



HAL
open science

Le cinéma en République populaire de Pologne : le cas de l'ensemble filmique TOR (1967-1981) : analyse des discours d'auteur et idéologique

Katarzyna Lipinska

► To cite this version:

Katarzyna Lipinska. Le cinéma en République populaire de Pologne : le cas de l'ensemble filmique TOR (1967-1981) : analyse des discours d'auteur et idéologique. Sciences de l'information et de la communication. Université de Bourgogne, 2016. Français. NNT : 2016DIJOL029 . tel-01578076

HAL Id: tel-01578076

<https://theses.hal.science/tel-01578076v1>

Submitted on 28 Aug 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE DE BOURGOGNE

Laboratoire CIMEOS

THÈSE

Pour obtenir le grade de

Docteur de l'Université de Bourgogne

Discipline : Sciences de l'information et de la communication

par

Katarzyna Lipinska

12 decembre 2016

*Le cinéma en République Populaire de Pologne : le cas de l'ensemble
filmique TOR (1967-1981)*

Analyse des discours d'auteur et idéologique

Directeurs de thèse

Eric Heilmann, Professeur, Université de Bourgogne, France et Tadeusz
Lubelski, Professeur, Université Jagellon, Pologne

Jury

Eric Heilmann, Professeur, Université de Bourgogne, France
Tadeusz Lubelski, Professeur, Université Jagellon, Pologne
Elise Domenach, Maître de conférences, ENS de Lyon, France (rapporteur)
Vincent Lowy, Professeur, Université de Lorraine, France (rapporteur)
Kristian Feigelson, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, France

Remerciements

Habituellement, dans un document de thèse, la coutume veut que l'on remercie son directeur de thèse en premier lieu. Ici, ces remerciements viendront plus loin car je tiens tout d'abord à remercier la personne qui m'a soutenue dans mon projet d'écriture que, dans certains moments d'égarement, je pensais parfois abandonner. Yannick Gerard m'a encouragée quotidiennement et soutenue dans les épreuves les plus difficiles, notamment quand je perdais la foi en ce projet. Je le remercie pour sa disponibilité et avant tout pour sa patience qui n'a pas de prix. Il a toujours été là pour protéger la flamme de ma motivation et qu'elle ne s'éteigne jamais. Quand j'avais l'impression d'arriver au bout de mes capacités, il me rassurait en disant qu'une thèse n'est qu'un exercice académique que tout le monde est en mesure de réaliser. Lorsque je parvenais à terminer mes chapitres, en tant que premier lecteur de mon travail, il m'apportait son regard critique et permettait de prendre du recul par rapport à la construction de ma réflexion. Il a su me motiver dans les moments de doutes les plus obscurs et me redonner confiance en moi. Merci de m'avoir donné la force d'aller jusqu'au bout et de m'avoir permis de me concentrer sur les bonnes questions!

Je remercie chaleureusement Eric Heilmann et Tadeusz Lubelski d'avoir encadré ce travail de thèse. Le premier a accepté cette thématique et je lui suis reconnaissante pour ses nombreux conseils en matière de méthodologie. Le premier m'a donné également son avis concernant les versions intermédiaires de mon manuscrit, lisait attentivement les chapitres les uns après les autres, ce qui m'a permis d'évoluer scientifiquement et d'améliorer mon style d'écriture. Je remercie Eric pour ses conseils concernant la manière de réaliser des entretiens et d'analyser les articles de presse. Le second a joué un rôle de guide intellectuel qui m'a aidé à structurer le fond de ma réflexion et a été garant de la véracité des informations que j'ai utilisées sur le cinéma polonais. Je remercie Tadeusz Lubelski pour ses précieux conseils concernant l'analyse des archives et l'angle d'attaque à définir pour cette recherche. Je remercie Jérôme Berthaut, Olivier Galibert, Kasia Potyrala et Philippe Ricaud pour leurs conseils qui ont renforcé l'ancrage de cette thèse dans les sciences de l'information et de la communication.

Sans la disponibilité des cinéastes, anciens membres de TOR, le ministre Jozef Tejchma et Irena Strzalkowska, qui ont acceptés de me rencontrer et de partager avec moi leurs expériences, cette thèse n'aurait pu exister. Je les remercie pour leur aide précieuse.

Géraldine Griffond-Boitier et Samuel Bidaud ont été des correcteurs formidables. Je les remercie pour le temps qu'ils ont accepté de consacrer à la lecture de cette recherche. Je remercie chaleureusement Daria Plantak de m'avoir corrigé mes traductions en anglais.

Je tiens encore à remercier Magda et Konrad Madej qui ont facilité mes séjours de recherche en Pologne.

Enfin, mes chers amis méritent d'être remerciés pour m'avoir supporté dans les moments où ma thèse prenait parfois des dimensions démesurées et me faisait oublier les règles de la courtoisie. Laetitia Huget, Daria Plantak, Estelle Cavoit et Sotaro Ohike, merci pour votre patience, pour votre compréhension et surtout pour votre indulgence envers moi dans cette période de recherche qui m'a parfois amené à m'éloigner de l'humilité.

Résumé

L'objet de cette thèse est une étude de cas d'un ensemble de production cinématographique polonaise dans la période communiste des années 1970 - TOR (Kieslowski, Zanussi, Rozewicz). Cette recherche met en avant l'autonomie créatrice de l'auteur-cinéaste face aux bouleversements de la politique culturelle qui a déterminé la production cinématographique dans un pays non-démocratique, à savoir la Pologne populaire des années 1970. La filmographie de TOR est homogène et ses films communiquent un discours d'auteur sur les thématiques existentielles et morales où l'individu occupe une place centrale. Comment a-t-il été possible de produire des films mettant l'individu au centre dans un pays où régnait un discours officiel exaltant le collectif ?

Mots-clés : cinéma d'auteur, politique culturelle, TOR, Pologne populaire

Abstract

The main subject of this thesis is a case study of Polish cinematographic production under the communist period in the 1970's called TOR (Kieslowski, Zanussi, Rozewicz). This research points out the author-filmmaker's creative autonomy confronted to the Cultural Policy upheavals which have determined film production in a non - democratic country : Polish People's Republic in the 1970s. The TOR filmography is homogeneous and its movies transmit the author-filmmaker's point of view about the existential and moral matters while the individual occupies the central place. How was it possible to produce films focused on the individual in a country where the political class and its collective policy occupied the central place?

Keywords : author, cinema, cultural policy, TOR, Polish People's Republic

Glossaire

Institutions cinématographiques et audiovisuelles

CUK (Centralny Urząd Kinematografii) - Office de la cinématographie

DKF (Dyskusyjny klub filmowy) – ciné club

« Film Polski » Przedsiębiorstwo Eksportu i Importu Filmow – Entreprise de l’export et de l’import des films

« Film Polski » Zjednoczenie Rozpowszechniania Filmow– Union pour la Diffusion des Films

Filmoteka Polska – Filmothèque Nationale

GUKPPiW (Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk) - Bureau Principal de Contrôle de la Presse, des Publications et Expositions

NZK (Naczelny Zarząd Kinematografii) – Bureau Général de la Cinématographie

Polska Szkoła Filmowa – Ecole Polonaise de Cinéma

Przedsiębiorstwo Realizacji filmow « Zespoly filmowe » - Entreprise de la Réalisation des films « Ensembles filmiques » (1969) - *Ensembles filmiques / de production*

START – association des cinéastes polonais d’avant-guerre

Wytwornia Filmowa « Czolowka » - Studio des films de l’armée polonaise

WFD - Wytwornia Filmow Dokumentalnych (Warszawa) - Studio des films documentaires (Varsovie)

WFF - Wytwornia Filmow Fabularnych (Lodz, Wroclaw) – Studio des films de fiction (Lodz)

WFO – Wytwornia Filmow Oswiatowych (Lodz) - Studio des films pédagogiques (Lodz)

SEMAFOR (Studio Malych Form Filmowych – Lodz) – Studio des films d’animation

SFP (Stowarzyszenie filmowcow polskich) – Association des cinéastes polonais

TVP (Telewizja Polska) – Télévision Polonaise

Zespoly Autorow Filmowych – Ensemble des Auteurs de films

ZLP (Zwiazek Literatow Polskich) - Union des Ecrivains Polonais

Institutions et instances politiques

BP KC PZPR (Biuro Polityczne Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej) - Bureau Politique du POUP

KC PZPR (Komitet Centralny Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej) – Comité Central du POUP

MKiS (Ministerstwo Kultury i Sztuki) – Ministère de la Culture et de l'Art

PRL (Polska Rzeczpospolita Ludowa) – République populaire de Pologne (Pologne populaire)

PZPR (Polska Zjednoczona Partia Robotnicza) – Le Parti ouvrier unifié polonais (POUP)

Wydział kultury KC PZPR - Département culturel du Comité Central du POUP

Structures formées par l'opposition

KOK (Komitet Obrony Kinematografii) - Comité de la défense de la cinématographie

KOR (Komitet Obrony Robotników) – Comité de défense des ouvriers

Mouvements filmiques en Pologne populaire

Czarna seria – Série Noire

Kino moralnego niepokoju – le cinéma de l'inquiétude morale

Diverses commissions d'évaluation

KOJTF (Komisja Oceny Jakości Technicznej Filmów) - Commission d'Evaluation des films sur les critères techniques

Komisja ekonomiczna – commission économique

Komisje kolaudacyjne – commissions d'évaluation / de validation des films et des scénarios

KOS (Komisja Ocen Scenariuszy) - Commission de Notation des Scénarios

TABLE DES MATIERES

Remerciements	3
Résumé	5
Abstract	5
Glossaire	7
TABLE DES MATIERES	9
Liste des annexes	12
INTRODUCTION	17
1. <i>Construction de l'objet de recherche</i>	19
2. <i>Choix de traduction : « groupes », « unités », « ensembles » ?</i>	23
3. <i>Enonciation des hypothèses</i>	26
CADRE THEORIQUE ET METHODOLOGIQUE	33
1. <i>Etat des lieux sur la recherche existante</i>	35
2. <i>Proposition d'une épistémologie du cinéma pour les sciences de l'information et de la communication</i>	45
3. <i>Corpus de la recherche</i>	53
PARTIE I	63
<i>CHAPITRE 1 La création de l'ensemble filmique « TOR »</i>	<i>65</i>
1.1. <i>Le contexte de production cinématographique en Pologne populaire</i>	67
1.1.1 <i>Le climat politique, le climat culturel</i>	68
1.1.2 <i>TOR face aux autres ensembles filmiques</i>	74
1.1.3 <i>Rapport à la politique</i>	77
1.2 <i>Les « calligraphes » - capital symbolique de l'ensemble TOR</i>	80
1.2.1 <i>Créer dans un espace amical</i>	81
1.2.2 <i>L'esquisse de la ligne éditoriale par Stanislaw Rozewicz</i>	83
1.2.3 <i>L'ambition pédagogique d'Antoni Bohdziewicz</i>	87
1.2.4 <i>Quelques réflexions sur le capital symbolique</i>	90
1.3 <i>Le corpus filmique</i>	93
1.3.1. <i>Les oeuvres cinématographiques</i>	94
1.3.2. <i>Les oeuvres télévisuelles</i>	97
<i>CHAPITRE 2 Le pouvoir organisationnel</i>	<i>102</i>
2.1. <i>La politique culturelle (cinéma)</i>	102
2.1.1 <i>Les structures de surveillance cinématographique</i>	104
2.1.2 <i>L'archéologie des « ensembles filmiques »</i>	108
2.2. <i>La normalisation du cinéma au nom de l'idéologie</i>	114
2.2.1. <i>Les réformes après 1968</i>	116
2.2.2. <i>Les réformes après 1972</i>	118
2.2.3 <i>Fin des années 1970 - vers les accords de Gdansk</i>	121
2.3 <i>Les directives pour la production des films</i>	123
2.3.1. <i>Les thématiques attendues par le Parti</i>	123
2.3.2. <i>Les exemples des films transmettant des valeurs exceptionnelles</i>	127
<i>CHAPITRE 3 L'organisation administrative de l'ensemble TOR</i>	<i>132</i>
3.1. <i>Les « sur-veillants » : la direction</i>	132
3.1.1. <i>Le directeur artistique et son adjoint comme producteurs</i>	133
3.1.2. <i>Le directeur littéraire – responsable du développement</i>	137
3.1.3. <i>Le chef de production</i>	141
3.2. <i>Les « sur-veillés » : les cinéastes</i>	146
3.2.1 <i>Statuts : les corps dociles</i>	147

3.2.2. Les méthodes de recrutement	150
3.2.3. Une responsabilité « organisée » des cinéastes	156
PARTIE II	163
<i>CHAPITRE 1 Cinéma d'auteur et politique culturelle en Pologne populaire</i>	165
1.1. Les approches théoriques du cinéma et de l'auteur	166
1.1.1. Le cinéma comme une industrie culturelle	166
1.1.2. Entre l'autonomie de l'œuvre et celle de l'auteur	169
1.1.3 L'absence de l'auteur au cinéma	171
1.2. L'auteur au cinéma : deux cas pratiques	174
1.2.1. L'auteur de la Nouvelle Vague – contexte démocratique	174
1.2.2. L'auteur dans le contexte normalisé de la Pologne populaire	178
1.3. Le droit d'auteur : approche comparative	182
1.3.1. Le droit d'auteur dans un pays démocratique - France	182
1.3.2. Le droit d'auteur dans un pays démocratique - Etats-Unis	184
1.3.3. Le droit d'auteur dans un pays non démocratique - Pologne populaire	185
<i>CHAPITRE 2 L'identité artistique de l'ensemble TOR</i>	189
2.1 Les styles d'auteurs	190
2.1.1 Les intimistes	191
2.1.2 Le style de cristal	194
2.1.3 Les esthètes	196
2.1.4 Les réalistes allégoristes	198
2.1.5 Les adeptes du récit initiatique	200
2.2. Les catégories de films attendues par le Parti – mise en pratique par TOR	201
2.2.1 Les adaptations littéraires	202
2.2.2. Les films historiques	206
2.2.3. Les films contemporains	210
2.3 Les problèmes liés aux thématiques des films abordées par TOR	214
2.3.1. Le règlement de comptes avec l'inquiétude morale	215
2.3.2. « ... le ciel étoilé au-dessus de moi et la loi morale en moi. »	217
2.3.3. Vers la quête identitaire	220
<i>CHAPITRE 3 L'esthétique de l'existence : deux études de cas</i>	226
3.1 <i>L'Hôpital de la transfiguration</i> (1978) d'Edward Zebrowski	226
3.1.1 Entre une adaptation et un film historique	227
3.1.2 L'esthétique du film	231
3.1.3. Le sens propre de l'œuvre	234
3.1.4. L'analyse existentielle des personnages	237
3.2 <i>Les Frissons</i> (1981) de Wojciech Marzewski	244
3.2.1 Le discours de l'auteur	246
3.2.2 Les intentions de l'auteur	247
3.2.3 L'illustration de l'échec des institutions traditionnelles	249
3.2.4 Le triomphe du pouvoir séducteur	252
PARTIE III	257
<i>CHAPITRE 1 Les évaluations des films de TOR</i>	259
1.1 Le processus d'évaluation des scénarios	260
1.1.1 Le Conseil de Programmation de l'ensemble TOR : « La Croisière » de Marek Piwowski et « La Structure du cristal » de Krzysztof Zanussi	261
1.1.2. La Commission de Notation des Scénarios - KOS (1969 –1972)	264
1.1.3. Le contrôle des scénarios par le Vice Ministre et par le NZK	268
1.1.4. Le cas du scénario de « l'Hôpital de la transfiguration » d'Edward Zebrowski	272
1.2. Les commissions de validation des films de 1968 – 1981	273
1.2.1. Le fonctionnement des commissions	273
1.2.2. Les attentes (idéologiques, image du PRL, culte de la collectivité)	279
1.2.3. L'évaluation de films télévisuels	287
1.3 Les évaluations technique et économique	290
1.3.1. La qualité technique des films	290
1.3.2 L'évaluation économique : avant 72, après 72	294

<i>CHAPITRE 2 Les cinéastes de l'ensemble TOR dans les médias</i>	299
2.1. Le regard des critiques polonais sur les films de l'ensemble TOR	299
2.1.1. La réception du film « Les Frissons » de Wojciech Marzewski	300
2.1.2 La réception du film « Hôpital de la transfiguration » d'Edward Zebrowski (1978)	304
2.1.3 Les politiques éditoriales des journaux : Kultura et Literatura	307
2.2. L'orientation du regard de la presse occidentale	314
2.2.1. Les films de TOR présentés par les critiques polonais dans la presse française	315
2.2.2. Les films de TOR vus par les critiques français	320
<i>CHAPITRE 3 Construction de la notoriété de l'auteur-cinéaste par l'ensemble filmique TOR</i>	326
3.1 Les stratégies de défense de l'ensemble TOR lors des commissions d'évaluation des films	326
3.1.1 Le soutien des autres cinéastes de TOR	326
3.1.2. La nécessité du soutien de la direction	328
3.1.3. Un cas pratique : commission d'évaluation de « l'Hôpital de la transfiguration »	332
3.1.4. Un autre cas pratique : la défense du film « Les Frissons » après le 13 décembre 1981	336
3.2. Le discours médiatique des auteurs - cinéastes de TOR	338
3.2.1 L'image projetée en Pologne populaire	338
3.2.2 Défendre le droit à la création avec la SFP (Association des Cinéastes Polonais)	343
3.2.3 L'image d'auteur soignée par les cinéastes de TOR dans les médias en France	347
CONCLUSION	355
BIBLIOGRAPHIE	365
ANNEXES	401

Liste des annexes

Annexe n°1 – L’organigramme de TOR (1967 – 1981)

Annexe n° 2 – Les principales structures en charge de la cinématographie en Pologne populaire

Annexe n° 3 - La grille d’évaluation du film *La Croisière* de Marek Piwowski, remplie par la réalisatrice Wanda Jakubowska

Annexe n° 4 – Le calcul de notations du film *La Croisière* de Marek Piwowski

Annexe n° 5 - La grille d’évaluation du film *Romantiques* de Stanislaw Rozewicz

Annexe n° 6 – La liste des « Ensembles filmiques » dans l’ordre chronologique

Annexe n° 7 – La loi du 10 juillet 1952 sur le droit d’auteur en Pologne populaire

Annexe n° 8 – La modification de la loi sur le droit d’auteur du 23 octobre 1975

Annexe n° 9 – La représentativité des thématiques dans les films de l’ensemble TOR entre 1967 et 1981

Annexe n° 10 – La typologie des films contemporains produits par TOR (1967 – 1981)

Annexe n° 11 – La typologie des adaptations littéraires de l’ensemble TOR (1967 – 1981)

Annexe n° 12 – La typologie des films historiques produits par TOR (1967 – 1981)

Annexe n° 13 – Le compte rendu de la commission de validation du film télévisé « *Kontrakt* » de Krzysztof Zanussi

Annexe n° 14 - L’échantillon de la représentativité des membres des commissions d’évaluation des films de TOR entre 1967 et 1981

Annexe n° 15 – La note sur les modifications à apporter dans le film *Le camouflage* de Krzysztof Zanussi

Annexe n° 16 - L’avis de Wieslaw Bozym concernant *L’hôpital de la transfiguration* d’Edward Zebrowski

Annexe n° 17 – La lettre de réclamation de Tomasz Zygadlo envers la mauvaise copie de son film *Rebus* pendant sa projection au festival de Mannheim.

Annexe n° 18 - « Le discours off », l’article de Serge Daney sur le film *Illumination* de Krzysztof Zanussi

Annexe n° 19 – L’article de Paulo Antonio Paranagua « Le technocrate et le cinéaste » concernant le film *La Cicatrice* de Krzysztof Kieslowski

Annexe n° 20 - L’entretien avec Janusz Majewski réalisé par Ornella Volta « Petit bilan du cinéma fantastique »

Annexe n° 21 - L’article d’Andrea Grunert sur le cinéma polonais « Pologne : le temps des étages »

Annexe n° 22 – L’article de Krzysztof Kieslowski « *Gleboko zamiast szeroko* » publié à dans le 1^{er} numéro de *Dialog* de 1981

Chronique

Histoire de la Pologne populaire

- 1944** – Libération de la Pologne par l'Armée Rouge, manifeste PKWN
- 1947** – Bierut élu premier secrétaire du Parti
- 1948** – Fusion du Parti socialiste (PPS) et du Parti communiste (PPR) en un seul Parti ouvrier unifié polonais POUP (PZPR – Polska Zjednoczona Partia Robotnicza)
- 22 juillet 1952** – Adoption de la Constitution de la République populaire de Pologne
- 1955** – Condamnation du stalinisme par le Comité Central du Parti POUP
- 1956** – Grèves à Poznan, Wladyslaw Gomulka élu premier secrétaire du Parti, 1^{er} plan économique quinquennal : croissance de la production industrielle
- 1961** – 2^{eme} plan économique quinquennal : création des emplois
- 1963** – Inflation, Etat prend des mesures d'austérité, dégradation des conditions de vie
- 1967** – la Pologne populaire rompt ses relations politiques avec l'Etat d'Israël
- 1968** – Emeutes des étudiants et des intellectuels
- 1970** – Augmentations des prix des produits alimentaires, grèves des ouvriers à Gdansk, Szczecin, Lodz, Gdynia, nouveau premier secrétaire du Parti Edward Gierek remplace Wladyslaw Gomulka
- 1971** – Emprunt de 24 milliards de dollars américains, 3^{eme} plan quinquennal économique : construction des logements, création des emplois, évolution industrielle et agraire, reformes de santé
- 1974** – Inflation, croissance de la pénurie alimentaire
- 1975** – Projet de modification de la Constitution de 1952 avec l'affirmation du rôle dirigeant du Parti
- juin 1976** – Hausse des prix des produits alimentaires votée par la Diète
- 1976** – Grèves à Radom et à Ursus
- 1978** – Création du premier mouvement syndical illégal NSZZ « Solidarnosc »
– Election de Karol Wojtyla comme pape Jean-Paul II
- Juillet-aout 1980** – Grèves à Gdansk et dans d'autres villes
- Août 1980** – Signature des accords à Gdansk, début de l'année exceptionnelle de « Solidarnosc »
- 13 décembre 1981** – Instauration de la loi martiale par le général Wojciech Jaruzelski

Evénements marquant la culture de la Pologne populaire

- 1947** – Ecrivains romantiques polonais sont censurés aux théâtres, condamnation des écrivains américains
- 1949** – Nationalisation des théâtres
- 1956** – Libération culturelle : Kafka, Faulkner, Gombrowicz, etc sont autorisés à nouveau dans les programmes scolaires, les pièces de théâtre des écrivains romantiques polonais sont de nouveau jouées
- 1958** – Fin de la stabilisation culturelle, le crédo de Gomulka « C'est le Parti qui est la conscience de la classe ouvrière »
- 1963** – Répressions des « révisionnistes » se traduisent par la fusion de « Nowa kultura » et « Magazyn kulturalny » en « Kultura » - signe de la censure de la presse
- 1964** – Signature de la « Lettre de 34 » par des intellectuels polonais dénonçant la répression de la liberté d'expression
- 1965** – Intellectuels adressent une lettre ouverte aux dirigeants du Parti en critiquant la bureaucratie politique, la vision marxiste des syndicats et revendiquent les postulats de la social-démocratie
- 1968** – Pièce de théâtre mise en scène par Dejmek « Les aïeux » d'un grand écrivain romantique polonais, Adam Mickiewicz, censurée pour motif de transmettre les messages anti l'URSS, la révolte des intellectuels
- 1970** – Essort des publications clandestines : Bibula, Zapis, Maison d'édition NOWA
- 1971** – Intellectuels adressent au nouveau 1^{er} secrétaire du Parti une lettre qui critique la répression du droit et de justice, ils s'engagent dans la vie sociale et politique
- 1975** – 59 intellectuels signent une pétition contre la modification de la Constitution de 1952 qui officialiserait que la première place politique appartient au Parti et que la Pologne populaire est souveraine de l'URSS
- 1976** – Intellectuels fondent KOR (Comité de défense des ouvriers) ; début du dialogue entre les ouvriers et les intellectuels pour préparer un mouvement national d'opposition.

Cinéma

- 1945** – Création du Film Polski, seul producteur-institution étatique ; création des ateliers de réalisation à Cracovie
- 1946** – Naissance du premier magazine cinématographique « Film » édité par l'Etat-Parti
- 1947** – Film Polski placé sous tutelle du Ministère de la Culture et de l'Art
- 1948** – Premières ensembles filmiques sont créés : Blok, Warszawa, ZAF (ne dureront qu'un an)
- 1949** – Congrès à Wisla – bilan critique pour la cinématographie d'après guerre
- transformation du Film Polski en Direction Générale du Film Polonais
- 1951** – Direction Générale du Film Polonais devient CUK (Office de la cinématographie)

1955 – Création de six « Ensembles d’Auteurs de Films » dirigés par les cinéastes

1956 – Petite stabilisation : création de l’Entreprise « Les Ensembles d’Auteurs de Films », premiers mouvements filmiques *Série Noire, Ecole Polonaise*

1957 – CUK se transforme en Bureau de la Cinématographie et devient dépendant du Ministère de la Culture et de l’Art

1958 - Entreprise « Les ensembles des auteurs de films» devient l’Entreprise « Les Ensembles Unis des Réalisateurs de Films »

- création du NZK (Bureau Général de la Cinématographie)

1960 – Préparation d’une nouvelle réforme qui critique la production polonaise depuis 1956

1961/1962 – Condamnation de *l’Ecole Polonaise*

1966 – Création de la SFP (L’Association des Cinéastes Polonais), Congrès de la Culture, les cinéastes expriment leur vision du cinéma

1969 – Réforme cinématographique qui confie la production cinématographique à l’administration de l’Etat-Parti

- la création de *l’Entreprise de la Réalisation des Films « Ensembles filmiques »*, six « Ensembles filmiques » existent

1970 – Plan quinquennal en cinématographie : rafraichissement de la base technique, augmentation des salaires, création de studio à Varsovie

1972 – Décret n° 2 du Ministre de la Culture et des Arts donne aux cinéastes le pouvoir de diriger les « *Ensembles filmiques* »

1973 – Adoption de la loi définissant le rôle socio-culturel des films

1974, 1976 – Conseils de Programmation à Jablonno, les cinéastes discutent le rôle du cinéma avec les dirigeants culturels

1978 – Congrès de la SFP – les cinéastes tentent de négocier leur autonomie face à l’administration, les droits d’auteur pour les réalisateurs, amélioration des conditions de travail

1981 – Avant-premières de *Frissons* (Dreszcze) de Wojciech Marzewski, *Le hasard* (Przypadek) de Krzysztof Kieslowski, *Une limousine Daimler Benz* (Limuzyna Daimler Benz) de Filip Bajon et *Le lynx* (Rys) de Stanislaw Rozewicz

1982 – Evaluations des « *Ensembles filmiques* » par les représentants de la nouvelle politique culturelle

INTRODUCTION

1. Construction de l'objet de recherche

Dans la Pologne populaire, la cinématographie est nationalisée, mais au-delà d'un cinéma fidèle et fier d'être le messager du discours officiel (discours idéologique) de la politique culturelle du Parti qui gouverne, existent les films qui transposent de manière artistique la vision originale et intime du cinéaste en imposant un discours d'auteur (discours filmique). Ce discours d'auteur se développe principalement dans les trois ensembles filmiques suivants : KADR, X et TOR. Dans sa thèse, l'historienne Ania Szczepanska a étudié l'ensemble X d'Andrzej Wajda en tant que cinéma d'opposition dans les années 1970, jusqu'à sa fermeture en 1983¹. Les deux autres ensembles KADR de Jerzy Kawalerowicz et TOR de Stanislaw Rozewicz, puis de Krzysztof Zanussi, ont réussi à perdurer et produisent toujours des films à l'heure actuelle. KADR et TOR, considérés par le milieu professionnel polonais comme des ensembles d'auteurs de films, n'ont pas encore été abordés dans des travaux de recherche. Pour développer notre questionnement sur le développement du discours d'auteur de films dans une démocratie populaire face au discours officiel de la politique culturelle des pays de l'ancien bloc soviétique, nous avons choisi d'étudier TOR. La filmographie de cet ensemble est très homogène et ses films communiquent un regard d'auteur-cinéaste sur les thématiques existentielles et morales, où l'individu occupe une place centrale. Néanmoins, laisser de l'espace à l'expression du cinéaste employé par l'Etat-Parti au service de l'idéologie marxiste-léniniste, lui permettre d'aborder la question de l'individu en rendant le collectif responsable de son malaise, nous paraît paradoxal. Privilégier l'individu comme sujet principal des films nous semble courageux dans le contexte des cinématographies des pays satellites de l'URSS qui se servent du cinéma pour valoriser le collectif. C'est pourquoi, analyser l'ensemble filmique TOR nous permet d'étayer cette réflexion et de démêler les contradictions concernant l'existence d'un discours d'auteur autonome dans une démocratie populaire. Pour atteindre cet objectif, nous avons construit un

¹ SZCZEPANSKA, A., *Le Groupe d'Andrzej Wajda: un cinéma d'opposition en République Populaire de Pologne (1972-1983)*, Université Paris 1 Sorbonne, thèse soutenue en 2011.

corpus de recherche composé de films, de documents d'archives, d'articles et d'entretiens avec les témoins de l'époque pour comprendre le discours d'auteur au cinéma confronté au discours idéologique de la politique culturelle en charge du cinéma de la Pologne populaire.

La période qui délimite notre recherche débute en 1967, avec la création de l'ensemble TOR par Stanislaw Rozewicz, cinq ans avant la création de l'ensemble X d'Andrzej Wajda. Cette date porte en elle une valeur significative car elle précède d'un an, seulement, les grèves d'étudiants et de l'intelligentsia polonaise qui luttent pour la liberté d'expression en 1968. Après cette date, et avec la création de l'Association des Cinéastes Polonais (SFP – Stowarzyszenie Filmowcow Polskich), le cinéma polonais, et notamment les films produits au sein de l'ensemble TOR, rentre sur le chemin d'une politique culturelle pensée par les cinéastes qui ne cessera pas de se construire et de mûrir tout au long des années 1970 pour pratiquement atteindre sa finalité durant l'année exceptionnelle de Solidarnosc entre 1980 et 1981. Nous postulons que cette période retrace le chemin du cinéma vers la liberté d'expression, et que les réalités de l'écran reflètent les aspirations démocratiques du peuple polonais, mais aussi la réalisation individuelle des auteurs. Les films produits par TOR et le fonctionnement de cet ensemble en témoignent. Notre cadre chronologique se clôt en décembre 1981, date qui marque l'instauration de l'état de siège par le général Jaruzelski et la mise en place d'une nouvelle politique culturelle qui étouffe brutalement cet élan d'expression créatrice en amenuisant l'autonomie communicationnelle des cinéastes polonais. Entre 1967 et 1981, TOR a accueilli de nombreux cinéastes qui ont réalisé quatre-vingt-huit films présentés, en ce qui concerne les productions cinématographiques, dans les festivals de Cannes, Berlin, Venise, pour se limiter aux plus connus. Etudier les spécificités des films de l'ensemble filmique TOR qui les ont fait accéder au rang de cinéma artistique et d'auteur apparaît comme un objet d'étude très peu exploré et qui semble pourtant particulièrement pertinent.

Notre analyse du discours d'auteur et celui de l'idéologie repose sur les quatre-vingt-sept films produits par TOR entre 1967 et 1981, ainsi que sur des archives, des articles de presse et des entretiens avec les cinéastes de la période concernée. Les films réalisés par les cinéastes de l'ensemble TOR se distinguent des autres productions nationales par la thématique existentielle et morale mise en scène à travers un point de vue singulier, rythmé par un montage qui traduit la durée intérieure, la réflexion de l'auteur². Considérer un film qui ne répond pas aux critères de production qui lui sont imposés par le discours officiel comme

² Nous le démontrons dans la IIème partie de cette recherche.

un acte de dissidence, vouloir chercher à « repenser » cette notion de dissidence dans le contexte d'une cinématographie nationale, en s'appuyant sur la singularité des œuvres, serait soumettre le film au statut de messenger de l'opposition en ignorant le sens de la création, les intentions de l'artiste et sa volonté de réalisation individuelle. Et si les films produits par TOR étaient des manifestations non seulement d'un certain degré d'autonomie envers l'Etat-Parti qui les finance, mais aussi envers la pulsion de résistance immédiate ? Nous cherchons à déterminer les pratiques qui redonnent à ce médium officiel son statut d'œuvre d'art, qui au lieu de transmettre le discours politique et politisé, communique les idées du cinéaste-artiste en développant un discours filmique qui tend vers la liberté. Cette étude nous permet de repenser la parenté du statut d'auteur (l'Etat-Parti, le cinéaste) d'un film dans le contexte d'une démocratie populaire.

Enfin, pour comprendre le discours d'auteur, il nous faut, en dépit du contexte politique, questionner l'essence même du médium filmique. Considérer les films comme objets témoins d'un malaise qui s'installe dans la société polonaise des années 1970 ne reviendrait-il pas à les limiter à leur vocation première ? La particularité de notre démarche consiste à saisir les intentions artistiques et d'auteur des cinéastes qui transmettent leurs expériences et entrent en communication avec les spectateurs à travers la construction des héros filmiques. Ces personnages principaux sont montrés comme malades, souvent atteints de troubles identitaires ou torturés par des questions éthiques. Fréquemment, le message important est transmis à travers le jeu d'acteur, à travers le corps physique du personnage qu'il interprète. La société polonaise dans laquelle vit le héros est rendue coupable de ce malaise, exprimé avec un corps, car elle est représentée comme amoral. Que communique cette soif démocratique, qui s'exprime à travers les thématiques existentielles dans les films réalisés par les cinéastes polonais ? Est-elle volontaire ou exprime-t-elle plutôt l'inconscient collectif de la société qui s'organise pour se reconstruire politiquement ? Ces cousins de Cassandre prophétisent l'apparition de Solidarnosc, mais aussi le coup d'état du général aux lunettes teintées – Wojciech Jaruzelski. Notre démarche est donc propre aux sciences de l'information et de la communication dans le sens où elle a pour but d'étudier le cinéma comme un médium communicationnel non seulement herculéen, mais avant tout prométhéen³. Autrement dit, nous voulons savoir quel est le degré de luminosité porté aux hommes par le discours d'auteur de l'ensemble filmique TOR, pris dans la complexité du monde.

³ Voir l'analogie du Prométhée dans la littérature polonaise en quête de l'idéal d'émancipation au cours des XIX^e et XX^e siècle dans : KARPINSKI, W., "Prométhée polonais", *Communications* 2005, 78(1), pp 139–149.

Pour saisir les pratiques qui transformeraient le médium officiel en expression d'un cinéaste l'analyse des films semble insuffisante. La confrontation avec les archives est incontournable pour comprendre la mission des ensembles filmiques et vérifier le but de leur création et éclairer les intentions de deux discours : idéologique et d'auteur. Le statut des ensembles filmiques, les compte rendus des comités de lecture des films et tous les documents trouvés aux Archives du Ministère de la Culture et aux Archives des Actes Nouveaux de Varsovie ont permis d'appréhender le contexte de production des films et les attentes de l'Etat-Parti. Comment est-il possible que l'Etat-Parti, qui contrôle la communication dans le but de « captiver la pensée »⁴, autorise l'existence de films susceptibles d'aller à l'encontre du discours officiel ? Une autre voie de recherche s'ouvre à nous. Au lieu de considérer les œuvres filmiques comme des actes de dissidence contre l'Etat-Parti, ce qui enlèverait la notion de liberté aux films et à leurs auteurs, nous nous proposons d'étudier les films comme les messagers des cinéastes individus qui s'adressent aux Polonais exposés au discours officiel. Cette démarche oriente notre analyse vers la possibilité d'une expression créatrice à travers un film, dans un pays non-démocratique. Nous supposons qu'elle peut cacher certains codes, se manifester comme un autre niveau de lecture du même film et apparaître comme une possibilité de communication des idées dans un espace social où la sphère publique n'existe pas, et où l'échange d'idées est contrôlé par le haut. Notre étude a aussi pour but de saisir le degré de liberté qu'un film pourrait exprimer, en dépit d'une contrainte politique imposée. Dans un pays non-démocratique toute information « sortante » est contrôlée par le « haut » et diffusée par les médias au service de l'idéologie dominante⁵. A supposer qu'en Pologne populaire les médias traditionnels, qui dans un pays démocratique remplissent le rôle de communicant avec le peuple, soient piégés par la convention qu'impose le discours officiel, il paraît important de vérifier si l'expression créatrice filmique occupe la place d'une alternative communicationnelle. D'où la nécessité de la troisième composante de notre corpus : l'étude des entretiens avec les cinéastes et les critiques envers les films de TOR publiés dans la presse. La comparaison des entretiens avec les cinéastes dans la presse polonaise et française permet d'illustrer les enjeux de cette création communicatrice qui pourrait se retrouver dans d'autres types de cinématographies sous pression, en utilisant la méthodologie que nous proposons ici, et notamment dans les films du cinéaste irano-persan Bahman Ghobadi.

⁴ MILOSZ, C., *La pensée captive : Essai sur les logocraties populaires*, Gallimard : Collection Folio Essais, Paris 1988.

⁵ Constat fait par plusieurs chercheurs en sciences politiques, notamment dans : DOUIN, J.L., *Dictionnaire de la censure au cinéma*, PUF, Paris 1998.

L'ensemble de ces réflexions nous emmène à formuler une « hypothèse zéro » selon la formule d'Howard Becker⁶ : l'auteur-cinéaste peut créer, dans un système qui n'est pas propice à la liberté d'expression, à condition de maîtriser certains codes de communication pour transmettre les idées et les images souhaitées. Les cinéastes de l'ensemble « TOR » sont auteurs de leurs films car tout en composant avec le discours officiel et les obstacles techniques et médiatiques, ils parviennent à trouver des méthodes pour réaliser leurs propres ambitions artistiques et intellectuelles. L'enjeu n'est pas une simple confrontation de positions, ni une lutte suicidaire contre le discours idéologique anéantissant la création, mais plutôt l'art de la communication avec plusieurs interlocuteurs afin de faire entendre des idées artistiques tout en veillant à ce que les intentions d'auteur soient comprises par le peuple polonais. Ils développent leur propre discours d'auteur qui se caractérise par un questionnement moral, artistique, politique et médiatique. Ce discours se traduit par la particularité du système d'expression créative qu'ils mettent en place, forgeant la voie vers l'émancipation du discours officiel. Notre hypothèse suppose un questionnement sur le degré d'autonomie du cinéaste face à sa relation avec plusieurs types de médiations : les représentants du Parti, les institutions culturelles, les médias.

