

CINEMA

POLONAIS

5 films - 5 auteurs

le dibbouk - 1938 - M. Waszinski

mardi 2 20H30 CCC

mercredi 3 20H30 CCC

le meneur de bal F. Falk

mardi 9 20H30 CINETEC - 1978 -

samedi 13 14H30 CCC

fièvre - 1981 - A. Holland

mercredi 10 20H30 CINETEC

samedi 13 16H30 CCC

**chambre avec vue sur
la mer** - 1981 - J. Zaorski

vendredi 12 20H30 CINETEC

samedi 13 20H30 CCC

amator - 1979 - K. Kieslowski

mardi 16 20H30 CCC

mercredi 17 20H30 CCC

Projections CINETEC : Salle du Conservatoire
de Musique

Projections CCC : Salle des Concerts

IMPRESSIONS DE POLOGNE

PAR JACQUELINE BRULLER

Le cinéma polonais est jeune et c'est pourquoi peut-être il met les bouchées doubles. Dans un pays exsangue après la guerre, il a fallu tout reconstruire. En 1945, la nationalisation du cinéma passe par la reconstruction. Aujourd'hui, l'industrie cinématographique polonaise produit trente à trente-cinq films par an, plus environ trois cent courts métrages pour la télévision produits par l'atelier du film télévisé Poltel. Une seule entreprise d'État, le Film Polski contrôle la chaîne entière, production, distribution, exploitation. Film Polski contrôle aussi les exportations et les importations (on projette deux cent films étrangers chaque année et, parmi eux, vingt à vingt-cinq films français), l'enseignement du cinéma, etc. L'ensemble dépend du ministère de l'art et de la culture. Les réalisateurs sont groupés dans les Zespoly Filmowe (collectifs de films ou équipes de réalisation). Il y a actuellement huit Zespoly Filmowe, chacun est dirigé par un directeur artistique. Ces directeurs sont des metteurs en scène, dans la plupart des cas (Wajda est l'un d'eux). Ils sont assistés par des adjoints : le directeur littéraire et le directeur de production. L'ensemble d'un Zespoly Filmowe comporte une quarantaine de personnes. Chaque Zespoly compte plusieurs metteurs en scène et travaille de manière autonome. En somme, c'est le producteur lui-même qui est le créateur. Les créateurs constituent un Conseil à l'intérieur du Zespoly auquel ils appartiennent. Ils définissent programmes et objectifs. Les Zespoly sont renouvelés tous les trois ans. Leur rôle est déterminant en ce qui concerne l'activité des jeunes réalisateurs. Wajda a dit que l'année dernière un film sur deux a été réalisé par un metteur en scène débutant. Il a dit encore : « C'est un risque énorme car on ne sait jamais ce que sera un premier film ; mais nous avons souhaité cette situation pour qu'il y ait plus de jeunes au départ. Nous voulons que les gens qui quittent l'école puissent se montrer vite, montrer ce qu'ils savent faire. J'ai fait mon premier film à vingt-sept ans, si j'avais dû attendre, je ne l'aurais pas fait. Il faut commencer tôt, avant d'avoir conscience de ce qu'est la responsabilité d'un metteur en scène ». La plupart de ces metteurs en scène viennent de l'école supérieure de cinéma de Lodz.

Le Zespoly s'occupe aussi de l'achat des droits, de l'élaboration des scénarios, établit le montant du crédit bancaire et constitue l'équipe de réalisation. Chaque ensemble réalise quatre ou cinq films par an, plus dix films télé mais la décision de faire un film dépend uniquement du ministre. L'œuvre achevée est ensuite présentée devant la Commission des Éloges. Les cinéastes qui abordent la question se plaignent moins du fait en lui-même que de l'incohérence qui semble présider à la décision.

Un autre problème est celui du manque de comédiens. La production cinématographique a augmenté de 150 % en dix ans et les écoles d'art dramatique ne forment pas assez de comédiens, pas assez vite. Les scénaristes professionnels manquent aussi.

Enfin, il y a, du point de vue du spectateur, le problème des billets et des queues : on s'arrache les places aux bons spectacles. Pour L'Homme de marbre les gens ont fait la queue à partir de cinq heures du matin.

Héritier de la grande tradition de la littérature romantique, poétique et politique du dix-neuvième siècle le cinéma polonais, l'un des plus intéressants d'Europe, reste incompréhensible sans la référence à l'Histoire. C'est un pays qu'on efface de la carte et qui existe encore. C'est une capitale qu'on démolit : il y a ceux qui la bombardèrent et ceux qui laissent faire, mais Varsovie, reconstruite pierre à pierre, existe encore. La littérature semble se diluer et passe mal les frontières, le cinéma, lui passe, parfois à grand tapage, mais romantique ou réaliste, historique ou contemporain, il témoigne de cette formidable volonté d'exister. Exister, c'est d'abord se souvenir. Mais de quoi se souvient la Pologne, d'un Requiem pour 500.000 morts (montage par Bossak et Kązmiereczak, de documentaires sur l'insurrection du ghetto) et du visage hagard, aveuglé, gelé, de Raphaël Olbromski aux dernières images de Cendres de Wajda. Dans cette mémoire vivante, il y a place pour l'épopée, le lyrisme, le romantisme, et le tragique. Très souvent inspire par la littérature, ce cinéma bascule aux limites de la légende avec Le Commandant Hubal (Porcha) ou s'oriente vers une fiction fantastique avec Le Diable (Zulawski). Ces divers courants ont inspiré la plupart des grandes œuvres de l'école polonaise. Le film contemporain sur un sujet original semblait jusqu'à ces dernières années moins fort, moins bien représenté mais depuis quelque temps, à la suite de Zanussi, les jeunes cinéastes tournent des films contemporains sur leurs propres scénarios.

