce et la satire grinçante et désabusée. Mais les effets comiques sont court-circuités par la réalité sanglante de l'insurrection. Ce style encore incertain fait naître un sourd malaise chez le spectateur.

L'atmosphère de *Ostinato Lugubre* est tout autre. Autant le monde où évolue Dzidzius évoque la comédie et semble lui ménager une possibilité de s'en tirer, de choisir, autant celui où les prisonniers se trouvent placés par la force des choses limite leurs initiatives : ils n'ont d'autre alternative que d'attendre la fin de la guerre ou de risquer leur vie en s'évadant. Car le camp constitue un univers clos, totalement coupé du monde, qui détermine le comportement de tous ceux qui y vivent.

Chacun est possédé par une idée fixe qui ne cesse de le hanter et de commander toute son attitude. Pour la caste des officiers, vestige de la vieille Pologne, les structures de l'armée restent en vigueur : ordre, discipline, exécution des « exercices », code d'honneur, etc... Zawistowski est un héros parce qu'il a accompli un acte de bravoure exceptionnel, et, ainsi, sauvé l'honneur du camp (et de l'armée). Pour Jak, qui ne cesse d'être en butte à la mesquinerie des officiers, seule compte la recherche du silence : il s'enferme dans une cabine isolée de la chambre et cherche toutes les occasions de se faire enfermer au cachot. Quand les Allemands le renvoie au milieu de ses camarades, il dit : « Voilà pour moi la plus terrible des punitions. » Son ami Zawistowski est à ses yeux un être noble, tandis que les autres officiers incarnent l'imbécillité, derrière un code de façade. Pour Turek qui refuse le monde du camp, le rythme de la vie est inversé : il dort le jour et veille la nuit. Seule l'existence de Zawistowski le sauve du désespoir et mobilise son activité et sa vigilance.

Kurzawa, officier sorti du rang, méprise ses collègues de la vieille école, et s'accommode mal de cette claustration. Il ne tarde pas à découvrir le secret de la vie nocturne de Turek et d'emblée y participe. Il est sans doute le seul dont la lucidité et la volonté d'en sortir demeurent intactes, sans chercher d'échappatoire dans une lubie quelconque. Quant à Zawistowski, la véritable « clef du film » (Munk), personnage mythique qui alimente les conversations et les pensées du camp, c'est un être de chair qui crève en silence de froid et de fatigue sous le toit où il est caché.

Au moment où les fils de l'histoire se nouent irrésistiblement, Munk utilisant au maximum les possibilités dramatiques du plan séquence et du montage en plans courts fait naître une tension intense entre les actions qui interfèrent sur l'écran : tandis que Turek joue de la mandoline pour couvrir la toux de Zawistowski et que la pièce retentit des

rires des prisonniers qui se moquent d'un camarade victime de sa glotonnerie, Jak (au premier plan) cherche en vain à étouffer les bruits, à surmonter le tumulte. Le rire que fait naître la mimique du glouton s'arrête net. Un silence plein d'appréhension prélude au double suicide de Jak et de Zawistowski.

Si, à la fin de l'histoire, le mythe « Zawistowski » demeure intact aux yeux des prisonniers, Turek et Kurzawa (et avec eux le spectateur) savent à quoi s'en tenir sur l'éventualité d'une évasion quelconque. Le film se termine sur un plan de la place circulaire du camp où les prisonniers tournent en rond comme des insectes, image d'un monde irrémédiablement fermé sur lui-même.

La concision du style, la fermeté toute intérieure de sa logique dramatique, la perfection de l'interprétation contribuent à faire de ce film, sans aucun doute, le chef-d'œuvre de son auteur, un témoignage passionnant et unique sur la pathologie des camps en même temps qu'une méditation ironique, amère, désabusée et salutaire sur l'héroïsme militaire.

« Une partie du public qui — abusée par le titre — s'attendait à voir se dérouler le chapelet patriotique, proteste, disant que ce film trahit la mémoire des héros. Et pourtant, la désillusion des élans patriotiques inconsidérés est le seul bagage que nous avons emporté de la dernière guerre : c'est lui qui, en 1956, a permis à Varsovie d'éviter le sort de Budapest. Nous avons payé cher pour pouvoir réviser le traditionnel « polish standard of death » et pour que les artistes en tirent les conclusions nécessaires. » (1)

*Promenade en vieille ville*

« Une fillette, élève d'une école de musique, se promène dans les rues de la Vieille Ville reconstruite à Varsovie. Elle contemple les façades des vieilles maisons et les murailles des fortifications, jette un coup d'œil aux devantures des boutiques, écoute le chant qui monte d'un couvent, entre dans une église où l'on installe un orgue, observe des enfants qui jouent à la guerre dans les ruines au bord de la Vistule. Toute la réalité avec laquelle elle prend contact joue et chante. Mais les sons ne sont pas naturels, ils sont dispersés et transformés par l'oreille sensible de l'enfant.

(1) Jerzy Plazewski. Art. cité.

« Ce film est précisément un concert de musique concrète à l'écran. Il commence et finit par des exercices de violon. Ses instruments sont ceux de la vie quotidienne : tracteur en marche, marteau qui bat, voix d'orgue, aboiements de chien, sifflements d'avions à réaction qui passent, bruit que font des coups portés sur les montants d'une palissade de fer, et enfin la voix humaine traitée d'une manière réaliste dans le chant choral et aussi la voix fluette de l'enfant qui « marque » en chantant des paroles magiques » (1).

Réalisé d'après une idée de A. Markowski, avec une musique de ce compositeur, *Promenade en vieille ville* marque un retour de Munk au court-métrage, qu'il ne méprise ni ne considère comme une « pénitence ». Ce pur poème d'images, de couleurs et de sons, dont la perfection frôle parfois l'académisme, marque l'aboutissement de tentatives précédentes de Munk (*Dimanche matin* et *Les hommes de la Croix-Bleue*) qu'il rappelle tout à la fois par l'impressionnisme des notations visuelles et par la rigoureuse construction.

Par ailleurs, comme dans bien des films polonais, la guerre est présente et obsédante : la petite fille court dans les ruines tandis que le sifflement des avions à réaction succède aux détonations venant des jeux guerriers des enfants.

#### *De la veine à revendre*

Malgré toute sa bonne volonté, Jan Piszczczyk est un « collectionneur de catastrophes ». Enfant, pour fuir les brimades scolaires et familiales, il s'inscrit dans les scouts. Son goût pour la trompette le fait remarquer, mais au cours d'une festivité, il étourdit au lieu de jouer : ses camarades ont mis du poivre dans l'embouchoir... Etudiant, il se fait rosser parce qu'on le prend pour un juif ; il adhère alors à l'association des étudiants, manifeste et scande des slogans contradictoires, se fait matraquer par la police et perd pendant ce temps son premier amour. La guerre éclate, il s'engage mais ne parvient pas à rejoindre le front ; fait prisonnier par les Allemands dans une superbe tenue d'officier, il mystifie ses camarades de camp qui découvrent la supercherie et le prennent pour un espion. Libéré, il se met à trafiquer, et son « affaire » échoue. Il rentre dans la résistance pour l'amour d'une belle, accomplit des

(1) Zofia Kulakowska. *La musique de film en Pologne* (« Image et Son », 136-137).

prouesses qui l'étonnent lui-même mais la rencontre imprévisible d'un ancien camarade du camp le met en fuite. Dans l'après-guerre, tout en travaillant comme avoué, puis comme détective privé, il trempe dans des affaires louches vite découvertes par la police. Le nouveau régime trouve pourtant en Jan Piszczczyk un serviteur zélé, grand inventeur de bureaux de statistiques. Arrivé au sommet de sa carrière, il s'effondre. Les temps ont changé, on le met en prison, où il réussit pourtant à organiser son existence. On le chasse donc de la prison contre sa volonté.

La verve bouffonne, inégale et crispée de *Scherzo alla Polacca* trouve dans *De la veine à revendre* une sorte d'épanouissement. Cette fresque satirique, âpre et cruelle, embrasse quelques vingt années de l'histoire de la Pologne et n'épargne aucune société, aucune tare morale ou sociale. Tout y passe, le régime fascisant des colonels, l'antisémitisme, la guerre, l'occupation, le marché noir, le trafic de devises tout comme la bureaucratie qui sévissait dans la société des années sombres (1949-1954). Le comique fait ici long feu, n'épargne rien, démystifie une à une les manifestations insolentes de la bêtise. Comme dans *Scherzo alla Polacca*, et plus encore, le retournement ou l'ambiguïté des situations est érigé en principe, annonce une nouvelle chute du héros au terme d'une lente et patiente montée. Ainsi après s'être fait rossé par les étudiants, Jan Piszczczyk entre dans leur association, ce qui lui vaut d'être à nouveau rossé, mais par les flics cette fois ; pendant la guerre, il se fait arrêter par la brigade antijuive, qui le relâche aussitôt car elle ne s'intéresse qu'aux juifs, non aux tracts qu'il transporte pour la résistance. Cependant son ami le met à la porte pour ne pas avoir d'ennui, etc.

Tout le début — les années de jeunesse de Piszczczyk — monté sur un rythme saccadé, véritablement étourdissant, n'est point indigne des grands classiques du muet. On trouve par la suite des gags faciles et un peu gros (quoique efficaces) comme dans la première partie d'*Eroica* (l'avion qui poursuit Jan rappelle le tank qui menace Dzidzius) et le rythme comique faiblit un peu, de temps en temps, mais le rire (vengeur) que suscite *De la veine à revendre* défoule le spectateur, tout en devenant grinçant à cause de la personnalité même du héros.

Au milieu d'une galerie de fantoches qui s'agitent et ricanent, Jan Piszczczyk se révèle un personnage humain dont la sottise, l'entêtement à vouloir s'en tirer finissent

par toucher. Quand il désire à toute force rester dans la prison, refusant cette liberté qu'on veut lui rendre, quand il se cramponne aux barreaux, alors que les flics le tirent dehors, il y a une brusque mutation du rire à l'émotion et le malaise latent dans tout le film éclate tout à coup, mais avec plus d'effcience que dans **Scherzo alla polacca** : l'infortuné Piszczyk est si sot et si démuni qu'il ne peut même pas avoir recours aux coups de pied bien appliqués de Charlot.

Dans un rôle taillé sur mesure, Bogumil Kobiela, qui avait déjà esquissé de remarquables silhouettes de bouffon stupide dans **Eroica**, et surtout dans **Cendres et Diamant**, fait une création magistrale et assume pour une large part la réussite de ce film, « drame gai » ou « comédie triste » comme le qualifiait lui-même Munk.



La variété apparente des sujets traités par Andrzej Munk n'était pas le fruit d'un quelconque éclectisme. Il semble bien tout au contraire que Munk ait emprunté deux voies avec le souci constant de les approfondir : celle du réalisme, propre au documentaire tel qu'il l'avait rigoureusement façonné et qui se caractérisait par une approche authentique de l'homme et de la réalité (point d'aboutissement : **Un homme sur la voie**); celle du comique dont l'absurdité n'était jamais gratuite mais nécessairement efficace puisque sans cesse guidée par une volonté de démystifier. Munk était un rationaliste, il s'adressait en priorité à l'intelligence du spectateur, mais les sentiments avaient leur place dans son univers.

Conciliant le souci du vrai, la rigueur dramatique et l'ironie mordante, il donnait **Ostinato Lugubre** modèle de cinéma intérieur, distancé et moderne.

Le cinéma polonais perd avec Andrzej Munk l'un de ses plus grands créateurs.



A. WAJDA : Une fille a parlé





A. WAJDA : Kanal



Kanal

A. WAJDA :

Cendres et Diamant





/AJDA : Cendres et Diamant



A. WAJDA : Cendres et diamant



A. WAJDA : Les Innocents charmeurs





Lady Macbeth Sibérienne

A. WAJDA :

L'Amour à vingt ans



## ANDRZEJ WAJDA

« L'art est pour l'homme une seconde nature. Il n'est pas exclu que cette seconde nature soit opposée à la nature véritable de l'artiste. Etant de tempérament foncièrement optimiste, aimant rire et blaguer, il est possible que mes films soient, de cette manière, pessimistes.

« Les difficultés des rapports humains et la nécessité de la compréhension entre tous les hommes me paraissent les plus beaux thèmes à traiter pour un cinéaste. » (1)

(1) A. Wajda. Cité par J.-R. Reblerre (« Cinéma 60 », n° 45.)

### L'HOMME

« Andrzej Wajda est né le 6 mars 1926 à Suwalki. Son père était officier de carrière. La guerre ne lui permettant pas d'aller à l'école, il travaille comme manœuvre, puis comme aide d'un tonnelier et d'un serrurier. A ses moments perdus, il seconde les peintres qui décorent les églises.

« En 1942, il rejoint la Résistance et combat avec l'Armia Krajowa (organisation dépendant du gouvernement polonais à Londres).

« A la libération, après des études à l'école de Radom, il s'inscrit à l'Académie des Beaux-Arts de Cracovie pour y apprendre la peinture.

« En 1949-50 avec un groupe de jeunes peintres, il tente de formuler les principes du réalisme socialiste (en matière de peinture, N. d. A.). Découragé par les résultats pratiques de cette entreprise, Wajda abandonne la peinture et devient étudiant à l'école du cinéma de Lodz. Il y réalise trois courts métrages : **Le mauvais garçon**, d'après Tchekhov, **La céramique d'Ilza**, sur l'art populaire, et **Quand tu dors**, documentaire sur les travailleurs de nuit. (1)

« Diplômé en 1952, il commence à travailler aux studios de Lodz et est assistant d'Alexandre Ford pour **Les Cinq de la rue Barska**. Son premier grand film (...) fut tourné en 1954. » (2)

(1) « ... Les courts métrages que j'ai faits à mes débuts me semblent aujourd'hui bien mauvais... » (A. Wajda. Positif n° 25-26, rentrée 1957.)

(2) Positif n° 23, avril 1957.

*Une génération* (ou *Une fille a parlé*).

En passant de l'état de voleur à celui d'ouvrier, Stach découvre de nouvelles réalités : la lutte contre l'occupant et l'amour, en la personne de Dora qui se trouve à la tête d'un groupe communiste clandestin. Les combats du ghetto leur permettent d'aider les Juifs et d'affirmer leur force. Mais l'opération entreprise se termine tragiquement ; Janek, l'un des jeunes combattants, est tué et Dora arrêtée peu après. Stach doit prendre en main le groupe et lui servir de guide.

Selon toute apparence, le scénario adapté par Bohdan Czesko de son propre roman est parfaitement classique et ne se différencie en rien d'autres récits de résistance tournés à la même époque. Il y évoque la lutte de la jeunesse contre les nazis en adaptant quelque peu la réalité des combats aux slogans officiels ; ainsi l'accent est mis sur l'aide aux Juifs du Ghetto, qui ne se manifesta en fait que sous une forme individuelle, dans un climat d'indifférence, sur la résistance communiste, encore réduite à l'époque, ce qui donne lieu à quelques invraisemblances, comme ce discours enflammé de Dora, invitant ses camarades à combattre dans la clandestinité.

C'est en quelque sorte une façon de se dédouaner vis-à-vis des autorités. En fait, Wajda et Czesko enrichissent leur histoire de l'intérieur, lui confèrent une dimension nouvelle : **Une génération** est en effet un de ces très rares films où amour et dévouement à une cause révolutionnaire sont liés d'une manière indissoluble. Stach est une sorte de titi varsovien qui, faute d'être pris en charge et de pouvoir vivre honnêtement, vole et fait du marché noir à la barbe des Allemands. Sa rencontre avec Dora cristallise des désirs généreux encore confus, mais qui ne tardent pas à se concrétiser car il progresse très vite.

« La découverte de l'amour est étroitement liée à la découverte de la lutte. La résistance, position révolutionnaire et non, comme dans certains cas, alibi ou passe-temps discutable, la résistance ne tue pas l'homme, elle le révèle à lui-même. Et si, pendant une réunion clandestine, un couple regarde par la fenêtre pour voir des gosses jouer dans la nuit avec des torches, la poésie du monde éclaire d'une manière aveuglante le combat pour une vie meilleure, faite de poésie. Dans les périodes historiques

graves, le grand magnétisme de l'amour atteint la haute fréquence. C'est, lorsque les volontés de liberté et de justice s'exaspèrent, lorsque la révolte devient révolution, que le regard échangé entre un homme et une femme double les forces qui, à leur tour, sont multipliées par la tension générale... » (1)

Ce qui frappe dans cette peinture d'une jeunesse désorientée qui se réalise à travers les activités périlleuses de la résistance, c'est la vérité profonde des personnages et de leurs motivations, la poésie tour à tour fraîche et violente, non dénuée d'humour, qui caractérise ici le style dramatique de Wajda. Pour chacun des jeunes protagonistes de **Une génération**, agissant sans cohérence, les activités clandestines apparaissent d'abord comme un jeu : on a volé du charbon, on a sauté des trains en marche, à présent on va tuer des Allemands. Ils sont fascinés par le crépitement exaltant des armes à feu et tout fiers de leur premier attentat. Mais, à mesure que Stach mûrit sous l'influence bénéfique de Dora et d'un ouvrier qui lui ont ouvert les yeux, ses camarades deviennent plus graves eux aussi. Ainsi Janek, maladroit, torturé et complexé, finit par trouver le courage de lutter, et de lutter jusqu'au bout.

Beaucoup plus tard, lorsque Dora est arrêtée par la Gestapo, après avoir passé la nuit avec Stach, celui-ci, brisé, poursuit le combat au nom de ce monde plus humain que son amour perdu lui avait permis d'entrevoir. C'est très exactement la démesure de cet amour face à la bêtise nazie qui lui permet de surmonter son désespoir ; il est devenu un homme par sa maturité et son courage, mais connaît tout le poids de la souffrance.

Si adaptée qu'elle soit parfois, la réalité d'une Varsovie pluvieuse et grise, presque hivernale, transparait constamment dans **Une génération** et tend à créer un climat tragique qui évoque certains romans polonais contemporains. Czeslaw Milosz écrit dans **La prise du Pouvoir** : « Le vent portait les fumées du Ghetto en feu vers les églises dont les gens endimanchés sortaient en bavardant autour des carroussels où volaient les robes des filles. » On perçoit cette notation dans toute sa précision au moment où les jeunes résistants se rencontrent et décident de l'action. Tout se passe comme si Wajda s'efforçait de donner des équivalences visuelles à des notations de cet ordre.