2. Choix de traduction : « groupes », « unités », « ensembles » ?

TOR est l'un des « zespól filmowy », principale cellule dans la hiérarchie de production des films en Pologne populaire⁷. Nous pouvons comparer le fonctionnement d'un « zespól filmowy » à celui d'une société de production nationalisée, mais traduire ce terme du polonais en français comme « société de production » serait une erreur. Ces problèmes de traduction concernant l'étude des cinémas « étrangers » sont identifiés par Ania Szczepanska dans sa thèse⁸. Celle-ci a choisi le terme « groupe » pour nommer l'institution qui produit les films en Pologne populaire – « zespól filmowy » X d'Andrzej Wajda devient ainsi un « groupe de production », ce qui soutient l'hypothèse que les pratiques collectives, les intérêts communs qui liaient les membres de X ont impliqué sa construction en tant que groupe d'opposition. Cette notion de collectivité renvoie à un héritage traditionnel d'avant-guerre, lié à la conception des « zespolny filmowe » comme les « groupes de production » gérés par les cinéastes polonais. Le groupe est associé ici à un groupe de musique, dépendant de la bonne

⁶ BECKER, H., *Les Ficelles du métier*, La Découverte, Paris, 2002.

⁷ C'est ainsi que les statuts définissent les « zespolny filmowe », dans les statuts réglementant les Ensembles filmiques de 1969, 1972, 1975 et 1979, AAN, Fonds : NZK, cote 2/78.

⁸ SZCZEPANSKA, A., *op. cit.*, pp 41 – 43.

entente entre les musiciens qui le composent. Ainsi, Ania Szepanska limite le fonctionnement du groupe X à ses membres : réalisateurs et direction, en lui attribuant une dimension collective. Cette approche a pour but de saisir les pratiques d'un groupe de cinéastes qui pour s'entendre poursuit un but commun « composé » collectivement sous forme de programme. La mise en lumière de ces pratiques organisationnelles, conçues par des réalisateurs réunis en « groupes de production » pour s'opposer aux bureaucrates qui gèrent la cinématographie de l'extérieur permet d'expliquer le paradoxe du cinéma d'opposition financé par l'Etat-Parti en Pologne populaire. Néanmoins, Ania Szczepanska qui privilégie l'analyse des films et du compte rendu des comités de lecture, ne prend pas en compte le contexte normatif et du discours officiel, sujets que nous aborderons pour notre part. De notre point de vue, l'étude des pratiques de production, sans référence au cadre normatif, donne une vision incomplète du fonctionnement de la production cinématographique en Pologne populaire. Concernant le terme « groupe », il nous paraît inadéquat lorsqu'il s'agit d'une structure produisant des films. Il est difficile de comparer « un groupe de musique » à « un groupe de production de films » car ce dernier est composé de cinéastes et d'artistes où chacun porte son monde artistique qu'il veut exprimer à travers des films. Dans les groupes de musique, les membres sont animés par un but commun pour créer ensemble une œuvre, où chacun aurait sa contribution suivant la fonction occupée. Or, si un groupe de cinéastes a un but commun autour de la création collaborative d'un film ou d'une série, chacun apportera sa touche individuelle, réalisera un épisode ou un fragment lui-même. Créer des films au sein d'un collectif, avec des règles communes dans un même groupe ne veut pas dire jouer le même morceau afin de donner une œuvre unique réalisée par un ensemble. Les réalisateurs de l'ensemble TOR ou X créent chacun leurs propres œuvres distinctes de celles des autres, de la même façon que différents groupes de musique d'un même label de disques peuvent avoir des styles musicaux variés. Par exemple, Universal Music a produit des albums d'artistes qui n'ont rien à voir les uns avec les autres, comme Bob Marley, Elton John, Rammstein, Luciano Pavarotti ou Rhianna. Comparer donc un groupe de production de films à un groupe de musique n'est pas satisfaisant du point de vue méthodologique. De plus, la notion de groupe écarte le contexte culturel, politique, ou social qu'il est nécessaire de prendre en considération lorsqu'il s'agit de la production de films. Le contexte normatif de la politique culturelle a une forte influence sur la création. Notre étude propose une autre traduction qui implique l'évolution du contexte normatif, les aspirations individuelles des réalisateurs, les valeurs et l'espace associés au discours idéologique et au discours filmique.

Dans le « zespól filmowy » le terme « zespól » a été traduit de manières suivantes : unité, groupe, ensemble. « Filmowy » a subi une déformation en « de production » là où même un lecteur français peut reconnaître le terme « filmique ». Nous proposons de garder le terme « filmique » car il s'agit de films dans le signifiant « filmowy ». Le terme « groupe » suggérerait l'existence d'une dichotomie entre le discours d'auteur de films et le discours idéologique, or dans un pays non-démocratique ces deux discours sont en rapport dialectique. C'est pourquoi nous optons pour le terme « ensemble » pour déterminer « zespól » et gardons « filmique » pour traduire « filmowy ». Au lieu de partir d'un postulat sur l'existence des pratiques d'opposition au sein d'un groupe-collectif, qui impliquerait l'étude de son fonctionnement, nous choisissons le terme « ensemble filmique » qui nous paraît moins aride et permet une étude herméneutique des signes d'un discours d'auteur, en l'occurrence l'ensemble TOR. Ce choix donne la possibilité de saisir « zespól filmowy » non pas comme un « groupe de production » qui se limiterait aux règles de fonctionnement d'un groupe de cinéastes dans un contexte de production précis, mais ouvre notre étude à d'autres domaines qui ont un impact sur la finalité des films.

L'expression « ensemble filmique » offre un champ de compréhension plus étendu qui permet d'étudier la relation entre les films et les différents types de médiations. Il intègre aussi bien le capital culturel, le contexte culturel et politique que les étapes de fabrication des films, les institutions et les médias qui les évaluent, en incluant tout aussi bien les films comme produits finis et les intentions de leurs auteurs. Ces éléments s'inscrivent dans le processus communicationnel, dans une dialectique entre les films comme produits et les différentes formes de médiations⁹. Pour mieux comprendre cette dialectique, et en particulier la relation entre les discours d'auteur (filmique) et idéologique (officiel), ainsi que ses conséquences sur les films, nous formulons l'hypothèse que « l'ensemble filmique » TOR est une composante d'un agencement de plusieurs éléments, dans le sens d' « agencement collectif d'énonciation » de Gilles Deleuze¹⁰. Un élément qui change lors de la modification d'autres composantes et qui lui-même a un pouvoir de modification. Cet élément, qui est dans notre cas « l'ensemble filmique » TOR, conserve un ensemble d'éléments qui assure son identité, malgré l'adaptation aux changements de l'agencement. Cette identité permet la création. Et pour comprendre comment la création est possible dans les conditions où l'élément « ensemble filmique » TOR se modifie avec le changement des éléments de l'agencement, nous formulons une deuxième hypothèse selon laquelle « l'ensemble

⁹ cf. JOWETT, G., LINTON, J. M., *Movies as mass communication*, SAGE publications 1989, p 18.

¹⁰ cf. DELEUZE, G., GUATTARI, F., *Kafka, pour une littérature mineure*, Minuit, Paris 1975, p 147.

filmique » TOR fonctionne comme une hétérotopie. C'est un lieu autre au sein de l'agencement, mis en place officiellement, mais qui donne aux cinéastes l'opportunité de s'exprimer. La traduction « ensemble filmique » nous permet donc dépasser le « signifié » de « groupe de production » isolé. Elle permet d'étudier TOR comme une hétérotopie qui fait partie d'un milieu de production, d'un milieu culturel et de la société, avec lesquels elle interagit en produisant un agencement collectif d'énonciation communicationnelle sous forme de médiations en évolution permanente. Ces deux hypothèses formulées doivent bien sûr être testées, comme toutes les autres hypothèses secondaires énoncées, pour consolider notre réflexion.

3. Énonciation des hypothèses

La définition de nos hypothèses s'inspire des réflexions d'Howard Becker relatives aux différentes étapes de la recherche présentées dans son livre *Les ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales*¹¹. Cette lecture nous a permis de répondre aux questions indispensables à un processus de recherche. Quelle représentation d'un phénomène social avons-nous empruntée (communication filmique dans les pays non- démocratiques : confrontation du discours d'auteur et du discours officiel) ? Comment concilier l'étude d'un cas particulier (l'ensemble TOR) et la nécessité de généraliser ? Où trouver nos concepts pour organiser nos données (archives, journaux, entretiens) ? Quelles ressources la logique nous fournit-elle pour mesurer les implications de nos découvertes (méthode hypothético-déductive) ? Ces questions ont été une source importante pour appréhender notre objet d'étude et pour construire notre méthodologie de recherche en commençant par formuler notre hypothèse-zéro, l'hypothèse à partir de laquelle notre questionnement scientifique commence. C'est de cette réflexion intellectuelle que découlent, en paraphrasant Howard Baker, « les ficelles » de notre raisonnement, mesurées par la logique de la méthode hypothético-déductive.

Pour vérifier notre hypothèse de départ, nous avons conçu des hypothèses annexes, réparties dans les trois parties de notre thèse. L'objectif ici est de détecter si ces dernières sont pertinentes. Rappelons brièvement notre hypothèse-zéro : l'auteur-cinéaste peut créer dans un système qui n'est pas propice à la liberté d'expression à condition de maîtriser la communication pluridirectionnelle pour transmettre les idées et les images voulues. Les

¹¹ BECKER, H., *Les ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales*, La Découverte, Paris 2002.

cinéastes de l'ensemble filmique « TOR » sont auteurs de leurs films car tout en composant avec le pouvoir et les obstacles techniques, ils parviennent à trouver des méthodes pour réaliser leurs propres ambitions artistiques et intellectuelles.

Partie 1.

La première partie développe une « archéologie du savoir », selon la formule de Michel Foucault¹² que nous étendons au champ cinématographique en Pologne populaire. Elle tente de saisir la généalogie du système de relations entre les micro-pouvoirs et les savoirs, afin de renseigner la strate historique entourant la réalisation des films de TOR. Elle saisit l'essence du discours idéologique / officiel envers le cinéma en Pologne populaire et les conditions d'émergence d'un discours d'auteur.

Dans cette partie, nous tenterons de vérifier si le pouvoir cinématographique, en Pologne populaire des années 1970, aspire réellement à investir les corps et les esprits des cinéastes, pour contrôler leurs idées, en les plaçant dans l'espace défini d'un ensemble filmique. Cette hypothèse doit être validée pour affirmer que le système politique en place est néfaste pour la liberté d'expression créatrice. Nous allons donc étudier si des techniques disciplinaires de normalisation ont été mises en place par l'Etat pour contrôler la création et les conditions de la mise en place du discours idéologique dans l'espace qui favoriserait la séduction des cinéastes par l'idéologie.

A supposer que l'espace cinématographique soit cadré pour que chacun occupe une place bien précise (Ministère de la Culture et de l'Art, l'Entreprise « Ensembles filmiques » ...), pour que sa fonction au sein du dispositif du savoir-pouvoir soit visible et normalisée, l'ordre n'existe ni en soi, ni dans les choses. Il existe seulement « à travers la grille d'un regard » du pouvoir organisationnel. Nous allons voir si l'ensemble TOR a réussi, par la création de ses films et en imposant un discours d'auteur, à transgresser la grille normalisée « d'un regard » et l'attente éducative envers le cinéma des hauts dignitaires. Ania Szczepanska a remarqué que l'organisation interne des ensembles filmiques a permis aux cinéastes de transgresser les règles. Nous proposons d'approfondir l'étude de l'historienne en formulant, dans la première partie de notre recherche, l'hypothèse selon laquelle l'ensemble TOR serait une hétérotopie dans le sens que Michel Foucault donne à ce terme : un espace autre, un lieu physique, concret, mais qui accueille parallèlement la création, offre un espace à l'imaginaire et à la liberté¹³. Nous tenterons de démontrer que c'est la condition d'être une

¹² FOUCAULT, M., *Les mots et les choses, Archéologie des sciences humaines*, Tel, Editions Gallimard : 1966.

¹³ FOUCAULT, M., *Le corps utopique, les hétérotopies*, Nouvelles Editions Lignes, Paris, 2009.

hétérotopie qui permet la création sous contrainte politique. Cette partie explique les conditions de création des ensembles filmiques et la particularité de l'ensemble TOR comme lieu d'expression de l'auteur-cinéaste. L'organisation en un collectif de production peut indiquer un but commun, comme dans le cas du groupe « X » où selon la thèse d'Ania Szczepanska les cinéastes ont établi le cinéma d'opposition en Pologne populaire des années 1970. Dans cette perspective, le rapport aux choses, en l'occurrence aux films, reste médiatisé par la politique. Il ne peut pas être immédiat : « *Cet a priori, c'est ce qui, à une époque donnée, découpe dans l'expérience un champ de savoir possible, définit le mode d'être des objets qui y apparaissent, arme le regard quotidien des pouvoirs théoriques, et définit les conditions dans lesquelles on peut tenir sur les choses un discours reconnu pour vrai* »¹⁴. Or, notre recherche a pour but, à travers l'analyse de l'ensemble filmique TOR en tant qu'un espace autre qui favorise la création, de retrouver cet objet d'art perdu qu'est le film, dans un contexte politique qui appelle à la médiation via le discours officiel et celui de l'opposition. Ainsi, la confrontation des regards de l'Etat-Parti et des membres de TOR sur le rôle de l'institution que représente l'ensemble filmique TOR nous paraît indispensable pour séparer les attentes des deux discours envers les films (d'auteur – filmique et idéologique – officiel).

Partie 2.

La deuxième partie questionne l'impact de la politique culturelle officielle sur le rôle de l'auteur-réalisateur « TOR », et les répercussions de cette politique culturelle officielle sur les films réalisés par l'ensemble filmique. Elle saisit également l'essence du discours d'auteur des cinéastes de l'ensemble TOR.

L'hypothèse à vérifier ici est la suivante : l'auteur-réalisateur de TOR, aidé par la direction de son ensemble filmique, développe un discours d'auteur à travers le style cinématographique intime qui révèle les stratégies intellectuelles entreprises contre l'anthropologie marxiste du sujet.

Cette deuxième partie étudie la généalogie du discours de l'auteur-cinéaste envers sa propre condition de travail et de création, son pouvoir de communication d'idées et sa marge de manœuvre dans un système communiste : son expression filmique, sa relation dialectique avec les représentants de l'Etat-Parti et avec la direction de l'ensemble filmique TOR. A travers l'étude de la notion d'auteur, du degré d'engagement des cinéastes de l'ensemble TOR

¹⁴ cf. FOUCAULT, M., *Les mots et les choses, Archéologie des sciences humaines*, Tel, Editions Gallimard : 1966, p 171.

dans des organismes négociant avec le pouvoir étatique pour défendre l'autonomie de la cinématographie, nous comptons vérifier notre hypothèse annexe.

L'auteur-réalisateur de l'ensemble filmique TOR est confronté ici à l'espace de production compris comme une hétérotopie. Les styles des cinéastes et les films les plus marquants de TOR sont proposés dans cette recherche sous forme d'une analyse des thématiques et des personnages pour comprendre la marge de manœuvre des cinéastes dans un pays socialiste et les risques qu'elle représente.

C'est pourquoi nous avons répertorié les moyens de communication des cinéastes envers les dirigeants culturels pour réaliser leurs ambitions artistiques et éthiques. Puis, nous avons analysé les contenus des films et les sens qu'ils communiquent. Définir ces films comme un cinéma artistique et d'auteur permet de mesurer leur degré d'autonomie face à l'Etat-Parti et d'identifier leur place comme moyen de communication dans un pays non-démocratique.

L'étape suivante consiste à tester l'hypothèse de la nécessité sociale du cinéma en Pologne populaire. Pour la vérifier, nous confronterons les attentes de l'Etat envers l'auteur-cinéaste et la notion d'auteur chez les cinéastes de l'ensemble TOR.

En plaçant le statut d'auteur défini par la politique culturelle cinématographique dans le contexte socio-culturel dans lequel s'est forgée et construite la fonction du cinéma en Pologne à travers l'histoire, nous avons mesuré la divergence des regards étatique, sociétal, et de l'auteur-cinéaste. Cette confrontation nous amène à vérifier dans quelle mesure les définitions du rôle du cinéma portées par ces trois regards créent des points de rupture.

Partie 3.

Cette partie vise à analyser comment les cinéastes de l'ensemble TOR communiquent leur discours d'auteur. L'étude des commissions de spécialistes dans la troisième partie complètera la démarche entreprise dans la première partie en vérifiant comment la norme est appliquée en pratique. L'étude des commissions qui examinent et valident le degré de dévouement des films alimentera notre réflexion sur la manière dont le pouvoir rend le corps des cinéastes dociles pour récupérer leur approbation envers le discours officiel. Nous l'évaluerons en fonction des coups de ciseaux indicateurs d'une punition des idées transmises par les films qui ne correspondent pas à la norme (lois sur la cinématographie, valeurs idéologiques). Cette micro-pénalité est à distinguer de la pénalité juridique. Pour Michel Foucault, on ne peut combattre le pouvoir avec le droit ou la norme, parce qu'ils ne sont pas autonomes, ce sont les instruments du pouvoir, le droit n'étant pas

extérieur au pouvoir. En suivant la démarche de Foucault, nous cherchons à identifier quels sont les effets de vérité produits par le droit sur la cinématographie, et la façon dont ils influent sur la résistance des cinéastes.

De plus, dans la troisième partie est formulée notre troisième hypothèse annexe. Le cinéaste de l'ensemble filmique TOR prend soin de projeter de lui-même une image de « sage intellectuel » pour communiquer son discours d'auteur aux médias et aux dirigeants culturels lors des commissions d'évaluations. Cette responsabilité quant au contenu des films se manifeste par la communication via différents canaux :

- avec les professionnels lors des commissions d'évaluation,
- dans les entretiens avec les journalistes en Pologne, et à l'étranger,
- ou encore dans la communication des auteurs-cinéastes autour de leurs films pendant les festivals en Pologne et à l'étranger.

Cette communication rassemble les traces du chemin qui se dessine vers la démocratie. Les quatre indicateurs analysés viennent consolider la vérification de cette hypothèse :

- 1) Les auteurs arrivent à convaincre les membres de la Commission d'Evaluation des Films de la responsabilité sociale et morale qu'ils ont engagée dans les films.
- 2) Cette responsabilité des auteurs est ensuite cautionnée par l'Etat-Parti qui autorise la publication des articles dans la presse et la présence des films de l'ensemble de TOR aux festivals internationaux.
- 3) Pendant que les cinéastes soignent leurs discours face à la presse officielle et lors des festivals polonais de manière modeste, ils affirment leurs positions d'auteur et les choix artistiques entrepris dans leurs films pendant les festivals étrangers.
- 4) Alors que la presse étrangère espère que les cinéastes avouent leurs positions politiques d'opposition dont l'expression serait revendiquée dans leurs films, ces derniers affirment qu'ils veulent juste créer et transmettre une réflexion intellectuelle, sans forcément de connotation militante, à travers leurs films.

Cette thèse propose une analyse des jeux de médiations qui imposent des regards sur les films et la manière dont les cinéastes s'affirment en tant qu'intellectuels auteurs pour orienter les regards vers leurs discours filmiques. La possibilité de s'exprimer d'une telle manière dans un pays non-démocratique passe par la création dans les « lieux autres », les espaces « du dehors », où le discours filmique trouve refuge contre le discours idéologique, et où la parole transgressive, pas toujours volontaire, peut s'entendre dans les circuits officiels de communication. Vus « du dehors », ces espaces donnent l'impression, comme l'ensemble

filmique TOR, d'être structurellement en accord avec le pouvoir, mais à l'intérieur existe un monde autre, masqué, où la création a lieu sous couvert d'un fonctionnement conforme avec les règles d'une démocratie populaire. Nous analysons l'ensemble filmique TOR et les films qu'elle produit, comme ces lieux hétérotopiques, lieux physiquement gouvernés par l'Etat-Parti, mais qui permettent la création, l'expression, la communication subjectives. Michel Foucault définit les hétérotopies de la manière suivante : « Il y a (...) dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, (...), des sortes des lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. », « ... comme on aime à dire maintenant, (...), ces espaces différents, ces autres lieux, un espace de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons ... »¹⁵.

¹⁵ cf. FOUCAULT, M., « Des espaces autres », *Dits et écrits*, t. II, n° 360, Quarto Gallimard, Paris 2001, pp 1574 – 1575.

CADRE THEORIQUE ET METHODOLOGIQUE

1. Etat des lieux sur la recherche existante

De nombreux articles et ouvrages existent sur l'histoire du cinéma en Pologne en langues française, polonaise et anglaise. Nous avons étudié l'ensemble de ce corpus pour saisir le contexte historique de la Pologne populaire des années 1970, de sa politique culturelle envers la cinématographie et pour comprendre les films des cinéastes de TOR, leurs intentions artistiques et les conditions de la production cinématographique dans les ensembles filmiques.

1.1. Littérature en langue polonaise

La littérature polonaise est sans doute la plus exhaustive et la plus pointue pour alimenter notre bibliographie et développer notre démarche. Il existe en Pologne un livre-mémoire consacré à TOR. Ce recueil de souvenirs raconte l'histoire de TOR à travers les déclarations de ses anciens membres, interviewés par la journaliste Barbara Hollender¹⁶. Ce livre permet d'entendre la voix de ceux qui ne sont plus parmi nous et notamment, celle d'Edward Zebrowski, que la mort a emporté trop rapidement, tout juste avant que nous ne puissions le rencontrer. Riche en témoignages, cet ouvrage n'a aucune prétention scientifique. Notre approche espère compléter cet objet de mémoire sur trois axes, par une recherche d'archives pour mettre en lumière l'importance et la puissance communicationnelle des films produits par TOR, par l'analyse des films pour trouver les intentions des cinéastes et par l'analyse de la réception médiatique des œuvres filmiques portant une trace du rôle du cinéma au sein de la société. Cette démarche est confrontée à la parole des cinéastes encadrée par des entretiens semi-directifs.

Wanda Wernstein a consacré un ouvrage sur le groupe de production X d'Andrzej Wajda¹⁷ qui présente le contexte de production dans les années 1970. L'ensemble TOR est

¹⁶ HOLLENDER, B., *Ensemble TOR*, Prószyński i S-ka, 2000.

¹⁷ WERNSTEIN, W., *Groupe de production X*, Wydawnictwo Oficyna, Warszawa 1991.

souvent présent comme point de comparaison avec l'ensemble X, et l'ouvrage apporte des informations précieuses concernant la production des films, ainsi que des données concernant leur diffusion. Ce que nous proposons n'est pas une analyse de la production au sein de l'ensemble TOR. La voie dans laquelle nous nous engageons s'approche plus d'une démarche archéologique. Même si l'objet de notre étude reste contemporain, nous devons cartographier les formations discursives profondément ancrées dans la société polonaise. Elles contextualisent les informations et les messages que transmettent les films produits par TOR, qui par contradiction ou modification du discours officiel, développent leur propre style artistique, leur propre discours d'auteur.

La lecture de la littérature sur le cinéma polonais et sur les cinéastes de l'ensemble TOR étudiés individuellement nous apporte des connaissances essentielles sur notre objet de recherche. Les chercheurs polonais n'étudient pas directement le rapport entre le discours d'auteur et celui de l'idéologie communiste, mais plutôt la valeur esthétique des films. Ils s'inscrivent essentiellement dans les champs de la littérature et de l'histoire, l'étude du cinéma étant une discipline très jeune. Pour pénétrer le milieu cinématographique polonais, *Le dictionnaire du cinéma* de Marek Hendrykowski¹⁸ est une bonne source d'information à la fois en ce qui concerne la terminologie et la culture filmiques en Pologne. Trois livres généralistes paraissent ensuite incontournables, dans lesquels on trouve des informations sur les films de l'ensemble TOR : *L'histoire du film polonais 1968-1972*, dirigé par Jerzy Toeplitz et Rafal Marszalek¹⁹, *La chronique de la cinématographie polonaise 1895-1997* de Malgorzata Hendrykowska²⁰, et *L'histoire du cinéma polonais : les cinéastes, les films et les contextes* de Tadeusz Lubelski²¹. Marszalek étudie la relation entre le film et la politique, en posant la question de l'autonomie du cinéma, et Hendrykowska décrit la création de films polonais associés à des événements historiques majeurs en Pologne. Le point de vue de Tadeusz Lubelski est aussi historique, mais l'ordre dans lequel les films sont analysés n'est pas chronologique, comme chez Hendrykowska, mais logique. En groupant les œuvres cinématographiques dans des ensembles thématiques, il analyse le contexte socio-politique de leur apparition. Dobrochna Dabert, dans *Le cinéma de l'inquiétude morale*²², apporte une analyse méticuleuse du mouvement cinématographique auquel ont été associés les cinéastes

¹⁸ HENDRYKOWSKI, M., *Le dictionnaire du cinéma*, Ars Nova, Poznan 1994.

¹⁹ MASZALEK, R., TOEPLITZ J., *L'histoire du film polonais. T.6 1968-1972*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Varsovie 1994.

²⁰ HENDRYKOWSKA, M., *La chronique de la cinématographie polonaise 1895-1997*, Ars Nova, Poznan 2012.

²¹ LUBELSKI, T., *L'histoire du cinéma polonais : les cinéastes, les films et les contextes*, Videograf II, Chorzów 2009.

²² DABERT, D., *Le cinéma de l'inquiétude morale*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznan 2003.

de l'ensemble filmique TOR. Les problématiques exposées dans ce livre consistent à saisir les principales caractéristiques du mouvement. Elles s'expriment par une poétique artistique conçue pour mener une critique éthique de la politique en place. Les réalisateurs ont exprimé leur « cri » éthique et politique à travers le discours filmique entrepris par cette « école » filmique. Notre recherche s'intéressera également au phénomène des révolutions artistiques en Pologne, à partir de l'exemple du cinéma de l'inquiétude morale. Comme Dobrochna Dabert, nous étudions les personnages pour connaître les méthodes de lutte à l'écran contre *la pensée captive*²³ anéantie par le discours officiel.

Les films produits par TOR sont contemplatifs, parlent de l'individu du point de vue de l'éthique, dont les principes de l'idéologie communiste semblent tomber dans l'oubli. Nous supposons que ces films, riches en discours métaphoriques, défendent l'individu et son identité contre l'idéologie communiste qui l'assujettit (ex. : *Rejs* de Marek Piwowarski, *Constans* de Krzysztof Zanussi, *Le Profane* de Krzysztof Kieslowski). Dans quel but ? Dobrochna Dabert fait d'Andrzej Tarkowski l'inspirateur général du *cinéma de l'inquiétude morale*, en avançant une thèse selon laquelle les films de Zanussi ou Kieslowski font une critique métaphysique chère à Tarkowski de la société polonaise des années 1970. Nous discutons cette thèse, en montrant que ce ne sont pas uniquement les inspirations cinématographiques des cinéastes qui ont formé leur regard sur le monde, mais aussi d'autres éléments importants, comme leur provenance d'une discipline autre que le cinéma. Par exemple, Zanussi est d'abord étudiant en philosophie et en physique, et c'est surtout l'expérience liée à son parcours universitaire qui a forgé son goût pour la métaphysique, et non les films de Tarkowski. Notre but est de comprendre les styles des cinéastes dans le contexte de leurs *habitus* artistiques et d'observer leur relation avec l'ensemble filmique TOR plutôt qu'avec *le cinéma de l'inquiétude morale*. Les cinéastes de TOR signent-ils leur appartenance *au cinéma de l'inquiétude morale* ? Nous questionnons la volonté des cinéastes d'appartenir à un mouvement éphémère qui disparaît aussitôt qu'un nouveau régime de politique culturelle entre en vigueur avec la pensée plus universelle et atemporelle que ces films proposent. Plutôt que l'inspiration métaphysique tarkovskienne proposée par Dobrochna Dabert, nous émettons l'hypothèse d'une proximité intellectuelle et artistique avec le cinéma d'Ingmar Bergman et l'existentialisme de Soren Kirkegaard dans la deuxième partie de cette thèse.

²³ Le terme « la pensée captive » provient du titre du livre de: MILOSZ, C., *La pensée captive : Essai sur les logocraties populaires*, Gallimard : Collection Folio Essais, Paris 1988.

De nombreux autres chercheurs polonais étudient les styles esthétiques des cinéastes, ou encore la société communiste à travers certains types de films (dans la plupart des cas, les chercheurs étudient les comédies de la période communiste, considérées comme des satires de la société).

Cette thèse s'appuie sur les études polonaises concernant les réalisateurs de l'ensemble TOR, pour étudier leur motivation dans la création des films dans ce pays non-démocratique qu'ils ne quittent pas pour faire leur carrière à l'étranger, comme Polanski, Borowczyk, Skolimowski ou encore Zulawski. La recherche sur Krzysztof Kieslowski n'a pas perdu de son attractivité. Nous retenons l'ouvrage collectif dirigé par Tadeusz Lubelski, *Krzysztof Kieslowski*²⁴, en ce qui concerne la recherche polonaise sur ce cinéaste. Cet ouvrage aborde la question de la réception des films de Kieslowski dans la presse polonaise et française. Cette thématique est encore très peu étudiée en Pologne, et nous donne un micro-échantillon du comportement des cinéastes vis-à-vis des critiques, ainsi que de la manière dont les films de TOR sont perçus par la presse. Les livres sur Filip Bajon²⁵ et sur Wojciech Marczewski²⁶ étudient l'esthétique et le style d'auteur de ces deux cinéastes. Nombreux sont les articles scientifiques sur la touche philosophique et existentialiste des films de Krzysztof Zanussi²⁷, qui nous permettent d'approfondir notre réflexion sur le caractère intellectuel des films de TOR. Notamment, la thèse de Dobrochna Dabert sur la construction allusive du film *Camouflage* de K. Zanussi²⁸ nous amène à chercher dans d'autres films de l'ensemble filmique TOR des techniques artistiques similaires. Les modes de communication via l'œuvre filmique sont multiples et dépendent du degré d'imagination de l'auteur-réalisateur. A cela s'ajoute l'article de Piotr Zakens sur *L'hôpital de la transfiguration* d'Edward Zebrowski²⁹ qui expose la « contrebande » des idées de Witkacy – auteur maudit par le pouvoir populaire qui se suicide le 18 septembre 1939, lorsque les Soviétiques envahissent la Pologne.

Tous ces écrits nous aident à développer et vérifier l'hypothèse sur la construction du discours d'auteur des cinéastes de l'ensemble TOR. Cette réflexion suit et complète le raisonnement de Tadeusz Lubelski dans son ouvrage *Les Stratégies des auteurs dans le*

²⁴ LUBELSKI, T. (red.), *Le Cinéma de Krzysztof Kieślowski*, Universitas, Cracovie, 1997.

²⁵ NURCZYŃSKA-FIDELSKA, E., *Czas i przeszłość : o Filipie Bajonie i jego twórczości*, "Rabid", Kraków 2003.

²⁶ SZPULAK, A. *Filmy Wojciecha Marczewskiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2009.

²⁷ cf. PLESNAR, L., « A la recherche de l'absolu (Illumination de Krzysztof Zanussi) », in : *Analizy i interpretacje*, red. Helman, A., Katowice : Uniwersytet Śląski, 1984, pp 179 – 191.

²⁸ cf. DABERT, D., « Construction allusive de *Camouflage* de Krzysztof Zanussi », in : *Widziane po latach*, (red. Hendrykowska, M.), Editions PTPN, Poznań 2000, pp 149 – 166.

²⁹ cf. ZAKENS, P., « *L'hôpital de la transfiguration* d'Edward Zebrowski – lecture de Witkacy », in : *Widziane po latach*, (red. Hendrykowska, M.), Editions PTPN, Poznań 2000, pp 195 – 208.

*cinéma polonais de fiction de 1945 à 1961*³⁰, qui analyse certains styles de cinéastes cas par cas. Nous nous proposons d'étudier les styles des cinéastes de TOR, qui se révèlent être très différents si on les considère individuellement pour saisir le discours d'auteur de cet ensemble filmique.

Kinematograf kontrolé d'Anna Misiak³¹ est une analyse sociologique qui confronte deux cinématographies : polonaise communiste et américaine capitaliste. Grâce à cet ouvrage, nous avons pu identifier l'essence de la création artistique dans ces deux régimes politiques, qui va au-delà des décisions étatiques ou du réseau des micro-pouvoirs. Anna Misiak fonde son étude sur une analyse de certaines archives concernant la cinématographie polonaise, trouvées dans les Archives des Actes Nouveaux (Archiwum Akt Nowych - AAN) à Varsovie. Son but est de saisir le mécanisme de censure en étudiant les institutions qui gèrent la cinématographie. Notre étude propose de redéfinir la notion de pouvoir qu'utilise la chercheuse polonaise pour étudier l'autonomie potentielle d'un cinéaste dans le contexte d'un pays non-démocratique. Pour comprendre cela, nous étudierons les cinéastes face à des micro-pouvoirs, comme la culture ou la religion, mais aussi leur façon d'être au sein des festivals et des institutions pour atteindre leurs objectifs artistiques. L'examen des interviews dans la presse étrangère, ainsi que les archives AAN documentant la préparation aux festivals ou l'activité des cinéastes au sein de la *L'Association des Cinéastes polonais (SFP)*, nous ont permis de saisir leurs motivations et l'image qu'ils veulent diffuser d'eux-mêmes dans la société polonaise et à l'étranger. Nous proposons, en plus d'une étude des fonds des Archives des Actes Nouveaux (AAN), l'analyse de documents inédits et originaux, ainsi que des rapports techniques et de production conservés par le Ministère de la Culture et par l'Archive Nationale de Milanówek.

En ce qui concerne la production cinématographique, il nous semble nécessaire de comprendre le contexte des archives que nous étudions. Parfois les relations historiques et personnelles entre les membres de la cinématographie ne ressortent pas clairement. Les livres suivants : *L'idée de l'Ensemble filmique. L'histoire et les nouveaux défis*³², *Les Ensembles Filmiques – Restart*³³, *Au-delà de l'écran. La cinématographie polonaise entre 1896 et 2005*

³⁰ LUBELSKI, T., *Les Stratégies des auteurs dans le cinéma polonais de fiction de 1945 à 1961*, Rabid 2002.

³¹ MISIAK, A., *Kinematograf Kontrolowany: Cenzura Filmowa w Kraju Socjalistycznym i Demokratycznym (PRL i USA): Analiza Socjologiczna*, Universitas, Krakow 2006.

³² cf. PACHNICKA, A., SZCZEPANSKI, T. (red.), *L'idée de l'ensemble filmique. L'histoire et les nouveaux défis*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Lodz 2013, p 316.

³³ ADAMCZAK, M., MARECKI, P., MALATYŃSKI, M. (red.), *Ensembles Filmiques – Restart*, Edition de l'École de cinéma de Lodz, Cracovie – Lodz 2012.

d'Edward Zajicek³⁴, et l'article de Wieslaw Stempel « L'industrie filmique en Pologne populaire »³⁵, nous permettent de comprendre les archives étudiées. La parole d'Edward Zajicek, ancien chef de production et professeur à l'Ecole de Cinéma de Lodz, et celle de Wieslaw Stempel, sont comprises ici comme celles des témoins de l'époque qui ont pénétré le milieu dont ils parlent. Ce dernier décrit de manière très synthétique l'histoire de l'industrie cinématographique en Pologne populaire entre 1944 et 1969. Edward Zajicek, quant à lui, analyse certains décrets et lois. Son livre se révèle d'une grande utilité pour comprendre la pratique des institutions cinématographiques à travers les documents portant les traces de leurs pratiques. « *Les institutions, qui en dehors de leur participation dans la production des films, produisaient des tas de papiers et se consacraient à la formation de ses cadres dirigeants en attendant la prochaine réorganisation* »³⁶. Ce livre est essentiel pour comprendre le fonctionnement des structures et la réglementation qui les organisent ; comprendre quel est leur rôle dans le processus de fabrication des films. De plus, l'auteur complète son analyse par des anecdotes qui font pénétrer à l'intérieur de la vie de l'institution, et qui, si elles peuvent sembler anodines, décident parfois de la forme que prend la cinématographie. Enfin, *Les Ensembles Filmiques – Restart* étudie les unités de production du point de vue des « cultural studies » en les présentant comme une alternative à la production polonaise actuelle, qui après 1989 s'est fondée sur les principes de production des pays capitalistes.

1.2. Littérature en français et anglo-saxonne

La plupart des ouvrages ont une approche généraliste et abordent l'histoire du cinéma en Pologne. *Les cinémas de l'Est, de 1945 à nos jours* de Mira et Antoin Liehm³⁷ est une base d'informations sur le cinéma polonais et sur d'autres cinémas nationaux de l'ancien bloc de l'Est. *Le cinéma polonais* (Paris, 1981) de Jacek Fuksiewicz³⁸ et le livre de Boleslaw Michalek portant le même titre³⁹, édités par le Centre Pompidou à l'occasion de la rétrospective du cinéma polonais, font partie des lectures incontournables pour se familiariser avec le cinéma polonais dans le contexte français. Ces livres, bien documentés, ne présentent

³⁴ ZAJICEK, E., *Au-delà de l'écran. La cinématographie polonaise entre 1896 et 2005*, Filmothèque nationale 1992.

³⁵ cf. STEMPEL, W., « L'industrie filmique en Pologne populaire », *Kino*, n° 7, 1970, pp. 29-35.

³⁶ ZAJICEK, E., *op.cit.*, Introduction.

³⁷ LIEHM, M. et A., *Les cinémas de l'est, de 1945 à nos jours*, Les éditions du CERF, Paris 1989.

³⁸ FUKSIEWICZ, J., *Le cinéma polonais*, Les éditions du CERF, Paris 1989.

³⁹ MICHALEK, B., *Le cinéma polonais*, Centre Georges Pompidou, Paris 1992.

pas de point de vue scientifique, mais se présentent sous forme d'une chronique racontant une histoire du passé. Jacek Fuksiewicz donne son avis en tant que critique de cinéma, mais aussi comme ancien chef de rédaction de la production de films à la télévision polonaise TVP (1972-1982). Pour sa part, Boleslaw Michalek relate le contenu de son ouvrage en tant qu'ancien responsable littéraire des unités de production X et TOR, et également comme essayiste du cinéma.

Les articles de Kristian Feigelson et d'Elise Domenach proposent une analyse sociologique et politico-philosophique de la problématique de l'autonomie des cinéastes dans les cinématographies dépendantes de l'URSS. Kristian Feigelson⁴⁰ a étudié les possibilités et les limites de l'autonomie des cinéastes en Hongrie, Pologne et Tchécoslovaquie entre 1945 et 1995. Elise Domenach⁴¹ nous a conduit à envisager le cinéma polonais des années 1970 comme une archive témoignant de la soif de la démocratisation exprimée par les cinéastes, dont Krzysztof Kieslowski.