(Cahiers du Cinéma - n°39 - Mars 80 -)

Conférence de presse

« cinéma psychologique » : un cinéaste polonais filmant un autre cinéaste polonais (d'après un dessin du « Bulletin du 6^e festival de Gdansk »).

Kieslowski : En Pologne il n'y a pas de tradition réaliste forte. La littérature a une tradition romantique mais n'a suscité aucun écrivain comme Thomas Mann, Dostoïevsky ou même Hemingway. Le monde dans lequel nous vivons n'a pas été décrit ni en littérature, ni au théâtre, ni au cinéma. Les seules tentatives ont eu lieu dans les arts figuratifs. Donc, notre travail n'a pas de racines, ne s'appuie sur aucune tradition. Chacun de nous a choisi d'éclairer des secteurs très étroits du réel ; nous avons essayé d'affronter tous ensemble ce travail en comptant sur le fait que la somme de ces visions un peu étroites se combineront de manière à donner une image plus large de notre pays. Ce travail, nous l'avons fait dans divers secteurs ; dans le documentaire, à la télévision ; une nouvelle génération s'est tournée vers le cinéma d'auteurs de fiction depuis 1970. Nous sommes insérés dans le monde, dans la société, nous en faisons partie. Nous nous sommes rendu compte que la pratique politique s'était écartée de la vie réelle. Tout ce qui est mauvais dans notre pays, dans la justice, la corruption, l'immoralité générale, tout cela constitue une part importante de nos films. Ils ont constitué une sorte d'avant-garde. Il faut redire qu'il n'y a pas de conflit entre les générations de cinéastes. Nos films sont nés sur les traces de grandes œuvres comme *L'homme de marbre* et *Camouflage*. Quant à savoir si ce type de film nous permet de nous exprimer nous-mêmes à travers nos films, je crois que pour l'instant nous réalisons des films réalistes mais bientôt nous pourrions aborder des thèmes un peu plus vastes. C'est un fait également significatif que des jeunes cinéastes comme Agnieszka Holland ou Zebrowski se tournent vers le passé.

Komar : Je suis scénariste et j'ai le privilège de regarder les choses d'un peu plus loin. Ce que vient de définir Kieslowski s'est passé aussi dans la littérature, et le courant vériste qui vient de se former a été une réaction à certains traits de notre politique. Aux environs de 1955 on a manipulé l'idée d'expérimentation artistique. On était libre d'expérimenter mais dans des limites fixées. Les expériences formelles sont devenues des alibis pour des opérations de censure. Et c'est pourquoi le jeune cinéma polonais a rompu avec la tradition des recherches formelles.

Falk : La critique polonaise a tendance, par pure facilité à emballer tous nos films dans un même sac publicitaire. Une partie d'entre-nous se désolidarise de ce type d'opération. Nous ne reproduisons pas la réalité au papier carbone.

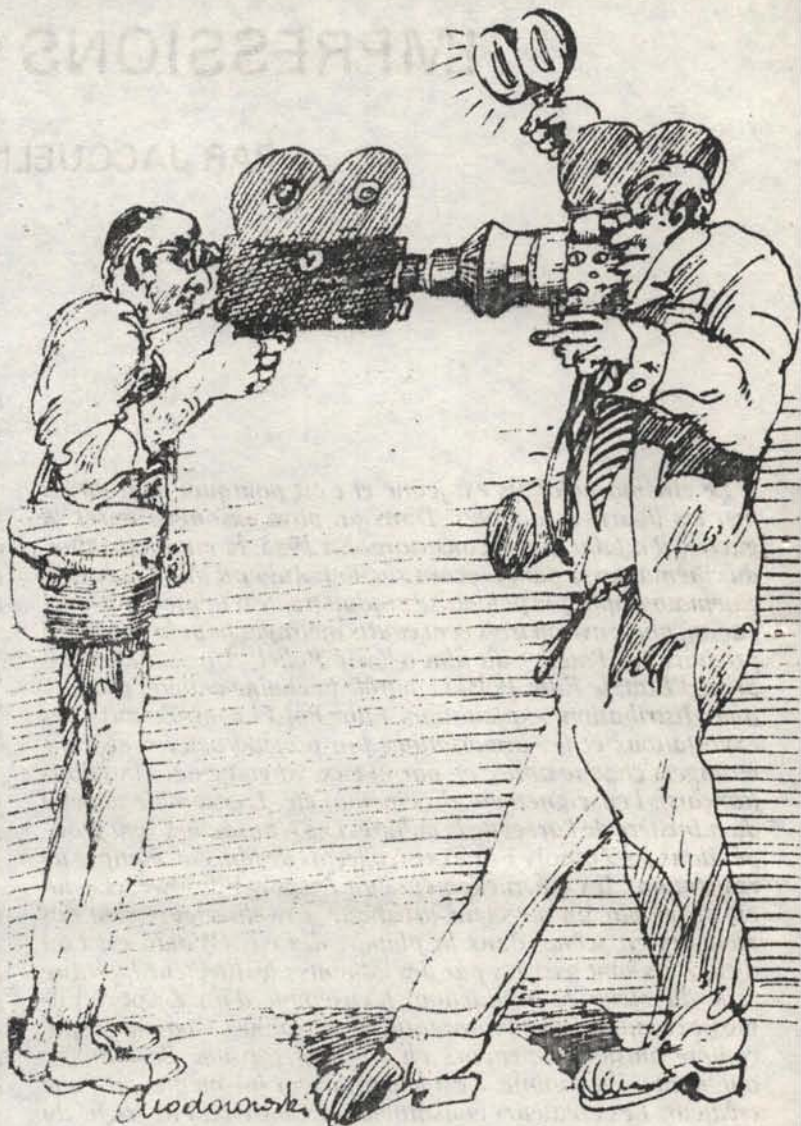
Agnieszka Holland : Pas toute la critique, mais celle qui est manipulée par le pouvoir.