(1) A. Kyrrou. *Une fille a parlé*. Le visage féminin de la révolution (Positif n° 21).

Et l'humour trouve ici sa place, sans qu'il y ait paradoxe. Dans un geste empressé (Janek saisissant un pistolet), dans la vivacité d'une remarque (Stach rabrouant Janek en ces termes : « Eh, espèce de cow-boy ! »), dans une attitude grotesque (l'employé qui se couche sur un bas-flanc destiné à un camp de concentration pour en montrer le « confort »), il ponctue l'histoire, détend parfois la tension dramatique et révèle une constante du tempérament cinématographique de Wajda : le regard qu'il pose sur les êtres dont il a fait ses héros est un regard chaleureux dont la tendresse n'exclut pas une certaine « distance » gage de lucidité, : Wajda n'est pas de ceux qui s'attendrissent.

« C'était réellement un « premier film », déclare Wajda, car le réalisateur, le scénariste, le directeur de production et l'actrice principale faisaient là leurs premières armes. Le film achevé a rencontré une grande opposition dans les milieux politiques. On m'a accusé d'avoir maltraité le problème juif, d'avoir pris mes héros dans le « lumpen prolétariat ». J'ai dû couper deux séquences : après l'exécution de l'Allemand dans le bistrot, les deux protagonistes se battent au couteau. Ailleurs, le héros rencontrait un jeune garçon sortant du cimetière avec un sac sur l'épaule; le sac tombait à terre et l'on devinait qu'il renfermait des têtes de cadavres coupées pour prendre les dents en or. On reprochait également au film son manque de rigueur dans la construction, défaut qui est réel dans bien des films polonais. Finalement, j'ai été défendu par la romancière soviétique Wanda Wassiliewska qui était de passage à Varsovie et le film est sorti ; mais sa carrière s'est limitée à une semaine. J'ai été profondément découragé. » (1)

*Je vais vers le soleil.*

Court métrage consacré aux principales étapes de la création du sculpteur Xawery Dunikowski, **Je vais vers le soleil** n'échappe pas à un académisme assez guindé. Le sujet ne se prête pas à de grandes digressions : Dunikowski est plus proche du réalisme socialiste et du monumentalisme que de Wits Stwos. Les angles variés choisis par Wajda et son opérateur pour présenter les diverses statues de Dunikowski parviennent difficilement à nous faire sentir le mouvement imprimé par le sculpteur à la matière qu'il

(1) Positif 25-26. Andrzej Wajda.

a façonnée... On trouve pourtant, dans ce film sage et de conception un peu scolaire, quelques remarquables images qui préfigurent, peut-être fortuitement, certains plans dramatiques de **Kanal**, celles où une lumière crue est captée derrière les barreaux d'une grille. A ce titre **Je vais vers le soleil** mérite d'être mentionné.

*Kanal (ou Ils aimaient la vie)*

Aux dernières heures de l'insurrection de 1944, les débris d'une compagnie de l'armée nationale polonaise tiennent encore un quartier de Varsovie sous la direction du lieutenant Zadra. Dans la ville où ils se sont réfugiés, les insurgés vivent leurs dernières heures de liberté, Madry aime Halinka, un musicien joue du piano, Zadra s'inquiète. Pâquerette, agent de liaison, amoureuse de Korab, le surprend en train de se raser.

Cependant les tanks et les stukas qui harcèlent sans relâche les insurgés ont bientôt raison de leur courage et de leur résistance : ils doivent décrocher et gagner par les égouts le centre de Varsovie qui est plus calme. Blessé grièvement en mettant hors d'usage un tank téléguidé, Korab est soigné et emmené par Pâquerette. Par petits groupes de trois ou quatre, les survivants qui cherchent un chemin à travers le dédale des conduits sont décimés ; au lieu de les protéger, les égouts se referment sur eux comme une trappe et les condamnent à mourir.

Transposition romancée de faits authentiques (1), **Kanal** renoue avec quelques-uns des premiers films polonais d'après-guerre : **Chansons interdites** (1947) et **Varsovie, ville indomptée** (1949-50) qui traitaient de l'insurrection de 1944. (2) Comme la déportation, l'insurrection fut un des centres du martyre de la Pologne, mais les conditions particulières dans lesquelles elle s'engagea, les passions partisans qu'elle suscita en firent le symbole d'un holocauste, héroïque sans doute, mais inutile, qui avait coûté la vie à deux cent cinquante mille personnes et abouti à la destruction de Varsovie. Pendant « les années sombres », ce sujet devint tabou.

(1) « La voie des égouts fut empruntée au cours de la bataille que livra le régiment Baszta à Mokotow, et par les bataillons d'insurgés de Zoliborz et de Stare Miasto », au mois de septembre 1944. (Z. Gawrak, Art. cité).

(2) Le gouvernement polonais en exil, libéral bourgeois, qui commandait l'armée du pays (A. K.) déclencha l'insurrection le 1<sup>er</sup> août 1944. Son objectif était de libérer Varsovie avant l'armée rouge et de consolider sa position.

Située dans un tel climat, l'histoire conçue par Jerzy Stefan Stawinski, qui a vécu lui-même certains moments de l'insurrection, a nécessairement les couleurs du tragique. Tant que les insurgés se battent à la lumière aveuglante d'un après-midi d'été, l'espoir n'est pas mort en eux, malgré leur totale absence d'illusion, malgré l'étau de la machine de guerre nazie qui se resserre autour d'eux. Mais à mesure qu'ils progressent dans les canalisations des égouts qu'ils avaient d'abord considéré comme un havre de salut, la demi-pénombre pleine de vapeurs inquiétantes et de sonorités inattendues dans laquelle ils baignent jette le trouble et la confusion dans leurs esprits, suscite en eux la peur, l'angoisse et la folie. Cet univers maléfique, cauchemardesque, piégé, sans issue, devient le lieu de mort le plus effroyable.

Il ne s'ensuit pas pour autant que **Kanal** soit, dans un dessein concerté de l'auteur, un film irréductiblement pessimiste. L'humanité des personnages embarqués dans cette moderne « descente aux enfers », leur désir de vivre puis leur désespoir vont à l'encontre d'une détermination qui établirait une fois pour toutes la nature de leur comportement alors que ce comportement est au contraire fort complexe, modelé par les événements et non enfermé dans un schéma dramatique quelconque.

Zadra, le responsable du groupe, conscient de l'échec de la mission qui lui a été assignée, n'a plus qu'un objectif : sauver les survivants de son groupe. S'il tue le sergent Kula qui l'a volontairement égaré pour sauver sa peau et s'il redescend dans les égouts pour y chercher ses compagnons, son geste hâtif exprime le désespoir d'un homme écrasé que l'on a trahi.

Mais ce sont les deux pathétiques histoires d'amour de **Kanal** qui révèlent les intentions profondes de Wajda. Nées à la faveur des événements, débouchant toutes deux sur le désespoir et la mort, elles sont pratiquement antinomiques.

La première s'achève dans les égouts parce que Madry et Halinka ne peuvent, ne savent pas s'aimer. Pour lui, marié et père de famille, c'est une amourette sans lendemain ; la mort rôde, démentie par un corps de femme, mais, que vienne tragiquement la minute de vérité, l'amour n'existe plus. Pour elle, au contraire, c'est une violente passion ; quand elle en conçoit la nature dérisoire, elle se

suicide, tandis que Madry, révélant sa lâcheté et son affolement, se livre aux bourreaux nazis.

La seconde s'épanouit d'une manière déchirante dans les mêmes lieux. L'amour ardent que Pâquerette éprouve pour Korab et que celui-ci finit par comprendre à mesure qu'ils avancent dans les égouts est un sentiment profond, authentique. Dans son dévouement sans réticence, dans sa tendresse attentive, dans sa pudeur qu'elle masque derrière des allures délurées, Pâquerette va jusqu'au bout d'elle-même, ne songeant qu'à son ami et n'envisage jamais de s'en tirer toute seule. S'ils sont voués à la mort, c'est qu'il n'y a pas d'issue et non parce qu'ils sont faibles.

Moins homogène qu'**Une génération**, **Kanal** souffre un peu d'une certaine dispersion des personnages, surtout dans la seconde partie dont le montage manque de cohérence. Ajoutons que le personnage du musicien, qui a réellement existé, n'est pas convaincant : l'acteur force son jeu dans les scènes d'hallucination.

Ce sont là des défauts mineurs. Dans ce film étouffant, parfois insupportable tant il est atroce, l'amertume transparaît derrière les images tissées par le visionnaire qu'est Wajda. Mérorial d'un certain héroïsme polonais qui a fait son temps, **Kanal** en démonte cependant les dessous : la peur, la lâcheté, la mort (peinte ici avec les tons les plus crus), la tragique inefficacité (quelques mois après la reddition des insurgés l'armée rouge chassait les Allemands de Varsovie).

*Nous sommes seuls au monde*

« Mon prochain film sera l'histoire d'un très jeune garçon et d'une jeune fille, déclarait A. Wajda au printemps 1957 (1) ; « elle attend un enfant et lui l'abrite au milieu des ruines. Il est son seul lien avec le monde extérieur et dans cette vie à la Robinson Crusoe chaque objet apporté du dehors reprend pour les héros un autre sens. La grande scène pour moi : le garçon se bat désespérément dans les ruines avec un énorme chien qui a pénétré dans son refuge. Pour finir il mord le chien à la gorge. »

Après de vives discussions touchant la validité même du scénario, le travail fut interrompu et le film ne fut pas tourné. (2)

(1) Positif 25-26.

(2) G. Moskowicz, Art. cité.

« ...Par mon modeste film, je veux montrer au spectateur le monde complexe et difficile de cette génération à laquelle j'appartiens moi-même... »

« (**Cendres et Diamant**)... est tiré d'un roman de J. Andrzejewski (...). L'auteur a d'ailleurs fait avec moi le scénario. Mais trois tentatives d'adaptation de ce roman avaient été abandonnées précédemment devant la difficulté du sujet. Il fallait veiller à ne pas humilier, mais aussi à ne pas réhabiliter, ceux qui, dans la confusion suivant la libération, en toute bonne foi, choisirent le mauvais parti. Il ne fallait pas non plus mécontenter ceux qui trouverent d'instinct la bonne voie. Le film a été, d'une manière générale, bien accueilli, mais certains ont trouvé cependant que j'avais fait la part trop belle aux opposants ou aux communistes, suivant leurs options respectives. » (1)

Pour avoir combattu dans la clandestinité, Maciek et Andrzej sont tenus, par leur serment de soldat, d'exécuter les ordres de leurs chefs : assassiner Szczuka, le secrétaire du parti ouvrier. Mais l'annonce de la victoire et la rencontre d'une jeune barmaid, Krystina, amènent Maciek à reconsidérer son attitude alors que Andrzej, son supérieur, un instant hésitant, se raccroche à un honneur auquel il ne croit plus. Le tourment de Maciek trouve Andrzej inflexible ; ne pouvant consentir à passer pour « déserteur », il tue Szczuka avant de mourir lui-même, victime d'une tragique méprise.

Microcosme de la Pologne à l'heure de la libération, la petite ville où se situe **Cendres et Diamant** voit se développer des conflits que la fin de la guerre ne fait qu'aviver, une fois éliminé l'ennemi commun aux nationalistes et aux communistes, l'Allemand.

Car le nouveau gouvernement à prédominance communiste rencontre des oppositions. « Avez-vous combattu pour cette Pologne-là ? » demande le commandant fasciste à Andrzej, en lui réitérant l'ordre d'abattre Szczuka, le secrétaire du comité de voïevodie du parti ouvrier.

Szczuka, qui rentre de Russie, a derrière lui une longue et prestigieuse carrière de militant. Il a vécu les luttes d'avant-guerre et notamment la guerre d'Espagne avant de combattre les Allemands. C'est un homme bon, calme et lucide mais diminué physiquement et visiblement tour-

(1) A. Wajda. Interview cité.

menté ; il sait qu'il y aura un long travail à faire avant que le communisme ne se réalise, qu'il faudra liquider les vestiges du fascisme et se défaire d'un opportunisme qui se développe à la faveur des événements. Au cours d'un banquet donné par le maire à l'occasion de la victoire, il voit s'agiter une foule de gens douteux, insincères et serviles, qui ne cherchent qu'à se faire bien voir des nouvelles autorités en vue d'un avancement rapide ; il apprend un peu plus tard, le jour même où il échappe à un attentat, que son fils, dont il n'a pu assurer lui-même l'éducation, a été arrêté avec une bande fasciste.

Tout en ayant mission d'abattre Szczuka, Maciek ne lui est nullement opposé, ni sur le plan personnel ou politique (il ne se réclame d'aucune idéologie), ni au niveau de la dramaturgie du film. Combattant de l'armée du pays (A.K.), habitué aux dangers de la vie clandestine pour avoir vécu l'insurrection de Varsovie, Maciek exécute en soldat les ordres qui lui sont donnés.

Et pourtant dans le climat nouveau de la libération, toute son attitude se trouve remise en question lorsqu'il entrevoit avec Krystina la possibilité d'une vraie vie devant laquelle son passé enjolivé par une mémoire attendrie, les liens d'amitié qui l'unissent à Andrzej, le meurtre qu'il doit commettre et qui ne cesse de le tourmenter, apparaissent momentanément sous un jour dérisoire. La lucidité de Krystina, « sa sœur de misère et d'espoir » (1), venue le rejoindre simplement dans sa chambre, agit sur Maciek de façon bienfaisante, l'amène à se dépouiller, à révéler un autre aspect enfoui de lui-même, notamment pendant la longue promenade à travers l'église en ruines. On le sent fatigué, aspirant à la paix, sincèrement amoureux de Krystina, désireux d'épanouir les possibilités créatrices qu'il sent en lui.

S'il finit par tuer Szczuka, c'est que le poids d'un passé trop lourd l'emporte sur une prise de conscience à peine amorcée et trop brève dans le temps.

Axée autour de sa liaison avec Krystina, l'évolution de Maciek est pourtant très nette : à la frénésie du tueur qui tremble d'une joie sadique en tirant à la mitrailleuse (au début du film) se substitue vers la fin une sorte d'automatisme : Maciek tire à bout portant sur Szczuka et le reçoit dans ses bras. Cette évolution vient trop tard peut-être. Le soldat qu'il croyait être et qui ne pouvait se réaliser

(1) M. Martin. « Cinéma 60 », n° 42. Critique de **Cendres et Diamant**.

que dans l'accomplissement de sa mission, dans le respect de la parole donnée est devenu un tueur à gages au service d'une clique fasciste et meurt d'une manière absurde abattu par des miliciens.

Le problème humain qui a intéressé Wajda et qu'il a centré autour du personnage de Maciek, modifiant ainsi le roman d'Andrzejewski, est aussi un problème politique. A travers ce garçon victime de ses propres contradictions et des convulsions d'une époque de désordre, Wajda a esquissé le drame de deux générations désenchantées, celle de 1945, trompée par ses chefs « apolitiques » qui n'avaient rien de positif à lui offrir et aussi celle de 1954, trompée par une propagande grossière (du type : tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes socialistes possibles). Et Wajda souligne implicitement que le communisme dont rêvent Szczuka et son ami Waga implique vigilance et lucidité.

L'expressionnisme baroque de la forme traduit au mieux les tourments de Maciek et le climat d'un monde bouillonnant où s'affrontent de puissants antagonismes. Avec une efficacité plus probante encore que celle qui se manifeste dans *Kanal*, Wajda nous fait participer au drame de ses personnages, tout en brossant une peinture de mœurs vigoureuse et caustique : l'arrivisme empressé des uns (le secrétaire du maire, le maire promu ministre), la désuétude pompeuse des autres (les membres de la vieille société) etc... sont cruellement soulignés et tournés en dérision : les discours officiels sont filmés des w.-c. (avec les commentaires de la dame-pipi et du gérant de l'hôtel) ; dans l'optique de son promoteur la « Polonaise » finale, qui doit célébrer la Pologne éternelle ressurgie de ses cendres, est massacrée par un orchestre à bout de souffle et par des notables éméchés.

A l'opposé, une poétique de la tendresse (rapports Maciek-Krystina) ou de la cruauté (mort de Maciek) confère à certaines scènes une totale plénitude.

Ainsi le jeu de l'amour auquel se livre Maciek devient à cause de Krystina (et à son insu) celui de la vérité et de la mort. D'admirables gros plans de visages, amenés par des mouvements d'appareil imperceptibles et savamment enchaînés, nous font sentir toute la fragilité de leur rencontre, la tendresse qu'ils hésitent à manifester en leur soudaine proximité. Tandis que l'humour dans lequel J. Plazewski voit un des traits caractéristiques du style de

Wajda ne perd pas ses droits : « Pourquoi portes-tu des lunettes noires », interroge Krystina en passant sa main sur le visage de Maciek et celui-ci : « c'est le souvenir d'un amour malheureux pour la patrie, (...), non ce n'est pas ça, pendant la guerre je passais par les égouts et mes yeux en ont souffert (N.d.A. Je cite de mémoire, très approximativement). Trait que l'on trouve également au moment où Maciek est blessé par un milicien : il geint puis s'arrête pour sentir le sang qui coule. Quant à la scène finale — la lente mort de Maciek, râlant comme une bête sur un immense tas d'ordures, si horrible soit-elle, elle ne détonne pas sur l'ensemble mais termine la tragique odyssée du héros sur un point d'orgue bouleversant.

Certains ont reproché à Wajda sa préciosité, voire sa complaisance, un style anachronique. Ces remarques de puristes ne tiennent guère devant une œuvre qui s'impose avec une force singulière par un style dense, concis, efficace qui s'accommode fort bien de quelques digressions décoratives.

#### *Lotna*

« L'action de *Lotna* se déroule pendant la malheureuse campagne de septembre 1939. « Lotna » est le nom d'une magnifique jument pur sang, monture d'un officier de cavalerie. Cet animal suscite l'admiration et l'envie de quatre soldats, qui disparaissent l'un après l'autre. A la fin le cheval a la jambe cassée. » (1)

« C'est l'histoire du dernier détachement de cavalerie dans une guerre qui a déjà changé de caractère, qui est devenue une guerre mécanisée. Je veux montrer le désespoir d'hommes qui non seulement sont en train de perdre une guerre, mais en même temps se séparent douloureusement en quelque sorte d'une belle et noble tradition guerrière dont ils sentent l'inutilité tragique. Je veux montrer l'extermination d'un détachement de cavalerie qui, le sabre à la main, se heurte à une force mécanisée, blindée, inaccessible à l'ennemi : contre les chars et les tanks, et sait pertinemment que l'issue de sa lutte est certaine.