Pour alimenter notre recherche, nous avons sélectionné trois thèses sur le cinéma polonais. Dagmara Szlagor examine le regard métaphysique des films de Krzysztof Kieslowski, proposant une analyse approfondie des films du réalisateur, propre à un historien de l'art, spécialisé en esthétique du cinéma⁴². Ania Szczepanska, historienne, a mené sa recherche sur le groupe de production X. Son travail visait à comprendre l'articulation entre la politique en place et le cinéma d'opposition. Sa démarche scientifique consistait à étudier des rapports des commissions de validation des films et des archives privées d'Andrzej Wajda, à réaliser des entretiens avec les cinéastes du groupe X, et à analyser les films produits⁴³. D'un point de vue méthodologique, Ania Szczepanska a centré son attention sur l'analyse des rapports des commissions des films et des archives privées d'Andrzej Wajda. Elle propose un cadre de compréhension des liens qu'entretient le cinéma de groupe X avec la politique culturelle en place dans les années 1970 (Szczepanska, A., Paris 1, 2011). Son travail a guidé notre compréhension des institutions en place, mais n'aborde pas les rapports entre les institutions cinématographiques et les lois, les valeurs, la culture, l'histoire de la société polonaise. Ania Szczepanska étudie les ensembles filmiques comme des groupes de négociations endogènes, pour saisir les stratégies des cinéastes du groupe X, qu'elle étudie

⁴⁰ FEIGELSON, K., « Hongrie, Pologne, Tchécoslovaquie (1945-1995). Au-delà du rideau en Europe Centrale », dans : *Cinéma et régimes autoritaires au XXe siècle*, PUF, Editions ENS rue d'ULM, 2008, pp 145 – 165.

⁴¹ DOMENACH, E., « A la recherche de la démocratie : 1980-1981, la « saison exceptionnelle » du cinéma polonais », *Raisons politiques*, Presses de Sciences Po, 2010/2 (n° 38).

⁴² SZLAGOR, D., *Le regard sur soi et sur l'autre dans le cinéma de Krzysztof Kieslowski, artiste complet*, sous la direction d'Etienne Ithurria, Thèse en études cinématographiques, Université de Toulouse 2005.

⁴³ cf. SZCZEPANSKA, A., *op.cit.*, p 14.

comme un groupe de dissidents, et celles « *des représentants du pouvoir chargés de la culture* »⁴⁴. Elle utilise les termes d'institution, de pouvoir, d'idéologie sans les cadrer. Nous nous proposons de revisiter la terminologie et de l'utiliser comme outil de cette thèse en nous enracinant dans la tradition intellectuelle foucauldienne. Par ailleurs, notre démarche consiste à étudier les relations exogènes des institutions cinématographiques avec les lois, les valeurs de la société, la culture, pour comprendre le fonctionnement interne de l'ensemble filmique TOR. L'objectif de questionner le réseau des micro-pouvoirs en dynamique et d'explicitier la pensée transmise par les films. Par exemple, si l'expression cinématographique dépend de l'évolution technique, qui constitue un micro-pouvoir, nous proposons d'étudier les rapports techniques et de production des films pour connaître les obstacles de la création et les solutions entreprises par les réalisateurs pour sauver les films. Dans un deuxième temps, nous nous interrogerons sur la place d'auteur-cinéaste en tant qu'artiste dans la société non-démocratique et sur sa responsabilité dans la gestion du médium filmique. Nous voulons savoir quelle est sa méthode pour *porter la lumière* filmique et ne pas laisser sa pensée se faire capturer par la convention.

En 2012 Olivier Beuvelet a soutenu sa thèse en études cinématographiques et audiovisuelles intitulée *De la "finestra" à l'"image-fente". Ethique et esthétique du cadre à partir du "Décalogue" de Krzysztof Kieslowski*⁴⁵. Son approche, esthétique et anthropologique, cherche dans le *Décalogue* les fonctions éthiques du cadre kieszlowsien. Nous lui emprunterons sa méthode d'analyse du cadre pour l'appliquer à tous les films de notre corpus. C'est dans « *l'image fente* » que nous trouvons certains sens implicites des films produits par TOR.

Des chercheurs français et anglais, en philosophie, en études cinématographiques ou en littérature, se sont intéressés aux cinéastes polonais, les plus connus à l'étranger, de l'ensemble filmique TOR, comme Krzysztof Zanussi et Krzysztof Kieslowski. Le philosophe Gilles Deleuze a consacré un chapitre à Krzysztof Zanussi dans *l'Image – temps*⁴⁶, et Michel Estève a publié dans la revue littéraire *Études Cinématographiques* (1987) deux entretiens du cinéaste⁴⁷. Tous les deux abordent dans leurs écrits, de manière ponctuelle, le discours d'auteur et les comportements des réalisateurs face au discours officiel de l'idéologie

⁴⁴ Idem, p 15.

⁴⁵ BEUVELET, O., *De la "finestra" à l'"image-fente". Ethique et esthétique du cadre à partir du "Décalogue" de Krzysztof Kieslowski*, Paris 3, Thèse en études cinématographiques et audiovisuelles soutenue en 2012.

⁴⁶ cf. DELEUZE, G., *Cinéma 2, L'image – temps*, Les éditions de Minuit, Paris 1983, pp 92-128.

⁴⁷ ESTÈVE, M., DEMBOWSKI, I., *Études Cinématographiques*. Zanussi, *Études Cinématographiques*, Minard 1987, n° 156 à 164.

communiste. C'est l'esthétique de la pensée dans les films produits entièrement par l'Etat qui les intéresse dans les films polonais. Vincent Amiel, professeur spécialisé dans l'analyse et la recherche cinématographique à l'Université de Caen, a publié un livre qui pose des questions philosophiques et existentielles sur l'œuvre de Krzysztof Kieslowski⁴⁸. Dans la lignée de Vincent Amiel, nous questionnerons les autres films de l'ensemble filmique TOR. Comment exprimer l'angoisse du monde et la perte de soi avec un film ? L'ironie kierkegaardienne est-elle la méthode exclusive pour répondre à cette question ?

Paul Coates dans son *Red and white*⁴⁹ et Marek Haltof avec *Polish National Cinema*⁵⁰ font, en anglais, une revue historique du cinéma polonais. Paul Coates remarque que les cinéastes polonais pour créer en Pologne populaire, devaient composer avec le pouvoir culturel en place. *Polish National Cinema* fournit non seulement une introduction au cinéma polonais dans le contexte socio-politique et économique de la Pologne populaire, mais le positionne aussi dans la complexité politique du cinéma européen du Centre-Est. Agata Pyzik, une journaliste, analyse le mécanisme de la censure dans les pays du bloc soviétique dans son livre intitulé *Poor but sexy. Culture Clashes in Europe East and West*⁵¹, qui constitue pour nous une source de réflexion concernant la mise en œuvre de la censure des deux côtés du mur. Certains ouvrages s'intéressent aux réalisateurs. Dans son *The Cinema of Krzysztof Kieslowski: Variations on Destiny and Chance*⁵², Marek Haltof analyse ainsi les documentaires de Krzysztof Kieslowski. Quant à Slavoj Zizek, dans son *Lacrimae Rerum : Essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski, Lynch et quelques autres*⁵³, il fait une analyse philosophique de la décision éthique de Kieslowski d'abandonner le documentaire au profit de la fiction, provoquée par son "effroi des larmes réelles".

La littérature anglaise portant sur le cinéma polonais comporte des écrits rédigés par des anglicistes, des philosophes ou des historiens du cinéma. Nous souhaitons apporter une complémentarité aux travaux déjà réalisés en France et dans les pays anglo-saxons avec l'approche des sciences de l'information et de la communication. Nous supposons que pour créer dans les pays non-démocratiques il ne suffit pas simplement de négocier avec les

⁴⁸ AMIEL, V., *Kieslowski*, Editions Jean-Michel Place/Positif, 1997.

⁴⁹ COATES, P., *Red and white: the cinema of People's Poland*, Wallflower Press, London/New York 2005.

⁵⁰ HALTOF, M., *Polish National Cinema*, Berghahn Books, 2002.

⁵¹ PYZIK, A., *Poor but sexy. Culture Clashes in Europe East and West*, Zero Books, London 2012.

⁵² HALTOF, M., *The Cinema of Krzysztof Kieslowski*, Wallflower Press, London/New York 2004.

⁵³ ZIZEK, S., *Lacrimae Rerum : Essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski, Lynch et quelques autres*, Editions Multitudes, Amsterdam 2013.

représentants du pouvoir étatique. Les mécanismes de pouvoir étant très complexes, nous considérons que les relations prennent forme d'un rapport dialectique entre les cinéastes et les représentants culturels, les chefs des ensembles filmiques et les médias. Le sujet peut sembler pointu et très spécialisé. Il s'agit de saisir les traces de communication des auteurs dans les films produits dans les pays non-démocratiques. Le cinéma est analysé comme un médium puissant de la transmission des idées et non pas comme un objet de l'histoire. Nous étudions les films de l'ensemble TOR non seulement comme un témoin esthétique du passé, mais comme une alternative de communication aux médias traditionnels dans les pays non-démocratiques.

Conclusion :

D'après notre constat, le champ scientifique concernant le cinéma polonais s'avère très modeste et peu étudié en France et dans les pays anglo-saxons. Il existe des ouvrages généralistes traitant de ce sujet, mais aucun ne porte son intérêt à l'ensemble des cinéastes de l'ensemble filmique TOR. Quelques livres ou chapitres d'ouvrages analysent les films de ces cinéastes les plus connus à l'étranger : Krzysztof Zanussi et Krzysztof Kieslowski. Cette thématique est étudiée principalement en Pologne, mais aucun travail scientifique n'a été consacré à l'ensemble TOR.

Cependant, il existe de nombreuses études généralistes concernant le cinéma polonais en sociologie, en histoire, ou en études cinématographiques. Les chercheurs appartenant à ces disciplines analysent les films à partir du cadre théorique propre à leur domaine. Les historiens étudient le cinéma comme un témoin du passé, les sociologues tentent de saisir les mécanismes sociaux qui se créent entre le cinéma et la société, les chercheurs en études cinématographiques analysent les films du point de vue de l'esthétique ou de la production. Les historiens et les sociologues abordent le sujet d'une manière externe, sans approcher la problématique et l'esthétique des films ; le cinéma est vu comme objet fini par rapport à la société et vice versa. Les chercheurs en études cinématographiques analysent le cinéma d'une manière interne, comme une œuvre d'art, du point de vue de l'esthétique, du processus de la création et de la production. Notre proposition tente d'appréhender le processus de communication dans lequel le cinéma s'exprime. Le film transmet des sens à travers son esthétique communicationnelle. Ce sens est soit implicite, soit explicite, selon les intentions de son auteur. Nous voulons expliciter ce que nous disent les films de leurs auteurs et de la

société dans laquelle ils sont produits pour comprendre les enjeux communicationnels qu'ils impliquent.

Pour comprendre les méthodes de communication que les cinéastes emploient dans le rapport dialectique de deux discours d'auteur et idéologique, il est indispensable de nous appuyer sur les outils intellectuels mis en place par les sciences de l'information et de la communication. L'approche en sciences de l'information et de la communication développée par plusieurs chercheurs sous la direction de Stéphane Olivesi dans *l'Introduction à la recherche en SIC*⁵⁴ nous évite de tomber dans le piège de l'interprétation. Très prudemment, nous interrogeons les films en confrontant nos résultats/analyses au contexte de leur production. Pour saisir le rôle du cinéma comme médium communicationnel dans un pays non-démocratique, nous proposons une analyse des films de l'ensemble filmique TOR dans le contexte de leur champ culturel et de production. Cette analyse s'appuiera sur l'étude des rapports de production, des lois, des documents des institutions organisant la production filmique, des archives concernant les festivals et de la position des cinéastes dans l'Association des Cinéastes Polonais (SFP), des entretiens des cinéastes, et des critiques des films. Il nous faut aussi repenser la terminologie cinématographique à partir de nos sources intellectuelles et empiriques. Cette façon d'étudier le cinéma nous rapproche de la lignée des *cultural studies* anglo-saxonnes, cousin scientifique des sciences de l'information et de la communication et éloigne par la spécificité de ses méthodes des études cinématographiques, sociologiques ou historiques.

2. Proposition d'une épistémologie du cinéma pour les sciences de l'information et de la communication

Appréhender la politique culturelle cinématographique en Pologne populaire en sciences de l'information et de la communication peut-être efficace via les concepts de Michel Foucault qui ce se sont montrés opérationnels pour cette discipline. Par exemple, Laurence Monnoyer-Smith⁵⁵ a étudié le web comme dispositif en s'inspirant des théories de Michel Foucault et de Gilles Deleuze. Pour étudier les institutions, les techniques et les pratiques qui organisent la cinématographie polonaise des années 1970, mais aussi le discours d'auteur des cinéastes, une épistémologie basée sur la pensée foucauldienne nous semble

⁵⁴ OLIVESI, S., *Introduction à la recherche en SIC*, Presses de l'Université de Grenoble, Grenoble 2007.

⁵⁵ cf. MONNOYER-SMITH, L., « Le web comme dispositif : comment appréhender le complexe ? », dans : *Manuel d'analyse du web*, sous la direction de Christine Barats, Armand Colin, Paris 2016, pp 13 - 37.

pertinante. Ensuite, notre approche théorique est complétée par les idées des chercheurs en sciences de l'information et de la communication, mais aussi par la réflexion de philosophes, de sociologues et de penseurs en études cinématographiques.

2.1 Noyau épistémologique d'inspiration foucauldienne

Afin de comprendre la nature du discours du savoir cinématographique en Pologne populaire, nous entreprenons une démarche archéologique pour identifier la configuration épistémique des éléments qui le composent dans les années 1970. Ainsi, nous tentons de reconstituer intellectuellement le champ historique de la cinématographie en Pologne populaire entre 1967 et 1981, en cherchant de nouveaux sens, dans la lignée des études de Michel Foucault sur le champ du savoir et du pouvoir dans *Naissance de la clinique*, *Les mots et les choses* et *L'archéologie du savoir*. Nous considérons que les éléments qui composent le dispositif du savoir cinématographique en République populaire de Pologne (1952-1989) sont : la norme et le praxis, le visible et l'invisible, et en particulier les formations discursives filmiques et idéologiques comme éléments du dispositif d'après-guerre⁵⁶. Nous nous intéressons à la norme juridique, et donc à des lois, des mesures administratives, et aux valeurs culturelles et axiologiques qui régissent la société polonaise, pour comprendre le contexte de création des films de l'ensemble filmique TOR. Afin d'appréhender ce contexte, nous abordons l'histoire non pas comme une évolution linéaire et chronologique de cette configuration épistémique, mais comme un agencement logique des éléments qui composent le dispositif cinématographique : « *une histoire qui n'est pas celle de leur perfection croissante, mais plutôt celle de leurs conditions de possibilité* »⁵⁷.

Le rapport entre les discours d'auteur et idéologique ne pourra être compris qu'après que nous aurons défini le dispositif du savoir qui régit la cinématographie des années 1970, lequel met en évidence le pouvoir qui à son tour va influencer la forme des films de TOR. Par dispositif, nous entendons, dans le sillage de la pensée de Michel Foucault, les conditions d'apparition des formations discursives à une époque donnée : « *un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des*

⁵⁶ Officiellement, La République populaire de Pologne s'étend de 1952 à 1989. Pendant cette période, le pays est gouverné par l'Etat-Parti, d'obédience marxiste-léniniste. Le régime est mis en place dès 1944, mais le nom officiel de La République populaire de Pologne est adopté avec la mise en place de la nouvelle Constitution de 1952. La Pologne est alors membre du COMECON et du Pacte de Varsovie dès sa création en 1955. Elle fait partie des régimes de « démocratie populaire » politiquement « alliées » à l'URSS.

⁵⁷ cf. FOUCAULT, M., *Les Mots et les choses, Archéologie des sciences humaines*, Editions Tel Gallimard, Paris 1966, p 13.

décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques ... »⁵⁸. Ainsi, il ne s'agit en aucun cas dans cette thèse de l'analyse d'un discours sémiologique, des signes que les films de TOR produiraient, mais du discours dans le sens donné par Michel Foucault : « (l')ensemble des énoncés qui relèvent d'un même système de formation », c'est-à-dire obéissant à des règles de fonctionnement communes. Selon Foucault, discours renvoie à un « pareil système de dispersion, dans le cas où entre les objets, les types d'énonciation, les concepts, les choix thématiques, on pourrait définir une régularité (un ordre, des corrélations, des positions et des fonctionnements, des transformations) »⁵⁹. Dans ce sens, pour le discours officiel, il s'agit de saisir la régularité du dispositif de savoir qui régit la cinématographie, les éléments qui le composent, ses règles et son fonctionnement, de vérifier le rôle que les formations discursives filmiques et idéologiques y prennent, et d'observer leur orientation. Si ces formations discursives se forment comme une voie vers l'autonomie face au dispositif du savoir, nous pouvons supposer un écartement de la régularité du dispositif du savoir, les points de fracture et envisager l'existence du discours d'auteur – cinéaste en Pologne populaire. Pour vérifier la validité de notre hypothèse concernant la revendication auteuriste par l'ensemble filmique TOR, nous avons complété notre démarche archéologique avec la méthode généalogique foucauldienne. L'analyse des textes juridiques concernant la cinématographie et leur rapport avec la construction du savoir est confrontée à la pratique des formations discursives et du pouvoir qui forment le dispositif du savoir cinématographique.

La première partie de cette thèse se propose donc d'étudier comment est organisé le champ cinématographique en Pologne populaire, et de vérifier si ce dernier provient d'un dispositif de savoir-pouvoir qui émergerait des conditions historiques, économiques, politiques et culturelles liées à l'après deuxième guerre mondiale. L'étude de l'organisation de l'ensemble filmique TOR nous initiera aux méthodes de « l'économie politique » et nous permettra de découvrir leur but. Ont-elles été mises en place pour assujettir les cinéastes à la norme et mieux contrôler l'expression filmique ? A cette étape de recherche nous mènerons également une réflexion sur la nature et la structure du pouvoir qui anime la cinématographie polonaise des années 1970 et sur l'éventualité de l'existence de micro-pouvoirs au sein même des ensembles filmiques qui favorisent la création. La deuxième et la troisième partie analysent l'apparition des formations discursives d'auteur de films et leurs modes

⁵⁸ cf. FOUCAULT, M., « Le jeu de Michel Foucault », *Dits et écrits*, t. II, p 299.

⁵⁹ cf. FOUCAULT, M., *L'archéologie du savoir*, Paris 1969, Éditions Gallimard, p 141.

d'émancipation culturelle. Nous nous efforcerons de saisir les pratiques d'émancipation culturelle en analysant la parole subjective des cinéastes et des films comme un ensemble d'énoncés alternatifs à « l'ordre du discours » objectivant. Dans les années 1970 Michel Foucault observe les pratiques de résistance en Iran et en Pologne et analyse la « parole » des dissidents. L'usage de la pensée de Michel Foucault pour analyser ce qu'Elise Domenach appelle, d'après Stanley Cavell, les « *hoquets de la voix humaine* »⁶⁰ qui résiste à travers les films et le rôle des cinéastes, constitue un calque épistémologique indispensable pour interpréter nos données. De plus, la théorie du discours et du dispositif de Michel Foucault nous permet d'interpréter nos entretiens semi-directifs réalisés avec les cinéastes de l'ensemble TOR, dont les questions sont orientées vers les conditions d'expression artistique dans un pays non-démocratique. Elle nous permet avant tout de vérifier si la volonté des cinéastes de TOR et leur discours d'auteur avaient une ambition de résistance.

2.2 *Philosophies du cinéma selon Gilles Deleuze et Stanley Cavell*

Nous empruntons à Gilles Deleuze son idée centrale de *L'image-temps* avançant que la responsabilité morale d'un cinéaste est de faire voir l'intolérable à son héros. Ingrid Bergman subit cette épreuve dans *Europe '51* de Roberto Rossellini, quand elle voit la pauvreté et la misère dans la Rome d'après-guerre. Deleuze compare le cinéaste à un « voyant » qui voit et fait voir aux spectateurs « l'intolérable », « l'improbable », à savoir, les dépravations du système et ses conséquences sur la vie de l'individu. Dans le contexte des films de l'unité TOR il s'agit de présenter ses cinéastes comme des « voyants » et de vérifier quelles « improbabilités » nous montrent leurs films en provoquant « un choc sur la pensée » du spectateur⁶¹. Nous cherchons à saisir dans ces films ce que Deleuze appelle la « balade urbaine » dans un temps non – chronologique, le temps d'une profonde réflexion, le temps intérieur. Gilles Deleuze consacre un chapitre de son livre à Krzysztof Zanussi, « *Les cristaux de temps* »⁶², en présentant son film « *Structure de cristal* » comme une invitation à faire cette balade-temps, balade dans le temps pur, et cristallisée par une méditation qu'il provoque. L'intention de *cinéma de voyant* de Gilles Deleuze est bien résumée par Krzysztof Kieslowski et nous analysons les films de TOR dans cette perspective : « *Nos films expriment simplement*

⁶⁰ DOMENACH, E., « A la recherche de la démocratie : 1980-1981, la « saison exceptionnelle » du cinéma polonais », *Raisons politiques*, Presses de Sciences Po, 2010/2 (n° 38).

⁶¹ cf. DELEUZE, G., *Cinéma II, L'image – temps*, Les éditions de Minuit 1983, pp 30 – 31 et p 203.

⁶² Idem, p 95 – 128.

notre désaccord avec tout ce qui est injuste, amoral et souvent répugnant. C'est un cinéma de désaccord contre le cynisme et le non-fonctionnement du pouvoir »⁶³.

La définition deleuzienne du cinéma comme art nous permet de repenser son rapport à l'industrie : « *Le cinéma comme art vit lui-même dans un rapport direct avec un complot permanent, une conspiration internationale qui le conditionne du dedans, comme l'ennemi le plus intime, le plus indispensable* »⁶⁴.

Le deuxième philosophe qui étudie le cinéma et dont la pensée est marquante pour notre recherche est Stanley Cavell. Notre thèse sur les films de TOR poursuit la réflexion de Stanley Cavell, pour qui le cinéma « *démocratise les savoirs* »⁶⁵. Si le cinéma démocratise les savoirs, alors il est possible que les films de l'ensemble TOR, grâce à leur fonction implicite, diffusent les messages propices à la démocratisation. Elise Domenach⁶⁶, montre combien les films polonais sont porteurs des traces de la démocratisation de la société. Nous proposons d'aller plus loin, en montrant qu'il existe dans la Pologne des années 1970 des films qui non seulement prévoient l'arrivée de Solidarnosc, mais qui anticipent l'apparition de ce mouvement. Ces films sont sources d'une réflexion qui provoque un *choc sur la pensée*. Selon Stanley Cavell, le spectateur espère du monde projeté à l'écran une réconciliation avec sa vie ordinaire. Il trouve le bonheur avec l'expérience sceptique que le monde projeté à l'écran lui offre⁶⁷. S'exprimer dans les médias permet aux cinéastes de partager leur point de vue avec le public. Le bonheur sceptique que le cinéma offre correspond à une sorte de soulagement intellectuel, quant à l'interprétation des sens implicites de certains passages des films qui se montrent en désaccord avec la convention instaurée par l'Etat-Parti. En Pologne populaire, tout échange entre les cinéastes et le public s'effectuait dans un espace prévu par le système, comme le montre Kieslowski dans son *Profane* où le héros, un ouvrier, invite dans le club d'amateurs de cinéma de son usine le cinéaste bien médiatique de l'époque – Krzysztof Zanussi. Il est impossible aujourd'hui, en prenant en compte le temps qui modifie la mémoire, de vérifier comment les spectateurs ont perçu les films de TOR. Néanmoins, nous étudierons l'évaluation des films grâce aux rapports des commissions et des articles de presse. Nous pouvons ainsi vérifier si, selon l'hypothèse de Cavell, la démocratisation des savoirs via le

⁶³ cf. DOUIN, J.L., *Dictionnaire de la censure au cinéma*, PUF, Paris 1998, p 350.

⁶⁴ cf. DELEUZE, G., *op. cit.*, pp 103 – 104.

⁶⁵ cf. CAVELL, S., *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, Bayard Editions 2010, p 42.

⁶⁶ DOMENACH, E., « A la recherche de la démocratie : 1980-1981, la « saison exceptionnelle » du cinéma polonais », *Raisons politiques*, Presses de Sciences Po, 2010/2 (n° 38).

⁶⁷ cf. CAVELL, S., *Philosophie des salles obscures*, Flammarion, Paris 2011, p 187.

cinéma et l'expérience sceptique du spectateur fonctionnent comme des « *hoquets de la voix humaine* »⁶⁸ dans les films réalisés par l'ensemble filmique TOR.

2.3 Théories de communication via le cinéma

- Modèle de communication filmique de Jowett et Garret

Le cinéma est étudié ici comme un médium communicationnel qui transmet des messages. Notre thèse s'intéresse au transmetteur et au message, aux films de l'ensemble Tor et à ses cinéastes. Dans le processus de communication d'un pays non-démocratique, le cinéaste est au service de l'idéologie, employé par l'Etat. Pour distinguer les motivations des cinéastes (discours d'auteur) de celles du Bureau Politique du Parti POUP⁶⁹ (discours officiel), nous avons mobilisé le modèle de Jowett Garrett⁷⁰, conçu explicitement pour le cinéma. Le processus de communication via le cinéma est un processus pluridirectionnel, fondé sur un réseau de négociations et de relations qui se tissent entre elles. Il complète la définition du dispositif cinématographique inspirée de Michel Foucault. Ce modèle nous permet de saisir les éléments du discours officiel, indépendants des intentions des cinéastes (discours d'auteur), comme les institutions, les commissions qui doivent valider la cohérence du film avec l'idéologie, les valeurs de la société, les décisions individuelles des dirigeants culturels, etc ...

Ensuite, avant qu'il ne soit diffusé au grand public, le film reçoit des critiques dans la presse. Le modèle de Jowett - Garrett nous a orientée vers la question de la réception des films par la presse, qui communique autour et sur l'image que les cinéastes de Tor ont construite à travers les médias pour donner des directions de lecture pour leurs films. D'autres éléments exercent une influence sur le processus de communication filmique, comme la culture ou les valeurs de la société dans laquelle le film est produit. Enfin, le film lui-même devient un objet avec sa propre vie, sa propre signification, un objet ontologiquement indépendant de la motivation de son auteur⁷¹. L'interprétation des films est riche, atteignant un nombre infini de possibilités en fonction de l'état de sensibilité du spectateur et du contexte de diffusion. Nous nous sommes focalisée sur la réception des films, qui est objectivable et mesurable par les

⁶⁸ cf. DOMENACH, E., *op. cit.*, p 68.

⁶⁹ Parti ouvrier unifié polonais, c'est à dire l'Etat - Parti communiste en République populaire de Pologne.

⁷⁰ cf. JOWETT, G., LINTON, J. M., *Movies as mass communication*, Sage Publications, Beverly Hills - London: 1980, pp 17-24.

⁷¹ A comparer avec : JOST, F., *op. cit.*, pp 105 – 113.

articles de presse et qui permet de saisir à la fois le comportement des journalistes face aux films des cinéastes de TOR et l'image d'artiste-intellectuel que ces cinéastes de TOR ont négociée avec la presse pour donner une direction à la lecture de leurs films. Comme dans le modèle de la communication de Jakobson, au-delà de la triade communicationnelle et de son contexte, il faut prendre en compte le code et le sens du message filmique.

- Théorie de David Bordwell sur le sens implicite d'un film et le film comme art

La théorie bordwellienne place le spectateur au centre du processus de communication filmique. C'est le spectateur qui construit une histoire avec les éléments sonores et visuels qui apparaissent à l'écran, en plus de ce qu'il sait déjà sur le film ou le réalisateur⁷². Bordwell est un théoricien du cinéma qui cherche à saisir le style propre à un cinéaste, à un mouvement ou à une période historique. Il faut distinguer deux niveaux à partir desquels analyser un film : l'intrigue et son mode de narration. La forme du récit, le style narratif d'un film le distinguent des autres et donnent des possibilités d'interprétation diverses⁷³. Nous utiliserons la méthode de Bordwell principalement telle qu'elle est illustrée dans son article « Construction du sens », afin d'analyser et d'interpréter les films de l'ensemble TOR et de révéler les sens implicites qu'ils transmettent. Cette démarche nous permettra également de définir le style qui caractérise TOR en tant qu'ensemble de cinéastes et les styles des cinéastes à part, considérés comme parties de cet ensemble. Pour cela, il nous faut saisir ce que Bordwell appelle « le sens implicite », la fonction symbolique d'un film⁷⁴. Saisir le sens implicite d'un film nous permet de connaître les éléments du discours des réalisateurs, leurs méthodes stylistiques pour communiquer à travers les films et l'expression filmique indépendante de l'intention de l'auteur. C'est le sens le plus indirect, construit lorsque le spectateur n'est plus en mesure de trouver une référence ou une explication qui correspondent à l'ordre conventionnel pour comprendre le film. Il faut distinguer du sens implicite le sens symptomatique, qui permet, en plus du sens implicite, d'interpréter le film. Le sens symptomatique est empreint de la personnalité du cinéaste ainsi que des changements sociétaux ou historiques. La théorie de David Bordwell nous amène à mettre en exergue le sens implicite d'un film, qui associé à l'ironie ou au cynisme peut donner lieu à une deuxième, voire une troisième lecture. Cette

⁷² cf. BORDWELL, D., « A case for Cognitivism », in : *IRIS, Revue de théorie de l'image et du son*, numéro spécial consacré au cinéma et à la psychologie cognitive, n°9, Meudon 1989, pp 12 – 40.

⁷³ cf. CASSETTI, F., *Les théories du cinéma*, Armand Colin, Paris 2012, pp 276 – 279.

⁷⁴ cf. BORDWELL, D., « Construction du sens », in : *L'interprétation de l'œuvre filmique. L'anthologie des textes traduits*, red. Godzic W., L'Université de Jagellon 1993, pp 13 – 18.

théorie attire notre attention sur les symptômes de la personnalité de l'auteur et de l'époque dans laquelle le film est réalisé.

David Bordwell propose de séparer ces deux niveaux de lecture pour distinguer le sens conventionnel du sens implicite⁷⁵:

- Le sens conventionnel, qui dans le contexte de la Pologne populaire doit transmettre les valeurs idéologiques, connues de tous les spectateurs,
- Le sens interprétatif, implicite ou symptomatique, qui donne la possibilité aux cinéastes et aux films de communiquer des sens implicites, plus intimes et parfois ironiques, qui ne correspondent pas au discours officiel.

Notre analyse des films de TOR met l'accent sur la recherche du sens implicite des films étudiés.

- Siegfried Kracauer et les films comme objets communicants

Siegfried Kracauer a écrit un ouvrage dans les années 1940, intitulé *De Caligari à Hitler, une histoire psychologique du film allemand*⁷⁶. Ce livre, malgré sa faiblesse méthodologique (il ressemble plus à un essai qu'à un ouvrage scientifique), est considéré comme un texte fondamental pour la sociologie du cinéma. Selon l'auteur, les films d'une nation reflètent sa mentalité. Il essaye de comprendre dans quelle mesure le cinéma de la République de Weimar anticipe l'arrivée du nazisme. D'après Kracauer, la société impose un cadre qui pèse sur les artistes. C'est pourquoi dans les films comme *Nosferatu* ou *M le maudit*, la peur, l'atmosphère lourde et lugubre, le mystère constituent l'horizon quotidien de l'Allemagne de l'époque. Si ces créatures apparaissent dans le quotidien, c'est que le goût pour la terreur s'est répandu dans la société. D'où l'hypothèse sur la forme-sens dans les films expressionnistes allemands traitant de l'enfer subi au quotidien.

Nous poursuivons cette réflexion pour montrer dans quelle mesure les films de l'ensemble filmique TOR reflètent une véritable soif sociale d'émancipation et sont annonciateurs de la grève menée par le syndicat Solidarnosc et l'année suivante de la mise en vigueur de la loi martiale par Wojciech Jaruzelski.

⁷⁵ Idem, p 13 – 18.

⁷⁶ KRACAUER, S., *De Caligari à Hitler, une histoire psychologique du film allemand*, Editions l'Age d'Homme, Paris 2009.

3. Corpus de la recherche

Il est important, dans un travail de thèse, d'articuler les théories avec l'observation empirique des films et des documents d'archives, pour guider notre raisonnement et ne pas tomber dans le piège de l'interprétation.

Concrètement, notre corpus de recherche est fondé sur :

- une étude empirique des archives pour comprendre le cadre juridique et le contexte de production des films de l'ensemble filmique TOR, ceci dit saisir le discours officiel,
- l'analyse d'un corpus filmique, en parallèle avec l'étude de documents d'archives concernant la cinématographie polonaise des années 1970, pour saisir le sens implicite des films produits par TOR et mettre en lumière les pratiques des cinéastes, ceci pour saisir le discours d'auteur,
- l'étude d'articles de presse pour comprendre l'image des cinéastes de l'ensemble TOR dans l'espace social, mais aussi la manière dont ils construisent eux-mêmes cette image,
- l'enquête de terrain, pour laquelle nous avons réalisé des entretiens et confronté nos résultats avec la mémoire des témoins de l'époque étudiée, afin de renforcer nos arguments sur les points qui pourraient être moins étayés.

Après l'étude du corpus, nous nous proposons d'effectuer une interprétation intellectuelle des données rassemblées, fondée sur les théories et les méthodes de recherche en sciences humaines et sociales (hypothético-déductive, entretiens compréhensifs, statistiques).

3.1. L'analyse des textes juridiques selon les différentes normes hiérarchisées

Pour comprendre le discours officiel envers le cinéma nous avons étudié les lois qui fondent la cinématographie et la normalisent du point de vue juridique et axiologique. Ces dernières sont appliquées par les institutions culturelles qui inventent des techniques disciplinaires ayant pour but de prévenir et de corriger les comportements rebelles. La théorie de Michel Foucault sur la surveillance dans le milieu carcéral nous permet d'étudier les cinéastes de l'unité TOR comme des corps indociles qui arrivent à maquiller leurs « crimes » et évitent le châtime. Ils jouent avec ce qui est visible (les lois et la norme qui définissent leur statut de cinéaste), pour rendre invisibles certains messages à travers leurs discours

filmiques et institutionnels (les messages des films, l'Association des Cinéastes Polonais, les entretiens donnés dans la presse).

L'étude des lois polonaises de 1918 à nos jours nous permet de saisir le cadre juridique dans lequel est créée la cinématographie polonaise : constitution, droits d'auteur, lois sur la cinématographie. Ces lois sont disponibles en version numérisée sur le site du Journal Officiel de la République de Pologne (Monitor Polski): www.dziennikustaw.gov.pl et de la Diète de Pologne : <http://isap.sejm.gov.pl>.

- Constitution de 1952

Nous avons étudié la Constitution votée par la Diète Législative polonaise le 22 juillet 1952⁷⁷. Elle officialise la République Populaire de Pologne qui sera remplacée le 1^{er} janvier 1990 seulement par la Constitution de la République de Pologne. Elle nous permet de comprendre la base constitutionnelle qui régit la République Populaire de Pologne et le rôle que joue le Parti dans l'organisation du pouvoir étatique de cette démocratie populaire. Le parlement, et plus précisément la Diète, a un pouvoir décisionnel et de contrôle sur le gouvernement. Le Parti POUP règne sur les trois pouvoirs constituant l'Etat et devient ainsi ce qu'on appelle l'Etat-Parti. La constitution de 1952 est garante des droits de l'homme et des droits à la liberté d'expression dans un pays communiste qui revendique la démocratie. Cette liberté d'expression est-elle respectée ?

- Lois sur les droits d'auteur

Notre étude de la loi de 1952 sur les droits d'auteur⁷⁸, modifiée en 1975⁷⁹, éclaire la définition juridique d'auteur en Pologne populaire et permet de constater qu'elle protège la propriété intellectuelle du scénariste, mais pas celle de la mise en scène. Et pourtant, les membres des commissions de validation de films utilisent ce terme en parlant d'un réalisateur. A partir de ce constat, nous analysons le rapport entre la notion d'auteur de cinéma et la responsabilité créatrice en Pologne populaire.

⁷⁷ Constitution du 22 juillet 1952, Journal Officiel, Dz.U. 1952 n° 33, cote 232 : <http://isap.sejm.gov.pl>.

⁷⁸ Loi sur le droit d'auteur de 10 juillet 1952 Journal Officiel, Dz. U. 1952, n°34, cote 234 (voir Annexe n° 7).

⁷⁹ Modification de la loi sur le droit d'auteur de 23 octobre 1975, Journal Officiel, Dz. U. 1975, n°, cote 184 (voir Annexe n° 8).

Le livre *Le droit d'auteur de l'œuvre filmique*⁸⁰ de Jerzy Serda nous aide à comprendre les lois. Edward Drabienko a recueilli des textes de lois et les a publiés sous le nom : *Le droit d'auteur*⁸¹, ouvrage dans lequel il explique également les textes juridiques présentés.

- Lois concernant la cinématographie

L'analyse des textes des lois sur la cinématographie nous permet de désigner la première instance juridique qui régle ce milieu professionnel et artistique ; notamment la loi du 16 février 1961 qui définit le champ d'action du Ministre de la Culture et de l'Art et les conditions de son tutorat envers la cinématographie⁸². Dans la première partie de cette thèse nous analysons les textes juridiques qui organisent la cinématographie entre 1952 et 1981, et principalement la loi du 15 décembre 1951⁸³.

3.2. L'étude des archives de la cinématographie

Pour comprendre les attentes du discours officiel envers les ensembles filmiques, l'étude des lois n'est pas satisfaisante puisque ces dernières ne nous éclairent pas sur la pratique des décisions législatives. Dans les archives nous avons retrouvé des « traces » de mise en pratique de décisions juridiques envers la cinématographie des années 1970. Ces « traces » éclairent non seulement le contexte de production des films de l'ensemble Tor, mais aussi les relations entre les cinéastes et leur milieu professionnel. On les trouve à Varsovie, dans les archives de plusieurs institutions responsables de l'exercice des lois. Grâce à nos cinq séjours de recherche en Pologne, nous avons pu enrichir nos connaissances sur l'objet de notre thèse, les conditions de production des films de TOR, et les relations entre les cinéastes et leur milieu professionnel, en explorant les différentes archives des institutions, que nous détaillons dans les points suivants.

⁸⁰ cf. SERDA, J., *Le droit d'auteur de l'œuvre filmique*, Editions juridiques, Varsovie 1970.

⁸¹ DRABIENKO, E., *Le droit d'auteur*, Editions juridiques, Varsovie 1965.

⁸² La loi sur la cinématographie du 16 février 1961 Journal Officiel, Dz. U, 1965, n° 10, cote 53.

⁸³ La loi sur la cinématographie de 15 décembre 1951, Journal Officiel, Dz. U, 1951, n°66, cote 452.