Zebrowski : J'ai réalisé *L'hôpital de la transfiguration* parce que notre présent ne commence pas en ce moment précis. Les prises de position sur les problèmes de notre vie ont leurs racines et leurs références dans le passé. Une de nos tragédies de l'après-guerre est que nous avons été privés de notre histoire dans notre conscience sociale. Nous avons reçu une version officielle de l'histoire qui changeait avec les régimes. Cette perte de mémoire a engendré diverses maladies sociales ; une société privée d'histoire est privée de son avenir parce qu'elle ne peut opérer de remises en question. Nous sentons de notre devoir de remplir les lacunes et montrer l'histoire réelle, non l'officielle.

Marczewski : Je n'accepte pas la division que fait la critique entre les films historiques et les films réalistes. Certains films se déroulent de nos jours et sont rien moins que modernes. Quand j'ai travaillé sur *Cauchemar*, j'ai eu l'impression de faire un film moderne, et la société polonaise a reçu le film comme tel.

Agnieszka Holland : Le cinéma polonais n'est pas monolithique ; les films que vous avez vu représentent la production de seulement deux groupes, or il y en a neuf. Mais ce sont les films de ces deux groupes qui suscitent actuellement le plus d'intérêt. Mais même ces films-là sont différents entre eux ; par les tempéraments, les points de vue, les styles ; notre point d'accord entre nous ce sont nos idées sociales et nos idées sur le rôle de l'art dans notre société.

Zebrowski : Le point commun qui nous rapproche, c'est que dans une organisation sociale pathologique, l'art et surtout le film a pris la place de la vraie politique ; comme nous n'avons eu ni vrai parlement, ni vraie presse, ni circulation effective d'opinions ni d'idées, le film et le théâtre ont exercé cette fonction.



Kieslowski, Marczewski et Holland (photo Daney).

Conférence de presse de Poreta - 1980.

le dibbouk

Réalisation : Michael WASZYNSKI - 1938 -

Durée : 1H40mn - noir et blanc - en yiddish, sous-titré français -

Scénario : Alter KACYZNE - A.MAREK

Musique : H.KON

Chants religieux : Guerson SIROTA

Avec : Morewski SANBERG, Lili LILIANE, Dina MALPERN, G.LAMBERGER, L.LIBGOLD,
R.SAMBERG, M.LIBMAN.

D'après la pièce de Chalom ANSKI "Le Dibbouk"

Qu'est-ce-que le yiddish ? L'ensemble des parlers hauts-allemands des communautés juives d'Europe Orientale et autrefois d'Allemagne, d'après le dictionnaire.
Qu'est-ce-que le dibbouk ? Un drame mystique de la tradition théâtrale yiddish.
C'est aussi une légende, celle de l'âme d'un mort, qui à la recherche du repos définitif, prend possession et s'installe dans le corps d'un être vivant. Et à moins d'être exorcisé par un rite religieux, le dibbouk refusera de quitter l'être dont il a pris possession.

"Le Dibbouk" c'est une histoire de chemins tracés une fois pour toutes et desquels on ne saurait s'échapper. C'est aussi une terrible histoire d'amour.
Dans "Le Dibbouk" tout n'est que prédictions, messages, paraboles, tout le monde commente l'action, l'accompagne vers son issue inéluctable.
"Le Dibbouk", c'est une entrée dans un monde fantastique et mystérieux, où le profane se mêle au sacré, un monde passionné, exalté, agité, un monde obscur, au propre comme au figuré. Mais au-delà de la légende, c'est aussi un témoignage sur des rites, des coutumes, une culture...

"Le dibbouk, oeuvre mystique, foisonnante d'images et de paraboles, exalte les sens par ses chants et ses danses d'un autre temps. Film réalisé avec talent, nous oublions un instant le folklore pour, nous aussi, croire au dibbouk."
(Nicole Karoubi - cinéma 81)

Conçue en 1911, la célèbre pièce d'Anski ne fut jouée qu'en 1920, après la mort de l'auteur, qui l'avait rédigée pendant la guerre, dans une région « attaquée par la grosse Bertha des Allemands » (1) puis à Kiev et à Moscou. L'idée lui en était venue alors qu'il collectait, en compagnie de deux amis, du matériel folklorique dans les communautés juives de Galicie, de Volhynie et de Podolie. C'est dire qu'il la rédige avec une étrange combinaison de sympathie et de réserve. La réserve vient du fait qu'il est ethnographe, incroyant, et qu'il milite au parti social-révolutionnaire russe. Elle est inscrite dans le tissu même de la pièce : dans le paradoxe d'un déni de justice fait aux morts pour protéger d'eux les vivants - mais qui n'empêchera pas la mort de Léa : dans la discrète satire et la crise spirituelle dont est l'objet Reb Ezrielke - le rabbi hassidique prononçant le **Herem** (2) contre le dibbouk, dans la critique sociale dont la pièce est pénétrée et que l'adaptation cinématographique accentuera encore.