« Voilà (un) sujet que je ne peux voir sur les autres écrans du monde. Personne ne pourra jamais me montrer un détachement de cavalerie chargeant les tanks, car nulle part ailleurs la cavalerie n'a jamais chargé les tanks... » (2)

(1) A. Wajda. Interview cité.

(2) A. Wajda. Cité par la « Table Ronde », n° 149.

« Lotna (constitue) « la métaphore tragique des anachroniques traditions féodales de l'armée polonaise d'avant 1939. Cette allégorie littéraire ne convainc pas le spectateur. L'œuvre qui oscille entre le chant héroïque, le grotesque et l'épopée, se transforme en panneau décoratif, pittoresque et rigide. Les images de l'automne doré en Pologne sont d'un charme prenant... » (1)

*Les innocents charmeurs*

Après l'avoir « soufflée » à un ami, Basile emmène Pélagie dans sa chambre d'hôtel « dans l'intention qu'on devine »... Mais ils s'avèrent incapables de suivre le plan qu'ils avaient mis au point pour la nuit... Sur le matin, Basile quitte Pélagie pour rejoindre quelques copains qui l'appellent ; quand il remonte chez lui, Pélagie n'est plus là. Il ne parvient pas à la rejoindre à la gare.

Dans la version « officielle », projetée en France, Pélagie revient, ce qui est peu vraisemblable. Il existe en fait deux autres fins, beaucoup plus authentiques et peu différentes entre elles ; selon Wajda, Pélagie regagne son collègue en uniforme et l'on s'aperçoit qu'il existe des dizaines de Pélagie ; selon Andrzejewski, Pélagie s'en va. Cette fin a également été tournée, mais on l'a éliminée parce qu'on ne voulait pas qu'une comédie soit pessimiste.

Nous avons retenu la seule version authentique tournée, la dernière.

**Les innocents Charmeurs** déconcertent à plus d'un titre. Cette cinquième réalisation de Wajda diffère des précédentes en ce qu'elle marque apparemment une rupture avec ce que l'on considère généralement comme l'univers wajdien : c'est une comédie à sujet contemporain, sans recherches visuelles excessives, alors que **Génération, Kanal, Cendres et Diamant, Lotna** traitent de la guerre sur un mode dramatico-lyrique. Mais avec Wajda, il ne faut s'attendre ni à de vieilles choses exquises et surannées (comme **Elle et Lui** de Léo Mac Carey), ni à de grin-

(1) Zbigniew Gawrak. Art. cité.

M. Martin, de son côté, voit dans Lotna un des plus extraordinaires films baroques. Quant à A. Wajda, il en dit ceci : « Ce film a été pour moi un cauchemar, mais il est le plus près de ce que j'aime au cinéma, il montre comment doit être un film (« Cinéma 61 », n° 60, propos recueillis par M. Martin).

cantes bouffonneries (comme **De la veine à revendre**). Le style et les préoccupations des **Innocents Charmeurs** feraient plutôt penser à Bergman, un Bergman sans métaphysique, mais non sans inquiétude.

Cette évocation d'une certaine jeunesse polonaise ressemble à celle des **Tricheurs**, à ceci près que Wajda connaît bien la jeunesse dont il parle, alors que Carné travaille avec des schémas tout faits.

Doués, élégants et beaux, les jeunes gens de Wajda évoluent avec aisance dans un monde dont toute référence aux peines et aux travaux quotidiens semble bannie. Basile, aimable bourreau des cœurs, partage son temps entre sa chambre, laboratoire expérimental et complaisant de ses liaisons amoureuses, le palais de la boxe où il exerce la profession de médecin sportif, l'orchestre de jazz qui consacre son talent de batteur et les boîtes de nuit où il drague en compagnie d'un copain. Pélagie, collégienne et fille de tête qui vient à Varsovie pour la première fois, est justement à la recherche d'émotions fortes et accepte d'emblée de se faire emmener par Basile.

Le jeu auquel ils se livrent — une sorte de « strip-poker » — fait partie d'un emploi du temps concerté de leur nuit, qui comporte aussi l'échange d'un premier baiser, une discussion métaphysique, etc... Après avoir gagné, Pélagie se met à perdre, rend ses vêtements à son partenaire puis abandonne les siens un à un ; mais l'affaire déraile assez rapidement : alors qu'il se trouve sur le point de gagner, Basile cesse de suivre les règles du jeu et, chevaleresque, l'arrête. Voilà nos deux cyniques face à face, dépouillés, et mal à l'aise... A peine séparé de Pélagie pendant quelques minutes, Basile est pris du désir de la revoir, de la connaître vraiment. Mais elle est partie.

Basile et Pélagie se révèlent tout compte fait trop sensibles pour aller jusqu'au bout de leur cynisme ; ils flanchent à mi-chemin parce qu'ils découvrent leur vérité... Mais, prisonniers de leurs personnages « affranchis », et de leurs mensonges, ils n'osent s'avouer leur amour. La morale de cette première comédie de Wajda se trouve rejoindre sans paradoxe celle de ses drames de guerre.

De même qu'il s'était attaché à éclairer le plus lucidement possible les mobiles de l'héroïsme, de même suggère-t-il ici la vanité des jeux de l'amour et du cynisme qui

prennent ceux qui s'y livrent à leur propre piège... Et Wajda se garde bien de juger ses personnages, ils évaluent eux-mêmes leur propre comportement...

La flamboyance baroque qui caractérise le « style Wajda, seconde manière » fait place à un dépouillement très différent de celui de **Une Génération**. Il s'agit en somme de l'intériorisation d'une écriture cinématographique qui se veut plus rigoureuse, plus à même de saisir la vérité des êtres.

Par la fluidité de sa mise en scène, par la lucidité aiguë dont il fait preuve ici, Wajda semble affirmer dans ces **Innocents Charmeurs** une maîtrise complète des moyens d'expression cinématographiques...

#### *Samson*

« L'action de **Samson** se situe en majeure partie pendant la guerre, et se déroule en marge (on pourrait dire souterrainement) de la fameuse trilogie insurrectionnelle. Ce film, adapté du roman de Kazimierz Brandys, best-seller polonais, est l'histoire d'un homme traqué, persécuté pour des raisons de race. Jakub Gold, jeune étudiant juif, pris à parti dans l'immédiate avant-guerre par un groupe de racistes, tue l'un d'entre eux au cours de la bagarre. Il est jeté en prison, et si la guerre le libère c'est pour refermer bientôt derrière lui les portes du ghetto. Il s'évade et commence un nouveau chapitre de son supplice. Dans la ville tous les êtres aux cheveux bruns et aux traits sémites sont regardés comme des pestiférés. La fuite devant le jour, la peur, la séquestration dans une cave ont raison de son désir de vivre. Jakub se sent rejeté par le monde entier, il ne désire plus qu'une chose : retourner (à l'endroit) d'où il s'est échappé, partager l'agonie de ses frères qui sont enfermés derrière les murs du ghetto. Il succombe peu à peu à un complexe d'auto-annihilation, qui le pousse à quitter le trou où il se terre depuis de longs mois pour sortir en plein jour dans les rues, à la merci du premier soudard hitlérien. Il tente de regagner le ghetto, mais il est trop tard, celui-ci vient d'être anéanti après une résistance désespérée. Alors, Jakub rencontrera ceux qui lui rendront sa dignité d'homme : une poignée d'insurgés communistes qui ne luttent pas seulement pour des raisons d'origine mais pour la défense de leurs idéaux. Parmi ces hommes,

Jakub redeviendra un homme. L'épave, l'impuissant, la larve morale qu'il était devenu retrouve la dignité triomphante de l'homme au combat. Tel Samson il retrouvera sa force en périsant sous les ruines du temple : ici, une imprimerie clandestine où il écrase sous les grenades une patrouille allemande. Ce long voyage souterrain, ce cheminement dans les ténèbres d'un homme que la peur métamorphose en vermine, mais que l'éblouissante clarté de l'insurrection élève au rang des héros, Wajda en fait le récit sur le ton d'une épopée lente et poétique, où le symbole dans l'image ne fait qu'un avec une réalité stylisée à l'extrême : réduit à ses lignes essentielles, c'est encore une fois le tunnel où rampe vers la lumière de la liberté un homme qui choisit de mourir en plein jour, les armes à la main, et pour qui la liberté retrouvée, à son degré le plus haut, se confond avec la mort.

« Le style de Wajda, moins flamboyant, moins « fou » que dans ses précédents films de révolte, mais ici d'un lyrisme grave et serein, ralentit l'action, qui se suspend parfois à la beauté statique de l'image, à la limite du décrochement. Ces temps morts correspondent aux zones d'ombre où s'engloutit Jakub l'obscur, dans cet affrontement de la lumière et des ténèbres qui donne au film son ton général. En pleine clarté, deux très belles figures de femmes amoureuses et sacrifiées, deux aventures érotiques qui se terminent tragiquement, et qui servent comme éléments du portrait du héros, comme illustration de sa maladie « volonté d'impuissance », car tout dans **Samson** est subordonné à la subjectivité du personnage, par un parti-pris d'introversivité qui va jusqu'à l'effleurement de la folie. (1)

#### *Lady Macbeth sibérienne*

« Je suis passionné par **Macbeth** : j'ai monté la pièce au théâtre, j'adore le film de Kurosawa. » ... « C'était un projet très ancien d'adapter la nouvelle de l'écrivain russe Nicolas Leskov. La difficulté était de conserver à la nouvelle son originalité de ton par rapport à la **Macbeth** tradition-

(1) Jean-Paul Torok. Venise 1961 (in *Positif* 43).

nelle. Je n'ai pourtant pas essayé de rendre l'atmosphère russe et je me suis plutôt rapproché de Shakespeare. (1) »

... « Très beau film de Wajda. On y trouve une admirable peinture d'un univers farouche et misérable, dans lequel on ne peut briser l'ordre établi que par la violence. Katarina, personnage principal de l'intrigue, vit dans l'ennui d'une province reculée aux côtés d'un mari qu'elle n'aime pas. En l'absence de son époux, elle devient la maîtresse d'un ouvrier vagabond. Pour sauver cet amour, qui est devenu sa seule raison de vivre, elle tuera son mari, puis tous ceux qui soupçonneront le meurtre. Découverte, elle est condamnée avec son amant à l'exil en Sibérie et disparaît finalement dans les eaux glacées de la Volga en essayant de noyer une rivale qui menaçait de lui ravir l'amour de son amant. La mise en scène, très belle et très rigoureuse, se souvient peut-être un peu trop souvent d'Eisenstein et enserme l'intrigue très linéaire dans les volutes d'un lyrisme trop concentré... » (2)

*L'Amour à vingt ans*

« Dans ce qui n'aurait pu être qu'un constat banal, le millième sur le conflit « éternel » des générations ou bien pis encore, un pamphlet acrimonieux contre l'égoïste jeunesse d'aujourd'hui, Wajda a réussi un miracle d'équilibre lucide. Au lieu d'exalter l'héroïsme de l'ancien combattant face à la veulerie présente ou bien, autre parti possible, de renvoyer les adversaires dos à dos dans un crépuscule de fatalité immortelle, il a le courage difficile de les confronter, de mettre face à face la bravoure réelle mais aussi l'orgueil niais de l'amorti, et la cruauté instinctive des jeunes gens, mais aussi la tendresse maladroitement mais réelle de la jeune fille. Le dénouement, s'il est cruel, n'est pas amer. Il est pour Wajda, normal et heureux que les enfants s'aiment et que le passé soit n'importe quoi, sauf cet exemple pétrifié dont les anciens héros font si aisément une justification morose. Si l'on songe enfin que l'employé héroïque représente la génération de Wajda et de Cybulski, on ne mesurera que mieux leur générosité, cornélienne s'il en est.

(1) A. Wajda : Interview à « Cinéma 62 », n° 70.

(2) Critique de Yves Boisset : « Cannes hors Festival » - « Cinéma 62 », n° 68.

(...) Maîtrise après balbutiement, lucidité après hantise vague, voici, avec **L'Amour à vingt ans**, la preuve, à un contre quatre mais qui en vaut cent, des vanités de la Nouvelle Vague. » (1)

« ... (L') importance, (la) primauté de l'amour est (...) un des thèmes auxquels je tiens le plus... », dit Wajda.

De fait dans tous les films que nous connaissons de lui, l'amour joue un rôle déterminant.

Il décide pour une part de la vocation révolutionnaire de Stach, il soutient Korab dans les égouts, suggère à Maciek la vanité des tueries, à Basile et à Pélagie le mensonge de leur jeu... La guerre ne permet pas à l'amour de triompher du mal, le réduit par la mort mais n'en vient pas à bout, bien au contraire (**Génération, Kanal**); quant à Maciek, il n'a pas su ou n'a pas pu surmonter par son amour un prétendu sens du devoir et le poids du passé. L'amour authentique se veut généreux; celui de Basile et Pélagie ne l'ayant pas été dès l'abord, ils se trouvent séparés...

Comme les univers cinématographiques de Renoir, Bergman ou N. Ray, celui d'A. Wajda est peuplé d'admirables amoureuses : Dora, Pâquerette, Krystina; elles sont toutes très jeunes mais paraissent extrêmement mûries, ce sont des héroïnes de guerre.

Maciek Chelmicki, joué par Zbigniew Cybulski, domine de très loin les héros wajdiens par sa complexité, ses contradictions, sa sensibilité exacerbée. Comme Zapata, c'est un des personnages les plus fascinants du cinéma.

Sur les six films qu'il a faits depuis 1954, Wajda a réalisé cinq variations sur le thème de la grande tragédie moderne qu'est la guerre, ce qui ne l'a pas pour autant débarrassé de cette obsession, puisqu'après **Les Innocents charmeurs** il tourne **Samson**. Il semble que pour lui la guerre cristallise de la manière la plus violente, la plus horrible, la mort et la destruction. Personne n'y échappe et personne n'en sort indemne.

(1) Louis Seguin. « Positif », n° 49.

Nature ardente et généreuse dans la lignée des grands poètes romantiques du 19<sup>e</sup> siècle, Mickiewicz et Slowacki, Andrzej Wajda sait joindre au lyrisme d'une forme souvent baroque et précieuse une étonnante lucidité d'esprit, et façonne de film en film un univers cohérent et chaleureux qui illustre « la tragédie optimiste » de notre temps.

## WOJCIECH HAS

« Avec Has, nous sommes en présence d'un univers personnel (...) aussi hermétique que celui de Antonioni. C'est l'univers de l'intellectuel de Wrocław, différent de son collègue de Varsovie parce que plus dépendant des abstractions et du mysticisme. (Les personnages de Has) sont hantés par la peur, l'incapacité d'agir, la distanciation par rapport à la vie, le narcissisme et le désir de se détruire eux-mêmes. (...) (Has) construit ses films de l'intérieur (...) Il manipule ses images et en même temps se laisse aller à ce libre cours d'images qui est nécessaire pour obtenir la participation du public. » (1)

(1) Gideon Bachman. Un cinéma d'auteurs ? (« Cinéma 62 », n° 62.)

## L'HOMME

Wojciech Has est né le 1<sup>er</sup> avril 1925 à Cracovie. Après avoir passé 2 ans à l'Institut du cinéma de Cracovie (1945-1946) il s'inscrit à l'Académie des Beaux-Arts. Pour le compte des Studios de films documentaires où il travaille de 1948 à 1951, il tourne **La coupe des Tatras**, **Cracovie ma ville** et collabore à la réalisation de **Premier Plan** ; puis pour le compte des Studios de films éducatifs, il réalise **Mécanisme des travaux de terrassement**, **Les Herboristes de la Vallée Heureuse**, **Le Nichoir de Jeannot** et **Notre ensemble**. (1)

Longtemps considéré comme « formaliste » et pour cela tenu à l'écart des studios de films de fiction, il tourne son premier long métrage en 1957 dans le cadre du groupe **Illuzjon**.

(1) D'après « Image et Son », 136/137.

« Adapté d'une longue nouvelle de Marek Hlasko, **Le nœud** retrace les dernières 24 heures d'un alcoolique invétéré qui, trouvant trop peu de volonté en lui pour rebrousser chemin, finit par se suicider.

(...) La vision de Hlasko, touchant de près l'actualité et Varsovie, a été placée dans une ville imaginaire de culs-de-sacs kafkahiens, où les autobus sont bondés mais les rues complètement désertes et dont les seuls passants sont des croque-morts et des petites filles sautant à la corde. Ce qui devait sans doute concentrer le gros d'attention sur l'introspection psychologique. Mais l'introspection détachée de son contexte social est moins convaincante que la lecture du récit.

« C'est un film « pur », logique et bien réfléchi, mais la partie la plus éloquente de l'original s'est perdue. On a l'impression qu'il aurait fallu traiter ce thème à la mode semi-documentaire. » (1)

*Les Adieux*

Paul, un étudiant, s'évade d'un univers familial confortable et étouffant et décide de dépenser l'argent de ses inscriptions en faculté, dans un élégant cabaret varsovien. Il y rencontre Lidka, une jeune et jolie entraîneuse qui n'est pas encore pervertie par son milieu. Ils décident de faire une excursion dans la banlieue de Varsovie et passent une nuit dans une pension tenue par une propriétaire un peu fofolle. Lidka est déçue : Paul a dormi et philosophé pendant la nuit... Au matin l'étudiant, qui ne sait pas au juste ce qu'il veut, téléphone à son père pour lui dire où il se trouve. Le père arrive et propose de l'argent à Lidka en échange d'une rupture avec Paul. Lidka refuse l'argent, mais accepte de quitter Paul. Première séparation, premiers adieux...

Quelques années après, alors que la guerre arrive à son terme, Paul revient d'un camp de concentration. De passage chez une vieille tante, il retrouve Lidka mariée à son cousin, le Comte Mirek. Lidka n'a pas trouvé le bonheur. Son mariage avec Mirek, qui devait marquer pour elle la réalisation de rêves de noblesse et de pureté,

(1) Jerzy Plazewski. Art. cit.

s'est soldé par un échec : Mirek est un profiteur qui trafique avec les Allemands. Paul semble indifférent aux avances de Lidka et se sent mal à l'aise chez sa tante qui accueille trop généreusement une foule de parasites.

Paul cherche du travail et finit par accepter un emploi modeste (garçon de café) chez Félix, ancien domestique de sa tante qui s'est enrichi au marché noir et a ouvert un restaurant.