- Archives des Actes Nouveaux de Varsovie (AAN – Archiwum Akt Nowych)⁸⁴

Pendant plusieurs mois, nous avons travaillé dans les Archives des Actes Nouveaux de Varsovie, et étudié des documents nous permettant de saisir le fonctionnement intérieur du Bureau Général de la Cinématographie (Naczelny Zarzad Kinematografii - NZK), ainsi que les décisions prises au service culturel du Bureau Politique du Parti POUP.

Les documents suivants ont éclairé notre compréhension du contexte de production des films de TOR :

a) NZK – Bureau Général de la Cinématographie

- les rapports d'évaluation de l'ensemble filmique TOR nous permettent de comprendre l'image qu'elle véhicule auprès des chefs de la politique culturelle,
- les rapports de commissions de validation des scénarios des films de TOR nous font voir les messages qui dérangent et l'argumentation pour soutenir les scénarios proposés, qui ne sont pas toujours acceptés,
- les rapports de commission de validation des films nous permettent de comprendre les relations entre les membres de TOR et le milieu cinématographique, ainsi que les images qui dérangent,
- les statistiques donnent les coûts des films de TOR et le nombre des copies attribuées, ce qui permet de comprendre l'attention que l'Etat-Parti porte à l'unité,
- les critères de sélection de participation aux festivals internationaux éclairent le choix d'envoyer les films de TOR comme œuvres représentant la Pologne populaire,
- les statuts et les règlements des unités filmiques nous renseignent sur les attentes des chefs de la politique culturelle envers les cinéastes et la direction de leur unité filmique.

b) bureau politique du parti POUP

- les documents du service culturel du Bureau Politique (BP) concernant la cinématographie : l'analyse des directives pour la cinématographie après et avant les plenums du Parti POUP fournit des indications sur les attentes idéologiques des hauts dignitaires envers les films.

⁸⁴ Fonds Ministère de la Culture et de l'Art – Naczelny Zarzad Kinematografii (NZK), Fonds service culturel du Parti Communiste (KC PZPR), Fonds « Zbiór dokumentacji opozycji politycznej z lat 1975-1989 ».

- Archives du Ministère de la Culture et de l'Art de Varsovie⁸⁵

Les archives du Ministère de la Culture et de l'Art nous ont principalement permis d'appréhender la gestion de la production cinématographique par le Ministère de la Culture et de l'Art entre 1968 – 1972. Nous avons étudié aux archives du Ministère de la Culture et de l'Art :

- les rapports de production entre 1968 – 1972 qui éclairent la période et les attentes des cinéastes lorsque la production est gérée par le Ministère et non par NZK,
- les rapports économique et technique des commissions des films, pour comprendre les contraintes de production qui affectent le contenu des films et avec lesquelles les cinéastes doivent composer (manque de pellicule, mauvaises copies des films, problèmes d'organisation qui retardent la fabrication des films, etc ...),
- les plaintes des cinéastes et des directeurs de la cinématographie concernant les copies de mauvaise qualité des films et les conditions techniques médiocres pour réaliser les films en Pologne populaire.

Ces archives nous ont permis de comprendre non seulement les relations de production, mais aussi l'impact de la technique et de l'économie sur la forme du film, les marqueurs de l'impuissance décisionnelle du cinéaste et les méthodes qu'il emploie pour défendre son Œuvre.

- Archives Nationales de Milanowek⁸⁶

Nous nous sommes rendue dans cette Archive largement excentrée de Varsovie pour étudier les compte rendus de production des films de TOR. Le personnel de l'ensemble TOR, devenu le studio TOR après 1989, nous a envoyée vers cette archive en nous précisant que toute documentation concernant les films avant 1989 avait été transférée aux Archives Nationales de Milanowek.

⁸⁵ Fonds département économique – rendus de production des films produits par TOR entre 1967 – 1972.

⁸⁶ Fonds « Zespoly polskich producentow filmowych » (Les ensembles filmiques)

Côtes : 977; 978; 979; 982; 984; 987; 988; 989; 990; 991; 992; 993; 995; 997; 998; 1000; 1001; 1002; 1004; 1005; 1006; 1007; 1008; 1010 – 1016; 1018 – 1024; 1026 – 1031; 1034 – 1035; 1037 – 1038; 1040 – 1046; 1048 – 1054; 1056.

- Filmothèque Nationale de Varsovie⁸⁷

Les rapports conservés à la Filmothèque Nationale de Varsovie documentent les commissions de validation de films introuvables aux Archives des Actes Nouveaux. Ces rapports nous ont éclairée au sujet des décisions intervenant dans le contenu des films, des prises de position de la direction de l'ensemble TOR pour soutenir les cinéastes convoqués devant un tribunal de « création », et nous ont aussi permis de mieux appréhender les relations professionnelles dans le milieu cinématographique.

- Les archives de la Télévision⁸⁸

Environ 6% des films produits par TOR pour la télévision sont censurés, contre 2% pour ceux destinés au grand écran. Bien que la différence ne soit pas flagrante, elle désigne la Télévision comme un lieu de censure plus important que les salles de cinéma. L'étude des rapports de production et de validation des films met en lumière les relations des cinéastes avec les professionnels de la télévision et présente les motifs de la censure.

3.3. *L'analyse des films de l'ensemble filmique TOR*⁸⁹

L'analyse des films produits par l'ensemble filmique TOR se déroule sur deux niveaux : quantitatif et qualitatif.

a) analyse quantitative

L'étude quantitative et statistique des quatre-vingt-sept (87) films de l'ensemble TOR nous amène à observer les régularités et les différences stylistiques qui existent entre eux :

- nombre de films produits pour le cinéma et pour la télévision,
- nombre de films censurés,
- les caractéristiques des héros,
- les thématiques abordées

⁸⁷ Fonds A-344 - les comptes rendus concernant les commissions d'évaluation des films cinématographiques produits par l'ensemble filmique TOR entre 1967 – 1981.

⁸⁸ Fonds « Przedsiębiorstwo Realizacji Filmow *Zespoly Filmowe* - Kierownictwo Produkcji Filmu TV » - les comptes rendus concernant les commissions d'évaluation des films télévisés produits par l'ensemble filmique TOR entre 1967 – 1981.

⁸⁹ Se référer à la filmographie de l'ensemble TOR (chapitre 1.3, partie 1).

La construction de notre outil de mesure, avec l'accent mis non pas sur comment, mais sur le pourquoi, poursuit la méthodologie développée par Pascal Froissart dans son article « Introduction aux méthodes quantitatives en sciences de l'information et de la communication »⁹⁰.

b) analyse qualitative

L'analyse qualitative a pour but de saisir ce que David Bordwell appelle le sens implicite d'un film dans son article « Construction du sens »⁹¹. Les éléments qui composent le sens implicite des films TOR rassemblés nous donnent des indices concernant le style des films produits par cette unité. Cette méthode permet de vérifier, en se fondant sur notre définition de l'auteur, si les films de TOR remplissent les critères d'appartenance au groupe des auteurs de cinéma. Le style porte la présence de son auteur, et nous comptons vérifier quel est le degré de style nécessaire pour permettre à l'œuvre de se démarquer, pour déposséder intellectuellement celui qui croit en être la commanditaire, l'Etat-Parti, en le laissant se baigner d'illusions. Cette analyse vérifie donc le degré d'autonomie filmique des films de l'ensemble TOR.

Les principaux éléments analysés sont :

- les personnages, principalement étudiés à partir de l'analyse des visages telle qu'elle est conçue par Jacques Aumont dans *Du visage au cinéma*⁹² ; nous nous interrogeons sur la façon dont les cinéastes utilisent la représentation du visage et du jeu d'acteur pour transmettre leur vision de l'humanité,
- les thématiques, en comparaison avec les thématiques attendues par l'Etat-Parti, pour prouver que la vision artistique des cinéastes de l'ensemble TOR va au-delà de celle attendue par le « haut » ; avec l'analyse morale kierkegaardienne⁹³ de ces films, nous constatons que la thématique qui revalorise l'individualité contre la masse leur est plus

⁹⁰ cf. FROISSART, P., « Introduction aux méthodes quantitatives en sciences de l'information et de la communication », in : *Introduction à la recherche en SIC*, dir. OLIVESI, S., Presses de l'Université de Grenoble, Grenoble 2007, pp 55 – 76.

⁹¹ cf. BORDWELL, D., « Construction du sens », in : *L'interprétation de l'œuvre filmique. L'anthologie des textes traduits*, red. Godzic W., L'Université de Jagellon 1993, pp 13 – 18.

⁹² AUMONT, J., *Du visage au cinéma*, Editions de l'étoile/Cahiers du cinéma, Paris 1992.

⁹³ KIRKEGAARD, S., *Miettes philosophiques / Le concept de l'angoisse / Traité du désespoir*, Paris, Gallimard, « Tel », Paris 1990.

chère que l'anthropologie marxiste-léniniste ; ces films sont analysés ici comme des lieux complètement habités par leurs auteurs.

3.4. Les journaux des années 1970

Notre analyse qualitative des articles de journaux tente de définir l'image des films produits par l'ensemble TOR selon la politique de rédaction. Pour vérifier notre hypothèse sur les différentes images construites en fonction de la politique rédactionnelle, nous comparons de bonnes et de mauvaises critiques parues dans la presse polonaise la plus représentative entre 1967 et 1981. Notre analyse concerne les journaux suivants :

- *Polityka, Argumenty et Trybuna Ludu* – hebdomadaires et quotidien au service de l'Etat-Parti ; toutes les critiques des films de TOR trouvées,
- *Zycie Warszawy, Literatura et Kultura* – hebdomadaires culturels, financés par l'Etat-Parti, mais qui osent exprimer des idées opposées ; toutes les critiques des films de TOR trouvées,
- *Kino, Ekran, Film* – presse spécialisée dans le cinéma, financée par l'Etat ; toutes les critiques des films de TOR trouvées,
- *Robotnik, Tygodnik Solidarnosc* – presse indépendante, diffusée par l'opposition ; toutes les critiques des films de TOR trouvées.

La comparaison avec les critiques françaises nous sert de témoin « objectif » de l'histoire et permet de guider notre interprétation. Nous étudions tous les articles concernant les films de l'ensemble TOR que nous avons réussi à rassembler, à savoir les critiques parues entre 1967 et 1981 principalement dans les journaux suivants : *Positif, Cahiers du cinéma, Cinéma, Jeune Cinéma, Image et Son, Cinématographe*. L'analyse de la presse française permet d'identifier le regard de l'Occident sur le cinéma polonais et l'image que le cinéaste polonais défend à l'étranger.

Analyser l'image que les cinéastes construisent d'eux-mêmes dans la presse est nécessaire pour comprendre leur intention artistique. Nous analysons aussi dans la troisième partie de cette thèse les discours des cinéastes face à la presse officielle et lors des festivals polonais, et les discours des cinéastes qui affirment leurs positions d'auteur et les choix artistiques entrepris dans leurs films pendant les festivals étrangers.

3.5. Les entretiens avec les cinéastes

Entre septembre 2013 et janvier 2014, nous avons effectué des entretiens compréhensifs, au nombre de huit, avec des cinéastes anciennement membres de l'ensemble filmique TOR, selon la méthode de Jean-Claude Kaufmann⁹⁴. Notre objectif était de compléter notre analyse filmique pour saisir leur discours d'auteur. Les questions posées étaient ouvertes. Notre démarche consistait à considérer les cinéastes comme des informateurs sur la cinématographie polonaise des années 1970 et à découvrir leurs catégories de pensée. Cependant, une grille thématique a été conçue auparavant pour donner une direction à l'entretien selon la méthode de J.B. Legavre⁹⁵. Pour recueillir le discours des cinéastes, notre grille d'entretien était centrée sur 3 thématiques définies au préalable : les intentions artistiques et d'auteur au moment de la conception de leurs films, les sources d'inspiration cinématographiques (pour la plupart le choix s'avère être Ingmar Bergman, c'est pourquoi les intentions artistiques des cinéastes de l'ensemble TOR sont étudiés en analogie avec les réflexions sur le cinéma exposées par le réalisateur suédois dans *Lanterna magica*⁹⁶), l'engagement politique et éthique. Pour concevoir notre guide d'entretien, nous avons suivi les conseils donnés par Stéphane Beaud et Florence Weber dans *le Guide de l'enquête de terrain*⁹⁷. Pour mettre les cinéastes à l'aise, nous avons laissé les cinéastes de choisir le cadre pour les entretiens : le lieu, la date, l'heure. Ainsi, nous les avons rencontrés chez eux (Janusz Majewski, Krzysztof Zanussi), dans les cafés (Filip Bajon, Antoni Krauze) qu'ils choisissaient, à l'école de cinéma d'Andrzej Wajda (Wojciech Marzewski). Pour rencontrer Sławomir Idziak nous l'avons suivi de Varsovie à Bydgoszcz dans le festival Cammerimige où il recevait un prix pour l'ensemble de sa carrière de directeur de la photographie. Nous n'avons pas limité la durée des entretiens pour saisir les instants précieux du discours des cinéastes avec lesquels nous discutons librement en n'oubliant pas les directions de notre grille d'entretien. Nous souhaitons les inviter à voyager dans le temps, dans les années 1970 en préparant les entretiens grâce à la lecture des articles de l'époque. Tous les entretiens ont été retranscrits et traduits en français et sont consultables sur demande.

⁹⁴ KAUFMANN, J.C., *L'entretien compréhensif*, Armand Colin, Paris 2006.

⁹⁵ cf. LEGAVRE, J.B., « L'entretien. Une technique et quelques-unes des « ficelles » », in : *Introduction à la recherche en SIC*, dir. OLIVESI, S., Presses de l'Université de Grenoble, Grenoble 2007, pp 35 – 55.

⁹⁶ BERGMAN, I., *Lanterna magica*, Gallimard, Paris 2011.

⁹⁷ BEAUD, S. WEBER, F., *Guide de l'enquête de terrain*, La Découverte, Paris 2003.

Nous avons réalisés les entretiens suivants :

Krzysztof Zanussi, 3 rencontres: septembre 2012, mai, juin 2013

Janusz Majewski, 2 rencontres : juillet, août 2013

Antoni Krauze, 1 rencontre : juin 2013

Wojciech Marzewski, 1 rencontre : janvier 2014

Filip Bajon, 1 rencontre : août 2013

Sławomir Idziak, 1 rencontre : novembre 2013

Nous devons également avoir un entretien avec Edward Zebrowski, mais sa maladie et son décès ont rendu, à nos regrets, impossible cette rencontre.

Ceux qui ont été les marqueurs puissants de la singularité de l'ensemble TOR, Stanisław Rozewicz⁹⁸ et Krzysztof Kiesłowski⁹⁹, ne sont plus parmi nous. Cependant, ils ont laissé leurs mémoires, des entretiens dans des magazines, avec lesquels nous avons complétés l'analyse des entretiens.

Pour confronter les paroles des cinéastes, porteurs du discours d'auteur avec ceux qui ont été « de l'autre côté », du côté du discours idéologique / officiel, nous avons également pu rencontrer d'anciens dirigeants culturels :

Józef Tejchma, 1 rencontre (Ministre de la culture et de l'art 1974 - 1978 et 1980-1982) : novembre 2013,

Irena Strzalkowska, 1 rencontre (responsable du département de programmation de NZK) : mai 2013.

⁹⁸ ROZEWICZ, S., *Było, minelo ...*, Iskry 2012.

⁹⁹ KIESŁOWSKI, K., *Le cinéma et moi*, Les Editions Noir sur Blanc, Lausanne 2006.

PARTIE I

CHAPITRE 1 *La création de l'ensemble filmique « TOR »*¹⁰⁰

Edward Zebrowski, l'un des cinéastes-membres de TOR, décrit cet ensemble filmique ainsi :

« TOR avait une drôle d'opinion dans le cercle, soit disant, du pouvoir. Le pouvoir considéra les cinéastes de l'ensemble X¹⁰¹ comme les jeunes rebelles, ils n'avaient aucune clé pour déchiffrer TOR ». ¹⁰²

Si le pouvoir percevait les cinéastes de l'ensemble X comme des rebelles, la ligne éditoriale de TOR semble moins évidente à identifier. Cette apparence énigmatique de l'ensemble TOR serait-elle volontaire de la part de ses membres ? Dans quel but ? Les cinéastes de TOR avaient-ils des ambitions politiques, comme leurs collègues de X, ou cherchaient-ils un moyen de dissimulation efficace pour réaliser des films ? Se poser ces questions a tout son sens dans un contexte politique où le pouvoir semble réprimer les tentatives d'émancipation créative. Ce chapitre se veut un état des lieux pour vérifier si la forme négative du pouvoir répressif que nous supposons empêche les cinéastes de TOR de réaliser leurs films, et si pour pouvoir exprimer leurs pensées ces derniers sont amenés à coder des messages.

Notre questionnement initial a le même fil conducteur que celui d'Ania Szczepanska, à savoir les conditions d'expression artistique et de communication des idées via les films dans une démocratie populaire. L'historienne soutient la thèse qu'un cinéma d'opposition en Pologne populaire (ensemble X) est possible grâce à la résistance collective. Ce constat est soumis à de nombreuses conditions, révélant les stratégies et le talent de négociation de certains cinéastes avec les dirigeants culturels. Ici, le discours de libération est donc approuvé par les deux parties et celui qui l'énonce (ensemble X) est considéré comme libérateur. Notre interrogation révèle un paradoxe : comment peut-on s'émanciper du pouvoir qui contraint la création s'il approuve le discours de libération ?

¹⁰⁰ ANNEXE n° 1 – organigramme de TOR.

¹⁰¹ X était un ensemble filmique entre 1972 et 1983, dirigeait par Andrzej Wajda.

¹⁰² Entretien entre Edward Zebrowski et Tadeusz Sobolewski, *Nasz starszy brat*, « Gazeta wyborcza », 14-15 août 1999.

Pour résoudre ce paradoxe, nous proposons avant tout de regarder les films comme les œuvres d'art en prenant en considération l'avertissement d'Edward Zebrowski de ne pas identifier TOR comme un ensemble d'opposition. Notre chapitre se propose d'étudier pour commencer, et très prudemment, les éléments qui constituent l'identité artistique de TOR, dans un contexte de création bridé par le discours des dirigeants culturels du Parti aspirant à exprimer leur amour fidèle envers l'idéologie. Lorsque les chercheurs abordent la thématique des films du passé, ils essaient de saisir un fragment de la vie politique et sociale de l'époque représentée. Telle est la démarche de l'historienne Ania Szczepanska, mais aussi celle d'Antoine de Baecque lorsqu'il étudie la Nouvelle Vague, ou encore de Jean-Pierre Esquenazi dans son analyse du lien entre les films de Godard et la société française des années 1960. Nous proposons, à travers l'étude de cas de l'ensemble TOR, de redéfinir le sens d'un film produit sous la contrainte politique, en formalisant l'idée d'Edward Zebrowski selon laquelle « les films ne naissent ni de constats idéologiques, ni de la conception de programmes rigides, ni de la volonté de participer à un jeu, pour ou contre quelque chose. Les films naissent des rêves, des paysages, des intérieurs mémorisés, des visages humains »¹⁰³.

L'ensemble TOR est considéré par le milieu cinématographique polonais comme un concurrent artistique de l'ensemble X¹⁰⁴ mais n'est pas, d'après ses anciens membres, un groupe d'opposition. Nous proposons dans un premier temps d'observer cette « négation » qui le distingue de X, dans le contexte culturel des années 1970 qui semble pourtant les rapprocher. Déjà, sur le plan de la description de ces deux ensembles filmiques par les professionnels du milieu cinématographique, et selon Mieczyslaw Wojtczak, l'ancien chef de la cinématographie, deux dénominations s'opposent : « les publicistes » pour nommer X et les « calligraphes » pour nommer TOR¹⁰⁵. Ce chapitre consiste à analyser l'origine de ces appellations. Dans cette optique, le contexte culturel dans lequel furent fondés les ensembles filmiques doit être pris en compte, et son étude est indispensable pour l'avancement de cette recherche. Nous comparerons ensuite TOR aux autres ensembles, et notamment à X, pour le situer dans le cadre du pouvoir, supposé répressif pour le cinéma. Une fois le contexte de création de TOR décrit, nous partirons à la recherche de son héritage culturel tout en apportant un regard nouveau sur cet objet d'étude, qui se situe au croisement des sciences de l'information et de la communication, de la philosophie et des études cinématographiques. Nous chercherons enfin à visualiser le taux de films censurés produits

¹⁰³ Idem.

¹⁰⁴ Cf. WOJTCZAK, M., *O kinie moralnego niepokoju... i nie tylko*, Studio Emka, Warszawa 2009, pp 43 – 44.

¹⁰⁵ Cf. WOJTCZAK, M., p 43.

par TOR. L'analyse de l'ensemble des éléments précités nous donnera un premier aperçu sur la nature du pouvoir cinématographique, qui ne serait pas en possession de la clé qui lui permette de « déchiffrer les films de TOR ».

1.1. Le contexte de production cinématographique en Pologne populaire

En 1969, suite à une réforme cinématographique, seuls deux ensembles filmiques parmi les ensembles existants sont conservés : TOR et ILUZJON. Pour commencer, nous chercherons à comprendre pourquoi l'ensemble TOR n'est dissolu ni en 1968, comme KADR de Jerzy Kawalerowicz, ni en 1983, comme X d'Andrzej Wajda, suite aux deux crises politiques et culturelles qui traversent la Pologne populaire. Après une évaluation des ensembles par la nouvelle équipe au service du général Jaruzelski, l'ensemble filmique X est démantelé en 1983, suite au limogeage d'Andrzej Wajda. On lui reproche une volonté de résistance et d'opposition envers la politique du Parti. Ania Szczepanska se sert de l'ensemble X pour démontrer l'existence d'un cinéma de contestation dans les conditions de production nationalisée. Si c'est la dissolution d'un ensemble filmique qui lui vaut d'être un cinéma d'opposition, dans les conditions démontrées par l'historienne, qu'en est-il des ensembles qui perdurent dans le temps ? Filip Bajon montre que le fait pour TOR de traiter des sujets universels était une tactique stratégique : « Stanislaw Rozewicz ne voulait pas faire des films qui ne passaient pas l'épreuve du temps, je suspecte que *Wodzirej* de Feliks Falk n'aurait pas pu être fait à TOR ».¹⁰⁶ Ce film critiquant la société corrompue de son époque, produit par X, a été classé par les critiques et par le milieu professionnel comme contestataire. Wojciech Marczewski confirme que les cinéastes de TOR ne voulaient pas identifier leur ensemble comme un ensemble d'opposition qui viserait l'Etat-Parti par ses films : « notre principal credo n'était pas de faire la révolution », « on adressait nos films aux spectateurs qui voulaient réfléchir ».¹⁰⁷ Krzysztof Zanussi appuie l'idée selon laquelle les cinéastes de TOR ne veulent pas représenter TOR comme un ensemble d'opposition : « on réalise les films, mais on ne parle pas des idéaux politiques », « notre intention était d'éveiller l'individu ».¹⁰⁸

Cependant, certains chercheurs et l'opinion publique considèrent TOR comme un deuxième ensemble d'opposition. Le regard sur TOR n'est donc pas uniforme et nous permet de chercher des fractures qui permettent sa non dissolution. Cette pluralité des regards nous

¹⁰⁶ Lipinska, K., entretien avec Filip Bajon, juillet 2013.

¹⁰⁷ Lipinska, K., entretien avec Wojciech Marczewski, janvier 2014.

¹⁰⁸ Lipinska, K., entretien avec Krzysztof Zanussi, juin 2013.

conduit, afin de comprendre la volonté des cinéastes de TOR de se détacher de l'étiquette d'« opposants », à envisager une conception du pouvoir qui dépasse celui de l'Etat et qui est diffus dans la société. L'exemple de la suppression de X et la « survie » de TOR montrent que l'appropriation par le pouvoir étatique, avec lequel doivent composer les ensembles, ne permet pas la transformation des pratiques cinématographiques en profondeur. X lutte d'une manière visible, ce qui lui coûte sa dissolution, tandis que TOR continue à créer des films souvent critiques envers le système, en refusant l'étiquette d'opposition. Il semble donc qu'il ne suffise pas de s'emparer du pouvoir étatique pour transformer la cinématographie. C'est pourquoi la notion de pouvoir non étatique comme mécanisme productif et non pas répressif, développée par Michel Foucault¹⁰⁹, nous aide à saisir les jeux stratégiques dans la cinématographie, lesquels ne s'exercent pas uniquement de manière verticale entre l'Etat-Parti et les cinéastes. Nous allons montrer que ce n'est pas l'Etat-Parti, mais les jeux stratégiques du pouvoir diffus, qui font émerger un savoir filmique, prioritairement artistique, qui dépasse le discours en opposition à l'Etat-Parti. A partir de ce constat, il nous sera possible d'envisager le cinéma d'auteur dans un pays non-démocratique autrement que comme un cinéma d'opposition qui conteste le pouvoir souverain en place.

Ce chapitre a pour but de saisir la spécificité de TOR à travers le contexte culturel et les conditions de sa création. Pour comprendre la force du savoir filmique de TOR et son essence communicationnelle, nous étudierons les éléments constituant ses valeurs et ses principes qui nous permettront d'identifier plus loin quel est le capital culturel de cet ensemble filmique. Ensuite, si notre démarche permet la mise en évidence de ces éléments et la compréhension du savoir filmique qui identifierait l'ensemble TOR, nous diagnostiquerons sa nature et pèserons son impact critique.

1.1.1 Le climat politique, le climat culturel

Certaines positions prises en cinématographie ont influencé la forme des ensembles filmiques, et notamment la nature de TOR dans les années 1970. Nous allons observer les répercussions des changements politiques majeurs sur l'évolution du milieu culturel. Par ce biais, il s'agira de saisir la position des intellectuels durant les grandes étapes du changement socio-culturel en Pologne populaire, et de définir leur rôle dans la fondation de l'ensemble TOR.

¹⁰⁹ FOUCAULT, M., *Surveiller et punir, Naissance de la prison*, Editions Gallimard, Paris : 1975.

Commençons par la première crise sociétale qui influença la direction donnée à la politique culturelle, suite à la déstalinisation. Elle se traduit principalement par l'abandon du modèle du socialisme réel dans l'art. En effet, en juin 1956, 50 000 ouvriers descendent dans les rues pour réclamer une amélioration de leurs conditions de vie, des élections libres et le départ de l'Armée rouge du territoire polonais. Ils manifestent en criant les slogans suivants : « du pain » et « de la liberté »¹¹⁰. Le 21 octobre 1956 annonce un remaniement au niveau de la structure du Parti. Wladyslaw Gomulka devient le nouveau 1^{er} secrétaire, après avoir convaincu les ouvriers de cesser la grève avec ces injonctions : « Assez de grèves et de manifestations ! Il est temps de retourner au travail quotidien »¹¹¹. En culture, comme en politique après la grève de 1956, un renouveau se fait sentir. Les écrivains, mis à l'écart par le système précédent, sont publiés, et notamment le livre « Buty » de Jan Jozef Szczepanski, grand ami de Stanislaw Rozewicz qui deviendra le dirigeant de TOR. On peut à nouveau traduire des écrivains auparavant censurés, comme les Américains Steinbeck, Hemingway, mais aussi Faulkner et Kafka. On commence à publier des livres d'auteurs polonais exilés comme Czeslaw Milosz et Witold Gombrowicz, qui jusqu'à présent étaient édités par « Kultura », fondé par Jerzy Giedroyc, à Paris. L'art abstrait devient populaire dans les cercles intellectuels. Tadeusz Kantor, maudit par le socialisme réel, saisit l'occasion pour organiser des vernissages et des performances. Les écrivains comme Marian Brandys, Marek Hlasko ou Jerzy Andrzejewski critiquent implicitement, avec des allégories et des métaphores, le stalinisme dans leurs œuvres ; la critique directe du régime n'est pas possible. Tadeusz Lubelski explique dans son livre *Historia niebyla kina PRL*¹¹² que seule la nouvelle d'Aleksander Scibor-Rylski, *Morze Sargassa*, publiée à *Nowa Kultura*, saisit le noyau de la répression du stalinisme qui, au quotidien, « détruisait les hommes en anéantissant les liens qui les unissaient »¹¹³. Cependant, cette nouvelle n'a pas pu être publiée dans un livre. Le grotesque devient une nouvelle figure stylistique chez les metteurs en scène. Tadeusz Rozewicz et Slawomir Mrozek analysent les attitudes de leurs contemporains en revisitant les mythes nationaux. De plus en plus de films occidentaux sont projetés sur le grand écran polonais. Et pendant ce temps de renaissance de la culture polonaise, le Comité central garde les artistes de son collimateur en préparant un nouveau plan d'action. Aux yeux du Parti, le milieu artistique porte la parole de révisionnistes politiques et philosophiques sous couvert d'ambitions artistiques.

¹¹⁰ Cf. PACZKOWSKI, A., *Pol wieku dziejow Polski*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, p 202.

¹¹¹ Idem, p 205.

¹¹² Cf. LUBELSKI, T., *Historia niebyla kina PRL*, Wydawnictwo Znak, Krakow 2012, pp 93 – 106.

¹¹³ Idem, p 94.

Cette crise politique a également des répercussions dans la cinématographie. Elle s'exprime à travers les films réalisés après 1956, surtout par ces deux mouvements filmiques : la *Série Noire* dans le cinéma documentaire, et l'*Ecole Polonaise* pour la fiction. Pour la première fois depuis la Seconde Guerre Mondiale, certains cinéastes expriment conjointement leur manière de voir le monde. Cette vision est plutôt romantique. Il s'agit de régler des comptes avec les comportements engendrés par la guerre et par les troubles qu'elle a provoqués. L'axe majeur des films de l'*Ecole polonaise* suit un but cathartique *via l'image* pour la génération confrontée aux horreurs de la guerre (*Cendres et diamant* d'Andrzej Wajda – 1958 ; *Eroica* d'Andrzej Munk - 1958). Tadeusz Lubelski distingue un « axe paysan » qui produit des films thématiques concernant cette catégorie sociale, son histoire et la campagne (*Croix des vaillants* de Kazimierz Kutz - 1958). Les films d'orientation psychologico-existentielle abordent des questions philosophiques concernant la légitimité d'exister après la guerre, la thématique du déchirement psychologique de l'individu, ou encore les dilemmes moraux face à l'autre (*Le dernier jour d'été* de Tadeusz Konwicki – 1958 ; *Mère Jeanne des Anges* de Jerzy Kawalerowicz – 1960)¹¹⁴. Selon Tadeusz Lubelski, la naissance du mouvement de l'Ecole polonaise ne signifie pas que la cinématographie de cette période vit une renaissance des transformations. Il pense que les cinéastes de l'Ecole polonaise profitaient plutôt du climat critique existant à l'intérieur du Parti pour aborder les problématiques qui les intéressaient¹¹⁵.

Concernant notre questionnement, il convient d'abord de vérifier l'hypothèse de Tadeusz Lubelski pour voir ensuite si cette stratégie revient régulièrement lorsqu'il s'agit d'affronter les moments politiquement difficiles pour la production de films, et si les cinéastes de TOR l'appliquent pour défendre leurs films.

Revenons au climat politique d'après 1956 vu par un historien polonais, Andrzej Paczkowski, pour vérifier l'hypothèse de Tadeusz Lubelski. Les différences entre les membres du Parti s'accroissent face à l'affaiblissement de la situation économique du pays et l'inflation croissante. Deux tendances critiques se forment contre la politique de Wladyslaw Gomulka : les patriotes nommés « partisans » guidés par Moczar, et les intellectuels « révisionnistes », comme Jacek Kuron. Les partisans revendiquent le national communisme et leur mouvement regroupe surtout les militaires, anciens membres de l'Armée Nationale qui

¹¹⁴ Cf. LUBELSKI, T., *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty (Histoire du cinéma polonais : les cinéastes, les films et les contextes)* Videograf II, Chorzów, 2009, pp 181 – 221.

¹¹⁵ Idem, p 158.

retournent à l'idéal patriotique¹¹⁶. Les révisionnistes sont des intellectuels polonais qui défendent la liberté d'expression et l'amélioration des conditions de travail pour les ouvriers. Face à cette crise politique, les artistes en profitent pour créer. Soudainement, l'opportunité pour l'expression créatrice au cinéma prend forme et donne l'Ecole polonaise. Cependant, cette petite stabilisation est de courte durée dans le monde de la culture : dès 1958 le processus de censure est renforcé suite à la méfiance du Parti qui observait pendant tout ce temps le milieu culturel et préparait sa nouvelle politique culturelle. « C'est le Parti qui est la conscience de la classe ouvrière », et non pas la culture, devient le slogan de Gomulka, qui critique de plus en plus le milieu intellectuel¹¹⁷. Rappelons que les artistes en Pologne populaire étaient considérés comme des « intellectuels ». On se méfie donc à nouveau de Witkacy, de Kafka, de Witold Gombrowicz. Son aussi stigmatisés les romantiques polonais qui revendiquaient, au XIX siècle, la liberté contre les trois envahisseurs de la Pologne : la Russie, la Prusse et l'Autriche. De même, *Père Marek* (1843), d'un romantique polonais, Juliusz Slowacki, est retiré des affiches. Selon les décisionnaires, la pièce de théâtre utilise le symbole de confédération de Bar¹¹⁸ pour inciter le peuple à se révolter contre l'URSS¹¹⁹. Au cinéma, la suppression de l'*Ecole polonaise* vers 1961/1962¹²⁰ n'est qu'une confirmation de la méfiance du Parti envers les intellectuels. Ce geste ne peut que menacer la liberté créatrice des cinéastes et la liberté d'expression tout court, ainsi que leur autonomie face à l'administration.

C'est seulement après les mesures d'austérité face à l'inflation croissante en décembre 1963 prises par le gouvernement polonais, qu'un mécontentement chez les intellectuels s'exprima, surtout dans certaines rédactions. En conséquence, les journaux *Nowa Kultura* et *Przegląd kulturalny* cessent d'exister ; les journalistes avaient osé exprimer leur point de vue, trop personnel, envers la politique officielle. Ce deux journaux fusionnent en *Kultura*, signe de la liquidation des fractions « révisionnistes » : les journalistes sympathisant avec ce mouvement sont licenciés. La presse est de nouveau surveillée et censurée. Suite à cette répression et en opposition aux restrictions dans l'attribution du papier d'impression, les intellectuels envoient une lettre de protestation au Premier Ministre, Jozef Cyrankiewicz. Datée du 14 mars 1964, elle porte le nom de « Lettre de 34 ». Cette lettre critique la répression de la liberté d'expression et est diffusée dans la presse étrangère, ce qui amplifie la

¹¹⁶ Cf. PACZKOWSKI, A., *op.cit.*, p 226.

¹¹⁷ Idem, p 220.

¹¹⁸ La confédération de Bar fut la première formation de gentilshommes démocrates polonais contre l'ingérence de la Russie au début du règne de Stanislas Auguste Poniatowski – dernier roi du Royaume de Pologne.

¹¹⁹ Cf. PACZKOWSKI, A., *op. cit.*, p 258.

¹²⁰ Cf. LUBELSKI, T., *op. cit.*, p 221.

colère du Parti envers les intellectuels. Les signataires constatent que « les limites d'attribution du papier pour l'impression de livres et de revues et le renforcement de la censure de la presse conduisent à une situation qui menace l'évolution de la culture nationale »¹²¹. Parmi les signataires, on peut apercevoir les noms de philosophes et d'écrivains polonais, d'historiens ou d'économistes : Tadeusz Kotarbinski, Jerzy Andrzejewski, Edward Lipinski, Antoni Slonimski, Wladyslaw Tatarkiewicz, Melchior Wankowicz... Aucun cinéaste n'est signataire de cette lettre qui revendique pourtant un changement de la politique culturelle en matière de censure en s'appuyant sur la Constitution de 1952, qui garantit le droit de la critique et de la discussion, mais aussi celui de l'information. Il nous faudra expliquer plus loin les raisons de ce manque d'engagement dans la bataille qui concerne aussi la cinématographie, laquelle dépend du Ministère de la Culture et de l'Art. En réponse à la « Lettre de 34 », au IVe Congrès du PZPR en mai 1964, la directive du Premier Secrétaire envers le milieu intellectuel est claire : les œuvres littéraires et les arts qui critiquent le socialisme n'ont pas le droit d'exister ! Cela confirme la guerre entre l'équipe de Gomulka et les artistes. La vie intellectuelle n'a pas le droit d'empiéter sur l'espace public qui demeure sous contrôle. L'intelligentsia polonaise est poussée en marge de la vie publique officielle. L'arrestation des révisionnistes et la purge des Juifs commencent. En mars 1965, les intellectuels, guidés par Jacek Kuron, adressent aux dirigeants de l'Etat-Parti une lettre ouverte. Ces « révisionnistes » sont arrêtés car ils critiquent le centrisme de la bureaucratie politique, la vision marxiste des syndicats et revendiquent les thèses de la social-démocratie¹²².

Les lettres envoyées aux dirigeants politiques par les représentants de la culture polonaise n'apportent rien de positif. Après 1965, les décisions politiques de Gomulka pour restreindre la liberté intellectuelle s'accroissent. C'est pourquoi, en 1966, pour protéger leurs métiers et revendiquer l'autonomie face à l'administration culturelle, les professionnels du cinéma et de l'audiovisuel décident de se grouper en Association des Cinéastes Polonais (SFP). Ils s'organisent et s'assemblent sous forme d'une institution pour mener un dialogue avec les représentants du pouvoir étatique de plus en plus hostile envers l'intelligentsia. Le meilleur exemple de la politique d'hostilité culturelle de la part du Parti est le blocage du spectacle de Kazimierz Dejmek « *Les Aïeux* », le 30 janvier 1968, à cause de la transmission

¹²¹ (rééd.) HEMMERLING, Z., NADOLSKI, M., *Lettre de 34*, in : « Opozycja wobec rządów komunistycznych w Polsce 1956 - 1976 », article nr 23, Ośrodek Badań Społecznych, Warszawa 1991.

¹²² Cf. PACZKOWSKI, A., *op. cit.*, p 224.

des messages anti-URSS dans l'œuvre¹²³. Il est intéressant de rajouter qu'Adam Mickiewicz est considéré en Pologne comme l'un des plus grands poètes-écrivains nationaux. Dans leur déclaration du 8 mars 1968, les étudiants de Varsovie soutiennent l'Union des Ecrivains Polonais (ZLP) et protestent contre le retrait des affiches du spectacle de Dejmek et contre la censure¹²⁴. Trois jours plus tard, les étudiants expriment leur colère contre l'intervention de la milice sur le domaine de l'Université. Ils protestent contre la violation de la Constitution qui garantit la liberté d'expression, contre toute tentative de manipulation ayant pour but de créer une mésentente entre les classes sociales, et contre l'antisémitisme¹²⁵. La milice intervient sous le prétexte de liquider les rassemblements illégaux, en violant les droits de liberté de l'université. Cette décision et les répressions des Juifs polonais ne sont que les prémises des grèves étudiantes et des intellectuels en mars 1968 pour revendiquer la liberté d'expression. Cette révolte culturelle est menée par les seuls intellectuels sans le soutien des ouvriers ou d'autres classes sociales.