(1) Cité d'après la meilleure étude qui existe actuellement sur la pièce et la réalisation de Vakhtangov. Odette Assian, **Le « Dibbouk » d'Anski et la réalisation de Vakhtangov**, dans les **Voies de la création théâtrale**, vol. 7, études réunies par Denis Babelot, Editions du C.N.R.S. Paris 1979. Sur le film **Le Dibbouk**, voir également **Positif** n° 225, p. 55.

(2) Le **Herem** chasse un Juif vivant ou mort, de la communauté. Ce n'est ni une excommunication ni un exorcisme.

Le film de Michael Waszinski fut achevé en Pologne, en 1938 : c'était déjà le régime des colonels fascistes et de l'antisémitisme d'Etat, un moment historique où il n'était plus possible de faire des projets d'avenir et, moins encore, selon un énoncé de la pièce deux fois répété dans le film, de contracter un engagement relatif à des êtres incréés. La distance entre les Juifs de Pologne et un shtetl parfaitement clos s'était encore, et dramatiquement, accentuée.

Cela posait des problèmes singuliers à l'adaptateur, Alter Kacyzne, écrivain, ami et exécuteur testamentaire d'Anski. Il décida de modifier la structure de la pièce pour la porter à l'écran et d'y apporter nombre de changements destinés à en accentuer l'aspect légendaire, situant l'action non seulement dans un passé lointain, mais aussi dans un espace irréel, caractéristique du conte ou du mythe. Au réalisme spirituel d'Anski se substitue ainsi une fable mystique. A la narration dramatique de la pièce, qui ménage, en un coup de théâtre admirablement agencé, la révélation tardive de la promesse de mariage échangée entre les deux pères avant la naissance de Hanan et de Léa, se substitue une narration strictement chronologique qui remonte plus haut dans le temps, à une époque heureuse où Nissen et Sender (dix-huit ans avant les événements rapportés par la pièce) expriment, devant un Reb Azrielke encore jeune, leur souhait de voir leurs enfants se marier un jour.

Le mode chronologique permet également d'introduire des scènes que la pièce ne comporte pas : ainsi, la tempête sur le lac où périt Nissen ; la naissance de Léa ; les moments où Sender, à sa table, compte son argent ; le cheminement de Hanan avant le Shabbat et sa rencontre avec le Messager et avec Sender ; l'émerveillement des deux jeunes gens à la table de Sender ; l'évanouissement de Léa en présence de Hanan. Ce n'est guère qu'au moment de la danse macabre que le film rejoint la pièce - encore que le personnage du messager occupe une place plus importante que dans l'œuvre d'Anski et introduit un déterminisme rigide qui identifie rigoureusement le destin du jeune couple à celui des deux fiancés, tués « pour la sanctification du Nom » au cours des massacres de Chmielnicki, et dont la tombe, présentée comme une gravure naïve, se dresse au milieu du shtetl.

L'irréalité de la fable transposée par Alter Kacyzne est constamment soutenue par le réalisateur. Pour le décor, il a ménagé quelques lieux à la fois convaincants et étranges : le cimetière, le shtetl, la synagogue, l'intérieur de la maison de Sender, la bourgade de Miropol, où par une exagération expressionniste des obliques, l'effet de distanciation joue à merveille sans nuire à la vraisemblance. Si, à première vue, les scènes tournées en extérieur semblent plus réalistes - la route poussiéreuse et les champs, le petit pont où vient méditer Reb Azrielke... les événements qui s'y déroulent démentent vite cette impression : le Messager, sur la route, apparaît et disparaît miraculeusement ; la promenade de Reb Ezrielke suivi de ses disciples est à la fois une danse, une parade et une apothéose.

L'exploit de Waszinski - qui avait travaillé avec Murnau - est dans la création d'un monde où le dibbouk est possible, où le **Herem** est efficace, où le dialogue avec un mort est vraisemblable, où une voix est suffisante pour exprimer l'agonie d'une âme pour laquelle « tous les mondes sont fermés » et entraîner l'identification du spectateur - de sorte que le dibbouk, invisible (et incroyable) s'impose comme une présence et comme une vérité.

Curieusement, le film reste aujourd'hui - malgré sa fraîcheur et sa force - déroutant pour certains. La naïveté voulue passe pour maladresse, des interférences chrétiennes, manifestes dans les sous-titres, n'aident pas à sa compréhension : **sind**, en yiddish, n'est pas la même chose que « péché » ; Léa n'est pas « possédée » de la même manière qu'une « possédée » qu'il faut exorciser ; et surtout, le **Herem** n'est en aucun cas un « exorcisme ». Le

(Positif - Juin 81 - Richard Marientras)



le meneur de bal

Réalisation : Feliks FALK - 1978 -

Durée : 1H55mm - couleur - V.O.S.T.

Scénario : Feliks FALK

Dialogues : " " " " " et Jerzy STUHR

Images : Edward KLOSINSKI

Musique : Jan Kanty PAWLUSKIEWICZ

Avec : Jerzy STUHR, Slawa KWASNIEWSKA, Wiktor SADECKI, Michal TARXOWSKI,
Jerzy KRYSZAK, Jana SVANOVA, Alfred FREUDENHEIM.