Cependant la fin de la guerre arrive, Mirek s'enfuit avec ses amis allemands, les Russes pénètrent dans la ville, Paul et Lidka se retrouvent, mais quelque chose qu'ils éprouvent confusément les sépare... Vont-ils se dire de nouveaux « adieux » ?

**Les Adieux** n'appartient pas à ce genre de films solidement construits aux personnages fermement dessinés, à la progression dramatique rigoureuse, etc... L'action y est pratiquement absente, au moins dans la première partie où quelques indications sur les personnages sont à peine esquissées, la vie semble y couler au ralenti, à l'écart du monde en plein bouleversement et les événements historiques sont seulement entrevus.

**Les Adieux** serait plutôt un film d'atmosphère où le décor et l'éclairage jouent un rôle important, mais ne prennent jamais le pas sur les développements psychologiques qui intéressent le metteur en scène. Dans le monde en décomposition des classes aisées de l'avant-guerre, deux jeunes gens se plaisent, mais alors que Paul est trop velléitaire, trop perdu dans de nébuleuses pensées pour répondre à l'attente de Lidka, la jeune femme met tout en œuvre pour sortir du milieu où elle vit ; seul lui est donné un confort mensonger et ses plus secrètes aspirations sont finalement trompées... Leurs retrouvailles se placent sous le signe de la même incertitude. Tandis que Paul mûri par les événements et par la nécessité de trouver du travail n'affirme guère plus de volonté qu'autrefois, Lidka, qui espère encore en l'épanouissement de son amour pour lui, se trouve à nouveau déçue. Et le regard qu'ils échangent à la fin du film est un regard las, presque désespéré.

L'art de Wojciech Has consiste tout à la fois à éclairer d'un regard tendre l'histoire de ses héros, à suivre le cheminement incertain de leurs pensées, à suggérer le cours de l'histoire. La peinture tour à tour mordante et attendrie qu'il nous donne de la vieille société ne manque pas de vigueur. Has nous montre le savoir faire ou la bassesse

des profiteurs, comme la lucidité de la tante de Paul qui sait parfaitement à quoi s'en tenir sur la marche des événements... Has se contente du strict minimum de plans pour traduire le comportement d'un personnage (nous pensons à l'apparition de Félix, l'ancien serviteur), l'évidence d'un événement (une carcasse brûle dans un paysage enneigé, le vent éparpille des archives dans une rue, Paul donne du feu à un soldat qui passe : les Allemands sont partis, l'Armée Rouge est arrivée). Quelques longueurs ici et là, une ou deux pointes baroques un peu gratuites ne nuisent pas à une œuvre morose et inspirée qui possède un charme certain.

#### *Chambre commune*

La chambre commune abrite surtout des intellectuels (étudiants ou poètes) dont on ignore pratiquement les activités. Quelques-uns étudient ou travaillent, la plupart passent leur temps en d'interminables conversations.

Lucjan Salis revient d'une cure, apparemment en meilleure santé. Son ami Sigismond l'accueille et le présente à sa mère, Mme Stukonis, qui loge et nourrit les étudiants à peu de frais. Comme beaucoup d'autres, Lucjan Salis vient habiter la chambre commune.

Les deux amis fêtent leurs retrouvailles autour de quelques bouteilles et rencontrent Dziadzia, un intellectuel mythomane, puis Mlle Léopard, une demi-mondaine qui eut une brève liaison avec Dziadzia dont elle n'espérait qu'une « passion métaphysique »...

Lucjan s'intéresse à Mlle Léopard, mais ne comprend guère l'ambiguïté de son comportement. Dziadzia continue ses errances. Sigismond perd le poste qu'il avait trouvé...

L'état de santé de Lucjan ne s'améliore pas. Il est obligé de s'aliter. Malgré les soins attentifs dont l'entoure Théodosie, une jeune fille qui l'aime lucidement, Lucjan agonise sans bruit.

Plus encore que dans **Les Adieux**, l'intrigue apparaît inexistante ici. Le film est constitué par une suite de va-et-vient entre la chambre commune, certains lieux publics (cafés, expositions) et la chambre de Mlle Léopard ; une longue conversation ininterrompue entre les divers personnages relie les différentes séquences. Il n'y a ici aucune pointe dramatique, aucun maniérisme comme c'était quelquefois le cas dans **Les Adieux**, mais un ton uni, mélancolique, tout en demi-teintes, propre à traduire avec

justesse l'atmosphère décomposée d'un univers qui meurt doucement.

Chacun de leur côté, les héros de **Chambre commune** suivent le cheminement de leur propre pensée, nourrissent leurs rêves sans jamais se montrer réellement attentifs aux confidences de leurs voisins... Il y a à peu près constamment un décalage entre deux personnages : Mlle Léopard attend de Dziadzia puis de Lucjan « un amour métaphysique », tandis qu'ils attendent tout autre chose d'elle ; Dziadzia pérore alors que Lucjan se meurt.

Sigismond, Dziadzia et Lucjan ont une conscience confuse du malaise dont ils souffrent. Sigismond dit à peu près ceci : « C'est curieux. Depuis quelque temps, tout va à vau-l'eau. Est-ce un moment passager ou bien la destinée ? Je l'ignore. On mène une vie de chien et personne ne sait ce qui l'attend ». De son côté, Dziadzia déclare sans se faire la moindre illusion : « Il faut bien créer des mythes. Cela nous aide à ne pas prendre la réalité trop au sérieux. Le mariage avec Mlle Léopard, c'est mon mythe actuel. Peut-être le dernier. » Quant à Lucjan, qui se sent menacé par la mort, il confie à Théodosie qui tente de lui faire entrevoir quelques lueurs d'espoir : « Il est déjà trop tard. Trop tard pour qu'on puisse se regarder l'un l'autre. Je vois mon reflet dans tes yeux. Je me vois tel que je me voulais et que je n'ai pas réussi à être. Je me cherchais partout sauf à l'endroit où je me trouvais réellement... »

Impuissants ou velléitaires, les héros de **Chambre commune** vivent en marge de cette réalité où peinent les humbles, où combat Mietek, autre fils de Mme Stukonis.

Has avait déjà su nous intéresser à la destinée de quelques personnages issus de la vieille société polonaise dans **Les Adieux** ; il renouvelle ici brillamment la peinture d'une classe décadente dont il suggère avec une rare honnêteté les tragiques contradictions.

#### *Adieu Jeunesse*

Un train s'arrête dans une petite gare de province. Parmi les voyageurs qui en descendent, se trouve une très belle femme, Madeleine, qui arrive de Varsovie pour assister aux obsèques de son grand-père, et Olek, un jeune homme qui a fait sa connaissance dans le train et qui l'aide à porter ses bagages, à prendre un taxi.

Madeline, actrice de son état, retrouve la maison où elle a passé ses premières années. Mais les choses, et surtout les gens ont changé : cet univers appartient au passé maintenant. Elle tente de se remémorer les souvenirs de sa jeunesse, mais tout ce qu'elle retrouve l'irrite et bien des choses lui semblent aujourd'hui parfaitement ridicules.

Un avocat, Maître Renert, son fidèle soupissant depuis de nombreuses années, Victorine, la vieille cuisinière de son grand-père, qui espère hériter de son appartement, une comtesse guindée et sottée, son fils, un gommeux qui essaie de séduire la nièce de la cuisinière, l'ancienne ordonnance du défunt, la famille d'un dentiste qui intrigue pour se faire attribuer l'appartement, tous ces gens forment pour Madeline un monde hostile et repoussant.

Après l'enterrement, c'est l'inévitable procession des amis, des cousins éloignés et des fidèles serviteurs. Madeline les évite tous. Elle préfère se promener avec Olek plutôt que de dîner avec Maître Renert, et écouter le jeune homme plutôt que d'entendre les bons conseils de la Comtesse et de Victorine.

La dernière nuit que Madeline passe dans la maison de son enfance, elle la partage avec Olek et c'est le seul souvenir qu'elle gardera de cette visite. Elle quitte sans regret la ville où elle est née et où s'est écoulée son enfance. Une nuit avec un être jeune et sympathique qui ne peut comprendre tout ce que représente pour elle le cercle de sa famille et de ses anciens amis, voilà ce qui reste à cette jeune femme de sa visite au pays du passé. Le lendemain, retournant à Varsovie, Madeline cherchera vainement sur le quai de la gare son amant passager.

Le metteur en scène a su nous faire voir le monde complexe où évoluent côte à côte le passé avec ses traditions périmées et le présent, celui d'Olek et de Madeline. Des situations amusantes, des mots à l'emporte-pièce, des dialogues vifs et surtout toute une galerie de « types » extraordinaires font de ce film une excellente comédie de mœurs. Wojciech Has a qualifié son œuvre de « comédie sentimentale » et grâce à une certaine forme d'humour qui y règne, il semble que cette appréciation soit assez juste. (1)

(1) D'après Film Polski, Adieu, Jeunesse.

## T A D E U S Z K O N W I C K I

« Dès que j'affrontai le cinéma, la littérature me sembla de loin moins importante, plus pauvre dans ses moyens d'expression. Dans un film, j'ai envie d'essayer quelque chose de nouveau, dans un roman, cela ne me dit plus rien... »

« Ce qui dans la prose demande une longue description détaillée, peut être obtenu plus simplement dans un film. Si l'on veut raconter une anecdote contenant une morale, on peut le faire tout aussi bien dans un livre que dans un film. Mais si l'on tient à enregistrer comme il faut des phénomènes psychologiques émotionnels, on ne peut le faire que dans un film. Je dirais même que pour moi, et je parle en tant que prosateur, le cinéma est une forme supérieure d'enregistrement de la réalité... »

(1) D'après « Film », Bulletin d'information de « Film Polski », déc. 61, no 8. (Art. consacré à « La Toussaint »).

### L'HOMME

Tadeusz Konwicki est né le 22 juin 1926 à Nowa Wilejka (Lithuanie). Il a fait ses études à la faculté des Lettres de l'Université de Varsovie. Ses débuts littéraires remontent à 1946. C'est aujourd'hui un des écrivains polonais les plus connus, notamment, par les romans **Le pouvoir**, **Le marécage**, **De la ville prise d'assaut**, **Heure de tristesse** et **Un trou dans le ciel**. Il s'occupe de cinéma depuis 1949, d'abord comme critique, puis comme scénariste. Tadeusz Konwicki a écrit les scénarios de **Une carrière**, (en coll. avec T. Koecher, 1954), **Crépuscule d'hiver** (1956) et **Mère Jeanne des Anges** (en coll. avec J. Kawalerowicz, 1961). Il réalise son premier film en 1958 en collaboration avec l'opérateur Jan Laskowski. Outre ses diverses tâches, Konwicki assume les fonctions de directeur littéraire du groupe « KADR ».

Un garçon rencontre une jeune fille sur une plage déserte et l'aime. La jeune fille est réservée et même réticente à son égard, mais elle se laisse lentement apprivoiser. Ses vacances arrivent à leur terme. Elle doit s'en aller le soir même. Il lui demande de rester. Elle se résigne finalement à rater son train mais se propose néanmoins de partir... Au moment où il lui dit son amour, il s'aperçoit qu'elle est endormie... Lorsqu'elle se réveille elle le cherche et l'appelle, il a disparu dans la rumeur des vagues.

On a souvent dit du **Dernier jour de l'été** qu'il est un peu au cinéma polonais ce que **Hiroshima mon amour** est au cinéma français, une œuvre en marge, une œuvre novatrice dans la manière dont est saisi et présenté l'univers fluctuant et vulnérable des sentiments.

Toute l'action (mais le terme est-il exact ici ?) du **Dernier jour de l'été** se situe au présent, quelques heures passées par un jeune couple sur une plage. Mais le passé est là sous forme de souvenirs oppressants qui empoisonnent les esprits.

Le garçon est un être blessé, meurtri et maladroit, mais il espère encore. Il paraît en quête d'un hypothétique salut. La jeune fille aussi a souffert (celui qu'elle a aimé est parti comme pilote pendant la guerre, et n'est jamais revenu) et elle se protège contre les sollicitations des sentiments :

« Je sais que j'ai tort. Je le sais, bien sûr, mais lorsqu'une main amie se tend vers moi, je protège ma tête comme pour éviter un coup. Je me dérobe à tout geste humain. Je me dérobe à tout geste de tendresse... »

Elle ne veut, elle ne peut pas recommencer.

L'intrusion du garçon dans sa vie vient remettre en cause la prétendue distance qu'elle a prise vis-à-vis des êtres et du monde et qui protège sa sensibilité meurtrie.

Au-delà de la pitié diffuse qu'elle éprouve pour le garçon (qui est loin d'être veule, mais se comporte comme un adolescent attardé) elle sent qu'elle lui ressemble, mais cette secrète ressemblance tient moins à sa nature, à son être propre, qu'à la manière dont il a subi les événements, à la manière dont la guerre l'a usé et meurtri.

Aussi ne peut-elle opposer bien longtemps un refus, mimer un jeu conventionnel. Elle commence par accepter le repas, l'abri qu'il lui propose, puis consent à prendre un train de nuit pour rentrer ; elle se couche dans le sable à côté de lui, savourant pour la première fois depuis longtemps la joie authentique d'un bain de lumière. Le garçon se révèle trop impulsif, trop empressé et ne comprend pas que son approche de la jeune fille doit être patiente. Il s'imagine qu'il ne l'intéresse pas et n'a pas la force de supporter cette idée.

Les dernières images ne sont pas loin d'atteindre une sorte de sublime. La jeune fille se réveille, cherche son compagnon, refait en sens inverse l'itinéraire sentimental qu'elle a suivi avec lui, désespère de le retrouver (premier arrêt) ; elle aperçoit alors au loin une silhouette qui paraît assise au bord de l'eau, elle court éperdue dans sa direction pour découvrir que c'est une souche d'arbre (deuxième arrêt) ; des traces de pas mènent à la mer, elle les suit, entre dans les flots en criant. (Le plan pris d'un point élevé, qui nous montre la mer, prolonge son cri en une clameur désespérée).

Si **Le dernier jour de l'été** nous touche et nous concerne, c'est que l'écrivain réalisateur Tadeusz Konwicki, dont l'entreprise s'apparente à celle d'un Malraux (**L'Espoir**) ou d'un Malaparte (**Christ interdit**), a su trouver d'emblée le style cinématographique qui lui convenait.

Autant les images de deux êtres se cherchant dans un paysage estival de dunes, d'oyats, de vagues et de ciels bas baignés de lumière mouvante ont quelque chose d'intemporel, autant le contrepoint visuel et sonore des avions à réaction décrivant dans le ciel d'élégantes arabesques, l'explosion d'une grenade, les dialogues nous ramènent à la réalité d'un univers hanté par la guerre, la destruction et la mort.

En réalisant un équilibre parfait entre l'abstraction d'un décor impassible d'une grande beauté et la vérité concrète et mouvante des sentiments, Tadeusz Konwicki nous livre avec son **Dernier jour de l'été** un subtile poème qui nous fait sentir toute la difficulté de la communication entre deux êtres.

*La Toussaint*

Par une grise journée d'automne, un autocar dépose un jeune homme et une belle jeune femme dans une petite cité somnolente. Ils sont venus y passer deux jours, jouir

de la solitude à deux et respirer l'air frais loin du vacarme de la grande ville. Ils descendent dans un petit hôtel de la localité, grouillant de monde d'ordinaire et désert aujourd'hui : c'est la Toussaint, le jour des morts.

Michal évoque le passé... C'était la guerre. Les détachements du maquis luttèrent contre les forces hitlériennes, supérieures en nombre. Un jour, une femme en uniforme de lieutenant visita le groupe de combat auquel Michal était attaché... Un lien de sympathie ne tarda pas à s'établir entre le jeune homme et son « supérieur » à la fraîche beauté. Et c'était peut-être plus que de la sympathie. Une conversation, un timide baiser, et la guerre frappa : le lieutenant « Listek » (petite feuille) périt d'une mort stupide, inutile et dérisoirement héroïque...

Wala se remémore... La guerre était déjà finie, mais pas pour tout le monde. Pleines de haine pour le nouveau pouvoir démocratique instauré dans le pays, des bandes armées rôdaient dans les forêts, semant sur leur passage la mort et la destruction. Elles s'en prenaient surtout aux gens les plus dévoués à l'œuvre d'édification du nouvel état. Le hasard voulut que Wala, fille de militants, arrivât dans une maison où s'était arrêté un petit détachement de forces clandestines. Craignant d'être dénoncé, le chef de la bande ordonna à la jeune fille de rester dans sa cachette : il pensait la liquider discrètement. Un des membres du détachement, Satyr, pris de pitié et de sympathie pour Wala, profita d'un moment de confusion pour lui faciliter la fuite. Furieux, le commandant ordonna de la poursuivre. Wala se défendit dans sa propre maison qui fut criblée de balles et incendiée. Mais en dépit des suppositions de ses persécuteurs, la jeune fille parvint à avoir la vie sauve... Au bout d'un certain temps Wala rencontra Satyr dans une petite ville. Elle était vendeuse dans un magasin et lui poursuivait ses études après avoir quitté la bande. L'amour naquit. Encouragé par Wala, le jeune homme avoua ses fautes au service de sécurité. Sa sincérité, et aussi le fait qu'il n'avait aucun crime sur la conscience, lui valurent d'être libéré. Il revint vers Wala. Ils décidèrent de se marier. Le mariage n'aboutit pas. Satyr fut tué des mains haineuses de ses anciens camarades terroristes.

Michal reprend le fil de ses souvenirs... Pendant la guerre, encore dans la résistance, il fit la connaissance de Katarzyna. Les deux jeunes gens se retrouvèrent après la

guerre. Katarzyna était étudiante en philosophie, Michal, étudiait à Polytechnique. Ils se rendirent ensemble chez un curé, oncle de Katarzyna, dans une petite ville où Michal faisait précisément un stage pratique avec un camarade, communiste dévoué, bien que concevant un peu naïvement, avec une ardeur de néophyte, sa mission de communiste. Michal passa la nuit avec la jeune fille, qui rêvait d'un grand amour. Michal et son camarade durent partir à la campagne, avec la charge d'acheter des céréales. Ils revinrent au bout de trois jours. Michal portait avec beaucoup de précaution un cadeau, un fromage frais, de la campagne. Mais il ne le remit pas à Katarzyna : quelqu'un d'autre se trouvait déjà dans sa chambre...