Entre la fin des années 1960 et le début des années 1970, le climat politique, après les événements de 1968, n'est guère bienveillant envers la création. Epuisés par les batailles pour la liberté d'expression qui n'ont rien apporté, les écrivains et les journalistes choisissent la clandestinité vers 1976 pour publier leurs textes dans les maisons d'édition NOWA, BIBULA, ZAPIS et d'autres, soutenus par l'opposition qui se forme d'une manière de plus en plus ardente. Quant aux artistes peintres, ils sont à la recherche de nouvelles formes d'expression venues de l'Est et de l'Ouest, comme les happenings et les performances. Le grotesque, l'absurde, l'ironie, et l'humour noir sont les nouvelles figures employées dans l'art et dans la littérature. Les exemples se multiplient ; citons les plus marquant : le Théâtre de la Mort de Tadeusz Kantor – metteur en scène et scénographe polonais, et l'Alternative Orange – mouvement artistique engagé connu pour ses performances et happenings dans les rues.

Si les arts plastiques, la littérature, le théâtre nationalisés comme le cinéma, arrivent à survivre en se déplaçant vers la clandestinité, l'industrie cinématographique ne peut pas échapper à la gestion étatique et résister de la même manière. C'est pourquoi les cinéastes ne sont pas signataires des documents de protestation. Dans leur domaine, les coûts de production des films sont trop élevés, les investissements matériels et humains ne peuvent pas passer inaperçus aux yeux de la censure. Ainsi, l'Etat possède le monopole de la production et

¹²³ Cf. BÜHLER, P., *Histoire de la Pologne communiste : autopsie d'une imposture*, Karthala, 1997, p 405.

¹²⁴ Cf. HEMMERLING, Z., NADOLSKI, M., *Déclaration des étudiants de Varsovie du 8 mars 1968*, in : « Opozycja wobec rządów komunistycznych w Polsce 1956 - 1976 », texte n° 38, p 300 – 301.

¹²⁵ Cf. HEMMERLING, Z., NADOLSKI, M., *Declaration des étudiants de Varsovie du 11 mars 1968*, in : « Opozycja wobec rządów komunistycznych w Polsce 1956 - 1976 », texte nr°39, p 301 – 303.

de la diffusion des films et contrôle le discours des cinéastes. Son ambition : faire une éducation « morale » à travers le médium cinématographique qui a le pouvoir de « démocratiser les savoirs »¹²⁶. Les cinéastes ne peuvent pas produire leurs films indépendamment de l'Etat et du cinéma nationalisé qui doit par nature, comme les théâtres, fonctionner d'une manière officielle¹²⁷. Ils doivent trouver d'autres moyens pour réaliser leurs films.

Ania Szczepanska montre dans sa thèse que les cinéastes du groupe X ont développé des stratégies de négociation avec le pouvoir en se formant en groupe et ont trouvé certains moyens esthétiques, comme parler du présent en utilisant le passé, pour transmettre leurs messages d'opposition. Les motivations de la création des cinéastes dans les années 1970, décrites par Tadeusz Lubelski, demandent à être revisitées. Ces motivations semblent être modifiées avec le nouveau contexte politique, différent de celui des années 1960, à l'époque de l'Ecole polonaise de cinéma. Cela dit, les motivations des cinéastes du groupe X sont-elles partagées par l'ensemble des cinéastes polonais des années 1970 ? Pour répondre à cette question et pouvoir déchiffrer les films de TOR, il nous faut découvrir quelle était la volonté d'expression et le but de la création de TOR, face au contexte politique de la fin des années 1960 et face à la méfiance du Parti envers les intellectuels.

1.1.2 TOR face aux autres ensembles filmiques

L'ensemble filmique TOR est créé en 1967 par Stanislaw Rozewicz, qui devient son directeur artistique. Witold Zalewski occupe la fonction de directeur littéraire, et Włodzimierz Sliwinski celle de directeur de production¹²⁸. Le contexte politique dans lequel naît et persiste cet ensemble est compliqué. TOR est créé un an avant les grèves étudiantes de mars 1968, durant l'émeute des intellectuels pour la liberté d'expression. C'est une période peu glorieuse pour l'histoire de la Pologne et pour la culture nationale. Depuis 1967, le Parti mène une politique antisioniste en signe d'approbation de la position de l'URSS qui soutient les pays arabes contre Israël dans la Guerre de six jours (5 -10 juin 1967)¹²⁹. L'Etat-Parti offre même aux Juifs polonais un aller simple pour Israël¹³⁰. Ce climat politique est bientôt responsable

¹²⁶ Cf. CAVELL, S., *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, Bayard Editions 2010, p 42.

¹²⁷ Cf. LUBELSKI, T., *op. cit.*

¹²⁸ Cf. ZAJICEK, E., *Au delà de l'écran. La cinématographie polonaise entre 1896 et 2005*, Filmothèque nationale 1992, p 201.

¹²⁹ Cf. PACZKOWSKI, A., *op. cit.*, p 243.

¹³⁰ Consulter le discours de Władysław Gomułka du 19 juin 1967 lors du Congrès des Syndicats : "W związku z tym, że agresja Izraela na kraje arabskie spotkała się z aplauzem w syjonistycznych środowiskach Żydów -

d'une chasse aux Juifs dans le milieu de la culture et notamment dans la cinématographie. Ainsi, celle-ci perd de nombreux professionnels de qualité qui quittent la Pologne populaire, comme les directeurs de la photographie Jerzy Lipman ou Kurt Weber. Le milieu culturel, soutenu par les étudiants, va manifester en mars 1968, d'une part pour soutenir ses collègues Juifs, et d'autre part pour dénoncer la censure et revendiquer la liberté d'expression. En réponse, selon Edward Zajicek, témoin de l'époque, le Parti va réprimer tout le mouvement en instaurant des restrictions limitant l'expression créatrice des institutions culturelles, incluant la réglementation des ensembles filmiques¹³¹.

Il existe à cette époque et ce depuis 1955, sept autres ensembles filmiques groupés sous le patronat des Ensembles des Réalisateurs de Films : ILUZJON, RYTM, KADR, KAMERA, START, STUDIO, SYRENA¹³². Ces principales cellules de production de films regroupaient les cinéastes, autour d'un maître à penser et à créer. Elles sont séparées des studios nommés « Wytwornie filmowe ». Ces derniers employaient les techniciens, mettaient à disposition des laboratoires et des sites prévus pour la construction de décors. Si les studios fournissaient les moyens techniques et humains pour assurer la création des films, les ensembles filmiques étaient des lieux où évoluaient la pensée filmique et la production. Certains parmi eux étaient considérés, comme d'autres parmi les théâtres et les journaux, comme des enclaves¹³³ d'expression intellectuelle, des mondes de création à part, à l'intérieur de la politique culturelle nationale contrôlée. Les témoignages de cinéastes confirment que TOR était considéré par ses membres comme une école de réflexion¹³⁴. Nous supposons qu'un ensemble filmique devait remplir certains critères réglementaires pour produire des films attendus par l'Etat-Parti. Comment donc l'existence des ensembles – « écoles de réflexion », des « enclaves » comme TOR était-elle possible ? Afin de comprendre les spécificités de TOR, il nous semble indispensable d'analyser les conditions de genèse des ensembles filmiques pour trouver des failles dans les régularités apparentes.

En janvier 1969, les Ensembles des Réalisateurs de Films deviennent l'Entreprise de la réalisation de films « Les ensembles filmiques ». Cette transformation va de pair avec la

obywateli polskich, którzy nawet z tej okazji urządzali libacje" (chodzi m.in. o incydent w redakcji czasopisma "Przyjaciółka" - przyp. P.Ś.), "pragnę oświadczyć, co następuje: nie chcemy, aby w naszym kraju powstała piąta kolumna. Nie możemy pozostać obojętni wobec ludzi, którzy opowiadają się za agresorem. Nie czynimy przeszkód obywatelom polskim narodowości żydowskiej w przeniesieniu do Izraela, jeżeli tego pragną. Stoimy na stanowisku, że każdy obywatel Polski powinien mieć tylko jedną ojczyznę - Polskę Ludową".

¹³¹ Cf. ZAJICEK, E., *op. cit.*, p. 206.

¹³² Cf. SZCZEPANSKA, A., *op. cit.*, ANNEXE n°27.

¹³³ SOBOLEWSKI, T., « Kino zespołow », in : *Gazeta Wyborcza*, le 24 novembre 2000.

¹³⁴ Cf. ZAJDEL, J., « Zespół filmowy – towarzystwo z ograniczoną odpowiedzialnością », in : *Idea zespołu filmowego*, p 70.

nouvelle réforme qui réorganise la cinématographie. On procède à la liquidation des anciens ensembles au profit des nouveaux. Néanmoins, TOR et ILUZJON sont préservés et KADR sera reformé en 1972. Ils sont évalués tous les trois ans sur des critères idéologiques, filmiques et économiques. De cette évaluation dépend le renouvellement de leurs mandats. En avril 1968, seul ILUZJON donne des résultats satisfaisants sur les trois domaines expertisés. Nous supposons que pour TOR, créé en 1967, il est encore trop tôt pour une évaluation, et c'est pourquoi les représentants du pouvoir culturel décident de lui donner sa chance. En revanche, KADR, dirigé par les artistes polonais Jerzy Kawalerowicz et Tadeusz Konwicki, remplit les critères économiques et artistiques pour la production des films, mais le critère idéologique est remis en question par la création de films intellectuellement ambitieux, montrant des nues ou soutenant des contestataires, et notamment ceux du mouvement de l'Ecole polonaise de cinéma. Dans cet esprit, l'ensemble a produit les films d'Andrzej Wajda, de Jerzy Kawalerowicz, de Tadeusz Konwicki, ou encore d'Andrzej Munk. Puisqu'il existe des ensembles, comme KADR, qui produisent des films dont les messages échappent au contrôle des dirigeants culturels, et dans le but de mieux surveiller le sens véhiculé par les films, l'Etat décide de revoir sa politique culturelle en ce qui concerne le cinéma. La direction des ensembles filmiques est confiée à des sympathisants du pouvoir étatique entre 1969 et 1972.

On pourrait croire que l'ensemble TOR n'a pas été dissous car il était soutenu par le régime en place. Durant notre enquête, certains de nos interlocuteurs institutionnels nous ont confirmé que l'ensemble TOR jouissait d'une protection étatique¹³⁵. Les témoins de l'époque et les historiens parlent explicitement d'une clé pour comprendre les films de l'ensemble TOR. Pourquoi auraient-ils donc eu besoin de construire cette clé pour coder les messages véhiculés par les films qu'ils réalisaient contre le discours officiel du Parti qui les aurait soutenus ? TOR n'a pas été supprimé, comme KADR dont les messages ne plaisaient pas, mais nous supposons qu'il n'a pas eu le temps de produire suffisamment de films de long-métrage entre 1969 et 1972 pour qu'on puisse procéder à son évaluation, et donc on n'a pas pu décider de sa suppression. De plus, un lien de l'ensemble TOR avec le pouvoir étatique en place pourrait être suggéré par le fait que la fonction de directeur artistique de TOR a été proposée à Stanislaw Rozewicz par le chef de la cinématographie – Tadeusz Zaorski¹³⁶. Cet

¹³⁵ Nos discussions avec les employés de la Filmothèque de Varsovie et avec certains utilisateurs ont relevé l'existence de l'avis de certaines personnes qui considéraient TOR comme un ensemble favorisé par l'Etat. Cela peut provenir d'un simple amalgame, mais néanmoins, il était important pour nous d'éclairer les origines de ce regard sur TOR.

¹³⁶ Cf. ROZEWICZ, S., *Bylo, minelo ...*, pp 86 – 92.

élément est encore insuffisant pour porter un jugement concernant la sympathie du régime politique en place pour TOR, puisque Tadeusz Zaorski n'était pas un fidèle adepte de la politique en place et aspirait à aider l'art cinématographique et l'expression filmique. Nous pensons que le réalisateur de *Certificat de naissance* a accepté l'offre stratégiquement pour pouvoir décider de l'avenir des films, en dirigeant un ensemble filmique. Stanislaw Rozewicz confirme dans sa biographie qu'après une longue réflexion et en appliquant les conseils de son collègue Antoni Bohdziewicz il a accepté la proposition qui venait du chef de la cinématographie, « décidément différent des autres »¹³⁷. Ce chef de la cinématographie, Tadeusz Zaorski, était un homme politique qui soutenait la création filmique et les réalisateurs. Après les événements de mars 1968, il s'est opposé à la politique culturelle qui a poursuivi la campagne nationale antisémite. Tadeusz Zaorski a été licencié de son poste après avoir soutenu Aleksander Ford¹³⁸, l'ancien chef de cinématographie, que le Parti attaquait pour une soi-disant sympathie pro-sioniste¹³⁹. TOR naquit donc d'un accord commun entre un réalisateur et un chef de cinématographie qui défendaient la liberté artistique contre le discours idéologique qui essayait de s'en emparer comme d'un outil de propagande.

Comme en 1969, l'ensemble filmique TOR sera aussi sauvé en 1983, après l'évaluation des ensembles filmiques diligentée par les dirigeants culturels qui viennent de prendre le pouvoir suite à l'instauration de l'Etat de siège par le général Wojciech Jaruzelski. Parallèlement, le groupe de production X est jugé contestataire par la même commission qui décide du limogeage d'Andrzej Wajda. Ceci conduit les cinéastes de X à dissoudre leur groupe de production en 1983¹⁴⁰. L'ensemble TOR reçoit des avertissements de cette même commission et on demande à ce que Krzysztof Kieslowski, qui dirigeait l'ensemble en absence de Krzysztof Zanussi, cède sa place de directeur adjoint à quelqu'un d'autre. Dans les deux cas, la responsabilité de l'ensemble X ou TOR repose sur la direction et son rapport à la politique.

1.1.3 Rapport à la politique

Nous avons présenté le contexte historique et culturel qui a eu un impact sur la création de TOR, mais n'avons toujours pas réussi à préciser les motifs de sa création et sa

¹³⁷ Idem, p. 87.

¹³⁸ Fondateur de la cinématographie polonaise, d'origine juive, quitte la Pologne en 1968.

¹³⁹ PIOTR ŚMIAŁOWSKI, *Marcowe reminiscencje*, FilmWeb : <http://www.filmweb.pl/news/KINO%3A+Marcowe+reminiscencje-41799#>

¹⁴⁰ Cf. SZCZEPANSKA, A., p. 18.

position par rapport à la politique culturelle. Collecter ces informations et mettre à jour les signifiants de l'ambiance physique et intellectuelle propices à la création des films de cet ensemble, permet de saisir la démarche artistique entreprise par Stanislaw Rozewicz lorsqu'il fonda TOR en 1967 et le crédo de cet ensemble filmique.

La politique tendue de l'époque et sa désapprobation de celle de 1968 écartent Stanislaw Rozewicz de la direction de TOR à partir du 30 avril 1968 et ce jusqu'au 1^{er} janvier 1972¹⁴¹. Peu enthousiaste face à la réorganisation de la cinématographie et en cours de production de son film *La solitude à deux* (1968), il va laisser sa place de directeur artistique à un réalisateur de confiance, à Antoni Bohdziewicz¹⁴², ancien chef de l'ensemble DROGA¹⁴³. Dans le livre de Barbara Hollender, Stanislaw Rozewicz confirme que cette période fut pour lui éprouvante artistiquement : « la Pologne populaire a connu des périodes difficiles, mais celle-ci était vraiment cauchemardesque »¹⁴⁴. A la mort d'Antoni Bohdziewicz, Jerzy Passendorfer (1971-72) lui succède dans la direction de TOR sur l'invitation des cinéastes-membres, et ce jusqu'au retour de Stanislaw Rozewicz. Inviter un sympathisant reconnu avec le pouvoir dirigeant comme le cinéaste Jerzy Passendorfer à conduire TOR était probablement à nouveau un acte stratégique pour protéger son identité artistique et attendre que cette mauvaise période passe¹⁴⁵. Wojciech Marczewski confirme que les membres de TOR ont accepté la candidature de Jerzy Passendorfer au poste de directeur artistique pour se protéger : « Passendorfer est devenu le chef de TOR, mais avec notre permission, juste après 1968, suite à la persécution des Juifs. Il est venu à TOR en nous disant : *mes garçons, vous ne survivrez pas, si je deviens votre chef, je vais vous soutenir et défendre. C'était une attitude pleine de cynisme, mais très utile pour nous. Il a été très correct* »¹⁴⁶.

Le retour en 1972, après 3 ans de pause, de Stanislaw Rozewicz à la direction de TOR confirme l'hypothèse selon laquelle le cinéaste ne souhaitait pas, par prudence, prendre des décisions lorsque la cinématographie était gérée par des administratifs. Au lieu de se battre contre des moulins à vent, il a préféré s'effacer en confiant la direction de TOR à ses collègues de confiance. Néanmoins, pendant sa période d'absence au poste de directeur artistique, il réalisa un autre film, *La boule de cristal*, dans cet ensemble filmique, manifestant

¹⁴¹ Cf. HENDRYKOWSKI, M., *Stanislaw Różewicz*, Ars Nova, Poznań 1999, pp 81 – 82.

¹⁴² Consulter la note décrivant les directeurs des unités destinée au camarade le Ministre, attachée à l'article réglementant les unités, signé par le vice-Ministre Czeslaw Wisniewski le 21 avril 1969, AAN cote 2/78.

¹⁴³ Cf. ROZEWICZ, S., *op. cit.*, p. 89.

¹⁴⁴ Cf. HOLLENDER, B., TUROWSKA, Z., *Zespół « TOR »*, Proszynski i S-ka, Warszawa 2000, p 22.

¹⁴⁵ Entretien de Katarzyna Lipinska avec Wojciech Marczewski, janvier 2014, L'Ecole d'Andrzej Wajda, Varsovie.

¹⁴⁶ Idem.

ainsi son « étroite collaboration » avec TOR¹⁴⁷. Son esprit fut donc bien présent tout au long de la mésaventure de la politique culturelle entre 1969 et 1972. Le motif politique qui poussa Rozewicz à laisser sa place de directeur est confirmé par Edward Zajicek. Selon ce témoin de l'époque, Rozewicz n'était pas « enthousiaste » devant la réorganisation de la cinématographie après 1968¹⁴⁸. Ce dernier, comme membre du Conseil des Réalisateurs, connaissait le projet de la loi cinématographique qui entra en vigueur en 1969 suite à des mois de discussions dans le milieu professionnel.

Tous les ensembles furent soutenus financièrement par l'Etat dans le contexte de production nationalisée. Ils étaient tous dépendants financièrement du pouvoir en place. La mise à l'écart de Stanislaw Rozewicz de la direction de TOR illustre son malaise moral face cette dépendance et des réformes qui coupent les ailes des cinéastes, et surtout à la création. Le crédo de TOR, et de Stanislaw Rozewicz, consistait à réaliser des films de valeur, en écoutant sa voix intérieure, le sort de daïmonion socratique des artistes. Il le confirme à la journaliste Barbara Hollender : « J'avoue que nous n'avions pas de conception précise de l'ensemble, nous ne conçûmes pas de programme. Nous voulions réaliser des films précieux, des films qui auraient parlé sincèrement des gens, de la vie. La production artistique et non pas commerciale fut au centre de nos préoccupations »¹⁴⁹. Or, entre 1969 et 1972, l'ensemble a commencé à recevoir des suggestions thématiques en faveur de l'idéologie de la part des bureaucrates pour faire des films sur commande, et pour flatter le Comité Central du Parti. L'abandon de son poste de directeur à la date même de l'officialisation de la nouvelle politique, et le retour à la direction de TOR après l'annonce de la réforme cinématographique de 1972, prône en faveur de la désapprobation de Stanislaw Rozewicz quant à la gestion de la production filmique par les bureaucrates et à la réalisation de films sur commande étatique qui allait de pair¹⁵⁰. Son retour le 1^{er} janvier 1972 marque un nouveau départ pour diriger TOR, avec des conditions de production des films maîtrisées par les ensembles filmiques et qui donnent plus d'autonomie aux cinéastes. En 1980 Krzysztof Zanussi succède à Stanislaw Rozewicz, assisté par Krzysztof Kieslowski.

Arrêtons-nous un moment sur le rôle de ce dernier dans la formation du mouvement de l'inquiétude morale. Comme nous l'ont confirmé tous les cinéastes que nous avons interviewés, Andrzej Wajda était leur maître, mais c'est Krzysztof Kieslowski qui montra aux

¹⁴⁷ Note du NZK pour le camarade vice-ministre Czeslaw Wisniewski concernant la création des nouveaux ensembles filmiques, en annexe de la réglementation de l'unité filmique du 21 avril 1969, AAN, NZK, cote 2/78, pp 14 – 15.

¹⁴⁸ Cf. ZAJICEK, E., *op. cit.*, p 201.

¹⁴⁹ Cf. HOLLENDER, B., *op. cit.*, p 10.

¹⁵⁰ Idem, p 21.

jeunes cinéastes comment jouer avec la censure, avec les codes de la réalité de l'époque. Edward Zebrowski le confirme et explique que les films de TOR n'attaquaient pas directement la Pologne populaire¹⁵¹. Selon le cinéaste, et selon tous les cinéastes interviewés par nos soins, la politique n'était abordée que marginalement dans leurs films : « Pour quelqu'un qui voulait s'injecter dans le système et considérer ce monde comme une partie du sien, la politique était l'affaire la plus importante, elle constitua le sens de sa vie. Nous faisons des films contre cela »¹⁵². Krzysztof Kieslowski en est un exemple. Son rôle dans la cinématographie n'était pas uniquement politique, comme le pensaient les dirigeants culturels en l'écartant en 1983 de la direction de TOR. Il faisait des films principalement pour parler de la vie des gens ordinaires, et non pas pour lutter contre l'idéologie en place. De plus, il était un modèle pour les jeunes cinéastes.

1.2 Les « calligraphes »¹⁵³ - capital symbolique de l'ensemble TOR

Les cinéastes de l'ensemble TOR sont appelés par leurs collègues les « calligraphes », en opposition aux cinéastes de l'ensemble X nommés les « publicistes ». Ceci suggère que le milieu professionnel aurait représenté les cinéastes de TOR comme ceux qui soignent la forme, la mise en scène. En France, le mot « publiciste » désigne, selon Larousse, un journaliste qui se spécialise en politique. Ceci pourrait nous laisser croire que les films produits par X ressemblent plus à des reportages journalistiques, informationnels, qu'artistiques. Or en Pologne, dans les années 1970, le terme « publiciste » était utilisé pour désigner des films traitant d'actualité sociale ou politique, en les distinguant de ceux qui traduisent l'imaginaire d'un artiste. Le traitement de cette thématique était artistique et non pas journalistique, puisqu'une subjectivité artistique des auteurs-cinéastes était engagée. Cette subjectivité s'est exprimée à travers un phénomène appelé « le cinéma de l'inquiétude morale » dont les cinéastes des deux ensembles filmiques précités furent acteurs. Même si certains des cinéastes de ces deux ensembles ont réalisé des films comparables, car au fond ils revendiquaient la même cause, la distinction entre les deux ensembles était de notoriété commune dans le milieu. Ce n'était pas X qui portait l'étiquette « calligraphes », mais TOR. De plus, Tadeusz Sobolewski, dans son entretien avec Edward Zebrowski, déclare que le

¹⁵¹ Entretien entre Edward Zebrowski et Tadeusz Sobolewski, *Nasz starszy brat*, « Gazeta wyborcza », 14-15 août 1999.

¹⁵² Idem.

¹⁵³ Cf. WOJTCZAK, M., *op. cit.*, pp 43 – 44 + « Filmowcy », *op.cit.*, pp 101 – 104.

milieu artistique considérait les cinéastes qui ont intégré TOR comme « des rabbins »¹⁵⁴. « Torowcy », comme on les appelait, n'étaient pas seulement assimilés au statut de maîtres du style cinématographique, mais aussi de maîtres du savoir. Afin de vérifier la pertinence de ces éléments qui donnent des indices sur l'identité artistique de TOR, nous proposons d'étudier les marqueurs suivants : l'espace de travail, qui nous permettra de comprendre l'atmosphère de création ; l'héritage culturel des deux cinéastes fondateurs : Rozewicz et Bohdziewicz, qui nous permettra de comprendre la ligne éditoriale ; et le capital symbolique des cinéastes de l'ensemble TOR, qui nous permettra de saisir qui pouvait en devenir membre.

1.2.1 Créer dans un espace amical

Selon Edward Zebrowski, la genèse de l'ensemble TOR trouve ses origines dans la volonté de « se trouver un asile, de vouloir préserver en Pologne populaire son propre territoire »¹⁵⁵. Les entretiens que nous avons menés avec d'autres cinéastes membres de TOR renforcent l'avis d'Edward Zebrowski. Ils témoignent de l'existence d'une mémoire collective des cinéastes qui nous ont révélé que venir à TOR fut un pur plaisir car ceci leur permettait de s'échapper de la Pologne populaire. En ouvrant la porte du local situé rue Pulawska à Varsovie, où étaient également domiciliés d'autres ensembles filmiques, on entrait dans une autre dimension. Wojciech Marczewski, Janusz Majewski, Krzysztof Zanussi et Antoni Krauze se souviennent tous de l'ambiance du lieu qui s'est gravée dans leur mémoire comme un endroit qui « sûrement n'était pas la Pologne populaire »¹⁵⁶. La bienveillance et le respect envers autrui, envers le travail de ses collègues garantissaient une ambiance amicale. Deux à trois fois par semaine les cinéastes passaient dans les locaux de TOR, qui en réalité ressemblaient à une petite chambre. Les visites étaient indépendantes des intérêts artistiques et consistaient à passer du temps pour discuter avec ses collègues, ses directeurs. Tadeusz Sobolewski, critique filmique, se rappelle de l'atmosphère qui régnait dans cette petite chambre faisant office de locaux pour TOR et du respect qui émanait dans le milieu professionnel pour ses cinéastes. Dans l'entretien « Nasz starszy brat », Edward Zebrowski, interrogé par Tadeusz Sobolewski, explique que « à partir de 10h on pouvait croiser là-bas le directeur littéraire, Witold Zalewski, assis derrière son bureau. Au même moment, Stanislaw Rozewicz se trouvait allongé sur un canapé ou assis sur une chaise. Un

¹⁵⁴ Idem.

¹⁵⁵ Entretien entre Edward Zebrowski et Tadeusz Sobolewski, *Nasz starszy brat*, « Gazeta wyborcza », 14-15 août 1999.

¹⁵⁶ Idem.

peu plus tard venaient les cinéastes et tout le monde discutait de projets de films sans crainte que quelqu'un vole les idées de l'autre ».¹⁵⁷ Selon Zebrowski, les cinéastes de TOR parlaient aussi des occupations et des activités culturelles et intellectuelles. « Certains amis scénaristes et écrivains de Zalewski passaient par TOR, comme Ireneusz Iredynski, qui venait habituellement avec une bouteille de vodka qu'il buvait sans gêne, en se servant de temps en temps d'un verre. D'autres intellectuels fréquentaient cet endroit, comme l'historien Andrzej Paczkowski, ou encore le fameux reporter polonais Ryszard Kapuscinski. Mme Basia, la secrétaire, avait pour habitude de proposer du café à des moments inattendus. Elle était toujours maquillée, habillée avec une jupe grise, une veste bleu-marine et une chemise blanche »¹⁵⁸. Le cinéaste conclut que « TOR était une fusion très élitaine entre un espace de travail et un salon de thé »¹⁵⁹. Il est intéressant de remarquer que l'agencement de tous ces éléments et du contexte socio-politique a favorisé la réalisation des projets de films de l'ensemble TOR. Nous soutenons l'idée que le renfort intellectuel et l'ambiance détendue dans une société gouvernée par la paranoïa ont eu un impact positif sur la création dont les films témoignent.

L'analyse de l'ambiance qui régnait dans l'ensemble TOR nous conduit à formuler l'hypothèse selon laquelle l'ensemble TOR est une hétérotopie. Elle parvient à garder son autonomie artistique dans un système de production nationalisé en mettant à disposition des artistes un endroit, une enclave, un lieu autre qui les coupe de la Pologne populaire en favorisant l'expression des idées. Michel Foucault, dans son texte sur les hétérotopies, considère que ces dernières ont « pour règle de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles »¹⁶⁰. Le penseur cite comme exemple le théâtre, qui « fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux étrangers »¹⁶¹, mais également le cinéma, « qui est une grande scène rectangulaire, au fond de laquelle, sur un espace à deux dimensions, l'on projette un espace à nouveau à trois dimensions »¹⁶². Notre recherche consiste à vérifier si l'ensemble TOR remplit d'autres critères qui relèvent de l'hétérotopie, en supposant qu'il produit des films qui sont déjà des hétérotopies. Concernant la condition de l'espace, le bureau à Pulawska peut être la métaphore du rectangle qui serait mis en place par la politique culturelle avec laquelle il n'est pas toujours compatible. TOR remplirait un autre critère qui confirmerait sa place dans la

¹⁵⁷ Idem.

¹⁵⁸ Idem.

¹⁵⁹ Idem.

¹⁶⁰ Cf. FOUCAULT, M., *Le corps utopique, les hétérotopies*, Nouvelles éditions Lignes, 2009, pp 28 – 29.

¹⁶¹ Idem.

¹⁶² Idem.

catégorie des hétérotopies – il est lié, par les films, « à des découpages singuliers du temps »¹⁶³. Tout comme les cimetières, les musées et les bibliothèques, les films constituent l'archive générale d'une culture, en l'occurrence celle de la Pologne populaire. Nous avons également vu que TOR était isolé, en quelque sorte, de son espace environnant; n'importe qui ne pouvait pas y entrer, il existait donc un système de fermeture, ou plutôt un système qui semblait ouvert, mais « où seuls entrent véritablement ceux qui sont déjà initiés »¹⁶⁴. Ce système où entrèrent les cinéastes et leurs amis faisait que l'on se sentait à TOR comme dans un autre monde, tout en étant à l'intérieur de la Pologne populaire. Nous remarquons que le principe foucauldien « du dehors » caractérise TOR, comme toute autre hétérotopie. Il nous reste à vérifier si TOR remplit le critère d'être un lieu de « contestation de tous les autres espaces ». Cette contestation ne serait pas de nature politique. Selon Foucault, l'hétérotopie agirait soit en créant de l'illusion, soit au contraire en créant un autre espace réel et parfait. Il nous faut vérifier si TOR agit au sens de ces manifestations hétérotopiques et dans quelle mesure les films qu'il produit sont eux-mêmes des hétérotopies.

1.2.2 L'esquisse de la ligne éditoriale par Stanislaw Rozewicz

Stanislaw Rozewicz débute son aventure avec l'image en réalisant avec Wojciech Has le documentaire *Rue de bouleau* (1947). On critique ce film pour sa noirceur, la tristesse avec laquelle est racontée l'histoire des gens qui n'ont pas de logement. Et pourtant, l'objectif voulu par les réalisateurs est d'être le plus proche de la réalité. Ceci ne plaît pas aux dirigeants culturels qui veulent voir une image de la Pologne populaire positive. On suggère aux réalisateurs de montrer des images de la reconstruction des immeubles et de rajouter en voix-off que des logements pour ces pauvres gens sont en construction¹⁶⁵. Ils cèdent à la demande du Parti en constatant qu'être un cinéaste dans un pays socialiste est une négociation de compromis entre les artistes et l'Etat qui finance et commande les films. Grâce à cette expérience, nous pouvons apercevoir la volonté artistique de Stanislaw Rozewicz de s'approcher du vrai et sa première déception en tant que réalisateur dont la vision jugée trop pessimiste par le Parti est corrigée au nom du socialisme réel.

En 1954, avec *L'amour difficile*, son premier film de fiction, Stanislaw Rozewicz trouve un compromis entre les critères esthétiques de réalisation des films du socialisme réel

¹⁶³ Idem, p 30.

¹⁶⁴ Idem, p 33.

¹⁶⁵ Cf. MISIAK, A., *Cenzura filmowa po zjeździe w Wiśle*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 43, p 95.

et sa vision d'auteur en mettant en scène l'une des thématiques attendues – l'alliance entre les ouvriers et les paysans. Cette adaptation de la nouvelle de Roman Bratny *Septième croix de la jeunesse* respecte ce que Tadeusz Lubelski qualifie de « construction dichotomique des films », que l'on retrouve de 1949 à 1956, et qui exprime un caractère « parareligieux » de l'idéologie¹⁶⁶. Les héros sont accompagnés d'antihéros. Les premiers éblouissent par la gentillesse qu'ils dégagent, les méchants, eux, qui nuisent à l'évolution d'une démocratie populaire, sont répugnants et antipathiques¹⁶⁷. Le combat pour le socialisme et le progrès représente le bien dans la communication artistique du cinéma soumis à la religion du réalisme socialiste. L'impérialisme américain et tout ce qui est ancien représentent le mal incarné que les forces du bien communistes vont vaincre. D'autres thématiques sont possibles : l'encensement du travail, les révolutionnaires polonais, l'amour socialiste sur fond de travail, les valeurs morales d'une démocratie populaire¹⁶⁸.

Il n'était pas possible pour un cinéaste, entre 1949 et 1956, d'exprimer son propre désir artistique, et ceux qui voulaient réaliser des films étaient obligés de composer avec les directives culturelles du Parti et les critères esthétiques du socialisme réel. Les deux films que nous venons de citer n'avaient pas d'autre possibilité pour exister que de se plier aux normes du discours officiel. De plus, Stanislaw Rozewicz était au début de sa carrière, il ne possédait pas la position nécessaire pour affirmer son point de vue artistique. En revanche, avec le film *Trois femmes* (1956), il assure sa place de cinéaste qui affirme son regard et marque son intérêt pour l'individu et ses problèmes. L'histoire est celle d'anciennes prisonnières survivantes d'Auschwitz qui doivent s'adapter à la société polonaise d'après-guerre et oublier l'horreur qu'elles ont vécue pour continuer à vivre. Il découvre ici son intérêt pour l'individu et sa sensibilité esthétique et éthique, ou plutôt l'esthétique de l'éthique qui s'accroît dans son film suivant, *La ville libre* (1958). L'histoire met en scène des employés de la Poste Polonaise qui pendant douze heures essayent de se battre contre les forces hitlériennes qui envahissent la ville de Danzig le 1^{er} septembre 1939. L'ensemble est raconté ici de manière intimiste et camérale, point de départ confirmant une esthétique propre au cinéaste. *La ville libre*, et plus encore *Le certificat de naissance* (1961), démarquent l'esthétique de Stanislaw Rozewicz de celle de *l'Ecole Polonaise de Cinéma*, dont Andrzej Wajda et Andrzej Munk furent les icônes, en soulignant la singularité de son style. En dépit de la thématique de la guerre qui est imposée par le Parti, Rozewicz s'éloigne dans la construction des personnages

¹⁶⁶ Cf. LUBELSKI, T., *op. cit.*, pp 144 – 145.

¹⁶⁷ Idem.

¹⁶⁸ Idem, pp 143 – 156.

de l'Ecole Polonaise de Cinéma. Les héros de ses films ne sont pas, comme chez ses collègues de l'Ecole Polonaise de Cinéma, représentés comme des martyres qui doivent faire face à la nouvelle société. Il parle du quotidien, des fragments de vie de ses personnages qui doivent vivre, s'adapter au contexte de la guerre et à celui d'après-guerre, sans être considérés comme des victimes de l'histoire. Tadeusz Lubelski confirme notre hypothèse selon laquelle la polémique filmique entre Stanislaw Rozewicz et l'*Ecole Polonaise* a bien eu lieu¹⁶⁹. La singularité de son style, son goût pour les histoires intimistes, mettant en scène les problèmes existentiels, nous permet de voir sa volonté de ne pas être affilié à un mouvement cinématographique et de s'exprimer en tant que cinéaste. Notre questionnement dépasse le cinéaste, et se déplace sur les aspirations artistiques et les aspirations éditoriales du directeur de l'ensemble filmique TOR. Cette interrogation nous permet d'identifier le style de TOR en vérifiant d'abord si Stanislaw Rozewicz, en voulant se distinguer des mouvements filmiques et des contraintes idéologiques, exprime cette même volonté pour l'ensemble des films produits par TOR.

Pour nous rendre compte de la spécificité artistique de l'ensemble TOR, il nous faut revenir à la particularité du style filmique de son créateur. Tadeusz Lubelski, dans sa classification, caractérise le style de Stanislaw Rozewicz comme « plébéien », à côté de Kazimierz Kutz, et en l'excluant ainsi du style psychologico-existentialiste, dans lequel le chercheur polonais intègre Jerzy Kawalerowicz et Wojciech Has¹⁷⁰. Cependant, les trois drames de guerre de Stanislaw Rozewicz, que nous avons cité, abordent une thématique chère aux cinéastes de l'Ecole polonaise et la traitent, nous l'avons vu, du point de vue psychologico-existentialiste. Quel est donc le rapport entre le style de Stanislaw Rozewicz et le style plébéien de Kazimierz Kutz ? Rozewicz, comme Kutz, met en scène des drames de gens ordinaires, qui habitent les campagnes, les villages, en province, loin de la capitale. La différence se manifeste dans la construction psychologique des personnages, dans le minimalisme esthétique de la mise en scène et dans l'usage modeste des décors qui créent une ambiance de huis-clos porté par les relations intersubjectives. Ces éléments constituent l'arrière-plan des films de Stanislaw Rozewicz. Au premier plan se joue la vie d'un individu. La mise en scène du cinéaste interroge la dimension intérieure qui évoque le questionnement existentiel ou moral d'un héros. Elle s'intéresse également aux liens sociaux que l'individu

¹⁶⁹ LUBELSKI, T., « Polska Szkoła Filmowa », *Encyklopedia kina*, Kraków 2003, disponible en ligne : <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/polska-szkola-filmowa/215>, dernière consultation le 17 mars 2015.

¹⁷⁰ LUBELSKI, T., « Polska Szkoła Filmowa », *Encyklopedia kina*, Kraków 2003, disponible en ligne : <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/polska-szkola-filmowa/215>, dernière consultation le 17 mars 2015.

tisse avec les autres. Sa force, sa tension se trouvent dans la construction du scénario qui dessine un récit filmique dont le personnage principal est finalement une notion existentielle ou morale qui habite le ou les héros. Son style, à part la thématique des films, est donc plus proche d'un style psychologico-existential que d'un style plébéien. Il va donc de soi que Stanislaw Rozewicz souhaite avant tout, à travers ses films, construire une problématique autour de la psychologie de ses personnages et de leurs questionnements existentiels.