A l'occasion des cinquante ans de la ville une soirée de gala doit être organisée dans un nouvel hôtel en présence de la télévision et de nombreux journalistes. Le héros du film Ludwik Danielak, animateur d'une trentaine d'années, constamment occupé à régler de petites affaires et employé dans des manifestations sans envergure, n'a aucune chance de mener ce grand bal, de nombreux autres postulants le précèdent... Pourtant poussé par l'ambition, il ébauchera toutes les combines, toutes les calomnies, pour écarter un par un tous ses concurrents, et ses amis. Bien sûr il conduira le bal et ce sera une réussite pour les participants et pour lui, même si son ami Ramek vient lui rappeler ses agissements.

Loin des héros positifs, c'est un regard drôle et aigu sur l'arrivisme et l'absence de scrupule. C'est l'un des rares films polonais à oser décrire la seconde nature de la société polonaise : la corruption. Les films de Zanussi ont souvent montré l'affrontement d'une rigueur morale et des combines admises par la société. Dans "Le meneur de bal" il n'y a pas de référence au bien, au mal; c'est l'arrivisme triomphant saisi par une caméra vigoureuse et incisive notamment dans les scènes de bal.

Feliks Falk est né en 1941; licencié de l'école des Beaux Arts de Varsovie en 1966, il organise, pendant ses études, un symposium de peintres et de scientifiques.

Diplômé de l'école de cinéma de Lodz en 1973; ses films d'étudiant sont primés au festival des écoles de cinéma.

"Le meneur de bal" est son second long métrage.

F.Falk appartient au groupe "X" dirigé par Andrej Wajda.

Entretien avec Feliks Falk

Feliks Falk fait partie du groupe X. Avant *Le meneur de bal* et *Chance*, il avait réalisé un film sur un couple retiré à la campagne, film tout psychologique et témoignant d'une belle maîtrise de l'image *Au cœur de l'été*. Il travaille actuellement sur un projet de théâtre comme beaucoup de ses collègues.

Aussi bien *Le meneur de bal* que votre dernier film, *Chance* me semble avoir une dimension métaphorique : peut-on interpréter *Le meneur de bal* comme une fable sur l'arrivisme ?

Oui, je n'ai jamais voulu me borner à raconter une simple histoire. Je pense que le meilleur moyen d'expression — en tous cas celui que je préfère — n'est pas de photographier le réel mais de donner au récit une valeur de parabole ; c'est ainsi seulement qu'on peut, non seulement rendre compte de ce que nous voyons autour de nous, mais aussi de transposer le sujet dans d'autres secteurs de la vie ou dans d'autres pays.

Votre intérêt se porte surtout sur des sujets politiques ?

Pas seulement : Au milieu de l'été était un film psychologique. Bien sûr, à l'époque où j'ai réalisé *Le meneur de bal* puis *Chance*, le cinéma polonais était, comment dire, tout plat. Vous ne pouviez rien voir sur l'écran, rien lire en littérature non plus, qui soit lié aux problèmes sociaux. C'est la raison pour laquelle des jeunes sont revenus aux thèmes politiques. Disons que nous tentons de combler un trou, un vide.

Votre sujet est-il une sorte de leçon de morale, ou voulez-vous aussi parler de gens que vous avez connus ou encore inventer un personnage ?

Au départ, un sujet moral et politique. Trouver une idée qui soit intéressante pour les gens, c'est difficile. Je veux que les gens voient mon film ; j'ai donc cherché des anecdotes, quelque chose de drôle à raconter et un jour c'est venu, j'ai inventé toute l'histoire. Aucun de mes films n'a de rapports avec ma vie personnelle. Bien sûr, ces problèmes nous les connaissons ; qu'il s'agisse de sportifs, d'ouvriers, ou de n'importe qui, ce n'est pas important. On m'avait parlé, c'est là l'origine de *Chance*, d'un professeur, non, d'un entraîneur qui tentait de faire d'un garçon un bon sportif et ce garçon, il l'a massacré. J'ai transposé ce fait-divers dans un collège parce que le pire qui puisse arriver c'est d'essayer ces méthodes avec des enfants, c'est encore plus cruel qu'avec des adultes.

Ce que j'aime dans vos personnages, aussi bien l'animateur du *Meneur de bal* que le prof de gym, c'est qu'ils ne sont pas entièrement négatifs.

Je suis bien content que vous me disiez ça, parce que certaines personnes en Pologne ont critiqué la noirceur du personnage. Je ne suis pas d'accord. J'ai fait jouer Jerzy Stur parce qu'il est un acteur sympathique ; évidemment, il fait des choses horribles mais il les fait à sa manière, on peut presque l'accepter. Mais au fur et à mesure qu'on avance ça devient pire. Dans *Chance* où il y a deux personnages opposés, chacun est plus affirmé, l'un plus noir l'autre plus blanc, mais il ne faut pas créer des personnages trop simples.

Stuhr a collaboré aux scénarios ?

Non ; seulement aux dialogues. Comme l'a fait l'acteur qui joue le prof. de gymnastique dans *Chance*, et qui n'est pas professionnel.

Stuhr est un acteur de cinéma connu ?

Oui, un de nos plus populaires. Il était surtout connu à la télévision où il dirigeait des shows de manière remarquable ; c'est pour cela qu'il convenait bien au personnage.