Le week-end de Wala et de Michal tire à sa fin. Wala supporte mal la lourde atmosphère créée par l'évocation de souvenirs tragiques du passé, et décide de partir. Michal parle avec Goldapfel, un vieux juif solitaire qui a perdu famille et maison. Cet homme, usé par les maladies, privé de la chaleur d'une amitié et plein de complexes, envie la jeunesse de Michal et les possibilités qu'elle lui confère. Wala disparaît. Michal la cherche, parle avec la propriétaire de l'hôtel qui lui confie que Goldapfel cherche à l'épouser... Wala revient, affirmant qu'elle a raté l'autocar. Elle passe à nouveau une nuit avec Michal. Ils se sentent l'un et l'autre las, exaspérés ; les souvenirs des années écoulées ont dépouillé leurs sentiments de toute fraîcheur. Michal s'efforce en vain de surmonter ce malaise. Le lendemain, Wala s'apprête à partir. Michal prendra l'autocar suivant. Ils ne sont pas fâchés et ne s'en veulent pas pour ce week-end gâché. Ils se consolent, apparemment, en se disant que cela s'arrangera. « Il est temps de partir, vous avez encore toute la vie devant vous », dit le conducteur d'une voix pressée. Wala monte. L'autocar démarre sous la pluie. Wala regarde derrière elle et voit Michal qui court. Elle arrête le chauffeur. Les deux jeunes gens partiront ensemble par l'autocar suivant.

Les personnages de **La Toussaint** se penchent sur leur passé. Ils revivent les moments difficiles au cours desquels leurs drames personnels furent liés au drame de leur pays. Et les sentiments qu'ils éprouvent l'un pour l'autre sont douloureusement tributaires des années écoulées.

Dans le nouveau film de Tadeusz Konwicki, nous retrouvons sans peine les obsessions qui transparaissaient déjà dans **Le dernier jour de l'été**. L'ambiance, le climat, les données psychologiques (confrontation du présent et du

passé), une construction dramatique relâchée, l'application de l'auteur à éviter toute facilité dans le portrait de ses personnages comme dans la représentation des événements, un amour difficile, plein de méfiance, non dénué de complexes et tout imprégné du goût amer d'aventures passées qui se sont soldées par un échec, tout ceci témoigne d'une continuité dans l'œuvre cinématographique de Konwicki.

Il existe toutefois entre **La Toussaint** et **Le dernier jour de l'été** d'importantes différences, révélatrices des ambitions créatrices d'un réalisateur qui ne se contente pas d'une première réussite, mais tente de soulever des problèmes nouveaux à l'aide de moyens d'expression appropriés. Contrairement au **Dernier jour de l'été**, moyen métrage joué par deux acteurs, **La Toussaint**, long métrage, comporte une nombreuse distribution.

Konwicki pénètre ici dans divers milieux, à différentes époques difficiles pour la Pologne. Dans **La Toussaint**, l'Histoire n'est pas réduite à une simple toile de fond du récit, Konwicki lui réserve une place importante puisqu'elle détermine l'inquiétude intérieure de Wala et de Michal, leur attitude à l'égard de la vie et du monde où ils évoluent. Ces traits rapprochent le film des plus importantes œuvres de l'école cinématographique polonaise hantée par les drames humains qui ont surgi aux tournants successifs de la récente histoire du pays. (1)

(1) D'après « Film », bulletin d'information de « Film Polski » n° 8. (Art. consacré à « La Toussaint ».)

## KAZIMIERZ KUTZ

L'HOMME

Kazimierz Kutz est né en 1929. Il s'intéresse à la psychologie et veut devenir médecin psychiatre, mais se décide finalement à suivre les cours de mise en scène à l'Institut du Cinéma de Lodz, dont il sort en 1954. Après son diplôme de fin d'études, il est successivement l'assistant de Wajda pour **Une Génération** et **Kanal**, et de Kawalero-wicz pour **L'Ombre**. En 1958, il tourne son premier film, **Croix de guerre**, qui obtient le prix de la critique polonaise.

L'ŒUVRE

*Croix de Guerre*

**La Croix de guerre** : A la suite d'un glorieux fait d'armes un soldat polonais reçoit une médaille et part en permission... Très fier de lui, il porte sa croix avec ostentation, mais lorsqu'il parvient à son village, tout est détruit; il ne reste plus qu'un vieil homme qui se méfie de lui et pense à le tuer. Le soldat retourne au front, l'amertume au cœur...

**Le Chien** : Aux premières heures de la libération une équipe de trois artificiers trouve un chien splendide, visiblement abandonné. Le plus jeune d'entre eux se charge de lui. Mais voilà qu'aux approches de la ville où les soldats sont cantonnés deux déportés juifs demandent à monter dans leur voiture. Le chien montre les dents et les deux Juifs sont visiblement terrorisés. Un peu plus tard, alors que le jeune soldat est parti après avoir lavé le chien, les deux Juifs se présentent au cantonnement et le chien se jette sur eux avec férocité. Les artificiers découvrent avec horreur que le chien appartenait aux SS qui l'avaient dressé dans le dessein qu'on imagine. Ils veulent le tuer et l'emmènent dans un lieu désert. Mais chaque fois qu'ils arment leur mitraillette, ils ne peuvent se résoudre à l'abattre ; ils finissent par le chasser à coup de pierres.

**La Veuve de Joczys** : Les habitants d'une petite ville de Prusse Orientale qui fait partie des territoires récupérés, accueillent avec ferveur la toute jeune femme de leur ancien commandant, tué en combattant, et sa mère. Ils les

installent dans une maison coquette et assurant à la première un travail de buraliste. Elle préside toute les manifestations patriotiques et folkloriques et se meurt d'ennui.

Dans le même train qu'elle est arrivé un jeune agronome timide au passé obscur. La jeune femme lui plaît, il lui fait la cour et se promène avec elle dans les champs. Invité un soir chez elle, il boit un peu plus que de coutume et ose lui demander de l'épouser en termes à peine voilés. Mais il se fait éconduire poliment. Les circonstances ne permettent pas à une jeune femme de soldat mort d'épouser un inconnu.

Les habitants de la ville, alarmés par l'attitude familière du jeune homme, le mettent en garde. Il s'en va... Et puis, un beau matin de fête, ils vont chercher la femme de leur cher commandant ; elle est également partie, ayant compris, mais trop tard pour son amour, qu'elle ne pouvait vivre dans un monde momifié.

« ...J'avais longuement préparé mon premier film. Ce n'était pas facile, mais je voulais montrer avec **Croix de guerre** comment j'envisageais mon métier de réalisateur. Je savais que je devais trouver ma propre voie, présenter des choses simples mais vues de l'intérieur. Je m'imposais de sévères exigences. Les thèmes du film étaient modestes, peu propres à fournir la matière d'une œuvre dramatique impressionnante ; il pouvait paraître déplacé de les développer et personne n'oserait sans doute le faire, mais ils n'avaient pas encore été traités... » (1)

**Croix de guerre** apparaît comme une mise en question de la guerre et de ses séquelles, ce qui a priori n'est pas nouveau dans le cinéma polonais, mais ce qui frappe ici c'est l'extrême subtilité avec laquelle ce thème a été traité par Kazimierz Kutz. On voit à peine la guerre dans le film, c'est tout juste si on y entend quelques coups de feu au début, mais elle y transparait dans ses répercussions les plus inattendues.

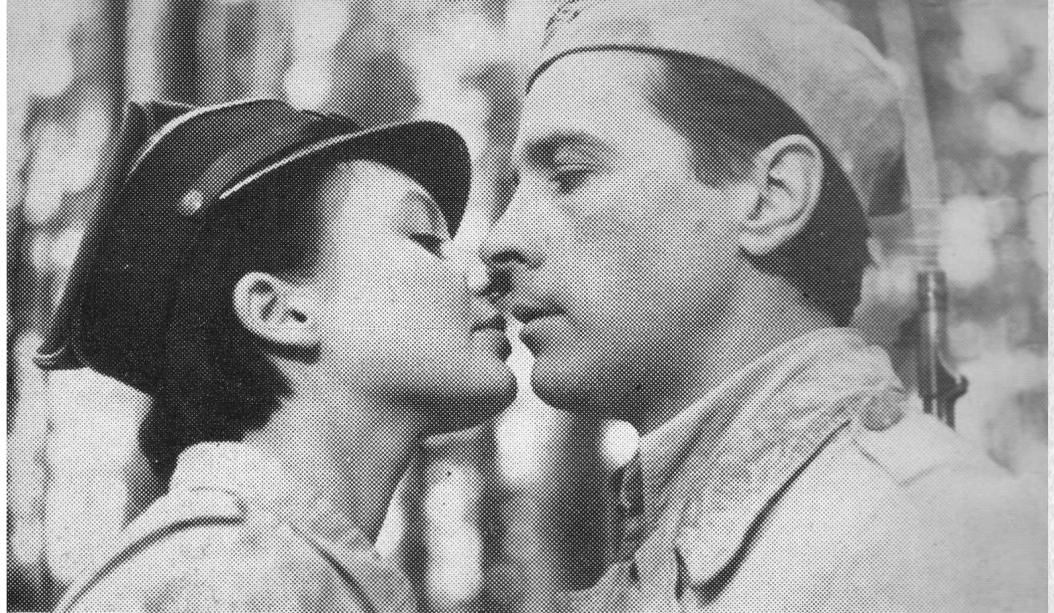
Le jeune héros de la première histoire, pauvre type sans envergure, frère du Jan Piszczyk de **De la veine à revendre**, se croit devenu un autre homme parce qu'il a réduit un nid de mitrailleuses allemandes et obtenu une médaille pour ce beau « fait d'armes ». Personne ne l'a jamais remarqué, ni dans son village, ni à l'armée ; il va donc pouvoir enfin se mettre en valeur à partir d'une misé-

(1) K. Kutz, d'après « Film », Bulletin d'information de « Film Polski », oct. 61, n° 6.



W. HAS : Les Adieux





T. KONWICKI : La Toussaint



T. KONWICKI : Le dernier jour de l'été



K. KUTZ : Les gens du train



Deux hommes et une armoire

ROMAN POLANSKI :

Le gros et le maigre



rable breloque. Or les gens qu'il rencontre ne prêtent aucune attention à ses mérites : un soldat soviétique voudrait bien acquérir la médaille au prix d'un petit troc, un vieil homme de son village ne le reconnaît pas.

Ce court récit se déroule dans une atmosphère de grisaille et de boue. Sous un ciel bas, uni et gris, notre héros croise des colonnes de blindés soviétiques qui montent vers le front. La guerre ne semble plus le concerner.

On trouve un climat analogue dans la seconde histoire, mais les perspectives y sont sensiblement différentes. Il s'agit plutôt d'un fait divers en marge de la guerre. Le fil du récit est mince et se prêterait à une sensiblerie déplacée : le chien, innocent et irresponsable, qui n'est devenu aveuglément féroce qu'à la suite d'un certain conditionnement, passe de l'état d'être choyé à celui de sale bête traquée, une fois reconnue sa véritable identité.

Les hésitations des soldats traduisent tout à la fois leur attendrissement devant l'animal, leur difficulté à tuer de sang-froid, mais rien n'est dit explicitement, rien n'est souligné dans la peinture de leur comportement. Kutz joue sur la tension entre l'histoire qu'il raconte (peu intéressante en elle-même) et le fond de tragédie sur lequel elle se profile, et qu'il nous laisse deviner à travers quelques plans incisifs, aussi brefs qu'éloquents. Il était possible de rendre cette histoire insupportable ou odieuse, Kutz s'est contenté de faire naître à partir d'elle un très profond et très durable malaise chez le spectateur.

Plus longue que *Croix de guerre* et *Le Chien*, l'histoire de *La Veuve de Joczys* a aussi un autre poids, une autre densité. Il semble que le talent que Kutz épanouira par la suite donne déjà là sa mesure. Cette troisième partie du film est réellement désespérée, la prise de conscience amorcée intervenant trop tard : faute d'avoir su se libérer des contraintes sociales imposées par un passé envahissant qui ne se survit stupidement qu'à l'état de mythe (la grande famille des anciens combattants entretient le culte des héros morts et garde intact leur souvenir), la jeune femme perd irrémédiablement l'amour de l'ingénieur, lui-même trop faible pour résister à une société imbue de ses droits.

L'histoire ne prend jamais un tour volontairement tragique. Le cadre (une petite ville charmante dominée par un clocher), la lumière tendre et fraîche qui baigne le paysage, l'humour discret et efficace (un cortège de petites filles accompagne partout les amoureux et semble com-

menter l'action), tout dans la mise en scène tend à éloigner l'idée d'un drame quelconque. Et pourtant l'ironie se dégrade et se colore lentement de désespoir : sans que le ton ne se soit jamais haussé, nous sentons que l'amour qui naît entre l'ingénieur et la veuve de Joczys ne s'épanouira pas, celle-ci n'ayant pas su lier affirmation de la vie et rupture avec le passé.

Il paraît plus difficile de tirer des accents désespérés d'une histoire insérée dans le quotidien le plus banal que dans un récit de guerre où celle-ci offre d'emblée un cadre, une matière tragiques. Pour cette raison, **La Veuve de Joczys** constitue une réussite incomparable et peut-être supérieure à **Kanal** ou à **Eroica**.

*Personne n'appelle*

Un jeune homme arrive dans une petite ville des territoires récupérés de l'ouest. On ignore tout de son passé, mais son attitude a quelque chose de mystérieux. Il a peur, il se sent traqué. Peut-être a-t-il quitté une organisation clandestine ? Une petite bourgeoise un peu vulgaire qui gère un restaurant nationalisé cherche à gagner son amitié, mais il aime une étudiante qui vit dans un internat. (1)

Leur amour naissant rencontre de nombreux obstacles, se heurte à des méfiances, est la proie d'obsessions. Le jeune homme croit voir en certains travailleurs des gens chargés de le poursuivre. Sa compagne lui conseille de quitter momentanément la ville pour se délivrer de ses obsessions.

L'atmosphère de **Personne n'appelle** fait un peu penser à celle de **La veuve de Joczys**. Kutz développe ici ce qui n'était qu'esquissé dans cette nouvelle cinématographique : les difficultés d'adaptation aux nouvelles conditions de vie nées du bouleversement de la guerre et de la révolution sociale.

Le réalisateur tend à créer un langage poétique propre à concilier l'analyse des problèmes psychologiques et moraux qui se posent à ses personnages et l'observation de différents types sociaux.

**Personne n'appelle** se caractérise donc par une grande recherche stylistique. « On se souvient par exemple de la

(1) A l'époque où se déroule le film, un problème grave se pose en Pologne : en raison d'une véritable saignée occasionnée par la guerre, il y a proportionnellement trois femmes pour un homme, ce qui donne lieu à une véritable « course au mari »...

photographie fascinante de Jerzy Wojcik (...), des surfaces nues des murs dans les rues d'une petite ville de Silésie et des visages des gens observés avec recherche par la caméra... (1)

Quelques critiques ont reproché à Kutz d'avoir négligé la vérité humaine au profit d'un formalisme ambitieux. Il semble plutôt que le relatif échec de **Personne n'appelle** réside dans l'impossibilité où s'est trouvé Kutz de choisir une ligne de force dramatique à son film et de s'y fixer jusqu'au bout. Observateur sensible de la réalité, Kutz a peint subtilement, avec une pointe d'érotisme, les rapports amoureux qu'entretiennent ses deux héros. Dans la seconde partie du film, il y a un changement de ton peu justifié et déconcertant : Kutz cesse de décrire l'amour pour suggérer les obsessions et les phantasmes du jeune homme.

Malgré de grandes qualités plastiques et humaines, **Personne n'appelle** souffre de quelques obscurités non éludées et surtout d'un manque de cohésion. Pour leur part, certains artistes polonais et notamment R. Polanski, voient dans ce film une œuvre mûrie, sensible et originale.

*Les gens du train*

« Mon troisième film **Les Gens du train** marquait pour moi une nouvelle étape dans mon métier de réalisateur... Je voulais mettre à l'épreuve mes connaissances touchant à la mise en scène, mes aptitudes à trouver l'allure, le rythme (d'un film). J'ai choisi à dessein un thème à vrai dire sans action, où rien ne se passe, un domaine plutôt difficile (à traiter). »

Quelque part en Pologne, pendant la guerre, à la suite d'une avarie survenue à trois voitures d'un train, des voyageurs sont bloqués dans la salle d'attente d'une petite gare et tentent, non sans se lamenter, de s'accommoder momentanément de leur situation. Un garde-voies allemand qui se trouve avec eux se laisse saouler par deux voyageurs qui veulent l'amadouer, mais croit voir ensuite dans leur offre un piège tendu par les partisans. Il téléphone à ses supérieurs pour les informer. Tandis que le chef de gare le maîtrise et le couche sur un banc, les gens du train s'installent dans l'attente avec plus ou moins de patience. L'inquiétude du chef de gare monte et culmine au moment où il voit un important détachement de SS prendre position dans la gare : une mitrailleuse a été trouvée et le garde-

(1) Jerzy Plazewski. « Nowe Orogł », n° 9.

voies a disparu. Le commandant SS déclare que si, dans les minutes qui viennent, le possesseur de la mitraillette ne se dénonce pas, il fera fusiller des otages. Au moment où expire le délai accordé, un jeune garçon se dénonce ; les nazis ne le croient pas mais le brutalisent pour l'exemple. Alors le chef de gare apparaît, traînant le soldat ivre. Les SS s'en vont.

La réalisation du film **Gens du train** constitue à elle seule une belle prouesse : Kutz réussit à nous intéresser à un groupe humain (les voyageurs) bloqué dans un lieu unique (la gare) sans avoir recours à aucune action classique proprement dite. Mais cette prouesse qui révèle un sens du rythme, une connaissance du temps qu'il faut imposer à chaque scène, un métier très sûr, a déjà été accomplie par d'autres. L'originalité, le génie de la mise en scène de Kutz se trouve au-delà de ce brio, dans la pénétration avec laquelle il peint ses personnages, dans sa manière inattendue de saisir un geste, une attitude susceptible d'éclairer progressivement un comportement et dans son art de l'insérer dans la subtile et invisible dramaturgie du film. Les images poétiques insolites et cocasses qui jalonnent le film apparentent ce créateur à Jean Vigo.