D'où vient cet intérêt pour la problématique morale et existentielle ? Il s'enracine dans le questionnement de Stanislaw Rozewicz concernant la relation de l'être au monde de ses personnages, et dans l'intégration de ses amis écrivains, hantés par ces thématiques, dans le processus d'écriture des scénarios. L'écriture occupe une place d'autant plus forte que le scénario est co-écrit par des écrivains porteurs des valeurs qui s'expriment dans les films. En effet, dès ses débuts dans la fiction, les écrivains accompagnèrent Stanislaw Rozewicz dans l'écriture des scénarios de ses films. *Trois femmes* est co-écrit par Kornel Filipowicz, l'ami de Stanislaw Rozewicz, et par le frère de ce dernier Tadeusz. Les trois amis ont fondé une association informelle, « Miczura-Film », qui se spécialisait dans l'écriture d'avant-garde, et notamment dans l'écriture de scénarios de films. Il nous faut ajouter que Kornel Filipowicz était signataire de la « Lettre de 59 » et revendiquait donc la liberté d'expression et de l'art. *La ville libre* est co-écrit par Stanislaw Rozewicz avec son ami Jan Jozef Szczepanski, dont *Buty* a été mis à l'écart par le socialisme réel¹⁷¹. *Le certificat de naissance* est un scénario de Tadeusz et de Stanislaw Rozewicz. Ces éléments, ces fréquentations, indiquent une proximité implicite de Stanislaw Rozewicz avec l'opposition envers le système qui réprime l'expression créatrice. Ce qui n'implique pas de réaliser des films d'opposition à TOR.

Même si les cinéastes ne pouvaient pas signer les lettres ou les pétitions comme leurs collègues écrivains, nous pouvons décrypter leur engagement positif envers la liberté d'expression en observant leur cercle d'amis. Stanislaw Rozewicz était un homme qui, par ses films, se démarquait des courants majeurs du cinéma, comme l'Ecole Polonaise de Cinéma ou encore le cinéma de l'inquiétude morale. Il n'a jamais signé de pétition pour revendiquer la liberté d'expression, mais par sa volonté de se créer un style personnel d'une part, et par sa fréquentation d'artistes luttant pour la liberté de création d'autre part, il portait cette problématique. Ainsi, nous formulons l'hypothèse selon laquelle le style de l'ensemble filmique TOR est à l'image de son créateur, c'est-à-dire vise la liberté de création et la revendique de manière implicite, à travers le style filmique et les questions qu'il pose au

¹⁷¹ Cf. PACZKOWSKI, A., *op. cit.*, p 220.

cinéma. Nous supposons que le style de TOR se distingue donc des autres ensembles par son intérêt pour mettre en scène les problèmes existentiels et moraux des individus et l'individu face au collectif qui l'assujettit.

1.2.3 L'ambition pédagogique d'Antoni Bohdziewicz

Antoni Bohdziewicz était l'ami de Stanislaw Rozewicz. Ce passionné et amoureux de son art, sur la proposition de Rozewicz, deviendra directeur artistique de l'ensemble TOR en 1969 et après sa mort, son ancien étudiant, Jerzy Passendorfer, lui succèdera jusqu'au retour de « l'exil » de Stanislaw Rozewicz en 1972. Si Jerzy Passendorfer sympathisait avec le Parti et remplissait le rôle de protecteur pour que TOR survive durant cette mauvaise période, Antoni Bohdziewicz ne voyait pas d'un très bon œil la dépendance de la cinématographie vis-à-vis de l'Etat-Parti entre 1969 et 1972 (Zajcek, 1992). Pour comprendre les valeurs artistiques, politiques et morales à partir desquelles évolue TOR après le départ de Rozewicz, penchons-nous sur le passé cinématographique d'Antoni Bohdziewicz.

Après la deuxième guerre mondiale, parmi les anciens membres de START¹⁷², deux modèles pour refonder la cinématographie polonaise ressurgissent. Le premier est soutenu par les directeurs de *Film Polski* membres du PPR communiste, Jerzy Bossak et Aleksander Ford, avec comme crédo la réalisation de films au service de la société. Le deuxième modèle soutenu par Antoni Bohdziewicz, partage les idées du PPS – Parti Socialiste Polonais d'avant-guerre, initialement antisoviétique et qui souhaite pour la cinématographie polonaise des films ambitieux, avec une position d'auteur bien marquée. Après la guerre, Bohdziewicz était contre l'étatisation de la cinématographie et pour la création de collectifs artistiques indépendants de l'Etat-Parti, à l'image de l'ensemble filmique d'avant-guerre START¹⁷³. Au moment où Jerzy Bossak et Aleksander Ford tournaient des documentaires et des chroniques aux côtés de l'Armée Rouge, Bohdziewicz, aux côtés de l'AK (Armée Nationale), filmait l'insurrection de Varsovie. Avoir été engagé auprès de l'Armée Nationale antisoviétique, était mal perçu par le pouvoir étatique polonais fondé en 1945¹⁷⁴.

Sans doute, Antoni Bohdziewicz, a réussi à transmettre une partie de ses idées sur la cinématographie et de ses idées politiques aux jeunes réalisateurs de l'ensemble TOR en tant que directeur artistique, mais aussi en tant que professeur de ces derniers à l'Ecole de Cinéma

¹⁷² START fut entre 1930-1935 une association artistique de production de films, dirigée par les cinéastes, dont Antoni Bohdziewicz, Wanda Jakubowska, Aleksander Ford, etc ...

¹⁷³ Cf. ZAJCEK, E. , *Poza Ekranem: Kinematografia Polska 1918-1991*. Filmoteka Narodowa, 1992, p 74.

¹⁷⁴ Cf. LUBELSKI, T., *op. cit.*, p 126.

de Lodz. Wojciech Marczewski remarque qu'Antoni Bohdziewicz savait faire preuve de pédagogie en faisant confiance aux jeunes réalisateurs : « Après la réalisation de mon premier film, TOR m'a invité, c'était Bohdziewicz. Il a entendu parler de moi à l'Ecole. C'était un miracle et un honneur pour moi, car je n'avais pas fini mes études et mon film a été fait par le pire studio de production en Pologne – Czolowka »¹⁷⁵. Janusz Majewski a commencé à coopérer avec TOR grâce à son amitié avec son ancien professeur à l'Ecole de cinéma de Lodz, Antoni Bohdziewicz : « Ma coopération avec TOR est en relation avec le professeur Antoni Bohdziewicz. J'étais son étudiant à l'Ecole de Lodz et en plus de ça, il m'offrait son amitié. Nous sommes devenus de très bons amis »¹⁷⁶.

Depuis 1945, Bohdziewicz essaye d'instaurer des ateliers de réalisation à Cracovie, pour former les jeunes à la pratique de la réalisation de films. Ces ateliers sont fréquentés par ceux qui deviendront les icônes du cinéma polonais : Wojciech Has et Jerzy Kawalerowicz. Un film réalisé dans ce cadre voit le jour, mais n'aura qu'une courte existence. *2x2=4* critique pendant trente-trois minutes la bureaucratie d'après-guerre, les commerçants et la politique du Parti. Classé par ce dernier comme un film d'agitation, il terminera sa carrière dans un placard. Antoni Bohdziewicz trouve son compte en organisant un cadre de création épanouissant, et participe à la fondation de l'Ecole de Cinéma de Lodz en 1948, où il formera les nouvelles générations de cinéastes. Après le Congrès de Wisla en 1949, Bohdziewicz fut officiellement ostracisé pour ses idées sur l'indépendance de la cinématographie quant à l'Etat-Parti et ses missions furent limitées à l'enseignement.¹⁷⁷ Ce documentariste qui enregistra des images de guerre, donna une impulsion à la création des ensembles filmiques autonomes et indépendants, semblables à des collectifs artistiques, tels que l'agence photographique Magnum. L'idée fut étouffée par Aleksander Ford, directeur du Film Polski, qui revendiqua la nationalisation et la centralisation de la cinématographie en créant les premières unités filmiques attachées au Film Polski en 1948. Ces premiers ensembles nationalisés n'existeront qu'un an.¹⁷⁸

Nous supposons que Stanislaw Rozewicz a confié la direction de TOR en 1969 à Antoni Bohdziewicz non pas uniquement du fait de son amitié avec lui, mais surtout parce qu'il était séduit par sa conception des ensembles comme unités créatives indépendantes. Cette supposition se confirme dans le crédo de Stanislaw Rozewicz selon lequel le film, comme tout art, devrait être libre. L'autonomie des films, même partielle, pouvait être sauvée,

¹⁷⁵ LIPINSKA, K., entretien avec Wojciech Marczewski, janvier 2014.

¹⁷⁶ LIPINSKA, K., 1^{er} entretien avec Janusz Majewski, juillet 2013.

¹⁷⁷ Cf. ZAJICEK, E., *Poza Ekranem: Kinematografia Polska 1918-1991*. FilMOTEKA Narodowa, 1992, p 90.

¹⁷⁸ Cf. *Kinematografia w Polsce Ludowej 1945 – 1980, op.cit.*, p 194.

lors de cette période difficile pour la cinématographie, par un directeur artistique dont la vision rendait nécessaire la gestion de la production par des professionnels. Ainsi, Antoni Bohdziewicz, de par son engagement politique, son expérience professionnelle en tant que réalisateur, sa conception de la cinématographie et sa notoriété à l'École de Lodz, est apparu comme un candidat idéal et de confiance¹⁷⁹ pour prendre le relais dans la direction de TOR. Même si l'ensemble filmique, durant la direction de Bohdziewicz, ne produira que sept longs métrages pour le cinéma, comme par exemple la *Solitude à deux* de Stanislaw Rozewicz (1969), *Vie de famille* de Krzysztof Zanussi (1971), ou *Lokis* de Janusz Majewski (1970), la production télévisuelle de TOR durant cette période se démarque par sa forte vision d'auteur, et tous les films sont écrits par les réalisateurs : six court-métrages, un moyen métrage, une série. Nous pouvons affirmer qu'Antoni Bohdziewicz a réussi à préserver TOR des scénarios proposés par l'administration en confiant stratégiquement l'écriture des scénarios à des cinéastes membres de l'ensemble. A titre d'exemple, Andrzej Wajda a pu réaliser avec eux *Le bois des bouleaux*, après la liquidation de KAMERA avec lequel il avait été lié. Il se tourna donc vers Bohdziewicz et Rozewicz pour sauver son scénario écrit par une rédactrice inspirée de la nouvelle d'Iwaszkiewicz¹⁸⁰. Notons que TOR, avec Bohdziewicz, donna une protection artistique non seulement à ses membres, mais aussi à d'autres cinéastes comme Wajda, Kondratiuk ou Piwowski, pour ne citer qu'eux. Selon Antoni Krauze, l'ancien membre de TOR, Bohdziewicz « était un personnage de l'histoire du cinéma que tout le monde connaissait, on ne nous cachait pas qu'il participait à l'Insurrection de Varsovie, il la filmait. C'était un homme des lumières pour le cinéma ».¹⁸¹

Même si Antoni Bohdziewicz soutenait les films d'auteur contre les scénarios « suggérés » par l'administration, il est néanmoins intéressant de souligner que son goût artistique n'était pas totalement en phase avec celui initié par Stanislaw Rozewicz. Il aimait René Clair¹⁸² et les cinéastes critiqués par la Nouvelle vague française. Ce fut la source du conflit avec Krzysztof Zanussi, dont *La structure de cristal* dérangeait par sa forme narrative relâchée. Selon l'auteur, ce film était un huis clos davantage dans l'esprit de Rozewicz, qui l'a soutenu contre Bohdziewicz, lequel « avait un autre goût, mais était bienveillant ».¹⁸³ Ce dernier pensait que pour le bien de la carrière cinématographique de Zanussi, il fallait, en se basant sur son coût très bas, détruire le film déjà achevé en considérant qu'il était inutile de le

¹⁷⁹ Cf. HOLLENDER, B., op.cit., p 22.

¹⁸⁰ Idem, p 32.

¹⁸¹ LIPINSKA, K., entretien avec Antoni Krauze, juin 2013.

¹⁸² LIPINSKA, K., 2^{ème} entretien avec Janusz Majewski, août 2013.

¹⁸³ LIPINSKA, K., 2^{ème} entretien avec Krzysztof Zanussi, juillet 2013.

présenter devant la commission de validation¹⁸⁴. Stanislaw Rozewicz a sauvé *La structure de cristal*, en considérant que le message éthique, ainsi que la profondeur de la réflexion concernant la crise existentielle et morale qu'il communiquait, constituaient la valeur en soi du film. *La croisière*, de Marek Piwowski, est le deuxième film qui a déplu à Antoni Bohdziewicz. L'intention de Piwowski était de saisir le mécanisme du pouvoir sur un bateau grâce à la technique de la caméra-stylo. Stanislaw Rozewicz avait accepté le projet et les intentions techniques de raconter l'histoire en utilisant le procédé de la dramaturgie ouverte, mais lorsque Bohdziewicz le remplaça, les problèmes avec les cinéastes de TOR commencèrent¹⁸⁵. Ni les inspirations de la Nouvelle vague, ni le cinéma-vérité, populaires chez les jeunes réalisateurs polonais, n'intéressaient Bohdziewicz. Il « aimait un autre type de cinéma »¹⁸⁶, plus classique, comme, nous l'avons rappelé, le cinéma de René Clair. Cependant, cette divergence de goûts n'a pas empêché Bohdziewicz de soutenir les cinéastes de TOR contre les attentes du Parti.

Nous pouvons maintenant confirmer que Stanislaw Rozewicz était à l'origine de la conception de « la ligne éditoriale » de TOR. Pendant son absence et durant la direction de TOR par Antoni Bohdziewicz et Jerzy Passendorfer, Rozewicz restait toujours présent pour soutenir les cinéastes qu'il avait recrutés.

1.2.4 Quelques réflexions sur le capital symbolique

« Regardons de près les biographies des cinéastes : le père de Bajon – avocat ; le père de Marczewski – officier d'avant-guerre ; mon père – officier de la cavalerie ; le père d' Antoni Krauze – capitaliste ruiné. Ce n'était sans doute pas sans effet. »¹⁸⁷

Edward Zebrowski

Cette citation d'Edward Zebrowski conduit à questionner l'impact des origines des cinéastes sur les films de TOR. Nous proposons d'étudier ici quelques éléments de la biographie des cinéastes, pour envisager des liens, des éclaircissements, des rapports entre leurs origines et leur volonté de faire des films, en passant par mars 1968, l'événement que nous supposons significatif pour la carrière des futurs « torowcy ».

¹⁸⁴ Idem, p 24.

¹⁸⁵ Idem, p 29.

¹⁸⁶ Idem, p 23.

¹⁸⁷ Entretien entre Edward Zebrowski et Tadeusz Sobolewski, *Nasz starszy brat*, « Gazeta wyborcza », 14-15 août 1999.

Naturellement, les directeurs artistiques recrutent les futurs cinéastes de l'Ecole de Cinéma de Lodz dans les rangs de la génération qui a vécu mars 1968. On pourrait penser que cette volonté de se démarquer par leur individualité créatrice vient aux réalisateurs de TOR du passé marqué par les grèves. A part quelques rares exceptions¹⁸⁸, les étudiants de l'Ecole de Cinéma de Lodz sont les seuls qui ne vont pas manifester contre la censure pour défendre la liberté d'expression. Ce manque de solidarité avec d'autres étudiants pourrait exprimer soit le cynisme de la part des futurs cinéastes, soit un désintéret envers la cause, soit l'obéissance envers le mécène du cinéma. Nous pensons que le comportement lors de événements de 1968 de certains de ces étudiants cinéastes, qui vont bientôt rejoindre TOR, n'exprime ni leur indifférence, ni la soumission, mais l'impossibilité d'agir sous peine de ne pas pouvoir créer de films. Pourtant, les événements politiques de 1967 – 1968 ont eu des conséquences pour l'Ecole de Lodz et pour le milieu professionnel, à tel point que le doyen de l'Ecole de Lodz, Jerzy Toepliz, est renvoyé de son poste pour avoir soutenu les grévistes et critiqué la milice ouvertement devant les étudiants¹⁸⁹. D'ailleurs les concours d'entrée à l'Ecole de Lodz au département d'image et de réalisation pour l'année académique 1968/1969 sont annulés. Mais le plus pénible reste le fait qu'on ait fait redoubler les étudiants sous le prétexte qu'ils n'ont pas pu bénéficier de l'année entière du fait de la grève, ni être évalués¹⁹⁰.

Tous les cinéastes que nous avons interrogés affirment que le désir de réaliser des films est à l'origine du choix de leurs études. Certains, comme Krzysztof Zanussi¹⁹¹, ont dû trouver un compromis avec leurs parents qui les prévenaient que ce métier était sans avenir. Ils ont fait leurs preuves en l'étudiant après avoir déjà obtenu un autre diplôme dans l'enseignement supérieur. Certains, comme Filip Bajon auraient pu être juristes, d'autres comme Janusz Majewski auraient pu continuer leur carrière professionnelle en tant qu'architectes¹⁹². Krzysztof Zanussi et Wojciech Marzewski nous confirment que leur appartenance à une famille bourgeoise enlevait des points pour entrer à l'Ecole de Lodz, et pénalisait donc les futurs cinéastes¹⁹³. Si l'aspirant au métier de metteur en scène était déjà diplômé, il ne perdait pas de points. C'est pourquoi Wojciech Marzewski étudie la psychologie, et Krzysztof Zanussi la physique, avant d'étudier la réalisation. Pour Krzysztof Zanussi, ainsi que pour Janusz Majewski, issus de familles bourgeoises, ce sont leurs parents

¹⁸⁸ Cf. ZAJICEK, E., *op.cit.*, p 197.

¹⁸⁹ PIOTR ŚMIAŁOWSKI, Marcowe reminiscencje, 19 mars 2008, disponible ici : <http://www.filmweb.pl/news/KINO%3A+Marcowe+reminiscencje-41799#>, consulté le 11 juin 2014.

¹⁹⁰ Cf. ZAJICEK, E., *op.cit.*, p 197.

¹⁹¹ LIPINSKA, K., 2^{ème} entretien avec Krzysztof Zanussi, juillet 2013.

¹⁹² Nos entretiens avec Filip Bajon, Janusz Majewski, et autres confirment que pour étudier la réalisation à l'Ecole de Lodz il fallait être diplômé dans une autre discipline de l'enseignement supérieur.

¹⁹³ Nos entretiens avec Krzysztof Zanussi (juillet 2013) et Wojciech Marzewski (janvier 2014).

qui refusent de financer ce type d'études, jugées inutiles¹⁹⁴. Le capital symbolique possède ici un double sens. D'une part, il est moteur du choix d'études, en l'occurrence la mise en scène cinématographique, contre la symbolique du Père. D'autre part, il est intéressant de se demander à quel point la culture et les valeurs acquises dans les foyers de leurs Pères vont poursuivre les cinéastes dans leurs futurs films.

Nous pouvons comprendre qu'acquérir un diplôme, étudier pendant cinq ans avant d'étudier la réalisation, est un investissement et un sacrifice. Participer physiquement à des manifestations avec les intellectuels et avec les étudiants pouvait briser leurs rêves, comme ceux de Kurt Weber, de leur doyen et d'autres professionnels, démis de leurs fonctions pour le seul motif d'avoir tenu des propos inadéquats avec l'idéologie ou d'être d'origine juive. Les futurs « torowcy », comme tous les cinéastes, savent que l'image leur donne le pouvoir d'exprimer ce qu'ils pensent, de faire des films en abordant des thématiques qui les concernent en s'infiltrant dans l'antre du système. Ne pas signer les pétitions par les cinéastes fait écho à la prudence politique répandue dans tout le milieu cinématographique, suite au prix payé par certains réalisateurs pour leur engagement avec l'opposition en mars 1968¹⁹⁵. Les films produits sous contrainte d'ordre politique ou religieux ne contestent pas ouvertement car cela signerait d'office leur « billet de loup »¹⁹⁶. On peut donc supposer que les cinéastes qui vont rejoindre TOR, après l'expérience des événements de mars 1968, seront méfiants à l'encontre de l'idéologie.

Nous nous efforcerons de saisir la motivation des cinéastes de TOR pour faire des films, en faisant un bref diagnostic des productions de cet ensemble. Nous supposons que l'investissement dans un cursus d'études pour faire du cinéma était un pari indispensable, pas uniquement pour raconter des histoires ou divertir, mais aussi pour dire vrai, exprimer certaines idées. Krzysztof Zanussi, cinéaste et l'un des directeurs artistiques de TOR, remarque que le symptôme de « la dégradation idéologique du système était le fait qu'il ne se mettait pas du côté de l'homme ordinaire, ne le défendait pas »¹⁹⁷. Wojciech Marczewski, Filip Bajon, Slawomir Idziak, et tous les autres cinéastes que nous avons interrogés, voient le même symptôme du malaise de la société. Il nous faudra vérifier l'hypothèse selon laquelle les films de TOR soutenaient l'individu, le défendaient face à l'idéologie qui voulait l'assujettir. Nous proposons, dans un premier temps, d'observer le corpus filmique étudié et

¹⁹⁴ Nos entretiens avec Krzysztof Zanussi (juillet 2013) et Janusz Majewski (août 2014).

¹⁹⁵ Cf. ZAJICEK, E., *op.cit.*, p 200 (il s'agit de Rybkowski, Ford, Lipman).

¹⁹⁶ волчий билет en russe, dans les pays de l'ex bloc communiste, cette expression désigne tout type de document, ou d'action qui compromet ou rend impossible la carrière de quelqu'un.

¹⁹⁷ Cf. HOLLENDER, B., *op.cit.*, p 105.

de le classer en fonction de la production cinématographique et télévisuelle pour saisir la subtilité des idées transmises par les cinéastes en fonction du type de médium. En même temps, il s'agira d'étudier la proportion de films censurés et « bloqués » pour savoir si ces derniers dérangent et à quel point.

1.3 Le corpus filmique

Nous avons affirmé plus haut que nous cherchons à comprendre le rôle des films de l'ensemble filmique TOR comme médium communicationnel dans un pays non-démocratique. Ceci suggère que le discours de création libératrice fait partie du discours du pouvoir. Cette possibilité pourrait s'expliquer une fois prouvée la structure hétérotopique supposée de TOR. Pour avancer dans la vérification de notre hypothèse, il nous faut expliciter le seuil de censure des films produits par TOR. Jusqu'à présent, nous avons identifié deux espaces majeurs qui contribuent à structurer TOR : le lieu de production des films et les films eux-mêmes. Nous avons présenté le bureau et l'ambiance dans laquelle les films étaient conçus ; il nous faut maintenant présenter ces films.

L'ensemble filmique que nous étudions a produit quatre-vingt-sept films pour le cinéma et pour la télévision entre 1967, date de sa création, et 1981, avec l'instauration de la loi martiale par général Jaruzelski. Une partie de ces films (8,7%) ont des scénarios qui sont écrits par des scénaristes qui ne sont pas les cinéastes. 77 films sur 87 sont écrits, ou co-écrits par les cinéastes qui les ont réalisés. Si nous considérons qu'un film d'auteur est un film écrit par le cinéaste¹⁹⁸ et que 67% des films de l'ensemble de TOR sont écrits par les cinéastes, nous pouvons en déduire que TOR représente le cinéma d'auteur. Ce pourcentage confirme notre raisonnement concernant les motivations de Stanislaw Rozewicz et d'Antoni Bohdziewicz à faire écrire les scénarios des films de TOR par les cinéastes qui en sont membres, pour éviter les suggestions des bureaucrates et donc l'intervention dans le processus de création de l'Etat-Parti. Aucun des films écrits par les scénaristes extérieurs n'a été interdit. Ceci n'est pas suffisant pour nouer un lien entre les films d'auteur et la censure, mais nous permet de nous questionner sur le statut de l'auteur et son rôle en Pologne populaire, sujet que nous aborderons dans la deuxième partie de cette recherche.

Maintenant, il est intéressant pour nous d'étudier si les films censurés sont des films d'auteur. 15 films sur 87 ont été victimes de censure responsable du report de la date de

¹⁹⁸ Conception qui vient de la Nouvelle Vague.

l'avant-première, et un film a été interdit. Au total, sur quatre-vingt-sept films, ceux dont la diffusion a été retardée représentent 17,24%. Tous ces films ont été écrits ou co-écrits par les cinéastes membres de TOR. Nous supposons que ce sont les cinéastes-auteurs qui sont visés par les dirigeants culturels. Après avoir posé que ce sont les films d'auteur qui sont bloqués, il est maintenant nécessaire de regrouper les films en fonction de leur mode de diffusion prévu : cinéma ou télévision, pour vérifier si l'un des deux médiums « retarde » la diffusion d'un film plus que l'autre.

1.3.1. Les oeuvres cinématographiques

Entre 1967 et 1981, les longs métrages de fiction constituent 43% de la production filmique de TOR. Sur 42 œuvres cinématographiques, uniquement trois sont écrites par des scénaristes extérieurs : *Cardiogramme* (1971) par Ireneusz Iredynski, *Hôtel Pacific* (1975) par Pavel Hajny, et *La peur* (1975) par Zbigniew Safian. Les trois scénaristes ne sont pas imposés à TOR par l'administration, mais sont les amis des cinéastes membres. Ils appartiennent au milieu artistique et culturel que nos réalisateurs fréquentent, et Ireneusz Iredynski constitue un élément ambiant du local situé à Pulawska. La réflexion que ces scénarios communiquent provient bel et bien de l'univers des cinéastes, qui ont fait appel à des scénaristes amis, intellectuellement proches d'eux. Les scénarios « TOR » ne sont jamais écrits par des bureaucrates.

Jusqu'en 1981, un seul film a été interdit de diffusion, et après l'instauration de la loi martiale, on a retardé la date de l'avant-première de trois films. Notre constat nous permet de nous questionner sur la nature de la censure. Selon Filip Bajon et Wojciech Marzewski les dirigeants culturels n'aimaient pas censurer les films, ils « voulaient passer pour de gentils gars »¹⁹⁹. Si l'on regarde l'ensemble de la production étatique durant cette période, nous nous apercevons que peu de films (une dizaine) ont été interdits à la diffusion²⁰⁰. Tadeusz Lubelski confirme que la censure jouissait de son pouvoir au niveau des commissions des scénarios et dans les ensembles filmiques qui faisaient déjà le tri des idées²⁰¹. Dans un premier temps, nous analyserons ce phénomène. Nous constatons aussi que parmi les réalisateurs des longs métrages de l'ensemble TOR, ne figure aucune femme. Les cinéastes eux-mêmes se définissaient comme

¹⁹⁹ Entretien avec Wojciech Marzewski, réalisé par K. Lipinska en janvier 2014 à Varsovie.

²⁰⁰ Bilans de production, AAN, Fonds : NZK, cotes : 9/18 – 9/21, 2/96 – 2/98, 11/36 – 11/38.

²⁰¹ Entretien de K. Lipinska avec Tadeusz Lubelski, Cracovie, juin 2013.

un « club de gentlemen »²⁰², signifiant ainsi la masculinité de leur espace de création. Et si nous élargissons cette observation à l'ensemble de production filmique en Pologne populaire des années 1970, nous nous apercevons que le métier de réalisateur est un métier d'homme. Agnieszka Holland, Barbara Sass, Irena Kamienska furent des exceptions. Une piste de recherche intéressante se présente concernant l'étude du corpus filmique, qui pourrait éventuellement initier de futures recherches. Nous avons constaté que les films de l'ensemble TOR sont réalisés majoritairement par des hommes, à l'exception de deux moyen-métrages télévisuels dont l'auteur est une femme – Irena Kamienska. Pourquoi les femmes sont-elles sous-représentées dans la réalisation des films de cet ensemble ? Est-ce une régularité qui indique la place de la femme dans l'espace social polonais ? Quel est l'impact des origines sociales des réalisateurs sur la création des films de l'unité TOR ?

Pour ne pas nous éloigner de notre problématique nous laissons cette piste pour d'autres recherches concernant le cinéma polonais de la période communiste.

DATE DE LA PREMIERE	DATE DE PRODUCTION	NOM DU FILM	NOM DU REALISATEUR
1969. 02. 07	1968	<i>La solitude à deux</i>	ROZEWICZ Stanislaw
1969. 10. 14	1969	<i>Structure de cristal</i>	ZANUSSI Krzysztof
1971. 09. 24	1970	<i>Vie de famille</i>	ZANUSSI Krzysztof
1970. 11. 27	1970	<i>Les Romantiques</i>	ROZEWICZ Stanislaw
1970. 10. 19	1970	<i>La croisière</i>	PIWOWSKI Marek
1970. 09. 25	1970	<i>Lokis</i>	MAJEWSKI Janusz
1971. 05. 21	1970	<i>Un pic</i>	GRUZA Jerzy
1972. 04. 07	1971	<i>L' Epidémie</i>	ZALUSKI Roman
1971. 05. 04	1971	<i>Cardiogramme</i>	ZALUSKI Roman
1972. 09. 26	1972	<i>La boule de cristal</i>	ROZEWICZ Stanislaw
1973. 08. 03	1972	<i>Le doit de Dieu</i>	KRAUZE Antoni
1972. 09. 15	1972	<i>Salut</i>	ZEBROWSKI Edward

²⁰² Entretien avec Wojciech Marczewski, réalisé par K. Lipinska en janvier 2014 à Varsovie.

2009. 05. 29	1972	<i>Fleur de fougère</i>	BUTRYMOWICZ Jacek
1973. 11. 23	1972	<i>Illumination</i>	ZANUSSI Krzysztof
1973. 09. 25	1973	<i>Jalousie et médecine</i>	MAJEWSKI Janusz
20. 02. 1974	1973	<i>Porte dans le mur / La clef</i>	ROZEWICZ Stanislaw
1975. 01. 21	1974	<i>Bilan trimestriel</i>	ZANUSSI Krzysztof
1975. 11. 27	1975	<i>Hôtel Pacific</i>	MAJEWSKI Janusz
1975. 06. 24	1975	<i>La peur</i>	KRAUZE Antoni
1975. 06. 03	1975	<i>L'histoire du péché</i>	BOROWCZYK Walerian
1975. 11. 17	1975	<i>Les feuilles sont tombées des arbres</i>	ROZEWICZ Stanislaw
1976. 12. 06	1976	<i>La cicatrice</i>	KIESŁOWSKI Krzysztof
1977. 01. 28	1976	<i>Camouflage</i>	ZANUSSI Krzysztof
1977. 09. 12	1977	<i>Rébus</i>	ZYGADLO Tomasz
1978. 03. 14	1977	<i>Passion</i>	ROZEWICZ Stanislaw
1978. 08. 21	1978	<i>Apprendre à voler</i>	IDZIAK Sławomir
1979. 04. 16	1978	<i>Cauchemars</i>	MARCZEWSKI Wojciech
1979. 03. 28	1978	<i>L'hôpital de la transfiguration</i>	ZEBROWSKI Edward
1978. 09. 21	1978	<i>La spirale</i>	ZANUSSI Krzysztof
1978. 09. 12	1978	<i>Où que vous soyez ... Monsieur le Président ...</i>	TRZOS - RASTAWIECKI Andrzej
1980. 05. 19	1979	<i>Voyage en Arabie</i>	KRAUZE Antoni
1979. 09. 07	1979	<i>La leçon de la langue morte</i>	MAJEWSKI Janusz
1979. 10. 15	1979	<i>Aria pour un athlète</i>	BAJON Filip
1979. 11. 16	1979	<i>Le profane</i>	KIESŁOWSKI Krzysztof
1981. 01. 26	1980	<i>1901 Enfants en grève</i>	BAJON Filip
1981. 03. 16	1980	<i>En plein jour</i>	ZEBROWSKI Edward
1980. 09. 19	1980	<i>Constans</i>	ZANUSSI Krzysztof

1982. 03. 15	1981	<i>Le lynx</i>	ROZEWICZ Stanislaw
1987. 01	1981	<i>Le hasard</i>	KIESLOWSKI Krzysztof
1983. 01. 24	1981	<i>Une limousine Daimler Benz</i>	BAJON Filip
1981. 11. 23	1981	<i>Frissons</i>	MARCZEWSKI Wojciech
1983. 11. 14	1981 - 82	<i>Les Prévisions météo</i>	KRAUZE Antoni

1.3.2. Les oeuvres télévisuelles

- court-métrages

Par « court-métrage », en respectant les standards existant dans la culture cinématographique et audiovisuelle et selon la réglementation du CNC²⁰³, nous entendons tout film (documentaire ou fiction) d'une durée inférieure à 30 minutes. En Pologne populaire ces derniers étaient considérés comme des films, des études ; il n'existait pas, à notre connaissance, de règle spécifique. Pour organiser notre travail nous avons choisi la réglementation française comme classification, professionnelle et concrète, de notre ensemble de films.

Les court-métrages réalisés par l'ensemble TOR sont au nombre de 18 pour la période étudiée. Le format court assure un mode de communication intime, personnel, ce qui explique que tous les courts-métrages ont été écrits par les réalisateurs. Deux films ont été censurés, pour être diffusés en 1981, lors de la période exceptionnelle de Solidarnosc. Ceci indique un évènement – marqueur propice à la création qui n'échappera pas à notre analyse. Sur 18 court-métrages, un est réalisé par une femme, Irena Kamienska.

Une nouvelle question concerne la censure des films et le lien entre les genres. La réalisation de films d'une durée inférieure à 30 minutes s'interrompt en 1975.

Date de la première	DATE DE PRODUCTION	NOM DU FILM	NOM DU REALISATEUR
1969. 08. 18	1967	<i>Face à face</i>	ZANUSSI Krzysztof
1968. 12. 01	1968	<i>Examen</i>	ZANUSSI Krzysztof

²⁰³ <http://www.cnc.fr/web/fr/court-metrage>.

1970	1970	<i>Les montagnes au crépuscule</i>	ZANUSSI Krzysztof
1970. 03. 13	1969	<i>Monidlo</i>	KRAUZE Antoni
1970	1970	<i>Chance</i>	ZEBROWSKI Edward
1971. 04. 11	1970	<i>Les contes du soir</i>	ZAORSKI Janusz
1971. 04. 23	1970	<i>Le jour de novembre</i>	ZEBROWSKI Edward
1981. 02. 02	1970	<i>Rififi</i>	KUBIK Janusz
1971. 07. 22	1971	<i>Pyjama</i>	KRAUZE Antoni
1972. 01. 06	1971	<i>Le battement du cœur</i>	LASKOWSKI Jan
1972. 09. 05	1971	<i>Dimanche de Barabbas</i>	KONDRATIUK Janusz
1971. 12. 21	1971	<i>Mateo Falcone</i>	BUDKIEWICZ Jan
1971. 12. 26	1971	<i>Dekameron</i>	BUDKIEWICZ Jan
1973. 10. 31	1972	<i>Hypothèse</i>	ZANUSSI Krzysztof
1973. 03. 02	1972	<i>777</i>	ROGULSKI Krzysztof
1981. 01. 05	1973	<i>Le signe</i>	KAMIENSKA Irena
1974. 01. 13	1973	<i>Le passage souterrain</i>	KIESLOWSKI Krzysztof
1974. 06. 09	1973	<i>Spectacle hospitalier</i>	WOJCIK Wojciech
1976. 03. 12	1975	<i>Le renard</i>	ROGULSKI Krzysztof

- moyens-métrages

La durée des moyens-métrages est comprise entre 30 et 60 minutes. Leur production croît de manière importante à partir de 1975, ce qui explique l'abandon des formes filmiques courtes au profit des moyennes. Cinq films sont écrits par des scénaristes extérieurs à l'ensemble TOR, soit près d'un tiers, tous après 1975. Ce fait est en lien avec l'augmentation de la production de ce type de films après 1975. Sur 16 moyens-métrages, seuls trois sont réalisés avant 1975. Un seul film, *La Terre verte* de Filip Bajon, a dû attendre deux ans avant sa première diffusion.²⁰⁴ L'origine de ce retard de diffusion ainsi que l'intérêt pour ce format de films sont liés à la place grandissante de la télévision après 1975 dans la production

²⁰⁴ Cf. NURCZYNSKA-FIDELSKA, E., *Czas i przeszłość. O Filipie Bajonie i jego twórczości*, RABID, Kraków 2003, p. 56.

audiovisuelle. Comme pour les courts-métrages, un moyen-métrage sur 16 a été réalisé par une réalisatrice.

Date de la première	DATE de production	NOM DU FILM	NOM DU REALISATEUR
1970. 03. 28	1969	<i>Comment obtenir de l'argent, une femme et devenir célèbre</i>	KONDRATIUK Janusz
1971. 10. 19	1971	<i>Derrière un mur</i>	ZANUSSI Krzysztof
1975. 03. 19	1974	<i>Pâques</i>	MARCZEWSKI Wojciech
1976. 05. 21	1975	<i>Exécution dans un Zoo</i>	RUTKIEWICZ Jan
1977. 08. 18	1976	<i>Le retour</i>	BAJON Filip
1977. 07. 21	1976	<i>Les yeux enchantés</i>	SZULKIN Piotr
1977. 04. 08	1976	<i>Un court voyage</i>	ROGULSKI Krzysztof
1977. 03. 11	1976	<i>Klara et Angelika</i>	KAMIENSKA Irena
1978. 08. 18	1977	<i>Au dehors du système</i>	RUTKIEWICZ Jan
1977. 06. 17	1977	<i>Le dernier tour</i>	ROGULSKI Krzysztof
1978. 01. 05	1977	<i>Biohasard</i>	KUBIK Janusz
1980	1978	<i>La terre verte</i>	BAJON Filip
1978	1978	<i>Papa Stamm</i>	ROGULSKI Krzysztof
1980	1980	<i>Party aux chandelles</i>	KRAUZE Antoni
1981. 12. 11	1981	<i>Le pendule</i>	Bajon Filip

- longs-métrages télévisuels

Quatre longs-métrages télévisuels étudiés sur neuf ont vu leur date de première retardée. *Une courte journée de travail* de Krzysztof Kieslowski a attendu quinze ans dans « un placard », avant d'être diffusé sur les écrans. Un seul film est écrit par un scénariste non réalisateur. Etrangement, les interdictions commencent à partir de 1977, lorsque Janusz Wilhelmi devient chef de la cinématographie et insiste pour signer les accords avec la

télévision. Durant cette période les cinéastes commencent à revendiquer de plus en plus de droits concernant la gestion de la cinématographie²⁰⁵. Les réalisateurs de ces neuf films sont des hommes. Avant 1975, il existe deux films de long-métrage produits pour la télévision, dont un qui est préparé également pour le cinéma. On voit le centre d'intérêt pour les films de télévision augmenter dans la deuxième moitié des années 1970.