À la conférence, quand Kieslowski parlait d'auto-censure, vous avez lancé que cela ne vous était jamais arrivé ?

Bon, nous exagérons l'un et l'autre ; ce n'est pas vrai que chacun de nous exerce sur soi-même une auto-censure. Nous essayons de dire ce qui est possible, tout ce qui est possible. Je ne pense pas que Kieslowski, Agnieszka Holland, ou moi, nous ayons jamais fait un film que nous ne voulions pas faire ; mais il y a des passages qu'on censure dans les films parce que c'est important que ces films soient montrés. Un film non montré n'existe pas. Il n'y a pas de films que nous ayons voulu et pas pu faire. Mais je pense qu'il y a des auteurs chez nous et dans d'autres pays socialistes qui pensent très fortement à ce qui est interdit avant de se mettre au travail.

Vos films ont des thèmes proches de ceux de vos collègues. Qu'est-ce qui distingue votre style ?

C'est assez difficile à définir ; mais je pense que quand je raconte une histoire j'exagère et j'ironise. Le meneur de bal met en scène un personnage qui n'existe pas. Des gens comme ça n'existent pas. Kieslowski, lui, fait des films absolument réalistes.

Entretien pris à Poreffa.

fièvre

Réalisation : Agnieszka HOLLAND - 1981 - Inédit en France -

Durée : 2H02mn - couleur - V.O.S.T.

D'après une nouvelle de Andrzej STRUG "L'histoire d'une bombe"

Scénario et dialogues : Krzysztof Teodor TOEPLITZ

Images : Jacek PETRYCKI

Avec : Barbara GRABOWSKA, Olgierd LYKASZEWICZ, Adam FERENCZY, Tomasz MIEDZIK,
Bofuslaw LINDA, Ryszard SOBOLEWSKI.

Présenté au Festival de Berlin 1981

1905 : le royaume de Pologne, sous l'autorité de l'empire russe, occupé par l'armée tsariste, est secoué par des mouvements insurrectionnels. Un groupe de combattants révolutionnaires, militants du Parti Socialiste Polonais, doit assassiner le gouverneur général au cours d'un attentat à la bombe. Toute l'existence des personnages va tourner désormais autour de l'engin, fabriqué artisanalement dans un laboratoire clandestin : véritable révélateur des psychologies et des comportements du groupe, la bombe semble en même temps attirer le malheur sur ceux qui la possèdent. L'attentat ne pourra avoir lieu...

Sous l'apparence du film historique, Agnieszka Holland traite en réalité du vécu concret, complexe d'êtres réels que la bombe - objet symbole toujours absent - met à nu : l'Histoire se fait chair à travers la dramatique personnelle.

Agnieszka Holland est née en 1948; diplômée de la Faculté de mise en scène FAMU, à Prague en 1971, elle débute en tant qu'assistante auprès de Zanussi pour le film "Illumination" (1973). Après divers travaux pour la TV et le théâtre, elle est la scénariste du film de Andrzej Wajda "Sans Anesthésie" (1977).

Sa première réalisation, "Acteurs Provinciaux" (1978) présentée à la quinzaine des réalisateurs à Cannes en 1980, remporte le Prix de la Critique Internationale. Présenté également au Festival International de films de femmes, à Sceaux en 1981, ce film devrait être prochainement distribué en France.

Agnieszka Holland fait partie du groupe "X" dirigé par Andrzej Wajda.

Agnieszka Holland est connue en France, comme scénariste de *Sans anesthésie* d'Andrzej Wajda et, comme réalisatrice des *Acteurs provinciaux*. Son dernier film, *Fièvre*, a été fait avant le mois d'août 1981 - elle insiste beaucoup sur cela - « pour qu'on n'y voie pas une métaphore d'aujourd'hui... ». « Quand j'ai fait les *Acteurs provinciaux*, il existait plusieurs films de ce genre; j'ai compris que dans la situation qui était celle d'alors, on ne pouvait pas aller plus loin dans le film contemporain. A cause des restrictions de la censure et pour des raisons artistiques, on commençait de répéter les mêmes sujets sociaux, d'un film à l'autre. Et puis je voulais faire un film qui ne serait pas si gris, et qui parlerait des grands événements. J'ai trouvé ce scénario prêt depuis plusieurs années, adapté d'un livre d'Andrzej Strug : l'Histoire d'une bombe, sur les débuts du Parti socialiste en Pologne, dans les années 1905, et les agissements des terroristes et des anarchistes d'alors.

L'expérience de la Révolution qu'il y avait dans ce scénario correspondait à ma propre expérience d'amertume liée surtout à mes années d'études passées à Prague, la façon dont j'ai vécu le Printemps de Prague, mon emprisonnement, qui fut court. En faisant le film, je n'ai pas pensé aux expériences des pays de l'Ouest, au terrorisme italien ou bien allemand. Je pensais surtout aux espérances déçues dans chaque mouvement révolutionnaire, aux années soixante-huit et soixante-dix en Pologne. Je voulais montrer le coût moral du terrorisme, le hasard tragique, pathétique des personnages. Les événements historiques mis en scène sont très importants, ils n'avaient pas trouvé leur propre expression, ils étaient toujours montrés d'une manière très schématique. Le Polonais moyen croit que cette Révolution a été fait par les bolchéviques et il ignore son caractère national. »



(Révolution - Janvier 82 -
Luce Vigo)

chambre avec vue sur la mer

Réalisation : Janusz ZAORSKI - 1978 -

Scénario : " " " " " et Maciej KARPINSKI

Images : Edward KLOSINSKI

Musique : Adam SLAWINSKI

Avec : Marek BARGIELOWSKI, Piotr FRONCZEWSKI, Gustaw HOLOUBEK.