En raison du nombre des personnages, il serait sans doute gratuit de reprocher au réalisateur d'en avoir stéréotypé quelques-uns qui vont et viennent dans le cadre étroit de la salle d'attente : d'une vieille dame en noir, on ne retient que la ritournelle « quand y aura-t-il un train ? », qui revient comme un leit-motiv dérisoire, d'un idiot on ne se rappelle que le rire niais, d'une femme seule que le sourire crispé. Kutz passe de l'un à l'autre mais prête une attention plus soutenue à un gros homme à la mine équivoque qui cache sous des dehors patelins le voleur et le maître-chanteur à un couple d'amoureux tiraillé par des désirs contradictoires, à un garçon aux allures de benêt qui abrite un chien dans un panier, à une petite fille craintive, enfin au chef de gare et au soldat allemand.

Kazimierz Kutz poursuit dans **Gens du train** l'entreprise de démythification à laquelle nous devons déjà **Croix de guerre**. Il donne ici l'exacte mesure de l'héroïsme. Le chef de gare, un petit homme têtu qui a peur comme tout le monde, tire les voyageurs d'affaire ; un gamin sans envergure particulière sauve la vie des otages au cours d'une scène remarquable, typique, semble-t-il, de la manière de procéder de Kutz : le jeune couple est séparé car la fille est choisie comme otage parmi d'autres ; elle appelle son

amoureux qui demeure immobile et c'est le gamin qui semble lui répondre en se dénonçant aux Allemands.

« ...Le réalisateur sait transformer les réactions d'un personnage en un constat sur des gens en temps de crise. — Ainsi la vie de la petite fille juive est décrite en une seule séquence ; lorsqu'on la voit danser dans un coin, on sent qu'elle a passé toute sa courte existence à se cacher et à avoir peur. » (1)

Kutz tourne résolument le dos aux conventions, non par un anticonformisme forcené, mais parce qu'il ne veut pas tricher avec la vérité. Le cinéma polonais nous a peint la barbarie nazie sans caricatures de **Robinson de Varsovie** (1950) au **Passé** (1961) ; pourtant, il nous avait rarement suggéré avec autant d'efficace simplicité la gratuite cruauté de l'oppresseur. Lorsque le garçon ne dénonce, les SS se jettent sur lui et le battent comme plâtre (on se remémore la scène du lynchage dans **Train de Nuit**), puis s'apercevant de leur erreur, ils s'en vont sans mot dire. Les héros, et avec eux les spectateurs, poussent un soupir de soulagement ; tout le monde en a été quitte pour la peur. Les camions allemands dépassent le bout du quai où se tiennent, taches minuscules, le chien et la petite fille juive. Les SS abattent le chien d'une rafale de mitraillette. Séquence brève, atroce, sur laquelle le réalisateur n'insiste pas.

Kazimierz Kutz n'a pas choisi de traiter un grand sujet, le fil de son histoire est extrêmement ténu, ses personnages sont inconsistants au niveau du scénario, mais il les nourrit de l'intérieur, invente constamment sa mise en scène, jette sur le microcosme de ses **Gens du train** un regard tendre, ironique et cruel, traque la vérité tout en contredisant systématiquement notre attente. Le cinéma polonais tient avec lui l'un de ses plus sûrs créateurs.

*Quadrille d'amour (Tarpany)*

« Après trois films, dans lesquels j'ai donné la mesure de moi-même, je veux tourner des films plus faciles, ce qui ne signifie pourtant pas que je renonce à l'originalité du thème ou de la forme. Je veux ainsi faire du **Quadrille d'amour**, malgré la banalité de son scénario, une œuvre artistique moderne... » (2)

Jedrek, un étudiant, arrive en Mazurie, pays de bois et de lacs, pour y passer les vacances. Il rêve d'un événe-

(1) D'après G. Moskowitz, **Locarno**. « Cinéma 61 », n° 60).

(2) D'après « Film », n° 6.

ment intéressant. A une station perdue dans les forêts il aperçoit une fille ravissante. Mais l'inconnue disparaît.

Fatigué par son voyage, il flâne un peu puis s'endort. Un petit cheval tarpan le réveille. En suivant ses traces, Jedrek arrive à la réserve des Tarpans (1) et passe la nuit dans un pavillon servant de centre expérimental. Il y retrouve la jeune fille entrevue à la gare peu de temps auparavant et qui se nomme Basia ; il fait aussi la connaissance des autres habitants du centre, notamment d'un savant plus très jeune, de sa femme Nina, sa cadette de plusieurs années, et de la mère de celle-ci.

Des conflits personnels difficiles à résoudre se produisent dans le centre. Après quinze ans de vie commune, le ménage se trouve en pleine crise. Pendant l'insurrection de Varsovie, Nina a épousé un « héros » par amour. Mais ayant renoncé à sa vie personnelle, elle commence à éprouver des doutes quant à la nécessité d'un pareil dévouement. Ce milieu nouveau et quelque peu insolite complique la vie du garçon frivole.

Basia, elle, est une fille sérieuse. Jedrek ne sait pas qu'elle aime son chef qui est plus vieux qu'elle et, par surcroît, marié. S'étant rapproché de Basia, le jeune homme se rend compte qu'il ne s'agit pas pour lui d'une attirance passagère mais d'un authentique premier amour. Cependant la jeune fille, réalisant que son amour n'a aucun avenir, se décide à passer une nuit avec Jedrek et lui confie les motifs de sa décision. Jedrek s'en va.

L'action de **Quadrille d'amour** est articulée autour d'une intrigue de vacances vécue par un étudiant jeune et léger. K. Kutz définit son film comme une fable réaliste contemporaine. **Quadrille d'amour** contient à la fois des éléments dramatiques et des éléments de comédie, mais le regard du réalisateur est un regard de sociologue ou de moraliste. Outre cela les personnages sont beaux et quelque peu irréels.

L'intrigue du film — un incident banal dans la vie amoureuse d'un jeune homme — n'est en réalité qu'un prétexte à une étude approfondie de la mentalité de trois générations, celle d'aujourd'hui, celle de la guerre, et celle de l'avant-guerre 39-45.

Par ailleurs ce film s'efforce de présenter une passion humaine insolite, de suggérer la vie et les faits actuels de manière allusive.

(1) Le titre polonais du film, *Tarpany*, tire son origine d'une race de chevaux qui est en voie de disparition et vivait autrefois dans les steppes de la Mer Noire.

## ROMAN POLANSKI

« (...) Je crois que le cinéma est le moyen d'expression de l'avenir ; c'est en même temps un métier passionnant mais (un métier) de fou... »

« Le cinéma, c'est toujours comme cela : on prépare avec le plus grand soin énormément de choses qui coûtent une fortune mais on ne peut jamais prévoir de petits détails... » (1)

(1) R. Polanski. Entretien cité.

### L'HOMME

Roman Polanski est né en 1933 à Paris. Il se passionne très jeune pour le théâtre et le cinéma et joue dans plusieurs pièces dont **Le fils du régiment** de Kataïev et **Poème pédagogique** d'après Makarenko. Il tient ensuite un petit rôle dans **Trois récits** (de K. Nalecki, E. Poleska et C. Petelski - 1953), dans **Une Génération** (de A. Wajda, 1954) et s'inscrit à l'Institut du Cinéma de Lodz dont il sort en 1959 avec le diplôme de réalisateur. Par ailleurs il a joué dans **Vélo magique** (de S. Sternfeld - 1955), **La fin de la nuit** (de J. Dziedzina, P. Komorowski et W. Uszycka), **Les épaves** (de E. et C. Petelski), **Téléphonez à ma femme** (de J. Mach - 1958), **Les innocents charmeurs** (de A. Wajda - 1960), **Attention Yeti** (de A. Czekalski), **De la veine à revendre** (de A. Munk — film pour lequel il a été assistant) et réalisé plusieurs courts métrages : **Le Vélo** (1955, inachevé), **Cassons le bal**, **Deux hommes une armoire** (1957), **Quand les anges tombent** (1958-59), **La lampe** (1959), **Le gros et le maigre** (1960, en France), **Les mammifères** (1961), Roman Polanski tourne son premier film de long métrage en 1961, dans le cadre du groupe Kamera.

### L'ŒUVRE

#### Premiers essais

... « Mon premier film assez intéressant fut un court métrage en couleurs (...) **Le Vélo** : il se passait tout de suite après la guerre et racontait les rêves de jeunes garçons à propos d'un vélo.

Mon deuxième film fut une sorte de documentaire d'étude en noir et blanc, sur les hooligans, **Cassons le bal** (...) (C'est une habitude chez les voyous polonais de venir fomenteur de violentes bagarres dans les bals). (1)

*Deux hommes, une armoire*

... « Deux hommes sortent de la mer en portant une armoire, et ils entrent dans la ville, c'est-à-dire dans la vie. Mais justement à cause de cette armoire, ils ne peuvent profiter de la vie. J'ai voulu montrer ainsi une société qui rejette l'être humain non conformiste ou affligé à ses yeux d'une tare morale ou physique. Et pourtant, autour de ces deux hommes, dans la ville, il se passe des choses affreuses, cruelles, mais personne ne les voit ou ne veut les voir. Tout le monde ne prête attention qu'à ces deux hommes ou à leur armoire. Ni la jolie fille, ni l'hôtelier, ni le gardien de l'entrepôt, ni les voyous, ni les indifférents ne tolèrent le singulier trio, qui sera obligé de disparaître et de retourner à la mer d'où il était sorti »... (1)

Deux hommes, une armoire est un merveilleux poème où rien n'est dit mais où tout est suggéré sans la moindre insistance. Il est rare de trouver à l'intérieur d'un film une rigueur aussi parfaite dans la composition plastique, l'enchaînement et le montage des images, un contrepoint aussi efficace entre les images et la musique (un petit motif de Krzysztof Komeda, tantôt joué par un instrument, tantôt sifflé), un sens du détail humain aussi sûr (tour à tour tendre, ironique et cruel).

Le surréalisme dont on a parlé à propos du film de Polanski revêt une forme plus poétiquement insolite que scandaleuse ou pamphlétaire.

L'image possède souvent — surtout dans la première partie — quelque chose de voilé, de pudique ou d'amusé, elle donne à voir plutôt qu'elle ne montre : on passe dans le même plan d'une cage à oiseaux à un fin visage de jeune fille, un hareng semble se promener dans le ciel, alors qu'il repose tout bonnement sur la glace de l'armoire où se reflète le ciel.

Quant au choix du décor, il ne procède jamais d'un hasard, mais d'une volonté de donner à l'image une totale plénitude : ainsi la scène où l'un des deux hommes prodigue des soins à l'autre, après un passage à tabac, se passe devant une maison en ruines ; un vaste entrepôt

(1) R. Polanski. Entretien cité.

de tonneaux leur tient lieu de refuge trompeur (ils en seront expulsés après avoir été rossés) ; une plage avec des pâtés de sable (qu'ils évitent d'écraser) est à l'image de leur innocence.

Le drame monte lentement sans qu'on y prenne garde. Le refus qu'essuie les deux hommes prend des allures de plus en plus inquiétantes, tandis que leur échec se trouve préfiguré par des métaphores sous-jacentes qui suggèrent la crapulerie (le vol du portefeuille), la chute (le bonhomme qui n'arrive pas à remonter l'escalier), le crime (l'assassin qui achève sa victime). La violence qui fait éclater certaines séquences (lorsque nos deux hommes sont roués de coups par des hooligans puis par le gardien d'un entrepôt) se révèle sous son jour le plus cruel, c'est-à-dire le plus arbitraire, le plus imbécile.

Le jeune génie turbulent de Roman Polanski s'est discipliné pour donner ce très pur poème lyrique où affleure la cruauté.

*Quand les anges tombent*

Une dame-pipi, bonne vieille au visage buriné par la souffrance et l'humiliation quotidiennes, mais étonnante de dignité, se remémore fugitivement au long de grises journées les moments les plus marquants de sa vie : elle fut jeune, belle et amoureuse ; elle eut un enfant, mais la guerre lui ravit son compagnon, et il lui fallut travailler durement en ville. Les gens qui viennent se soulager bruyamment aux W.-C. (un contrôleur, un couple de tapettes, des bonshommes de toutes sortes) ne la remarquent pas tant elle est effacée. Un soir d'hiver, où la neige tombe, un ange, qui a les traits de son compagnon, la visite et l'emmène.

**Quand les anges tombent** est peut-être une œuvre un peu moins rigoureuse que **Deux hommes, une armoire**. Mais en fait la construction, basée sur une intrusion du passé dans le quotidien sous forme de flash-backs, ne peut prétendre à une trame linéaire, comme c'était le cas dans l'œuvre précédente du réalisateur ; au surplus le quasi-éclatement de chaque retour en arrière suggère assez bien le caractère fugitif du souvenir.

Polanski a revalorisé ce procédé traditionnel par une double utilisation de la couleur. La grisaille présente, évoquée dans un style documentaire, est entièrement traitée en camaïeux gris-vert, bleu, brun ; le passé se trouve paré des plus belles couleurs du souvenir, de sobres coloris

à la Manet voisinent avec des tonalités chatoyantes qui évoquent des toiles impressionnistes. Voici une pièce orange et mauve où tranchent des habits sombres et des visages blêmes, un paysage automnal rouge-orangé sur fond d'herbe verte, un champ de bataille gris et enfumé où évoluent des soldats, taches bleu-gris et rouge. Il n'y a jamais de rupture, mais au contraire une harmonisation parfaite entre les deux palettes dont l'utilisation se justifie toujours du point de vue dramatique.

Les trouvailles visuelles dont Polanski jalonne ses films sont caractéristiques d'une recherche extrême de l'humain par les moyens propres au cinéma. Avec une invention, une ferveur qui ne se démentent jamais, il va droit à l'essentiel, cherchant à saisir dans un geste ou dans une attitude à la fois l'aspect le plus singulier et le plus significatif, traduisant ses idées le plus efficacement possible.

Une ombre de femme s'engage lentement dans un escalier qui apparaît au plan suivant dans la plus complète obscurité, tandis que l'on entend un bruit pesant de sabots; la femme débouche de l'escalier, on perçoit un ruissellement d'eau; contre-champ sur les urinoirs alignés.

La jeune femme et son amant de soldat s'étreignent. Il remonte lentement sa jupe rouge jusqu'à mi-cuisse. Ils basculent tous deux dans l'herbe suivis par la caméra qui, les laissant là, accompagne lentement en panoramique le képi du soldat qui s'en va, au fil de l'eau...

Un champ de bataille, paysage pelé. Au fond, des bois devant lesquels se profile un écran de fumée. Un cheval perdu erre. Au premier plan, deux soldats apeurés dans un trou. Des explosions qui se rapprochent. Une explosion dans le trou. Les deux soldats ont l'air de sauter. Un soldat couché, l'autre non loin de lui. Un gros plan de visage tordu par la souffrance. Un hurlement qui se prolonge en un éclat de rire déchirant. Un panoramique rapide, qui part du visage et accompagne le soldat resté valide, nous fait découvrir avec lui le moignon rouge de la jambe coupée au genou de son compagnon; celui-ci tombe mort après un dernier spasme.

Un soldat errant, fusil à la main, avance avec prudence. Devant lui une mesure sans toit. Il y entre et tombe nez à nez avec un Allemand tout petit, lunettes, casque jusqu'aux oreilles; l'Allemand n'a pas plus tôt vu le Polonais qu'il lève les bras en l'air, tout en restant accroupi. Le soldat, pas plus rassuré que ça, lui prend son fusil,

s'aperçoit qu'il est brisé, le jette à terre, tout en le tenant en respect. Autour d'eux des détonations. Atmosphère de peur et de méfiance. L'Allemand baisse une de ses mains et semble fouiller dans sa capote. Le soldat pointe son fusil. On entend toujours des détonations... Tout à coup un trou rouge apparaît dans la poitrine de l'Allemand. On est certain que le soldat a tiré, on lui « en veut ». L'Allemand a le regard fixe. Il bascule à terre et l'on découvre un trou rouge dans son dos, un trou dans le mur: il a été touché par une balle ou un obus perdu. Le soldat se penche sur l'Allemand, sort sa main crispée et l'ouvre difficilement. Gros plan de la main: elle contient deux cigarettes broyées...

Des idées comme celles qui consistent à ne montrer les vespasiennes qu'après les avoir suggérées, à faire suivre la chute des deux amants de l'abandon du képi, et surtout à prolonger un cri de douleur par un brusque panoramique sur une jambe coupée, à terminer une séquence dominée par la peur et le grotesque par l'image d'une fraternité brisée comptent parmi les plus belles qu'un cinéaste ait jamais eues.

Le talent, la sensibilité, l'originalité profondes de Roman Polanski éclatent ici à chaque image; on sent qu'il se contient pour ne pas délirer et quand on sait que Polanski est prodigue d'idées, cette retenue est peut-être bien l'un des traits les plus caractéristiques de son génie.

*Le gros et le maigre*

« Un gros homme affalé dans un fauteuil, sur une pelouse. Derrière lui, une maison. Au loin, quelque part, le paysage d'une grande ville (Paris), paysage inaccessible et pourtant à portée de main. Devant le gros homme, mais à distance respectueuse, le maigre, petit, malingre, en haillons, un Charlot modèle réduit. Le maigre joue du violon pour le gros ou de la flûte, ou du tambour, ou bien il l'évente, lui apporte à manger, lui tend une curieuse boîte à pipi. Il danse pour lui, il s'offre en spectacle... Il tente de s'évader, mais le gros lui donne une chèvre et l'enchaîne à l'animal. D'ailleurs veut-il vraiment s'évader ?

« (...) Le style (de ce film) est burlesque, mais le ton (en) est désespéré. On pense à Kafka, mais à un Kafka qui ferait rire — et d'un rire grinçant. C'est un mauvais rêve, un cauchemar ridicule et atroce, l'image grotesque et obsédante de l'impuissance et de l'esclavage. Et si ce rêve était vrai ?...

« Allégorie, oui, mais allégorie comportant divers niveaux de significations : économique (le gros ne vit que grâce au travail du maigre), morale (le maigre est un esclave), sociologique (le paternalisme du gros), ontologique (tout être est lié à un autre), politique (grands pays impérialistes et petits pays « dépendants »), pédérastique même... Entre ces diverses significations, on peut choisir, mais on peut aussi penser que Polanski les a toutes réunies dans son film, et, en conséquence, qu'à trop vouloir choisir et interpréter, on risque d'« affaiblir » et de dénaturer une œuvre qui est d'abord un acte poétique comme jadis (...) **Deux hommes, une armoire** (...). (1)

*Le couteau dans l'eau*

André, un homme de trente-six ans, s'en va passer le week-end avec sa femme Christine aux lacs de Mazurie et emmène en cours de route un jeune étudiant. Celui-ci reste avec eux sur leur yacht. Désireux de s'imposer à sa femme, André s'efforce de prouver une prétendue « supériorité ». Peine perdue. Christine ne manifeste que dédain et indifférence devant les efforts déployés par son mari, ce qui enchante l'étudiant.