Date de la première	DATE DE PRODUCTION	NOM DU FILM	NOM DU REALISATEUR
1970. 11. 10	1970	<i>Le Bois de bouleaux</i>	WAJDA Andrzej
1976. 01. 13	1975	<i>Le Personnel</i>	KIESLOWSKI Krzysztof
1980. 10. 07	1977	<i>Record du monde</i>	BAJON Filip
1978. 08. 04	1978	<i>A tout prix</i>	KOTKOWSKI Andrzej
1980. 11. 17	1980	<i>Le contrat</i>	ZANUSSI Krzysztof
1983. 06. 03	1980	<i>Bajki na dobranoc</i>	IDZIAK Sławomir
1982. 05. 26	1981	<i>Cas de Piotr S.</i>	STANISLAW Jedryka
1996. 06. 27	1981	<i>Une courte journée de travail</i>	KIESLOWSKI Krzysztof
1984. 11. 15	1981	<i>L'ombre</i>	DOMALIK Andrzej

- séries TV

Date de la première	DATE de production	NOM DU FILM	NOM DU REALISATEUR
1971. 02. 12	1970	<i>Doctoresse Ewa (Doktor Ewa)</i>	KLUBA Henryk
1977. 04. 03	1976	<i>Zaklęty dwór (Le manoir enchanté)</i>	KRAUZE Antoni

Il existe deux séries télévisuelles produites par l'unité TOR. L'une entre elles est réalisée en 1970, et l'autre en 1976. *Doctoresse Ewa* est réalisé par Henryk Kluba et écrit par deux scénaristes extérieurs.

Cette mise en forme du corpus filmique nous donne des informations concernant le nombre de films dont la diffusion a été retardée (de quelques années pour la plupart et d'une

²⁰⁵ Cf. ZAJICEK, E., *op. cit.*, pp 228 – 231.

dizaine d'années pour d'autres), et plus précisément les marqueurs de la censure. Ce sont les évènements politiques qui influencent le décalage ou l'interdiction des films, mais aussi la place de plus en plus importante du médium télévisuel. Parfois les films sont interdits à cause de leur médiocrité, comme *Fleur de fougère* de Jacek Butrymowicz. En associant ce film à la date de sa production nous pouvons rapidement faire l'amalgame entre la censure politique et l'évaluation artistique. Nous analyserons ce mécanisme dans la troisième partie de cette thèse.

Nous avons remarqué que tous les cinéastes qui ont réalisés leurs films à TOR n'en sont pas membres. Ceci permet de nous arrêter sur cette notion (chapitre 3 partie I) et d'étudier dans la deuxième partie l'articulation entre la notion d'auteur et celle de scénariste.

Les scénarios écrits par les scénaristes extérieurs à TOR concernent en majorité des productions télévisuelles (70%). De même que la production de films télévisuels s'accroît à partir de 1975, les films réalisés pour le cinéma sont de plus en plus nombreux par année : de 15 avant 1975, ils passent à 27 après cette date. Le format le plus adapté au médium télévisuel semble le moyen-métrage, et le plus adapté à la diffusion sur grand écran le long-métrage. Ces deux formats transmettent les idées d'une façon différente. On a plus de possibilités de s'exprimer en 1h30 qu'en 45 minutes. Notre thèse a pour but d'analyser les types de messages délivrés par le cinéma et par la télévision. La question de la liberté du médium se pose dans la mesure où 2% des productions cinématographiques ont été retardées pour leur diffusion, contre 6% pour les productions télévisuelles.

CONCLUSION

Ce chapitre nous a permis d'établir un état des lieux concernant le contexte de création de TOR et ses caractéristiques artistiques. A ce stade de notre recherche, nous avons identifié les motivations des cinéastes pour devenir membres de cet ensemble filmique qui refuse de porter l'étiquette « opposition ». Cependant, certains des films de TOR sont censurés et ses membres revendiquent la liberté créatrice, ce qui suppose l'existence d'un discours d'auteur au sein de cet ensemble filmique. Ce chapitre a révélé un questionnement concernant la logique d'attribution des fonds suivie de censures de films achevés. Nous supposons l'existence d'un discours officiel de la politique culturelle en charge du cinéma qui contraint la production filmique, dont l'aspect idéologique primerait sur l'économie de production. Dans le chapitre suivant, nous analyserons les textes qui fondent la cinématographie polonaise et la politique culturelle en Pologne populaire pour observer comment ce discours répond aux exigences de l'Etat-Parti et comment il organise la cinématographie polonaise de la fin de la deuxième guerre mondiale jusqu'en 1981.

CHAPITRE 2 Le pouvoir organisationnel

2.1. La politique culturelle (cinéma)

Le fait que l'Etat-Parti puisse interdire certains films suggère la nature dominatrice de son autorité dans le domaine de la politique culturelle relative au cinéma. Des chercheurs polonais se sont intéressés à cette question en associant le mécanisme de la censure en Pologne populaire au pouvoir étatique dominant. Ainsi, la sociologue Anna Misiak distingue deux types de censure : extérieure (religion, politique en place, etc.) et intérieure (que l'artiste s'impose), et deux origines à cette censure : le « haut » (Etat) et le « bas » (peuple). Elle souligne que l'absence d'un espace public est à l'origine de l'impossibilité de se défendre contre la restriction de la liberté d'expression, garantie par la Constitution de 1952²⁰⁶. En poursuivant la recherche du sociologue Jack P. Gibbs, Anna Misiak analyse la censure du cinéma polonais comme un organe de contrôle social, composé de trois parties : artiste – institution – pouvoir étatique. La chercheuse conclut que « *la censure dans les pays communistes a pour objectif d'éliminer des films les éléments nocifs pour les normes juridiques et idéologiques, instaurés par le haut* »²⁰⁷. En France, Kristian Feigelson et Marc Ferro remarquent que dans les pays du bloc communiste « l'autoritarisme dépassait la stricte sphère du pouvoir politique en place »²⁰⁸ et qu'il était un résultat de la dialectique entre la politique, l'administration et la société. Cette réflexion nous amène à analyser les normes juridiques et idéologiques afin d'identifier comment est structuré le pouvoir bureaucratique. L'étude des normes nous permettra de comprendre la nature de l'autoritarisme cinématographique et sa relation avec l'administration et la société et la politique pour mieux saisir les « *éléments nocifs* » à éliminer des films.

La structure de la cinématographie polonaise est fondée sur plusieurs institutions et un ensemble de normes qui la régulent, comme le souligne Anna Misiak. La censure agit à plusieurs niveaux et à travers plusieurs institutions, avec au sommet le Ministre de la Culture et de l'Art et le Chef de la Cinématographie. Dans les cas extrêmes le premier secrétaire du Parti peut intervenir directement concernant l'interdiction de diffusion d'un film (comme ce

²⁰⁶ Cf. MISIAK, A., *Kinematograf Kontrolowany: Cenzura Filmowa w Kraju Socjalistycznym i Demokratycznym (PRL i USA). Analiza Socjologiczna*, Universitas, Krakow 2006, p 55.

²⁰⁷ Idem, p 53.

²⁰⁸ Cf. FEIGELSON, K., « Hongrie, Pologne, Tchécoslovaquie (1945-1995). Au-delà du rideau en Europe Centrale », dans : *Cinéma et régimes autoritaires au XXe siècle*, PUF, Editions ENS rue d'ULM, 2008, p 145.

fut le cas pour *Huitième jour de la semaine* d'Aleksander Ford, 1958). Ce schéma présente un fonctionnement hiérarchisé, où les décisions seraient une conséquence de l'absence d'espace public et viendraient du haut. Ce modèle supposerait la suppression de la création et de la liberté d'expression. Cependant, nous avons observé dans les comptes rendus des commissions d'évaluation des films, lors de réunions officielles entre les professionnels et les bureaucrates, via le management des ensembles filmiques, qu'un « réseau de forces » artistiques se profile. Ces interactions échappent souvent au contrôle de l'Etat-Parti, comme pour certains films de TOR, qui, malgré les difficultés qu'ils ont connues pour être diffusés, ont finalement réussi à être montrés publiquement. Pour comprendre l'existence des films de l'ensemble TOR dont le style paraît en décalage avec le discours politique officiel, il ne suffit pas d'étudier les stratégies employées par les cinéastes contre l'oppression supposée de l'Etat-Parti. Cette approche donnerait un fragment de réponse, en négligeant l'analyse d'un mécanisme plus général dont les cinéastes ne seraient qu'un type d'acteurs, qui tentent de libérer la parole piégée par « un réseau de forces ».

Supposons que l'idéologie mette des freins à la réalisation de certaines idées qui lui sont opposées, à la création et à la diffusion de certains films. Cette thèse nous conduirait à considérer le Bureau politique du Parti POUP²⁰⁹, dirigé par le premier secrétaire, le plus haut représentant de l'idéologie, comme un roi autoritaire qui prend des décisions en matière de cinéma selon ses propres goûts. Si les décisions en matière de cinéma sont prises par le haut, quelle est donc la légitimité des lois et des institutions qui fondent la cinématographie polonaise ? En poursuivant la réflexion de Philippe Breton, nous remarquons que dans le cas polonais, la nature de l'autorité est plus organisatrice que dominatrice²¹⁰. Pour comprendre le but de l'organisation de la cinématographie polonaise par les instances dirigeantes et l'attente de l'Etat-Parti envers le septième art, nous analyserons dans ce chapitre les règlements d'intervention des institutions, et les lois et les thématiques auxquelles le cinéma est subordonné administrativement et juridiquement.

Ce chapitre, consacré à l'étude de la politique culturelle cinématographique en Pologne populaire, nous permettra de saisir les subtilités du pouvoir, en mettant en lumière le fonctionnement de la censure et les critères d'éligibilité des films pour qu'ils soient soutenus par la cinématographie polonaise.

²⁰⁹ Parti ouvrier unifié polonais, c'est à dire l'Etat - Parti communiste en République populaire de Pologne.

²¹⁰ Cf. BRETON, P., « L'état agentique existe-t-il vraiment ? », *Questions de communication*, n° 20, 2011, pp 239-248.

2.1.1 Les structures de surveillance cinématographique²¹¹

a) Le Bureau Politique du Parti POUP, Comité Central KC PZPR

Même si les ensembles filmiques sont définis comme les principales cellules de production, ils ne sont pas autonomes. Le *final cut* concernant la diffusion des films et les réformes de la cinématographie sont discutés et préparés soigneusement par les membres du Bureau Politique du Parti POUP (le numéro un dans la chaîne hiérarchique), puis exécutés par son Comité Central. Ainsi, les ensembles filmiques doivent se soumettre aux directives qui définissent les cadres d'intervention dans le domaine de la cinématographie et qui décident de la forme finale des films. Le Département Culturel et la Commission du Film au Comité Central du POUP (KC PZPR) sont conçues spécialement pour réfléchir aux grandes questions relatives au cinéma. Les nombreux documents conservés au sein des archives du Comité Central du POUP, concernant la cinématographie polonaise, attestent que le pouvoir est organisé d'une manière hiérarchique, avec le Parti qui gouverne sur les institutions qui mettent en place la politique culturelle cinématographique de la Pologne populaire²¹². Les hauts dirigeants suggèrent des modifications dans les films après l'émission de l'avis par les membres des commissions d'évaluation.

Les archives du Comité Central ne nous dévoilent pas le nom des décideurs de tels changements dans les films. Cependant, nous apprenons dans ces documents que l'exécution de ces modifications des films est ordonnée par le Département culturel du Comité Central. Tel fut le cas en ce qui concerne le film *Camouflage* de Krzysztof Zanussi (1977). Dans ce film, le réalisateur a conçu une scène où l'actrice Halina Mikołajska récite des poèmes de Krzysztof Kamil Baczyński et de Wisława Szymborska (poètes qui incarnent le romantisme polonais) devant le doyen de la faculté des lettres, présenté comme un être corrompu. Cette scène ne figure pas dans le film et l'archive du Comité Central nous apprend qu'elle a été coupée suite à l'intervention de membres du Parti²¹³. Halina Mikołajska était une actrice engagée auprès de l'opposition et de KOR (Komitet Obrony Robotników - Comité de défense des ouvriers). Il était donc évident que garder cette scène aurait pu suggérer que le Parti communiste polonais soutenait l'opposition. L'exécution de la coupe est assurée par la direction de diffusion du NZK. Jerzy Bajdor, le directeur, communique au Département

²¹¹ Voir l'organisation des structures en ANNEXE n° 2.

²¹² AAN, Fonds : KC PZPR, cotes : LVI (...) et XXXI-XXXIII.

²¹³ Note concernant le film de Krzysztof Zanussi « *Le Camouflage* » écrite par J. Bajdor le 27 décembre 1976, AAN, Fonds : KC PZPR, cote : LVI – 1717 (Voir Annexe n°15).

Culturel du Comité Central que la demande a été réalisée²¹⁴. Comme l'a indiqué Ania Szczepanska dans sa thèse (2011), les membres du Parti étaient présents durant les réunions des commissions d'évaluation/validation des films, mais les décisions de coupures de scènes étaient prises hors des commissions, au niveau du Parti. En analysant les comptes rendus, nous avons observé que les membres du Parti présents lors des commissions d'évaluation ne donnaient pas leurs avis devant les membres pour réserver leur expertise idéologique directement au Comité Central du POUP. Ceci explique pourquoi la coupure de la scène jouée par Halina Mikolajska n'est pas évoquée lors de la commission d'évaluation du film de Zanussi en date du 16 novembre 1976²¹⁵. Cet exemple illustre que les décisions concernant les coupures étaient prises par le Comité Central, après la commission et suite au rapport des membres du Parti présents, indépendamment de l'avis des experts concernant le danger que les coupes pourraient entraîner pour la structure du film.

b) Le GUKPPiW – pratique-t-il vraiment « la censure » ?

Le Bureau Principal de Contrôle de la Presse, des Publications et Expositions GUKPPiW (Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk) est une institution créée en 1945 par le gouvernement pro-soviétique, et elle disparaîtra avec l'effondrement du communisme en Pologne, en avril 1990. Elle contrôlait le flux de l'information ; dans le langage non officiel on appelait cette instance la « censure » (Zajicek, 1990). En réalité, comme l'illustre *Camouflage* de Krzysztof Zanussi, cette instance donnait des visas pour les films, mais ne décidait pas des modifications. Revenons à l'historique de l'institution de la censure en Pologne populaire pour comprendre ses missions.

Dans le cinéma, le contrôle des idées sera pratiqué à partir de 1945 par *Film Polski*, sous la tutelle du Ministère de la Culture et de l'Art, et perdurera jusqu'en 1989 avec une période d'affaiblissement vers la fin des années 1970. Ce que la société polonaise, à l'époque communiste, appelle la censure au cinéma, est une pratique de contrôle des savoirs pour vérifier si les films respectent les valeurs de l'idéologie marxiste-léniniste revendiquée par l'Etat. Et pour ne citer qu'un exemple de son exercice, suite au *Congrès de Wisla*, le néo-réalisme italien est condamné comme ennemi de la réalité objective. La censure va veiller à ce que les films polonais diffusent des messages conformes à l'idéologie communiste, et

²¹⁴ Idem.

²¹⁵ Commission d'évaluation du film *Camouflage* de Krzysztof Zanussi du 16 novembre 1976, Filmothèque Nationale de Varsovie, Fonds : A - 344, cote 128.

réprimera les films qui sont attirés esthétiquement par le mouvement italien. On peut citer ici le cas du *Huitième jour de la semaine* d'Aleksander Ford qui expose en 1958 les bâtiments détruits par la guerre et toujours habités par les Polonais. Le film est censuré pour plusieurs raisons, dont son inspiration néo-réaliste. A dire vrai, *Le Huitième jour de la semaine* trouve davantage son inspiration esthétique dans les films documentaires polonais de « la série noire » que dans le néo-réalisme. La fameuse citation issue de la scène où un enfant est attaché par une corde pour qu'il ne tombe pas en cas d'effondrement du sol du logement dans *Warszawa 1956*, déplâit au premier secrétaire du Parti POUP²¹⁶. Ce n'est donc pas GUKPPiW qui censure le film, mais le Bureau Politique du Parti POUP. Ce même mécanisme est observable dans les années 1960 et 1970. Cependant, si le directeur de GUKPPiW donne ou non sa permission pour la diffusion d'un film, son accord concernant le cinéma n'est que formel.

Il apparaît maintenant plus clairement que GUKPPiW, qui selon les statuts des institutions devrait contrôler les savoirs, n'a pas le monopole décisionnel dans ce domaine. Le mécanisme de censure semble très complexe, impliquant d'autres acteurs et d'autres éléments. Nous supposons que cette institution joue un rôle important dans la chaîne de pouvoir organisationnel pour officialiser les décisions dont elle n'est pas l'auteure.

c) Ministère de la Culture et de l'Art - CUK – NZK²¹⁷

A partir du moment où la cinématographie est placée sous la tutelle du Ministère de la Culture et de l'Art, ce dernier devient responsable de son sort²¹⁸. Si le Comité Central intervient dans les œuvres achevées, le Ministre a le pouvoir d'arrêter le tournage ou la post-production d'un film. Il peut donc limiter le rôle d'un cinéaste à celui de technicien au service du Parti. Dans la période qui nous intéresse, les années 1970, un Ministre de la Culture et de l'Art en particulier a joué un rôle essentiel pour améliorer l'autonomie des cinéastes: Jozef Tejchma (1974 - 1978 ; 1980 - 1982). Il soutient des films ambitieux et négocie avec des cinéastes qui pendant la période de Solidarnosc revendiquent leur autonomie. Parfois, certains chefs de la cinématographie, comme Janusz Wilhelmi, vice-ministre de la culture (janvier –

²¹⁶ Cf. JAZDON, M., « Czarne filmy posiwiały. "Czarna seria" polskiego dokumentu 1956 – 1958 », in : *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, red. Małgorzata Hendrykowska, Poznań 2000, pp 47 – 59.

²¹⁷ CUK – Office de la cinématographie (Centralny Urząd Kinematografii); NZK - Bureau Général de la Cinématographie (Naczelny Zarząd Kinematografii).

²¹⁸ Loi du 16 février 1961 sur le champ d'action du Ministre de la Culture et de l'Art, Fond : Dz. U, nr 10, poz. 53.

mars 1978), ancien chef de la télévision, avaient une position plus autoritaire que celle du Ministre. Janusz Wilhelmi est l'instigateur de l'arrêt du tournage d'un film quasiment terminé d'Andrzej Zulawski, *Sur le Globe d'argent*. Même si en pratique, les décisions appartiennent au chef de la cinématographie, le cadre réglementaire est à l'image du Ministre de la Culture et de l'Art, qui en instaurant des décrets, signe les décisions concernant la cinématographie et les films. Un éclairage des missions du Ministère de la Culture et de la cinématographie (CUK, NZK) est indispensable pour comprendre le rapport, qui paraît obscur, entre ces deux institutions.

Selon la loi du 15 janvier 1951 sur la cinématographie, le CUK - Office de la cinématographie (Centralny Urząd Kinematografii) - devient l'instance principale dans la gestion et dans l'organisation de la cinématographie. Cette loi supprime l'institution *Film Polski* dont les droits et devoirs sont désormais assurés par le CUK. Selon l'article 15 de cette loi, les affaires de la cinématographie et les anciens employés de Film Polski sont attachés au Conseil des Ministres (et non plus au Ministère de la Culture)²¹⁹. Ceci dit, la cinématographie – le CUK - fonctionne comme une instance autonome entre le 1^{er} janvier 1952 et la date de sa dissolution en novembre 1956. L'article 2 de cette loi sur la cinématographie désigne le champ d'action du CUK : programmation, gestion technique et organisationnelle de la cinématographie, formation des cadres ; surveillance et contrôle des entreprises attachées à la cinématographie ; production, diffusion et exploitation des films ; relations internationales de la cinématographie ; promotion de l'art filmique par la création de concours, de festivals, gestion de sa base technique, etc. Cette institution d'Etat devient responsable de l'ensemble de la cinématographie : films documentaire, films de fiction, films d'animation, films pédagogiques. Le directeur du CUK devient le responsable des décisions administratives concernant l'organisation de ces institutions. Aussi, le CUK organisa-t-il la mise en place des commissions de qualification des scénarios et des films.

En novembre 1956, le CUK se transforme en Bureau de la Cinématographie (Urząd Kinematografii) et devient en octobre 1957 le NZK – Bureau Général de la Cinématographie²²⁰. Le NZK ne fonctionne pas comme une instance autonome et passe sous la tutelle du Ministère de la Culture et de l'Art. Son directeur a le pouvoir décisionnel en ce qui concerne la réalisation du programme et l'organisation de la cinématographie, mais ses décisions peuvent être « revisités » par le Ministre de la Culture et de l'Art.

²¹⁹ Loi n° 452 sur la création de l'Office de la cinématographie (CUK) du 16 décembre 1951, publiée au *Journal Officiel* n° 66, cote 452.

²²⁰ Cf. ZAJICEK, E., p 150.

Cependant, en pratique, le programme ne peut être réalisé ni par le Ministère, ni par le NZK, qui remplissent les missions de constitution et de contrôle. Il doit être réalisé dans les ensembles filmiques, comme TOR. C'est pour cette raison que les ensembles filmiques sont considérés comme les cellules principales de la production des films en Pologne populaire.

Pour identifier l'attente du Parti envers les ensembles filmiques, analysons les textes qui les fondent et qui décrivent leur fonctionnement.

2.1.2 L'archéologie des « ensembles filmiques »

a) Des *Ensembles d'Auteurs de films* aux *Ensembles filmiques*

Entre le 30 mai 1955 et le 1^{er} octobre 1956, le CUK – Office de la cinématographie - crée des *Ensembles d'Auteurs de films*, au nombre de six. Chaque ensemble est géré par un cinéaste nommé directeur artistique, accompagné d'un directeur littéraire et d'un directeur de production. La production est confiée au départ aux « Wytwornie »²²¹, et à partir du 1^{er} décembre 1956, les *Ensembles d'Auteurs de films* gèrent eux-mêmes la production des films dont ils sont responsables. Les cinéastes souhaitant réaliser des films sollicitent les ensembles de leur choix qui vont étudier leurs projets. Ces structures donnent leur avis technique pour indiquer à l'administration si celle-ci doit engager les fonds nécessaires pour produire les films. En 1958, les *Ensembles d'Auteurs de films* change de nom pour devenir les *Ensembles des Réalisateur de films*. Ce changement de nom révèle l'importance du rôle que les réalisateurs prennent dans la production des films du point de vue esthétique. Seuls les réalisateurs sont autorisés à signer les contrats qui les lient à un ensemble filmique. La fonction d'auteur au sein de la cinématographie et de la société polonaise étant un phénomène complexe, elle sera analysée dans la deuxième partie de cette thèse. Néanmoins, il est important pour notre recherche de remarquer qu'à partir de 1959, les *Ensembles des Réalisateur de films* se transforment en structures de production et gèrent, avec le financement de l'Etat-Parti, la production de leurs films. Le budget pour la production des films est géré par l'Entreprise « *Les Ensembles Unis des Réalisateur de films* ».

En 1968 et en 1969, les nouveaux ensembles filmiques remplacent les anciens, et l'Entreprise « *Les Ensembles Unis des Réalisateur de films* » est transformée en l'Entreprise de la Réalisation de Films « *Ensembles filmiques* », que nous continuerons d'appeler

²²¹ « Wytwornie » – ce sont les équivalents des studios de cinéma où non seulement on construit des décors, mais où l'on fait également le montage image et son des films, etc...

Ensembles filmiques (Zespoły filmowe). L'ensemble TOR, auquel est consacré cette recherche, est créé en 1967, avec Stanislaw Rozewicz comme directeur artistique. En 1968, avec la réorganisation des *Ensembles filmiques*, Stanislaw Rozewicz est remplacé par Antoni Bohdziewicz, qui dirigeait l'ensemble filmique DROGA auparavant. Selon Tadeusz Lubelski, TOR est un prolongement de DROGA²²².

b) les « ensembles filmiques » après la réforme de 1969

Dès le mois de mai, la réorganisation de la cinématographie est discutée et prend la forme d'un projet de loi le 16 novembre 1968. On vise un passage de la gestion financière des *Ensembles Unis des Réalisateurs de films* des cinéastes à l'administration. En réponse, le Conseil des Réalisateurs adresse une lettre pour demander des négociations au Vice-Ministre de la Culture et de l'Art et Chef de la cinématographie, Czeslaw Wisniewski, le 24 novembre 1968²²³. Cette lettre restera sans réponse, puisque la loi du 22 janvier 1969²²⁴ confiera le pouvoir de la cinématographie et la production des films à l'administration, en limitant de fait le rôle des ensembles filmiques à la pré-sélection et au développement des scénarios. Entre 1969 et 1972, un rédacteur²²⁵ rédige les rapports d'activités des ensembles et surveille les tournages pour le NZK.

En observant le changement de nom, par lequel les « *Ensembles Unis des Réalisateurs* » deviennent « *Ensembles Filmiques* », et la résistance des professionnels, on peut avancer l'hypothèse qu'il s'agit de diminuer le rôle des réalisateurs dans le champ de la production filmique polonaise. Cette hypothèse se voit confirmer dans le texte de la nouvelle loi de 1969, qui essaye de diminuer le rôle des cinéastes, en les décrivant comme des « ouvriers au service du mécène »²²⁶. Nous observons que leur rôle se dégrade dans le temps, puisque les premiers *Ensembles des Auteurs de films* avaient pour but de reconstruire l'idée de la collectivité artistique dans le film, initiée avant la seconde guerre mondiale par le groupe « Start »²²⁷. Ainsi, qui dit auteur dit celui qui est à l'origine de l'œuvre. Si la réglementation juridique en Pologne populaire ne prévoit pas de droit d'auteur pour les réalisateurs et désigne l'Etat

²²² LIPINSKA, K., Entretien avec Tadeusz Lubelski, avril 2013.

²²³ AAN, Fonds : KCPZPR, Cote : LVI-1715.

²²⁴ Idem.

²²⁵ *Les membres des ensembles du 17 novembre 1968, Statuts des ensembles de 1969*, AAN, Fonds : KCPZPR, cote : LVI – 1715.

²²⁶ Comparer le statut du réalisateur prévu par la loi, AAN, Fonds : NZK, cote : 2/78.

²²⁷ Cf. LUBELSKI, T., *L'histoire du cinéma polonais : les cinéastes, les films et les contextes*, Videograf II, Chorzów 2009, p 98.

comme le seul propriétaire des films²²⁸, ce n'est pas le fait du hasard. Le constat semble clair, le Parti ne souhaite plus que les cinéastes parlent.

L'ensemble TOR réalise donc ses premiers films dans un contexte politique et juridique qui reflète la méfiance du Parti envers les milieux intellectuels, où la parole est étouffée. La fonction de directeur de la production est supprimée et les budgets de films ne sont plus gérés par les ensembles, mais par la cinématographie (NZK). *L'Entreprise de la Réalisation des Films* « *Ensembles filmiques* » devient légalement le producteur des films polonais, selon la réglementation des *Ensembles filmiques* du 21 avril 1969²²⁹ signée par le vice-ministre Czeslaw Wisniewski, qui vient en appui à la loi du 22 janvier 1969. *L'Entreprise de la Réalisation des Films* « *Ensembles filmiques* » est conçue sur le modèle d'une entreprise, avec un directeur responsable de son activité selon l'arrêté n° 4 du Ministre de la Culture et de l'Art du 22 janvier 1969²³⁰. Concernant les questions idéologiques, les ensembles dépendent, depuis 1955 déjà, du département de programmation du NZK. La nouvelle réglementation d'avril 1969 confirme cette dépendance. Elle prévoit que les ensembles filmiques préparent la « matière littéraire »²³¹ pour la réalisation des films. Concrètement, on attend des ensembles une surveillance pour que les scénarios répondent au programme idéologique et aux thématiques confirmés par la direction du NZK²³². Les ensembles ont pour obligation d'assurer le lancement artistique des lauréats de l'Ecole de Cinéma de Lodz de leurs choix. Le rôle des *Ensembles filmiques*, selon ce texte, est de contrôler et de surveiller toute la chaîne de production des films du point de vue de l'idéologie. En théorie, l'Ensemble présélectionne les scénarios, les propose aux réalisateurs, contrôle les découpages techniques, les choix des lieux de tournage et propose les projets de films à la production. Le Conseil de programmation d'un ensemble filmique (direction + quatre réalisateurs + rédacteur)²³³ veille à ce que les directives de la politique culturelle « du plan quinquennal »²³⁴ en matière de choix des thématiques des films soient respectées. On attend que les scénarios et les films passent leur première sélection à l'échelle des ensembles. Une fois sélectionnés, ils suivent un long chemin administratif avant le verdict des dirigeants culturels. En 1969, formellement, les ensembles n'ont plus

²²⁸ DREWIENKO, E., *Prawo autorskie do dzieła filmowego*, Wydawnictwo prawnicze, 1965.

²²⁹ La réglementation des unités filmiques du 21 avril 1969, AAN, Fonds : NZK, cote : 2/78.

²³⁰ Comparer Zajicek p. 201 et l'arrêté n° 4 du Ministre de la Culture et de l'Art du 22 janvier 1969, AAN, Fonds : NZK, cote : 2/78.

²³¹ L'arrêté n° 4 du Ministre de la Culture et de l'Art du 22 janvier 1969, AAN, Fonds : NZK, cote : 2/78.

²³² La réglementation des unités filmiques du 21 avril 1969, AAN, Fonds : NZK, cote : 2/78.

²³³ Filmothèque de Varsovie, Conseil de programmation : *Rejs* : côte A329 - 68, *Structure de cristal* : cote A329 - 67.

²³⁴ Projet du plan sur cinq ans envoyé le 31 octobre 1969 par le directeur de l'Entreprise « Ensembles filmiques » Wieslaw Bozym au Ministère de la Culture et de l'Art, Archives du Ministère de la Culture et du Patrimoine National, Varsovie, Fonds : Ministère de la Culture et de l'Art, cote : 845/15.

d'autonomie artistique dans les choix de scénarios et doivent se plier aux décisions du NZK – leur premier interlocuteur sur la voie hiérarchique culturelle. A part le développement des scénarios, le contrôle de l'écriture et la réalisation des films, les missions des ensembles consistent à promouvoir les réalisateurs débutants.

Il se trouve que la mise en pratique de la conception des ensembles de 1969 n'a pas montré de bons résultats. Les chefs de production placés à l'Entreprise « *Ensembles filmiques* » n'ont pas su adapter les budgets aux intentions de réalisation. De plus, il leur a été difficile de choisir les équipes de tournage en adéquation avec la sensibilité des réalisateurs par manque de connaissances. Un problème plus important est également apparu. Les ensembles, déresponsabilisés de la production, ont accepté des scénarios dont la réalisation demandait des fonds importants, en se reposant sur les décisions de l'Entreprise « *Ensembles filmiques* ». Le même phénomène s'est produit concernant le choix des scénarios. Puisqu'ils étaient validés par la Commission des Scénarios, les ensembles ont cessé de faire des efforts pour développer des scénarios qui leurs semblaient artistiquement faibles en se reposant sur le NZK. En conséquence, selon le rapport du NZK pour l'année 1971, sur 25 films produits 9 étaient mauvais ; en 1972 sur 20 films réalisés seulement 9 étaient artistiquement réussis²³⁵. Le mandat des ensembles se finissait le 31 décembre 1971, le temps était venu pour le changement. L'arrêté du 10 janvier 1972²³⁶ qui officialise la création des nouveaux ensembles fut le signe d'un petit déluge dans le milieu cinématographique. Après la mort d'Antoni Bohdziewicz Stanislaw Rozewicz reprend la direction de l'ensemble TOR. Le directeur de production réintègre les *Ensembles filmiques* pour gérer les budgets des films, ce qui redonne à TOR sa fonction de producteur de films. En revanche, comme tous les ensembles, il est responsable de la qualité idéologique et des résultats économiques des films de cinéma et de télévision qu'il produit²³⁷. Le directeur artistique propose les scénarios sélectionnés directement au Ministre de la Culture et de l'Art et non plus au directeur du NZK, mais ce dernier préserve sa mission de contrôle des activités des ensembles. L'obligation de vérification des découpages techniques est abolie, ce qui donne à la direction des ensembles une certaine souplesse dans la réalisation et la modification des scénarios. Aussi, les choix artistiques initiaux des lieux de tournage sont respectés. On parle toujours du réalisateur comme d'un technicien de haut niveau au Département de l'image, mais on prend en considération, de plus en plus, son espace d'expression artistique en tant qu'auteur.

²³⁵ Cf. ZAJICEK, E., pp 208 – 213.

²³⁶ AAN, Fonds : NZK, cote 2/78.

²³⁷ Idem, article 18.1.

« Le plan quinquennal » concernant la cinématographie entre 1970 et 1975, conçu par les institutions cinématographiques sur les directives du IIème plenum du Parti KC PZPR, envisageait de transformer la cinématographie en industrie au sens juridique²³⁸. Il est important d'insister sur le fait que ces plans ont toujours été pensés conjointement par des représentants de plusieurs institutions : le Parti, le NZK, le Ministre de la Culture et de l'Art, les ensembles filmiques, l'Entreprise « Ensembles filmiques », les professionnels. Même si les directives venaient du Parti, son service culturel, les institutions et les professionnels du milieu cinématographique, en concevant les idées formalisées sous forme de plans de cinq ans, par exemple, avaient toujours l'opportunité de discuter de l'avenir de la cinématographie en présentant leur point de vue. La structure était conçue de telle sorte que les parties concernées puissent s'exprimer, mais toujours dans un cadre prévu pour la discussion. Les conditions de la conception du plan sur cinq ans en font la preuve. Cette organisation structurelle et juridique laborieuse avait pour volonté de contrôler l'expression créatrice des réalisateurs et de surveiller qu'elle ne déborde pas du champ artistique. Elle ne pouvait être mise en place que dans un espace surveillé par les institutions. Le désir du Parti de transformer la cinématographie en industrie en appliquant ses lois semblait être la meilleure solution pour préparer un terrain qui lui permette de contrôler les cinéastes.

C'est en se réunissant légalement et en constituant l'Association des cinéastes polonais (SFP) que les réalisateurs ont réussi à parler et à se faire entendre dans les années 1970. Le 1^{er} décembre 1979, l'Entreprise « Ensembles filmiques » se réunit en Collège décisionnel pour discuter du nouveau statut des ensembles filmiques. Cette proposition est envoyée le 1^{er} février 1980 pour validation et signature du Ministre de la Culture et de l'Art²³⁹. Selon l'article n° 15 le sort des ensembles dépend toujours du Ministre de la Culture et de l'Art, mais on officialise sa fonction de producteur de films. Le climat politique amorce l'ambition du milieu professionnel pour obtenir l'indépendance économique des ensembles en matière de production de films face au NZK. L'article n° 4 du règlement des *Ensembles filmiques* fait des directeurs de la photographie des membres des ensembles, au même titre que les réalisateurs. Il revient à l'ensemble d'organiser une évaluation interne des films réalisés pour que les réalisateurs soient conseillés par leurs collègues, avant la présentation des films à la Commission de validation. Dans le texte de réglementation, l'ensemble est envisagé comme

²³⁸ Projet du plan sur cinq ans envoyé le 31 octobre 1969 par le directeur de l'Entreprise « Ensembles filmiques » Wiesław Bozym au Ministère de la Culture et de l'Art, Archive du Ministère de la Culture et du Patrimoine National, Varsovie, Fonds : Ministère de la Culture et de l'Art, cote : 845/15.

²³⁹ Proposition du changement du statut des ensembles filmiques du 1^{er} décembre 1979, AAN, Fonds : NZK, cote 2/78.

un collectif artistique qui doit « initier » des projets de films répondant aux critères artistiques et idéologiques définis par le programme de la cinématographie. Les vieux objectifs tels que « contrôler » et « surveiller » sont remplacés par des termes moins directifs, comme « initier » et « inciter » les réalisateurs à créer des films respectant les directives du Parti. C'est à ce moment-là, dans ce contexte politique propice à la vision des cinéastes, que Stanislaw Rozewicz décide de confier la direction de l'unité à Krzysztof Zanussi, membre de l'ensemble TOR pratiquement depuis sa création.

Les réalisateurs, dont certains membres de TOR, comme Krzysztof Kieslowski, revendiquent progressivement l'amélioration de leur statut. En 1980 commence une série de projets de plus en plus osés face à l'administration du NZK qui ralentit le processus de fabrication des films. Les réalisateurs qui gèrent les ensembles réclament l'autonomie économique, avec les recettes des films qui reviendraient aux ensembles et non plus au compte commun du NZK qui redistribue de manière égale à tous les ensembles, même à ceux qui sont en déficit. Enfin, les propositions de *l'Entreprise de la Réalisation des Films « Ensembles filmiques »* du premier février 1980 demandent la séparation du NZK. Ils exigent que ce dernier se concentre sur le programme de la cinématographie socialiste qui devrait répondre aux besoins de la société socialiste, en promouvant ses idées politiques, sa culture et ses méthodes d'éducation du peuple. Il aura fallu 12 ans pour que les postulats envoyés au Ministre par le Conseil des Réalisateurs suite au projet de loi concernant la cinématographie en 1968, soient enfin entendus en 1980. Comme dans la lettre du 24 novembre 1968, la réglementation de 1980 prévoit que le NZK, en tant qu'organe du Ministre de la Culture et de l'Art, doit s'occuper de la politique culturelle cinématographique. En revanche, c'est à *l'Industrie Unifiée des Films* (l'ancienne *Entreprise Ensembles des films*) que revient la gestion de la production des films, en regroupant sous son patronat les *Ensembles filmiques* (en tant que producteurs indépendants économiquement du NZK et donc de l'Etat-Parti), les *Wytwornie* (studios de cinéma) avec ses techniciens, et le studio de films d'animation *Semafor*. Cette proposition a pour but d'augmenter la qualité et la quantité des films, en renforçant la coopération entre les *Ensembles Filmiques* et les *Wytwornie*.²⁴⁰

Il faut admettre que les décisions concernant les ensembles filmiques résultaient des directives du Parti, mais aussi des négociations et des discussions du milieu cinématographique avec les institutions chargées de la mise en place de la politique culturelle à exécuter. Ce réseau des relations entre les chefs de la cinématographie, les chefs des

²⁴⁰ Proposition du changement du statut des ensembles filmiques du 1^{er} février 1980, AAN, Fonds : NZK, cote 2/78.

ensembles filmiques, les ministres et les hauts dignitaires du Parti créait des attentes idéologiques et artistiques envers les films. Ces derniers étaient réalisés dans les ensembles filmiques, les cellules principales de la production cinématographique, et par les cinéastes – membres.