Durée : 1H34mn - couleur - V.O.S.T.

Il ne s'agit pas là de réussite individuelle mais de liberté individuelle, du droit de l'individu à décider de lui-même. Dans "Les perles du rosaire" (K.Kutz), Karol veut conserver sa maisonnette, dans "Le silence de la nuit" (T.Chmielewski), un adolescent rêve d'évasion, dans "Bilan trimestriel" (K.Zanussi), une femme veut changer sa vie, dans "Le rébus" (T.Zygaldó), un ancien délinquant aspire à une vie rangée, dans "Chambre avec vue sur la mer", un inconnu souhaite se suicider.

Autant de projets individuels qui très souvent tournent autour du besoin de confort, appartement et voiture, et de l'aspiration à une autre chose, un ailleurs et qui là encore va se heurter au pouvoir et à la société.

"Chambre avec vue sur la mer" est le plus significatif de tous ces films. Là un jeune homme veut se suicider en se jetant du haut d'un immeuble de grande hauteur. Pendant plusieurs heures il va rester au-dessus du vide sur le rebord de la fenêtre d'un bureau. Une telle attitude trouble l'ordre public, autant politique qu'économique. Pour le pouvoir il est hors de question que la situation s'éternise et le suicide serait ressenti comme un échec. Vont donc défiler dans le bureau, pour tenter de convaincre le candidat au suicide de renoncer à son projet, tout ce que la société compte de moyens pour agir sur l'individu : les psychiatres et même deux écoles de psychiatres, la famille, le clergé (qui est repoussé par le représentant du gouvernement), la petite amie, un représentant du parti, les collègues de travail... Peine perdue, l'individu, mal identifié par la police, n'était pas celui qu'on croyait. Finalement la victoire est acquise par un psychiatre humaniste qui pense que la solution dépend du libre arbitre de l'individu, alors que l'action du pouvoir ou l'intervention sociale ne visait qu'à nier cette liberté en faisant appel au devoir.

D'une manière générale dans tous ces films, mais cela est très net dans "Amator", pour le pouvoir d'état, la liberté passe par la responsabilité et la responsabilité n'est rien d'autre que l'acceptation de la magouille généralisée. Avec un pessimisme insistant, les cinéastes placent leurs héros devant ce choix sans issue : ne plus être, subir ou participer à ladite magouille.

Nous découvrons donc à travers le cinéma polonais, un des problèmes dont semble souffrir la population : l'absence de place pour l'individu dans la société et ce tant au niveau de ses aspirations de réussite que de liberté individuelle. Il est en particulier frappant de retrouver sous de multiples formes une violente critique du pouvoir qui cependant ne va jamais ouvertement jusqu'à une critique du régime. Prudence ou choix délibéré ? A discuter avec les Polonais, on serait tenté d'opter pour la seconde solution : pour eux, il n'est pas question de remettre le régime en cause, mais bel et bien la façon dont le pouvoir y est exercé. Il en ressort qu'une attitude progressiste consiste à réclamer à l'intérieur du régime communiste une juste place pour l'individu.

amator

Réalisation : Krzysztof KIESLOWSKI - 1979 -

Durée : 1H48 mn - couleur - V.O.S.T.

Dialogues : Jerzy STUHR, Krzysztof KIESLOWSKI

Images : Jacek PETRYCKI

Musique : Krzysztof KNITTEL

Avec : Jerzy STUHR, Magorzata ZABKOWSKA, Ewa POKAS, Stefan CZYIEWSKI, Jerzy NOWAK, Tadeuz BLADECKI, Marek LITEWKA, Bogusaw SOBCZUK, et dans son propre rôle : Krzysztof ZANUSSI.

Au début il y a un homme heureux, un couple sans histoire et la naissance de son premier enfant. Afin de fixer son bonheur, il achète une caméra pour filmer sa fille, sa famille. Bientôt la passion le prend, il oublie son enfant et il commence à filmer la réalité. Et c'est l'engrenage... On lui demandera de faire un film pour une visite officielle; tous les moyens lui sont donnés. Mais le résultat brut visionné est celui de la réalité : ce n'est pas l'image que les officiels attendent. La suite de sa carrière de cinéaste amateur, poursuivie avec la même naïveté (ou la même rigueur morale), malgré une récompense dans un festival de cinéma d'entreprise et son passage à la télévision, le placera dans le difficile rapport de l'artiste et du pouvoir (d'entreprise). Au fil du déroulement de cette carrière modeste, son ménage subira cette passion de filmer jusqu'à la rupture. Pour ce second film Kieslowski s'inscrit dans la lignée de K.Zanussi (qui fait une apparition en forme d'hommage) par son analyse morale de la société et par l'affrontement d'un personnage qui découvre une situation malsaine

Né en 1941, K.Kieslowski est diplômé de l'école de cinéma de Lodz en 1969. Brillant documentariste au cinéma et à la télévision, il fut primé six fois au festival de Cracovie pour ses courts métrages, ainsi qu'à Mannheim et à Gdansk. "Amator" (Le Profane), son second long métrage a reçu en 1979 le Grand Prix des festivals de Moscou et de Gdansk. Son premier film de fiction "La cicatrice" avait aussi été primé à Gdansk en 1976. K.Kieslowski appartient au groupe "TOR" dirigé par Zanussi .