Le conflit qui se durcit entre les deux hommes prend une tournure dramatique : ils en viennent aux mains, le garçon tombe à l'eau et disparaît. Il parvient cependant à se cramponner au yacht et attend un certain temps avant de se hisser sur le pont. Il trouve Christine seule car André, persuadé que l'étudiant s'est noyé, est allé avertir la police.

Christine s'occupe du garçon mouillé et transi de froid. Les moments qu'ils passent ensemble les rapprochent et ils se séduisent l'un l'autre... Malgré les apparences, l'étudiant est beaucoup plus impressionné que Christine par ce qui leur arrive, il s'en va.

Quand son mari revient, Christine lui avoue sa trahison mais André ne veut pas y croire.

**Le couteau dans l'eau** est un drame psychologique moderne qui se déroule en vingt-quatre heures et pour lequel le réalisateur observe les trois unités de temps, de lieu et d'action. De telles limitations tendent à concentrer l'attention du spectateur sur des conflits essentiellement psychologiques.

(1) J. Chevallier. « Image et Son » n° 147, Autour d'une chaise.

Les deux hommes, André et l'étudiant, beaucoup plus jeune que lui, représentent en apparence deux attitudes complètement différentes devant la vie. Le premier, caractère décidé, est plein de confiance en lui-même et satisfait de la vie qu'il mène, le second est un indifférent, qui fait peu de cas de la réalité, un « jeune chat en jeans ».

Leurs attitudes se confrontent mais, placées dans des situations peu communes, révèlent ce qu'elles ont d'artificiel et leurs vraies personnalités, leurs traits les plus caractéristiques, bons ou mauvais, se dévoilent peu à peu.

L'étudiant est capable de s'émouvoir, de prendre un engagement direct. De son côté, André perd son calme et dévoile la vanité de son caractère, mais ses habitudes sont si tenaces qu'on ne sait même pas s'il croit à la trahison de sa femme.

Polanski suggère que les attitudes adoptées par ces deux personnages sont au fond identiques et ne dépendent pratiquement que des circonstances. Si le garçon s'était trouvé à la place d'André, en compagnie d'une jolie femme et en possession d'un yacht luxueux, il aurait sans doute adopté un masque semblable.

La manière dont le caractère des personnages finit par se dégager d'un comportement affecté et inauthentique laisserait supposer que **Le couteau dans l'eau** est comparable au film de Wajda **Les Innocents charmeurs**, mais l'optique de Wajda et celle de Polanski sont sensiblement différentes. Le premier suggère que l'affectation, le jeu, même poussés très loin n'excluent pas la possibilité d'un engagement sentimental et montre que la vraie nature des héros peut finalement se révéler. Le second accentue fortement les aspects négatifs des caractères de ses héros que la fausseté d'une attitude étudiée tente de dissimuler.

L'action se déroule entièrement en plein air et permet au réalisateur de faire participer discrètement le décor que lui propose la nature ambiante au drame qui se joue : les paysages reflètent un peu les états d'âme de ses héros.

Par sa forme, nécessairement inséparable de son contenu, **Le couteau dans l'eau** apparaît comme une œuvre ambitieuse sans doute mais inspirée, qui assimile les plus récents apports du cinéma mondial en matière d'expression sans que l'ingéniosité, le sens de la création de son auteur ne s'en trouvent paralysés. (1)

(1) D'après « Film ». Bulletin d'information de « Film Polski ». Octobre 61 n° 6.

Mammifères

« ...Dans un coin de l'écran, un minuscule point gris bouge, grandit et s'anime doucement jusqu'à ce que l'on distingue deux hommes — deux mammifères — se disputant les faveurs d'une place assise en traîneau tout en le tirant tour à tour. Personnages burlesques d'un vigoureux ballet-pantomime, sur un fond de neige, qui donne une singulière valeur aux gags, aux gestes, comme au noir et blanc ; ils expriment, au-delà de la morale et des conventions, la lutte élémentaire, instinctive pour la vie, la tendance au parasitisme et à l'égotisme, le goût du despotisme et de la persécution. Le comique naît ici du réel que (...) Roman Polanski (...) a transposé avec un humour cruel dans l'observation familière, et qu'il a su exploiter avec un sens aigu de l'imprévu et de l'invention. (1) »

(1) Yvonne Baby. Le Monde, 12 décembre 1962.

FILMOGRAPHIES

Faint, illegible text, likely a filmography or list of references, possibly including titles like "LA JEUNE FEMME DE CHONG" and "LA FEMME DE LA RUE BARSKA".

**ALEXANDRE FORD**

Films tournés avant la fondation du « Film Polski » :

- 1928 A l'Aube.  
 1928 La vie du Manchester polonais.  
 1930 Mascotte.  
 1932 La légion de la rue.  
 1934 Le réveil.  
 1935 Sabra.  
 1935 En avant.  
 1935 Coopération.  
 1936 La route des jeunes.  
 1937 Les hommes de la Vistule (en collaboration avec Jerzy Zarzycki).
- 1943 Nous jurons à la Pologne.  
 1944 La Bataille de Lénino.  
 1944 Maïdanek, cimetière de l'Europe (en collaboration avec Jerzy Bossak).
- 1947 LE COIN DE LA RUE (ou « La Vérité n'a pas de frontière »).  
 Durée : 112 minutes.  
 Production : Film Polski.  
 Scénario : Ludwik Starski, Alexandre Ford, Jan Fethke.  
 Images : Jaroslav Tuzar.  
 Musique : R. Palester.  
 Décors : S. Kopecky.  
 Interprètes : S. Srodka, W. Godik, J. Slotnicki, M. Cwiklinska, T. Fijewski.
- 1952 LA JEUNESSE DE CHOPIN.  
 Durée : 132 minutes.  
 Production : Film Polski.  
 Scénario : Alexandre Ford.  
 Dialogues : Leon Kruczkowski.  
 Images : Jaroslav Tuzar.  
 Musique : Frédéric Chopin (adaptation musicale : Kazimierz Serocki).  
 Décors : Roman Mann.  
 Interprètes : Aleksandra Slaska, Czeslaw Wollejko, J. Kurnakowicz.
- 1954 LES CINQ DE LA RUE BARSKA.  
 Durée : 133 minutes.  
 Production : Film Polski.  
 Scénario : Alexandre Ford et Kazimierz Kozniewski, d'après un roman de Kazimierz Kozniewski.  
 Images : Jaroslav Tuzar, Karol Chodura (agfacolor).  
 Musique : Kazimierz Serocki.  
 Décors : A. Radzinowicz.  
 Interprètes : Tadeusz Janczar, Aleksandra Slaska, Tadeusz Lomnicki, Ewa Krasnodebska, Ludwik Benoit.  
 Musique : Kazimierz Serocki.

**1957 LE HUITIÈME JOUR DE LA SEMAINE.**

Production : Coproduction germano-polonaise d'après un roman de Marek Hlasko.  
 Scénario : A. Ford, M. Hlasko.  
 Images : Jerzy Lipman.  
 Musique : Kazimierz Serocki.  
 Interprètes : Zbigniew Cybulski, Sonia Ziemann, Ilse Steppart, Bum Krueger, Tadeusz Lomnicki, Barbara Polomska, Jan Swiderski, Zbigniew Wojcik, Emil Karewicz.

**1960 LES CHEVALIERS TEUTONIQUES.**

Durée : 160 minutes.  
 Production : Ensemble Studio.  
 Scénario : Jerzy Stefan Stawinski et Alexandre Ford, d'après un roman de Henryk Sienkiewicz.  
 Dialogues : Leon Kruczkowski.  
 Images : Mieczyslaw Jahoda (dyaliscope - eastmancolor).  
 Musique : Kazimierz Serocki.  
 Décors : Roman Mann.  
 Interprètes : Grazyna Staniszevska, Andrzej Szalawski, Zbigniew Skowronski, Lucyna Winnicka, Aleksander Fogiel, Mieczyslaw Kalenik, Mieczyslaw Voit, Emil Karewicz, Urszula Modrzyńska.

**JERZY KAWALEROWICZ****1951 LE MOULIN DU VILLAGE. (Co-réalisateur : Kazimierz Sumerski.)**

Durée : 105 minutes.  
 Production : Film Polski.  
 Scénario : Kazimierz Sumerski et Jerzy Kawalerowicz.  
 Images : A. Ancuta.  
 Musique : T. Kiesewetter.  
 Décors : Wojciech Krzysztofiak.  
 Interprètes : R. Rachwalska, L. Benoit, B. Jakubowska, W. Dewojno.

**1954 CELLULOSE.**

Durée : I. Une Nuit de Souvenirs : 125 minutes.  
 II. Sous l'Etoile Phrygienne : 125 minutes.  
 Production : Film Polski.  
 Scénario : Igor Newerly et Jerzy Kawalerowicz, d'après un roman de Igor Newerly.  
 Images : S. Kruszynski.  
 Musique : H. Czyz.  
 Décors : Roman Mann.  
 Interprètes : Józef Nowak, Stanislaw Mliski, Teresa Szmigielowna, Lucyna Winnicka.

**1956 L'OMBRE.**

Production : Ensemble KADR.  
 Scénario : Aleksander Scibor-Rylski.  
 Images : Jerzy Lipman.  
 Musique : Andrzej Markowski.  
 Décors : Roman Mann.  
 Interprètes : Zygmunt Kestowicz, Adolf Chronicki Ejmont, Ignacy Machowski.

- 1957 TOUT N'EST PAS FINI (ou : LA VÉRITABLE FIN DE LA GUERRE).  
Production : Ensemble KADR.  
Scénario : Jerzy Zawiejski et Jerzy Kawalerowicz, d'après une nouvelle de Jerzy Zawiejski.  
Images : Jerzy Lipman.  
Musique : Adam Walacinski.  
Décors : Roman Mann.  
Interprètes : Lucyna Winnicka, Roland Glowacki, Janina Sokolowska, Andrej Szalawski.
- 1959 TRAIN DE NUIT.  
Durée : 98 minutes.  
Production : Ensemble KADR.  
Scénario : Jerzy Lutowski et Jerzy Kawalerowicz.  
Images : Jan Laskowski.  
Musique : Andrzej Trzaskowski, d'après les motifs de la chanson « Moon Rays » de Artie Shaw.  
Décors : Ryszard Potocki.  
Interprètes : Lucyna Winnicka, Leon Niemczyk, Teresa Szmigielowna, Zbigniew Cybulski.
- 1960 MÈRE JEANNE DES ANGES.  
Durée : 110 minutes.  
Production : Ensemble KADR.  
Scénario : Tadeusz Konwicki et Jerzy Kawalerowicz, d'après un roman de Jaroslaw Iwaskiewicz.  
Images : Jerzy Wojcik.  
Musique : Adam Walacinski.  
Décors : Roman Mann.  
Interprètes : Lucyna Winnicka, Mieczyslaw Voit, Anna Cieplewska, Maria Chwalibog, Kazimierz Fabisiak, Stanislaw Jasiukiewicz.
- 1962 LE PHARAON (projet), adaptation du roman de Boleslaw Prus.

#### ANDRZEJ MUNK

- 1951 La Science plus près de la vie.  
Direction Nowa-Huta.
- 1952 Un conte à Ursus.  
Mémoires de paysans.
- 1953 Parole de cheminot.
- 1954 LES ÉTOILES PEUVENT BRILLER. (Co-réalisateur : Witold Lesiewicz.)  
Durée : 67 minutes.  
Production : WFD Varsovie.  
Scénario : Andrzej Munk et Witold Lesiewicz.  
Images : R. Kropat et Z. Raplewski.  
Musique : Jan Krenz.  
Interprètes : Non-professionnels.
- 1955 UN DIMANCHE MATIN.  
Durée : 20 minutes.  
Production : WFD Varsovie.  
Scénario : Andrzej Munk.  
Images : R. Kropat (agfacolor).  
Musique : Jan Krenz.  
Interprètes : Non-professionnels.

- 1955 LES HOMMES DE LA CROIX BLEUE.  
Durée : 60 minutes.  
Production : WFD Varsovie.  
Scénario : Andrzej Munk.  
Commentaire : K. Malczuzynski.  
Images : S. Sprudin.  
Musique : Jan Krenz.  
Interprètes : Non-professionnels.
- 1956 UN HOMME SUR LA VOIE.  
Durée : 89 minutes.  
Production : Ensemble KADR.  
Scénario : Jerzy Stefan Stawinski et Andrzej Munk.  
Images : R. Kropat.  
Décors : Roman Mann.  
Interprètes : Kazimierz Opalinski, Z. Maciejewski, Z. Zintel.
- 1957 EROICA.  
Durée : 85 minutes.  
Production : Ensemble KADR.  
Scénario : Jerzy Stefan Stawinski.  
Images : Jerzy Wojcik.  
Musique : Jan Krenz.  
Décors : Jan Grandys.  
Interprètes : I. Scherzo alla polacca : B. Polomska, W. Dziewonski, I. Machowski, L. Niemczyk.  
II. Ostinato lugubre : W. Rudzki, J. Nowak, R. Klosowski, W. Siemon, J. Kostecki.
- 1959 PROMENADE EN VIEILLE VILLE.  
Production : WFD Varsovie.  
Scénario : Andrzej Munk, d'après un sujet de Andrzej Markowski.  
Images : Kurt Weber (agfacolor).  
Musique : Andrzej Markowski.  
Interprètes : Non-professionnels.
- 1960 DE LA VEINE A REVENDRE.  
Durée : 120 minutes.  
Production : Ensemble KADR.  
Scénario : Jerzy Stefan Stawinski.  
Images : Jerzy Lipman et Krzysztof Winiewicz.  
Musique : Jan Krenz.  
Décors : Jan Grandys.  
Interprètes : Bogumil Kobiela, M. Ciesielska, H. Dabrowska, B. Kwiatkowska, T. Janczar, K. Karkowska, B. Polomska, I. Stalonzcyk, T. Bartosik, H. Bak.
- 1961-1962 LA PASSAGÈRE.  
Production : Ensemble KAMERA.  
Scénario : Sofia Piasecka et Jerzy Stefan Stawinski.  
Images : Krzysztof Winiewicz.  
Interprètes : Anna Cieplewska, Aleksandra Slaska, Jan Kreczmar. (Interrompu par la mort de son réalisateur, le film devait être terminé par Witold Lesiewicz dans le cadre du groupe KAMERA, mais demeure inachevé.)

**ANDRZEJ WAJDA**

A l'Institut du Cinéma de Lodz, trois courts métrages :  
 « Le mauvais garçon » (d'après Tchekhov) ;  
 « La Céramique d'Ilza » ;  
 « Quand tu dors ».

1954 **UNE GÉNÉRATION.** (« Une fille a parlé ».)

Durée : 88 minutes.  
 Production : W.F.F. Wrocław.  
 Scénario : Bohdan Czeszko, d'après son roman.  
 Images : Jerzy Lipman.  
 Musique : Andrzej Markowski.  
 Décors : Roman Mann.  
 Direction artistique : Aleksander Ford.  
 Interprètes : Urszula Modrzyńska, Tadeusz Lomnicki, Januz Paluszewicz,  
 Tadeusz Janczar, Roman Polanski.

1955 **JE VAIS VERS LE SOLEIL.** (Court métrage.)

Durée : 14 minutes.  
 Production : WFD Varsovie.  
 Scénario : A. Wajda.  
 Commentaire : Bohdan Czeszko.  
 Images : S. Matyjaszkiewicz.  
 Musique : Andrzej Markowski.

1957 **KANAL.** (« Ils aimaient la vie ».)

Durée : 96 minutes.  
 Production : Ensemble KADR.  
 Scénario : Jerzy Stefan Stawinski.  
 Images : Jerzy Lipman.  
 Musique : Jan Krenz.  
 Décors : Roman Mann.  
 Interprètes : Teresa Izewska, Tadeusz Janczar, Teresa Berezowska, Emile  
 Karewicz, Wienczyslaw Glinski.

1958 **CENDRES ET DIAMANT.**

Durée : 105 minutes.  
 Production : Ensemble KADR.  
 Scénario : Andrzej Wajda, Jerzy Andrzejewski, d'après un roman de Jerzy  
 Andrzejewski.  
 Images : Jerzy Wojcik.  
 Musique : Quintette rythmique de Radio-Wrocław, sous la direction de Phi-  
 lippe Nowak.  
 Décors : Roman Mann.  
 Interprètes : Zbigniew Cybulski, Ewa Krzyzewska, Adam Pawlikowski, Wa-  
 claw Zastrzezynski, Bogumil Kobiela, Jan Ciecierski, Stanislaw Milski.

1959 **LOTNA.**

Durée :  
 Production : Ensemble KADR.  
 Scénario : Andrzej Wajda et Wojciech Zukrowski, d'après une nouvelle de  
 W. Zukrowski.  
 Images : Jerzy Lipman (couleurs).  
 Musique : Tadeusz Baird.  
 Décors : Roman Wolyniec.  
 Interprètes : B. Kurowska, J. Pichelski, M. Loza, J. Moes, A. Pawlikowski.

1960 **LES INNOCENTS CHARMEURS.**

Durée : 86 minutes.  
 Production : Ensemble KADR.  
 Scénario : Jerzy Andrzejewski et Jerzy Skolimowski.  
 Images : Krzysztof Winiewicz.  
 Musique : Krzysztof T. Komeda.  
 Décors : Leszek Wajda.  
 Interprètes : Tadeusz Lomnicki, Krystyna Stypulkowska, Zbigniew Cybulski,  
 Wanda Koczeska, Teresa Szmigielowna, Roman Polanski.

1961 **SAMSON.**

Durée :  
 Production : Ensembles DROGA et KADR.  
 Scénario : Kazimierz Brandys et Andrzej Wajda, d'après un roman de Kazi-  
 mierz Brandys.  
 Images : Jerzy Wojcik (dyaliscope).  
 Musique : Tadeusz Baird.  
 Décors : Leszek Wajda.  
 Interprètes : Serge Moulin, Alina Janowska, Elzbieta Kepinska, Beata Tysz-  
 kiewicz, Jan Ciecierski.

1961 **LADY MACBETH SIBERIENNE.**

Production : Avala-Film, Belgrade.  
 Scénario : Sveta Lukic, d'après la nouvelle de Nicolaj Semjonovic Ljeskov  
 « Lady Macbeth du district de Mscensk ».  
 Images : Aleksandar Sekulovic.  
 Décors : Miomir Denic.  
 Costumes : Mira Glisic.  
 Interprètes : Olivera Markovic, Lju ba Tadic, Ingrid Lhotarius, Bojan Stupica,  
 Kapitalina Eric, Miodrag Lazovic.

1962 **L'AMOUR A VINGT ANS.**

Production : Pierre Roustang.  
 Scénario : Jerzy Stawinski.  
 Images : Jerzy Lypman.  
 Musique : Jerzy Matuszkiewicz.  
 Interprètes : Barbara Lass, Zbigniew Cybulski, Wladyslaw Kowalski.

**WOJCIECH HAS**1958 **LE NŒUD.**

Production : Ensemble Iluzjon.  
 Scénario : Marek Hlasko et Wojciech Has, d'après une nouvelle de  
 Marek Hlasko.  
 Images : Mieczyslaw Jahoda.  
 Musique : Tadeusz Baird.  
 Décors : Roman Wolyniec.  
 Interprètes : Gustaw Holoubek, Aleksandra Slaska, Teresa Szmigielowna,  
 Tadeusz Fijewski, Stanislaw Milski.

1958 LES ADIEUX.  
Durée : 103 minutes.  
Production : Ensemble Syrena.  
Scénario : Stanislaw Dygat et Wojciech Has, d'après un roman de Stanislaw Dygat.  
Images : Mieczyslaw Jahoda.  
Musique : Lucjan Kaszycki.  
Décors : Roman Wolyniec.  
Interprètes : Maria Wachowiac, Tadeusz Janczar, Gustaw Holoubek, Saturnin Zurawski, Stanislaw Jaworski.

1959 CHAMBRE COMMUNE.  
Durée : 93 minutes.  
Production : Ensemble Kamera.  
Scénario : Wojciech Has, d'après Zbigniew Ulinowski.  
Dialogues : Stanislaw Dygat.  
Images : Stefan Matyjaskiewicz.  
Musique : Lucjan Kaszycki.  
Décors : Jerzy Skarzynski, Wojciech Krzysztofiak.  
Interprètes : Mieczyslaw Gajda, Gustaw Holoubek, Adam Pawlikowski, Anna Lubienska, Beata Tyszkiewicz, Zdzislaw Maklakiewicz.

1960 ADIEU, JEUNESSE.  
Production : Ensemble Kamera.  
Scénario : Jadwiga Zylinska.  
Images : Stefan Matyjaskiewicz.  
Musique : Lucjan Kaszycki.  
Décors : Jerzy Starzynski.  
Interprètes : Lidia Wysocka, Wladislaw Kowalski, Gustaw Holoubek, Adam Pawlikowski, Maria Cella, Irena Orska.

1962 L'OR.  
Production : Ensemble Kamera.  
Scénario : Bohdan Czeszko.  
Images : Stefan Matyjaskiewicz.  
Interprètes : Elzbieta Czyzewska, Tadeusz Fijewski, Wladislaw Kowalski, Adam Pawlikowski, Barbara Kraftowna.

#### TADEUSZ KONWICKI

1958 LE DERNIER JOUR DE L'ÉTÉ. (Co-réalisateur : Jan Laskowski.)  
Durée : 75 minutes.  
Production : Ensemble KADR.  
Scénario : Tadeusz Konwicki et Jan Laskowski.  
Images : Jan Laskowski.  
Musique : Adam Pawlikowski.  
Interprètes : Irena Laskowska, Jan Machulski.

1961 LA TOUSSAINT.  
Durée :  
Production : Ensemble KADR.  
Scénario : Tadeusz Konwicki.  
Images : Kurt Weber.  
Musique : A. Gold, M. Kovar, J. Bulhak (illustration musicale : œuvres de Mendelssohn).  
Interprètes : Ewa Krzyzewska, Edmund Fetting, Elzbieta Czyzewska, Beata Tyszkiewicz, Andrzej May.

#### KAZIMIERZ KUTZ

1958 CROIX DE GUERRE.  
Production : Ensemble KADR.  
Scénario : Josef Hen.  
Images : Jerzy Wojcik.  
Musique : Andrzej Markowski.  
Décors : Roman Mann.  
Interprètes : Zbigniew Cybulski, Grazyna Staniszewska, Jadwiga Hanska, Czeslaw Piaskowski, Aleksander Fogiel.

1959 PERSONNE N'APPELLE.  
Production : Ensemble KADR.  
Scénario : Josef Hen.  
Images : Jerzy Wojcik.  
Musique : Wojciech Kilar.  
Décors : J. Switoniak.  
Interprètes : Z. Marcinkowska, H. Boukolowski, H. Mikolajska, B. Kraftowna, R. Pietruski, A. Fogiel.

1960 LES HOMMES DU TRAIN (ou « Panique dans un train »).  
Production : Ensemble KADR.  
Scénario : Marian Brandys, Ludwika Woznicka, d'après la nouvelle de Marian Brandys : « Le garçon du train ».  
Images : Kurt Weber.  
Musique : Tadeusz Baird.  
Décors : Jan Grandys.  
Interprètes : Jerzy Block, Maciej Damiecki, Malgosia Dziedzic, Danuta Szafarska, Andrzej May, Janina Traczyk.

1961 QUADRILLE D'AMOUR.  
Production : Ensemble KADR.  
Scénario : Marian Brandys, Stanislaw Kowalewski, Kazimierz Kutz.  
Images : Wieslaw Zdort.  
Musique : Wojciech Kilar.  
Interprètes : Ewa Krasnodebska, Andrzej Szalawski, Teresa Tuszyńska, Jerzy Jogalla, Irena Orzecka.

## ROMAN POLANSKI

## 1958 DEUX HOMMES, UNE ARMOIRE.

Durée :  
 Production : PWSF.  
 Scénario : Roman Polanski.  
 Images : M. Kijowski.  
 Musique : Krzystof T. Komeda.

## 1959 QUAND LES ANGES TOMBENT.

Scénario : Roman Polanski.  
 Interprètes : Barbara Kwiatkowska, Jakub Golberg, Roman Polanski.

## 1961 LE GROS ET LE MAIGRE.

Durée : 16 minutes.  
 Production : A.P.E.C. (France).  
 Scénario et réalisation : Roman Polanski et Jean-Pierre Rousseau.  
 Images : Michel Bousaguet.  
 Musique : Krzystof T. Komeda.  
 Interprètes : Roman Polanski, A. Katelbach.

## 1962 LE COUTEAU DANS L'EAU (ou « Le jeune amant » ou « Sillages »).

Production : Ensemble KAMERA.  
 Scénario : Roman Polanski, Jerzy Skolimowski, Jakub Goldberg.  
 Images : Jerzy Lipman.  
 Musique : Krzystof T. Komeda.  
 Décors : B. Kamykowski.  
 Interprètes : Jolanta Umecka, Leon Niemczyk, Z. Malanowicz.

## 1962 MAMMIFERES.

Durée : 10 minutes.  
 Production : Film Polski (Studio SE - MA - FOR, Lodz).  
 Scénario : A. Kondratiuk et Roman Polanski.  
 Images : Andrzej Kostenko.  
 Musique : K. T. Komeda.  
 Montage : H. Prugar et J. Niedzwiedzka.

## CHORUS

7, rue Darcet, Paris-17<sup>e</sup>

EXTRAITS DES SOMMAIRES :

## N° 1

- Visages et masques de la presse
- **Cinéma** : entretien avec Guy Châlon

N<sup>os</sup> 2-3

- Le fascisme en France
- **Cinéma** : Armand Gatti, cinéaste marxiste
- La poésie de Pierre Morhange
- Jeune poésie française : Gabriel Cousin

## N° 4

- Les FTPF : entretien avec Charles Tillon
- Le festival d'Avignon et le théâtre populaire en France
- Les « pieds-noirs » aujourd'hui

ULRICH GREGOR et ENNO PATALAS

## GESCHICHTE DES FILMS

L'histoire du cinéma

525 pages reliées (format 15,5 x 23,5)

80 films en images (1 p. chacun, avec plusieurs clichés)

SIGBERT MOHN VERLAG (GÜTERSLOF)

**P O S I T I F**

revue de cinéma

SON N° 50 : UNE DATE

**LE TERRAIN VAGUE**, 23, rue du Cherche-Midi, PARIS

**C R I T I Q U E**

Revue générale des publications françaises et étrangères

Direction-Rédaction : Jean PIEL

SOMMAIRE DU N° 188 : janvier 1963

Gaëtan PICON. — Proust et la naissance d'une voix  
 Mario FUSCO. — L'œuvre de Carlo-Emilio Gadda  
 Raymond JEAN. — Le sadisme de Diderot  
 Stanley HOFFMANN. — Minerve et Janus  
 Henri NIEL. — Hellénisme et christianisme  
 Hervé ROUSSEAU. — Archéologie des Indo-Européens

**NOTES**

Patrick Waldberg. Mains et merveilles (Yves BONNEFOY)  
 Pablo Picasso. Toros y Toreros (Pierre GUERRE)  
 Abel Chatelain. **Le Monde** et ses lecteurs (Jacques NANTET)  
 J. Lacarrière. Les hommes ivres de Dieu (Alain HUS)  
 Georges Duby. L'économie rurale et la vie des campagnes dans l'Occident médiéval (Jean PIEL)

Le numéro : 3,30 F

Abonnements :

France : 6 mois, 18,50 F ; 1 an, 34 F  
 Etranger : 6 mois, 21 F ; 1 an, 40 F

**LES EDITIONS DE MINUIT**

7, rue Bernard-Palissy, Paris (6<sup>e</sup>) - C.C.P. Paris 180.43

Une précieuse documentation

Les numéros spéciaux de

**I M A G E E T S O N**

Déjà parus :

Les Films de Charlot  
 L'Adolescence au Cinéma  
 Le Cinéma Espagnol  
 La Télévision  
 Resnais Hiroshima  
 Le Cinéma Polonais (épuisé)  
 La Censure contre le Cinéma  
 L'Enseignement du Cinéma  
 Racisme et Cinéma  
 Le Court Métrage Français

**I M A G E E T S O N**

3, rue Récamier - Paris-7<sup>e</sup>

**LA MAISON DE LA PRESSE**

68, rue de la République - Lyon

LIVRES ET REVUES SUR LE CINEMA

Librairie spécialisée dans les publications étrangères

*Les revues de cinéma étrangères sont invitées à nous envoyer un numéro spécimen.*

TOUS LES LIVRES ET REVUES SUR LE CINEMA ET LE THEATRE



## la proue

LIBRAIRIE-GALERIE, 15, rue Childebert, Lyon

## FRANCE - POLOGNE

(Février N° 7 - 139)

- Tiapa Langevin**  
Histoire de l'amitié franco-polonaise à 7 000 mètres
- Cinéma polonais**  
Succès polonais au Festival de Tours  
Une interview de Roman Polanski
- William Grossin**  
Une école sociologique polonaise ?
- Miroslaw Azembski**  
Kalisz, la plus ancienne et la plus ambitieuse
- Maria Sten**  
Les femmes et la sculpture
- Paul Morelle**  
Anna Langfus, Prix Concourt 1963
- Dr. Pomiane**  
**Smaczneho !** Bon appétit ! (rubrique culinaire)
- H. Marc Bonnet**  
Un historien en Pologne : Mille ans d'histoire

FRANCE-POLOGNE, le numéro, 1 F. Abonnements : 6 n°, 5 F ; 12 n°, 10 F  
Abonnements avec adhésion à l'Association : 7,50 F et 12 F

Numéro spécial : « L'ECOLE EN POLOGNE » (le n° 1,50 F)

FRANCE-POLOGNE, Editions « Peuples Amis », 9, bd des Italiens, Paris-2°  
C.C.P. « Peuples Amis » 6.761-06 Paris

# DEFENSE ET ILLU STRATION DE LA MUSIQUE DANS LE FILM PAR HENRI COLPI

Format 18x21

456 pages

150 clichés

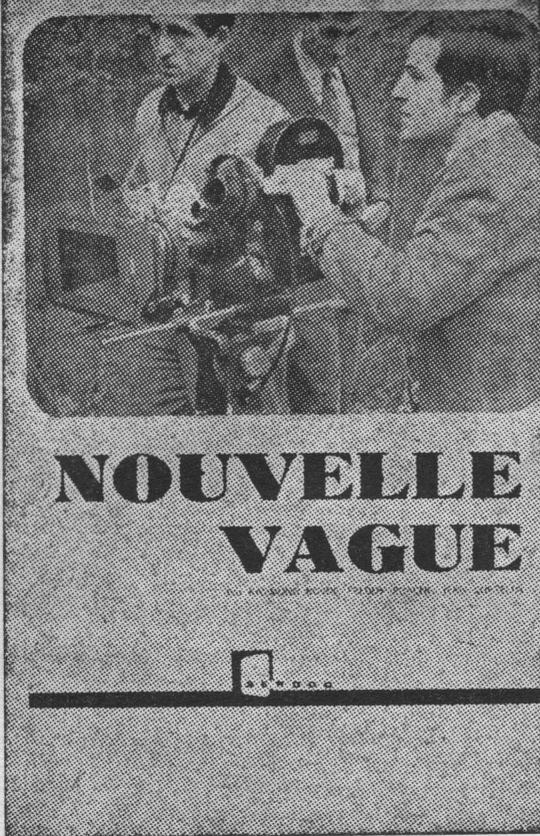
répertoires et tables

relié, sous cartonnage

48 f.

*Un ouvrage indispensable à toute bibliothèque de cinéophile.*

**ABONNÉS DE « PREMIER PLAN » !** demandez-nous les conditions spéciales et très avantageuses auxquelles vous avez droit sur « LE COLPI ».



Ce volume relié de 144 pages illustrées

7,50 F

Quand on sait ce qu'était Truffaut journaliste, on ne peut guère plaindre ceux que Borde et Curtelin massacrent allégrement... L'on sourit souvent à cette violente démystification. IMAGE ET SON.

Mais on sera pour le moins distant à l'égard du gauchisme fracassant et inutile (surtout chez Borde). FRANCE NOUVELLE.

Ces textes insignifiants ou malhonnêtes n'ont rien à voir avec la critique. LES CAHIERS DU CINEMA.

La réédition de ces textes augmentés de considérations récentes montre à quel point ces écrits étaient prophétiques ; le recul permet en effet de dresser un bilan objectif... d'un mouvement cinématographique qui a fait long feu. LA GAZETTE DE LAUSANNE.

Nous partageons surtout le jugement d'ensemble sur le nouveau cinéma français, et la recherche d'une culture vraiment neuve, d'un humanisme révolutionnaire, d'un cinéma démocratique, qui ressort nettement des pages de ce livre. Un livre que les éditeurs italiens devraient publier, car il permettrait à chacun de faire la distinction entre les Français et leur nouveau cinéma. L'AVANTI.

PREMIER PLAN

## BULLETIN DE COMMANDE

Versements : C.C.P. PREMIER PLAN Lyon 671.07

Correspondance : PREMIER PLAN, B.P. 3 Lyon-Préfecture

Découper et adresser à PREMIER PLAN, B.P. 3 Lyon-Préfecture

*Pour un abonné  
le n° spécial de Premier Plan  
JEAN RENOIR  
(410 pages, 90 illustrations)  
ne revient qu'à 9 F.*

NOM ET ADRESSE COMPLÈTE \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

**T.S.V.P.**

PREMIER PLAN

## BULLETIN DE COMMANDE

— Un abonnement de 12 numéros à partir du n° ... Etranger 44 NF	36,00
— Tous les numéros de la 2 <sup>e</sup> année, de Bunuel à <b>Renoir inclus</b> (Etr. 44 NF)	36,00
— Exempleire du n° 14 Prévert	
16 Welles	
17 Visconti	
18 Resnais	
19 Vigo	4,50
20 Bogart	
21 Bardem	
25 Eisenstein	
26 Torre-Nilsson	
Etr. 5,5 NF (Les n°s 13 Bunuel et 15 Antonioni sont épuisés au détail.)	
— Exempleire du n° spécial 22-23-24 <b>Renoir</b>	18,00
— Les 12 numéros de la 1 <sup>re</sup> année <b>reliés</b>	36,00
— 1 <sup>re</sup> série : les 5 n°s encore disponibles (Gré- millon, Huston, G. Philipe, Jazz, Fellini)	5,00
— Volume cartonné <b>Nouvelle Vague</b>	7,50
Date .....	Total .....

Ci-joint la somme de NF ..... sous la forme de {  
mandat  
chèque postal  
chèque bancaire

T.S.V.P.

Découper et adresser à PREMIER PLAN, B.P. 3 Lyon-Préfecture



# PREMIER PLAN

Prix du numéro : France : 4,50 F - Etranger : 5,50 F

Abonnements : 12 numéros, France 36 F, Etranger 44 F

Versements : PREMIER PLAN, C. C. P. Lyon 671-07 ou chèque bancaire

Correspondance : PREMIER PLAN, B. P. 3, Lyon-Préfecture

---

**LUIS BUNUEL ■ JACQUES PREVERT**  
**ANTONIONI ■ ORSON WELLES**  
**JEAN VIGO ■ ALAIN RESNAIS**  
**VISCONTI ■ HUMPHREY BOGART**  
**JUAN BARDEN ■ JEAN RENOIR**  
**EISENSTEIN ■ TORRE NILSSON**

SPÉCIAL : 18 F

POUR UN ABONNE, CHAQUE NUMERO NE COUTE QUE 3 F

---

les 5 numéros encore disponibles de la première série (l'ensemble : 5 F)

**GREMILLON / HUSTON / GERARD PHILIPPE / JAZZ FELLINI**

---

hors série **NOUVELLE VAGUE** un petit livre insolite, insolent (et cartonné). Les films d'aujourd'hui seront-ils les films de demain? Plusieurs réponses en 144 pages avec de nombreuses illustrations  
7,50 F



**SERDOC**

Société d'Etudes, de Recherches et de Documentation Cinématographiques, 28, rue Villeroy, Lyon (3<sup>e</sup>), édite **PREMIER PLAN**, revue mensuelle, et **PANORAMIQUE**, collection de volumes sur le cinéma.