Entretien avec Krzysztof Kieslowski

Le souci de l'actualité dont témoigne votre film est-il une exception dans le cinéma polonais ?

Non : beaucoup de cinéastes sont passés par le même développement.

La génération nouvelle ?

Exact ; mais il ne faut pas oublier que des metteurs en scène anciens, comme Kawalerowicz, ont aussi fait des films sur l'actualité.

Avant de poursuivre, j'aimerais vous interroger sur la fin de votre film, où je crains de n'avoir pas tout saisi. Pour quelle raison l'ami de votre héros a-t-il perdu son travail ? Parce qu'il a servi d'informateur ?

Pas du tout, il est responsable culturel, c'est lui qui supervise le film. La réalisation est faite dans le cadre d'un concours organisé par la T.V. ; les villes reçoivent à cette occasion de gros crédits pour restaurer leurs façades, etc... Souvent elles les emploient plus utilement, par exemple à organiser des écoles maternelles. Une critique faite dans ces circonstances, même si elle est fondée, peut charrier autant de négatif que de positif.

Ce qu'il me paraît important de montrer, c'est qu'on ne découvre jamais qu'une partie de la vérité ; on l'approche par paliers, jamais d'un seul coup : il y a plusieurs couches. On découvre petit à petit, on discute. Mais il ne faut pas se leurrer : il est rare qu'un travail artistique puisse exercer une influence directe.

Depuis quelques années en Pologne apparaissent de jeunes générations mûres, intelligentes, qui n'ont pas connu d'autre régime que le régime actuel. C'est par rapport à lui qu'elles ont leurs propres exigences, et non par une comparaison avec ce qu'il y avait avant guerre.

Ce qui frappe maintenant, plus que la critique, c'est l'extraordinaire liberté du ton.

C'est probablement la valeur la plus importante des films de ces dernières années, et le public commence à venir vraiment au cinéma.

J'ai été aussi très intéressée par votre forme d'humour.

Comme le film porte sur la réalité il est drôle, mais il n'est pas une comédie ; il est drôle parce que la vie est drôle ; mais c'est parfois l'esprit de Kafka, qui n'a rien à voir avec la comédie. On rit beaucoup au début, puis le film s'éteint petit à petit ; il devient de plus en plus grave.

Un peu comme De la veine à revendre ?

Ce genre de films a toujours existé chez nous, mais longtemps, ils ne réussissent pas à percer. Tandis que maintenant il y a le nombre et la qualité. Mais il y a toujours eu cette continuité depuis Munk. J'ai moi-même autrefois obtenu un prix Munk qui récompense les premières œuvres.

Un peu comme notre prix Jean Vigo ?

Le cinéma polonais a connu une seconde vague après 1956.

Des hommes comme Munk, Konwicki aussi étaient critiques, mais à travers l'histoire.

Il faut rendre justice à cette génération qui a montré une réalité tout à fait nouvelle.

Nous n'avons malheureusement pas en Pologne de littérature, ni de dramaturgie ayant pour objet de décrire le monde. Depuis longtemps nous souffrons de ce besoin. Nous n'en avons aucune description, même élémentaire, alors qu'il nous faudrait non seulement l'aspect extérieur, mais aussi le politique, le social, le psychologique. Aucune branche de la création artistique en ce moment ne remplit ce rôle. C'est dans ce vide que le film a commencé son travail. Il faut le savoir pour comprendre l'imperfection de ce cinéma qui reste pour l'instant au stade de la description ; ce n'est pas encore une analyse vraiment précise ; il n'y a pas, à plus forte raison, de vraie généralisation : seulement de petits films réalistes qui essaient de combler ce vide dans la description de la réalité. Et c'est pour ça qu'ils ont tant de succès en Pologne : beaucoup connaissent vraiment un très grand succès. Il y a beaucoup de débats, même dans la presse, parce que tout le monde a compris que le film touche des problèmes dont personne n'a parlé en public. Mais j'insiste sur l'imperfection, c'est un début : on n'a pas encore vu *La Strada*, mais ça viendra !

Au point de vue censure ? Vous devez toucher des sujets brûlants ?

Il y a la censure : elle fonctionne, mais elle considère que ce genre de films sert les intérêts de tous ; elle sait, comme tout le monde, qu'il y a beaucoup de choses à changer : les gens qui sont au pouvoir le savent aussi bien que la population. La censure a un rôle plutôt pragmatique : ce n'est pas elle qui constitue un réel problème.

Les auteurs ne s'autocensurent pas trop ?

Bien sûr que si ! Le problème est de savoir jusqu'à quel point la censure permet de se réaliser. Mais le cinéma tel qu'il existe actuellement ne va pas si loin que la censure puisse éliminer la valeur du film.

Avez-vous des projets en voie de réalisation ?

En ce moment je fais des documentaires.

Par goût ou par nécessité ?

J'aime beaucoup le film documentaire : il donne justement ce contact avec la vie. Dans la fiction, j'invente le monde ; mais pour que la fiction corresponde à la réalité, il faut bien connaître le monde réel, et ce monde on l'apprend à travers le film documentaire. Ça s'appelle charger la batterie.

Propos recueillis par Ginette Gervais.
Paris, novembre 1979.

(Jeune Cinéma n° 123 - Décembre 79 -)



(Photo extraite d'Images et son n° 358 - Février 81 -)