Cette brève présentation des institutions au service de l'idéologie permet de visualiser le réseau communicationnel des structures décisionnelles pour la production d'un film. Nous pouvons aussi constater trois moments où intervient la censure : lors de l'écriture (Ensemble filmique, commission de validation des scénarios) ; lors de la production (NZK, CUK, Ensemble filmique) ; et lors de l'engagement des fonds (Ensemble filmique, Ministre de la Culture et de l'Art). Ajoutons à cela la censure possible du film achevé, qui peut être interdit de diffusion. Dans quel but ? Selon le cinéaste Filip Bajon, à la fin des années 1970, l'Etat-Parti « n'aimait pas interdire les films de diffusion, cela ne correspondant pas à l'image de la politique culturelle de l'époque »²⁴¹.

Dire que l'Etat avait le monopole complet sur le cinéma en le finançant et en étant l'unique producteur en Pologne reviendrait à nier le rôle des cinéastes. Selon Edward Zajicek, certains films réalisés dans les années 1970 expriment une vision singulière de l'auteur cinéaste, malgré les erreurs commises par les directions chargées de la politique culturelle²⁴². L'analyse de la notion et de la fonction d'auteur dans une société non-démocratique nous paraît indispensable, mais pour bien la comprendre, il est important de faire à présent un point sur les lois concernant la cinématographie, dans le but de visualiser le cinéma dans le contexte des structures qui l'organisent.

Nous avons localisé la position du cinéma polonais dans l'espace politique, partons à la recherche des normes qui le gouvernent.

2.2. La normalisation du cinéma au nom de l'idéologie

Un système où les arts sont contrôlés, surveillés par les institutions et normalisés par les lois, impose un certain cadre à la création cinématographique. La loi du 15 décembre 1951 sur la cinématographie (§1 création du CUK - Office de la cinématographie) définit le cinéma comme un art à part entière et non seulement comme « *un moyen de dissémination de la culture, de l'art et d'éducation du peuple* »²⁴³. Cette même loi formule qu'un artiste-cinéaste,

²⁴¹ LIPINSKA, K., Entretien avec Filip Bajon, Varsovie, août 2014.

²⁴² Cf. ZAJICEK, p 247.

²⁴³ Loi nr 452 sur la création du Comité Central de la Cinématographie du 16 déc. 1951, publiée dans le *Journal Officiel* nr 66, poz. 452.

en dépit de la création, doit aussi accomplir une fonction d'éducateur du peuple, sinon, les films qui ne correspondent pas aux valeurs communistes sont censurés. Dans ce sous-chapitre, nous étudions les normes qui gouvernent la cinématographie et nous efforçons d'identifier les points de fracture qui laisseraient une part d'autonomie s'infiltrer dans le dispositif cinématographique et vis-à-vis de l'attente sociale. Cette analyse permettra d'éclairer la problématique soulevée par Theodor Adorno sur l'essence de l'art (est-il normatif ou autotélique²⁴⁴ ?) et de nous interroger sur ses répercussions pour la politique culturelle (cinéma) en Pologne populaire dans le cas de l'ensemble TOR.

En Pologne populaire, la loi désigne le cinéma comme un art placé sous la tutelle du Ministre de la Culture et de l'Art. L'art implique la liberté d'expression, or, en Pologne populaire certaines structures veillent à ce que les films ne véhiculent pas de messages nocifs à la pensée idéologique. Nous supposons qu'un cadre réglementaire normalise la production filmique en Pologne populaire et définit la qualité artistique et éducative des films.

Nous savons que les commissions de validation de scénarios existent depuis 1952 et que leur création n'est pas régulée par la loi, mais par la décision interne du CUK. Certains parmi les cinéastes polonais, et notamment les membres de *l'Association des cinéastes polonais*, n'ont pas la même vision de l'art que l'Etat-Parti qui voit en l'art une énigme dont la structure reste à « déchiffrer »²⁴⁵. Ceci dit, le sens d'une œuvre d'art pourrait nuire au discours idéologique et échapper au contrôle des dirigeants culturels, et dans le souci d'anticipation, la nécessité de la normalisation apparaît comme la solution naturelle. Selon cette conception, le cinéma est considéré comme un art communiquant, réduit à la représentation de la réalité. Pendant ce temps-là, les cinéastes de l'ensemble TOR défendent une vision de l'art autotélique, d'un film qui peut avoir un but en soi, différent de l'intention de son auteur ou encore du programme éducatif à accomplir que les lois prévoient pour le cinéma²⁴⁶. Cette dichotomie administration – artistes va s'accroître avec les événements politiques et évoluera vers une lutte pour la prise d'autonomie des cinéastes face au dispositif. Au même moment, le peuple *se bat* pour la démocratisation de la société durant la période glorieuse de *Solidarnosc* vers la fin des années 1970. Les films retranscrivent cette soif de démocratisation à leur manière. Les cinéastes réagissent aux normes de la politique culturelle et à la place qui leur est imposée dans les institutions. Ces aspirations démocratiques apparaissent également en filigrane dans certaines productions filmiques.

²⁴⁴ ADORNO, T., *Théorie esthétique* (1970), Paris, 1989.

²⁴⁵ *ibid.*

²⁴⁶ Tous les cinéastes de TOR que nous avons interviewés durant la période 2013 – 2014 défendent ce point de vue.

Nous avons remarqué que les films sont produits à l'intérieur des *Ensembles filmiques* avec en corollaire une prise de pouvoir de plus en plus importante des réalisateurs dans le milieu cinématographique. Le statut de réalisateur de films prévaut sur celui d'auteur qui s'y trouve intégré. C'est le réalisateur qui donne sa forme finale au film, et non le scénariste ou le producteur, comme aux Etats-Unis. En 1966, les *Ensembles filmiques* ont produit 27 films pour le cinéma et 46 films pour la télévision. La production filmique, depuis la première moitié des années 1950, où l'on produisait 4 films par an²⁴⁷, prend de l'ampleur. On a créé les Ciné-clubs (1956 - DKF), organisé des concours et des prix attribués aux meilleurs films par la presse cinématographique. Les cinéastes ont formé la *L'Association des cinéastes polonais* (SFP) en 1966. Au début de la deuxième moitié des années 1960, en Pologne populaire, 164,7 millions de spectateurs ont fréquenté 3836 salles de cinémas. On compte 254 000 postes de télévision dans les foyers polonais, contre 426 000 en 1960 et 7 708 000 en 1970²⁴⁸. Ces chiffres nous montrent que le rôle de l'image devient important dans la société polonaise. De plus en plus présents sur les écrans de la télévision, les réalisateurs sont reconnus dans la rue et par les médias, mais surtout dans leur milieu professionnel. La responsabilité de cinéaste de l'image qu'ils véhiculent est incontestable. Nous supposons que l'Etat-Parti s'en sert, en instaurant son programme pour la cinématographie, officialisé et normalisé par des lois, pour diminuer le rôle des cinéastes en leur accordant le statut d'artiste, mais créant au nom de l'idéologie.

2.2.1. Les réformes après 1968

Mars 1968 fut désastreux pour le cinéma polonais, suite à l'exode des Juifs encouragés à partir en Israël, et à la perte d'auteurs et de techniciens talentueux comme Jerzy Lipman et Kurt Weber. La presse officielle lança une campagne de propagande contre les intellectuels. Certains d'entre eux, dont quelques cinéastes, comme Roman Polanski, quittèrent la Pologne. Surveiller et contrôler les messages devint la devise de l'Etat-Parti.

Les conséquences sur le cinéma se manifesteront le 16 novembre 1968 par un projet de loi sur la Cinématographie. En plus de réorganiser *l'Entreprise « Ensembles des réalisateurs de films »*, et d'en changer le mode de fonctionnement, le financement, et le statut, il s'agit surtout de diminuer le rôle des réalisateurs comme artistes d'une manière normative,

²⁴⁷ Cf. *Cinématographie en PRL entre 1945 – 1980*, Varsovie, 1980, pp 193 – 207.

²⁴⁸ Idem, p 201.

inscrite dans la loi. Ces derniers ne tarderont pas à adresser leur mécontentement au Vice-Ministre de la Culture et de l'Art, Czeslaw Wisniewski, le 24 novembre 1968²⁴⁹. Selon les réalisateurs, la nouvelle réforme néglige leur rôle au sein de la cinématographie (artistes contre administration)²⁵⁰. Il est possible de négocier, en Pologne populaire, avec les instances du pouvoir en étant un groupe formé, organisé, avec un statut officialisé par un enregistrement de la structure auprès de l'administration. Naturellement donc, pour pouvoir s'exprimer et pour être entendus, les réalisateurs renforcent la réglementation de *L'Association des cinéastes polonais*.

Cette organisation en groupe, ainsi que les nouvelles grèves de 1970, ont influencé le changement de la politique culturelle, qui ne favorisait pas la création de films notables. Rappelons les événements politiques qui ont provoqué cette grève et le changement politique qui eut un impact sur la cinématographie.

Suite à la hausse des prix de la viande et des produits alimentaires, diligentée par le POUP le 30 octobre 1970, le peuple polonais commença à se rassembler dans des lieux publics pour protester. Ces rassemblements n'eurent pas d'effets sur les décisions de l'Etat-Parti. En conséquence, le 14 décembre 1970, les ouvriers des Chantiers navals de Gdańsk cessèrent de travailler en signe de protestation. La manifestation se propagea dans plusieurs villes de Pologne et se solda par l'intervention de l'armée, incluant le recours aux chars et aux militaires. 39 victimes tombèrent sous les coups de la répression lors du « jeudi noir », le 17 décembre 1970. Le nouveau secrétaire, Edward Gierek, remplaça Wladyslaw Gomulka.

Ces événements ne sont pas dépourvus d'impact sur la politique culturelle et la cinématographie. Après le VIème plenum KC PZPR (6-11 décembre 1971), le Bureau Politique formalise, par une loi, de nouvelles directives concernant la politique culturelle : développement de la culture nationale, diffusion de messages propices aux valeurs socialistes, développement de nouveaux besoins culturels. Ces idées prennent la forme de plans quinquennaux pour le développement de la culture, qui devrait servir les idéaux socialistes et présenter un niveau artistique et idéologique du pays de qualité²⁵¹. Ainsi, le rôle du cinéma est d'éduquer le peuple, en s'associant avec le monde du travail, de la culture, et avec les institutions et les artistes, pour combattre les idées défavorables au socialisme et pour lutter aux côtés de la bureaucratie qui restreint la liberté artistique. Pour ce faire, il faut donc améliorer la base technique de la cinématographie et créer une offre culturelle pour occuper le

²⁴⁹ AAN, Fonds : KC PZPR, cote LVI-1715.

²⁵⁰ AAN, Fonds : KC PZPR, cote LVI-1715.

²⁵¹ Archive du Ministère de la Culture et du Patrimoine, Fonds : Ministère de la Culture et de l'Art, cote : 845/15.

temps libre des Polonais. Selon le Bureau Politique du Parti, le développement culturel sert à renforcer les liens avec les autres pays et à marquer la position de la culture socialiste dans le monde :

« *La culture, étant une plateforme efficace et attractive des relations internationales, est depuis toujours un maillon important dans la lutte idéologique – voici la position que l'artiste devrait promouvoir sur la scène internationale* »²⁵².

La presse et le milieu professionnel ne sont pas satisfaits du fonctionnement de la cinématographie depuis les réformes de 1969, qui, selon les critiques de cinéma, laissent des metteurs en scène incompétents réaliser les films²⁵³. Nous constatons que ce « boycott » du milieu professionnel pour restructurer les « ensembles filmiques » arrive au moment où *L'Association des cinéastes polonais (Stowarzyszenie Filmowcow Polskich - SFP)* acquiert une certaine notoriété et profite du changement de la politique au niveau national.

2.2.2. Les réformes après 1972

Le 10 janvier 1972, selon le décret nr 2 du Ministre de la Culture et de l'Art, le chef de production devient le responsable de la production dans un ensemble filmique, placé directement sous l'autorité du directeur artistique et non plus de l'administration du NZK.²⁵⁴ Ce changement marque une étape importante pour les ensembles filmiques, qui s'émancipent de l'administration en matière de production. Le nouveau décret accentue aussi le rôle des réalisateurs dans la gestion des ensembles filmiques. Il faut être réalisateur pour devenir directeur artistique - chef d'un ensemble filmique. La position du réalisateur dans le milieu cinématographique est donc celle du responsable des décisions concernant la production des films, les choix des scénarios, et le réalisateur est donc celui qui porte la responsabilité de l'image qu'il crée. Un compromis semble être trouvé entre l'Etat – Parti et les cinéastes sur la notion de responsabilité de l'image du réalisateur. Les réalisateurs tolèrent le discours du Parti et le Parti, celui des réalisateurs. De cette « bonne entente », naît la loi du 5 XII 1973²⁵⁵ du Bureau Politique du POUP – insistant sur l'importance de l'augmentation du rôle socio-

²⁵² La Loi - VI zjazd KC, O dalszy socjalistyczny rozwój PRL, Książka i wiedza 1971, str 59-62 (chapitre 4 Culture).

²⁵³ Par exemple, à TOR, on laisse Jacek Butrymowicz réaliser *Kwiat Paproci* en 1971. Ce film a subi de nombreuses coupes qui ont détruit sa structure, et, en conséquence le film a fini « au placard ».

²⁵⁴ AAN, Fonds : KCPZPR, service culturel, cote LVI-1717.

²⁵⁵ AAN, Fonds : NZK, cote 8/10.

culturel de la cinématographie et sur l'amélioration de sa base technique. Cette loi sera considérée comme majeure jusqu'à la fin des années 1970 s'agissant des valeurs à transmettre par le cinéma. Elle définit le programme thématique que les films doivent respecter.²⁵⁶

La question de l'autonomie des ensembles filmiques continue à préoccuper les cinéastes, qui décident de se regrouper le 14 mars 1974 en *Conseil de Programmation*²⁵⁷ à Jablonna pour s'entretenir à ce propos et pour discuter du manque de bons scénarios. Ils évoquent également le besoin d'encourager les jeunes talents en s'occupant d'eux au sein des *Ensembles filmiques*. Les réalisateurs revendiquent la nécessité de l'autonomie des *Ensembles* concernant les méthodes de travail avec les jeunes qui sortent de *l'Ecole de cinéma*. Selon Kazimierz Kutz, les jeunes ont besoin de plus de liberté pour laisser s'exprimer l'artiste qui dort à l'intérieur d'eux-mêmes, leur « grain de folie » créateur. Laisser plus d'autonomie aux *Ensembles filmiques* dans le choix de scénarios et dans le travail avec les jeunes, telle fut la demande des réalisateurs. Le cinéma avait pour espoir d'augmenter la qualité artistique des jeunes en les faisant travailler en équipe :

« 80% des jeunes réalisateurs sont sous l'emprise d'une mauvaise manipulation et sont foutus »²⁵⁸

Les nouvelles lois prennent en compte les demandes des réalisateurs concernant la modernisation de la base technique, formulées lors du *Conseil de Programmation* de Jablonna, mais n'abordent pas la question de l'autonomie des ensembles filmiques qui dépendent toujours du NZK. En mai 1975, le Conseil des Ministres publie les lois sur l'évolution de la cinématographie pour les années 1976 – 1980 à venir, et présente des projets de :

- modernisation du matériel technique,
- construction d'un studio à Varsovie,
- production annuelle de 45 films de fiction et de 300 films de 30 minutes pour la télévision.²⁵⁹

Les négociations concernant l'amélioration de la base technique et l'autonomie dans la sélection des scénarios se formalisent. Cependant, le nouveau studio de Varsovie n'est pas construit comme prévu dans le plan de cinq ans et la base technique polonaise connaît des

²⁵⁶ Pour plus de détails, voir le chapitre 2.1.3 de cette thèse.

²⁵⁷ Compte-rendu du *Conseil de Programmation de Jablonna*, le 14 mars 1974, AAN, Fonds : NZK, cote 1/37.

²⁵⁸ Cf. ZAJICEK, E., p 221.

²⁵⁹ Texte de la loi n° 87/75, AAN, Fonds : NZK, cote 2/41.

problèmes d'approvisionnement en pellicule, aussi rare qu'elle abonde de l'autre côté du mur. A quoi servent donc ces engagements officialisés par les lois signées par le Conseil des Ministres ? La norme rassure le milieu cinématographique et donne la preuve tangible que la demande avait bien été prise en compte.

Nous pouvons alors confirmer que l'ambition de l'Etat-Parti est de contrôler les esprits par le médium puissant qu'est le cinéma. Prendre des décisions concernant l'amélioration technique alors que l'économie ne le permet pas, est une stratégie vicieuse pour changer le champ de visibilité du pouvoir. Contrôler et surveiller les messages, tel est le but qu'il faut rendre invisible pour qu'il soit efficace. Le 16 juillet 1975, par le décret nr 14 du Ministre de la Culture et de l'Art, naît le *Comité coopératif de programmation* ainsi que son organe interne de conseil dans le domaine de la cinématographie²⁶⁰. Et pendant que la promesse de l'amélioration de la base technique et de la construction d'un studio à Varsovie fait illusion et donne encore de l'espoir, le Ministère de la Culture et de l'Art édite son décret nr 48 le 11 décembre 1978. Il donne suite au décret nr 68 du 25 septembre 1974 concernant la création de la *Commission d'évaluation des films*. Cette fois-ci, il s'agit de réformer les principes de fonctionnement de la *Commission d'évaluation des films de cinéma*²⁶¹. Le texte est rédigé par le *Directeur Général* du NZK et non pas par le Ministre de la Culture et de l'Art. On en conclut donc que le NZK est une institution exécutive du Ministère de la Culture et de l'Art dont l'autonomie décisionnelle n'a rien à voir avec celle du CNC français.

Précisons le cadre d'intervention de cette *Commission d'évaluation des films de cinéma*. Selon l'article 2, son champ d'action se présente de la manière suivante :

- évaluation idéologique et artistique des films,
- proposition de diffusion des films acceptés,
- définition de l'âge des spectateurs,
- proposition des films pour les festivals,
- proposition des catégories artistiques des films selon les critères de la carte d'évaluation du NZK.²⁶²

L'article 7.1 définit les objectifs et le fonctionnement de la Commission d'évaluation, ce qui nous permet de saisir son rapport avec les ensembles filmiques. Le directeur artistique doit adresser à la Commission d'évaluation un exposé écrit en argumentant au sujet des

²⁶⁰ Cf. ZAJICEK, E., p 221.

²⁶¹ AAN, Fonds : NZK, cote 2/140.

²⁶² Idem.

valeurs idéologiques (selon l'idéologie qui se revendique marxiste-léniniste) et artistiques du film proposé. Ensuite, ce sont les membres de la Commission qui décident, selon l'article 9.1, si le film présenté remplit les critères attendus. Ces critères sont normalisés par la grille d'évaluation des films à remplir par les membres de la Commission. Sur 44 points, on attribue 15 points pour les idées et 15 autres points pour la conception artistique. Les 14 points qui restent sont accordés de la manière suivante : 5 points pour le jeu des comédiens, 3 points pour l'image, 3 points pour la scénographie et les costumes, 3 points pour le son. Parmi les éléments idéologiques, comptent les idées éducatives, politiques, sociales, épistémologiques transmettant les valeurs de la théorie marxiste-léniniste²⁶³. Nous constatons donc que les films idéologiquement faibles peuvent se rattraper par les qualités artistiques et ceux artistiquement faibles par les idées qu'ils véhiculent.

Ainsi, en Pologne populaire, les institutions étatiques ont pour habitude de proclamer leurs arrêtés internes pour mieux organiser, mieux quadriller l'espace qu'ils gouvernent. La création des ensembles filmiques, du NZK, des services « culture » au sein du Parti, la définition du cadre d'intervention, des lois qui régulent la cinématographie, des statuts des ensembles filmiques et de l'auteur-réalisateur confirment notre hypothèse. De plus, pour séduire les cinéastes et faire en sorte qu'ils se revendiquent comme des artistes de la Pologne populaire, le Ministre de la Culture et de l'Art édite, le 15 mars 1975, le décret nr 13 concernant les règles d'attribution des catégories professionnelles²⁶⁴. Ces règles expliquent comment être un « bon » artiste-réalisateur, et définissent la position du réalisateur qui, en réalisant des films propices aux valeurs socialistes, peut formuler sa demande de changement de catégorie professionnelle. Ainsi, la définition du réalisateur est normalisée et pour obtenir une promotion sociale, il faut se convertir.

2.2.3 Fin des années 1970 - vers les accords de Gdansk

En 1978 les temps pour les cinéastes commencent à devenir plus favorables. Le 11 novembre 1978 le Ministère de la Culture et de l'Art édite un décret, en coopération avec le Bureau politique du POUP, la SFP (l'Association des cinéastes polonais) et le NZK, concernant l'évolution de la cinématographie. Ce décret, approuvé par le Bureau Politique et le Service Culturel du Parti, prévoit que la discussion concernant l'avenir de la

²⁶³ Voir l'exemple de la carte dans les ANNEXES (Annexe n° 3).

²⁶⁴ Cf. ZAJCEK, E., p 221.

cinématographie s'effectuera avec la SFP. Le document, édité en janvier 1979²⁶⁵, complète le décret du 11 novembre 1978, avec la rectification du statut d'auteur pour les cinéastes et la proposition d'appeler ces derniers « artistes » dans les textes juridiques. Ce décret témoigne du renforcement de la position du cinéaste au sein de la société polonaise de la fin des années 1970.

L'importance de la normalisation de la cinématographie est donc primordiale pour que les films transmettent les valeurs idéologiques du Parti communiste polonais. Cependant, les promesses formulées par les lois instaurées par le Conseil des Ministres concernant l'amélioration technique de la cinématographie ne sont pas tenues. On continue à envoyer les films aux festivals en ne se souciant guère de la qualité technique des copies²⁶⁶. Les réalisateurs, furieux de ces négligences commises par l'administration qui gère les structures cinématographiques, demandent de plus en plus d'autonomie vis-à-vis des institutions, des normes et du dispositif. Pour que les films puissent exprimer les idées de leurs auteurs d'une manière digne des techniques et de l'esthétique cinématographique, ces derniers doivent franchir un labyrinthe administratif pour atteindre leur but. Communiquer, argumenter, négocier semblent être le prix à payer pour s'exprimer à travers la création filmique, mais aussi pour travailler dans des conditions correctes, dans une société non démocratique où la volonté de transmission des valeurs idéologiques prime avant tout.

Dire que la norme est fondée par les textes juridiques serait réducteur dans le cadre d'une recherche en sciences de l'information et de la communication. Les valeurs culturelles et morales fondent l'inconscient d'une société donnée. Les valeurs d'une société socialiste, dont parlent les textes que nous venons d'étudier, n'apparaissent pas avec la transformation de la Pologne en une démocratie populaire, fidèle à l'URSS. En suivant la méthodologie employée par Michel Foucault²⁶⁷ et celle de Pierre Legendre²⁶⁸, nous tenterons, dans les chapitres suivants, de décrypter ces valeurs, en étudiant les films et les motifs qui conduisent les réalisateurs à former leurs structures. Saisir l'inconscient de l'époque où les artistes de TOR créent leurs films consiste à définir le spectateur potentiel auquel s'adressent les messages véhiculés par les films, et à identifier les idées transmises parfois par les auteurs des films, parfois par les films eux-mêmes, qui vivent leurs propres vies.

²⁶⁵ AAN, Fonds : KC PZPR, Cote : LVI1691.

²⁶⁶ Dans le « Jeune cinéma », dans le dossier consacré au cinéma polonais, les journalistes mettent l'accent sur les limites du niveau technique des certains films polonais.

²⁶⁷ Voir la théorie du dispositif que Michel Foucault esquisse dans *Naissance de la clinique* (1963), *Les Mots et les choses* (1966), et *Surveiller et punir* (1975).

²⁶⁸ Voir la conception de l'inconscient historique de Pierre Legendre dans *L'amour du censeur* (1975).

2. 3 Les directives pour la production des films

Les décisions concernant la cinématographie ne se limitent pas à la simple organisation et à la mise en place du cadre réglementaire. Les interventions atteignent avant tout les contenus des films. Comprendre dans un premier temps les thématiques attendues par l'Etat-Parti, les types de héros et les valeurs à transmettre via les films est une étape indispensable pour saisir comment l'ensemble TOR applique en pratique les directives pour la production des films en Pologne populaire. Ceci nous permettra également de bien voir quelle est sa ligne éditoriale, et d'en saisir la spécificité.

2.3.1. Les thématiques attendues par le Parti

L'intervention du Parti ne se limitait pas uniquement à l'organisation de la cinématographie. En 1969, le 25^{ème} anniversaire de la Pologne populaire fut l'occasion de donner des ordres au service culturel du Parti pour assurer la réalisation de films glorifiant les étapes majeures de l'histoire et de la politique de la Pologne communiste : réussite sociale des ouvriers et des paysans à travers la construction de personnages contemporains, thématiques abordant le combat armé des Polonais contre l'hitlérisme, ou les mouvements ouvriers²⁶⁹. La thématique de la contemporanéité dans les films est aussi abordée lors du VIII^{ème} Plenum du Comité Central du POUP, présidé par Edward Gierek, qui se déroule du 6 au 7 février 1971. Il donne lieu aux rencontres des dirigeants culturels sous forme du Congrès de la Culture Polonaise et de la réunion de la Commission de la culture et de l'Art de la Diète de Pologne où sont élaborées les directives pour la cinématographie²⁷⁰. En ce qui concerne le film de fiction, pour la télévision et pour le cinéma, on souhaite voir des héros dignes d'assurer le rôle de modèle social, surtout pour les jeunes. Le héros contemporain doit « *naître de la lutte pour la liberté au nom du socialisme et de la Pologne contemporaine, et se sacrifier au travail pour le progrès et la prospérité de son pays* »²⁷¹.

²⁶⁹ AAN, Fonds : KCPZPR, Cote : LVI-1715, explication de la loi du 22 janvier 1969, paragraphe VI concernant la cinématographie.

²⁷⁰ VIII Plenum KC PZPR – Nouveaux chemins (numéro spécial), Edition „Współczesne” RSW „Prasa”, Warszawa 1971.

²⁷¹ Compte-rendu du Congrès de la Culture Polonaise et de la réunion de la Commission de la culture et de l'Art de la Diète lors du VIII^{ème} Plenum du Comité Central du POUP, 6-7 février 1971, Archive des Actes Nouveaux de Varsovie (AAN), Fonds : NZK, cote : 1/55.

Ce projet de loi proposé par le Bureau Politique du POUP le 5 décembre 1973²⁷² définit le champ thématique que les films doivent respecter. Ce champ thématique est considéré comme essentiel pour l'exécution de la politique culturelle de l'Etat-Parti.

Dans sa thèse, Ania Szczepanska, classe les films du groupe de production « X » d'Andrzej Wajda selon les genres cinématographiques pour vérifier « *si l'usage d'un genre plutôt que d'un autre (...) a été plus propice pour construire un discours critique à l'égard du système politique* »²⁷³. En s'appuyant sur l'étude de Raphaëlle Moine²⁷⁴, Ania Szczepanska construit une typologie des films du groupe X, et souligne les limites d'une classification, en concluant qu'un film peut appartenir, parfois, à deux genres cinématographiques. Elle donne l'exemple d'*Interrogatoire* de Ryszard Bugajski (1981), qu'elle considère à la fois comme un drame psychologique et comme un film politique. Ania Szczepanska analyse ensuite l'époque à laquelle les cinéastes situent leurs films, qui migrent entre le passé et le présent. Szczepanska remarque, en ce qui concerne la référence au passé, deux périodes privilégiées : la période d'avant-guerre d'une part, et les premières années de la construction de la Pologne socialiste après-guerre d'autre part. Quelques complications se présentent dans la compréhension de la notion du passé et du présent proposée. Si on affirme que le passé c'est le présent qui n'est plus là, une sorte de néant, et que le présent c'est l'être, il faut étudier plus profondément ces deux variables et à la fois les relations qu'elles tissent entre elles et leur impact sur l'autonomie de l'auteur de cinéma. Avant tout, il est indispensable de saisir la norme pour analyser la définition du passé et du présent utilisée par le Parti et vérifier si ces variables dans les deux contextes (cinéaste, administration) ont le même sens.

Après avoir étudié les directives du Comité Central du Parti données aux cinéastes de l'Ecole polonaise de cinéma dans les années 1960, et qui suggèrent de réaliser des films qui parlent du présent, Ania Szczepanska pose la question suivante : « *qu'est-ce qu'un film contemporain ?* »²⁷⁵. Elle étudie ainsi « la nouvelle voie » du film polonais, qui aborde à l'écran des thématiques contemporaines comme l'acte de « diffusion » et de « découverte » des réalités politiques et sociales de la société dans laquelle ces films naissent. Saisir les genres et s'interroger sur l'époque à laquelle se situe l'action des films polonais du groupe X semble une bonne méthode pour cartographier les films produits par le groupe en question. Ce

²⁷² Texte de la loi du Bureau Politique du POUP du 5 décembre 1973, Archive des Actes Nouveaux de Varsovie (AAN), Fonds : NZK, cote : 8/10 – cette loi souligne l'importance de l'augmentation du rôle socio-culturel de la cinématographie et de l'amélioration de la base technique.

²⁷³ Cf. SZCZEPANSKA, A., *Le groupe de production X d'Andrzej Wajda : un cinéma d'opposition en République populaire de Pologne (1972-1983)*, Université Paris 1 Sorbonne, p 273.

²⁷⁴ Cf. MOINE, R., *Les genres au cinéma*, Nathan, Paris 2002, pp 20-21.

²⁷⁵ Cf. SZCZEPANSKA, A., *op.cit.*, p 294.

qui nous intéresse est de comprendre, dans un premier temps, l'approbation ou non des thématiques par le Comité Central du Parti. Dans un deuxième temps, après avoir saisi le champ thématique défini par le Parti, on peut mieux appréhender l'usage stratégique ou non des genres cinématographiques et des époques où se situe l'action par les cinéastes. Saisir d'abord les directives du Parti pour ensuite comprendre les films nous semble être un chemin plus lent, mais plus prudent à suivre. En effet, analyser la source, le discours politique envers les films, protège contre les interprétations un peu trop hâtives fondées sur l'analyse de l'ensemble des films de TOR produits dans les années 1970. Suivre cette deuxième démarche fausserait nos résultats au stade même de la formulation des hypothèses. Autrement dit, notre démarche a pour but d'éviter de fonder nos hypothèses sur des éléments subjectifs, trouvés à la hâte, avec une forte probabilité d'être fallacieux. C'est pourquoi étudier la loi du 5 décembre 1973²⁷⁶, avant d'essayer d'analyser les films de TOR à partir d'une typologie conçue ad hoc, nous semble incontournable.

Revenons donc sur la loi précitée. Selon ses prérogatives, les films, pour être produits en Pologne populaire, ont pour obligation de respecter au moins l'un des champs thématiques suivants :

- la présentation de la tradition nationale polonaise, surtout considérée dans son rapport avec l'évolution de la pensée sociale et avec la lutte pour la libération de la Pologne et pour son indépendance ;
- les adaptations des classiques littéraires polonais pour entretenir la conscience collective nationale et l'appartenance à une culture;
- montrer dans les films parlant de la Seconde Guerre Mondiale la naissance de la nouvelle conscience politique et nationale et le renforcement du pouvoir populaire ;
- les problématiques contemporaines, faisant écho à des problèmes socio-politiques, axiologiques et anthropologiques, liés à la croissance et à la dynamique économiques de la nouvelle structure sociale de la Pologne populaire²⁷⁷.

Cette loi est une formalisation de la réflexion qui a déjà été mise en place en 1971 lors du VIIIème Plenum du Parti POUP. Le compte-rendu concernant les actions cinématographiques préparé pour cet événement précise le constat fait concernant les films contemporains qui

²⁷⁶ Texte de la loi du Bureau Politique du POUP du 5 décembre 1973, Archive des Actes Nouveaux de Varsovie (AAN), Fonds : NZK, cote : 8/10.

²⁷⁷ Idem.

depuis quelques années ont dominé les centres d'intérêt des cinéastes polonais²⁷⁸. Les membres du Bureau Politique adaptent leurs attentes et leurs directives face à cette nouvelle réalité. On attend du film contemporain qu'il réponde à des valeurs esthétiques en produisant des comédies ambitieuses, des mélodrames et des spectacles divertissants qui transmettent les valeurs morales, idéologiques et épistémiques. Le film contemporain ne devrait pas enregistrer simplement les faits, mais devrait être une « force qui co-crée d'une manière morale et artistique les attitudes sociales et civiques »²⁷⁹. Les films contemporains doivent parler des grandes transformations contemporaines de la Pologne populaire, aussi bien économiques que sociales. Il est recommandé d'aborder la problématique des migrations entre la campagne et la ville, la vie de la classe ouvrière, et plus largement tout ce qui concerne le travail en Pologne populaire et l'autoréalisation qui en résulte : « Chaque œuvre formule sa propre proposition de valorisation du monde, et représente un postulat idéologique de l'auteur envers la réalité »²⁸⁰. On s'aperçoit que l'organisation de la cinématographie, le partage des responsabilités, ont pour but de contrôler ce médium qui documente la réalité d'une manière plus intense que les autres arts du fait de la matière visuelle avec laquelle il opère et de son imprégnation dans la réalité. On s'explique alors que le système de valeurs avec lequel opère l'auteur, ainsi que l'orientation idéologique et intellectuelle, décident du message du film. La demande sociale envers le cinéma est purement idéologique, et, sous prétexte d'éveiller les consciences des Polonais, masque de la propagande. C'est pourquoi des institutions et des commissions sont organisées afin d'assurer le contrôle des activités des cinéastes, pour que le message transmis soit en accord avec l'idéologie. On surveille que l'auteur ne parle pas d'une position opposée. Le document explique aussi qu'il ne s'agit pas de traiter le cinéma comme un instrument, mais d'éveiller chez les cinéastes la responsabilité de servir leur propre société, ses besoins réels et ses expériences. Les besoins sociétaux sont définis par le document comme la nécessité de construire des attitudes socialistes et un système de valeurs socialistes. Nous voyons apparaître clairement l'objectif d'utiliser les films dans un but d'instrumentalisation politique, même si l'auteur dit, maladroitement, le contraire. En s'adressant à la responsabilité des cinéastes envers la société, on essaye par la méthode de l'aveu d'orienter leurs choix au service de l'idéologie. Au final, on espère obtenir des

²⁷⁸ Les actions de programmation prévisionnelles pour la cinématographie pour le VIII^{ème} Plenum du Parti (document sans date), AAN, Fonds : KCPZPR, Cote : LVII1718.

²⁷⁹ Les actions de programmation prévisionnelles pour la cinématographie pour le VIII^{ème} Congrès du Parti (document sans date), AAN, Fonds : KCPZPR, Cote : LVII1718.

²⁸⁰ Idem.

cinéastes, par la notion de la responsabilité sociale, leur accord pour servir les valeurs de la société socialiste.

Peut-on donc en conclure que les films contemporains polonais des années 1970, de l'unité X ou TOR, « diffusent et découvrent des réalités sociales et politiques de leur temps »²⁸¹ ? Dans la mesure où les critères de réalisation des films contemporains sont imposés par les dirigeants culturels, le rôle que Ania Szczepanska, citant Boleslaw Michalek (directeur littéraire de l'ensemble X d'Andrzej Wajda), attribue à ces films présente des limites car il est difficile de séparer dans ces films les attentes du Parti des intentions des auteurs-cinéastes. De plus, la notion de contemporain utilisée demande d'être éclaircie et redéfinie. Pour éviter une erreur méthodologique liée à une interprétation trop rapide, essayons de résoudre la problématique de ce qu'est un contemporain, en ne perdant pas de vue la remarque de Giorgio Agamben, selon qui le contemporain est par essence inaccessible à ses contemporains²⁸². Toujours en porte-à-faux, l'homme contemporain est à la fois impliqué directement dans le réel et ne peut s'en détacher pour l'analyser. Comme lorsqu'on regarde de trop près un détail, la vue est trop courte pour faire la mise au point : tout devient flou. Était-il alors possible de faire des films le miroir de la société contemporaine, dans l'hypothèse où le contemporain est inaccessible à ses contemporains ? Inaccessible à la fois à ceux qui inventent les directives thématiques pour le cinéma, mais aussi aux cinéastes. Pour vérifier cette hypothèse, nous allons analyser dans la deuxième et la troisième partie de cette thèse le point de vue des cinéastes sur la société à travers leurs films et leurs positions au sein des institutions. Revenons maintenant aux films du passé, transmettant des valeurs « exceptionnelles » -attendues par le Parti.

2.3.2. Les exemples des films transmettant des valeurs exceptionnelles

Le document que nous avons trouvé dans l'archive du NZK, datant du 3 septembre 1979²⁸³, présente le calcul de subventions en fonction des valeurs exceptionnelles présentes dans les films, et permet de cibler les films considérés par les dirigeants culturels comme modèles transmettant les valeurs idéologiques. Le montant des subventions pour financer les films produits dans les ensembles filmiques est lié au nombre de films transmettant des

²⁸¹ Idem, p. 299 – les termes « découvrent » et « diffusent » sont employés par A. Szczepanska d'après l'article de Boleslaw Michalek (directeur littéraire de l'ensemble X d'Andrzej Wajda).

²⁸² AGAMBEN, G., *Qu'est-ce qu'un contemporain ?*, Rivages poche / Petite bibliothèque, 2008.

²⁸³ Calcul de subventions en fonction des valeurs exceptionnelles présentes dans les films, 3 septembre 1979, AAN, Fonds : NZK, cote : 11/78.

valeurs exceptionnelles qu'un ensemble filmique fabrique. *Polonia restituta* de Bohdan Poreba et *Wizja lokalna* de Filip Bajon, parmi d'autres, sont cités dans le document en question. Le premier film est réalisé par le cinéaste « modèle », produit par l'ensemble PROFIL, le deuxième par un jeune membre de l'ensemble TOR, avec à son actif des films censurés. Quelles sont les valeurs attendues par l'administration et quelles conséquences sur l'attribution des subventions ? Est-ce une stratégie de l'ensemble TOR que de produire un film avec les valeurs attendues pour fabriquer des films plus intimes en partageant la subvention ? Nous allons analyser les valeurs de *Polonia restituta* et *Wizja lokalna* pour répondre à ces questions.

a) *Polonia restituta* de Bohdan Poreba (1979)

Polonia restituta de Bohdan Poreba est produit par l'ensemble filmique PROFIL pour la somme de 107 000 000 ZL²⁸⁴. Le film est une des rares coproductions internationales entre les pays du bloc soviétique : MAFILM Dialog Filmstudio (Budapest), Defa - Studio des Films de fiction (Berlin), Studio de Films Barrandov et Lenfilm (Leningrad).

On accorde à la production de ce film un budget très élevé pour le contexte économique de la Pologne populaire de la deuxième moitié des années 1970. Sa durée, la construction des décors et le nombre des comédiens l'exigent, ce qui ne constitue pas néanmoins une explication exhaustive. *Polonia restituta* remplit toutes les directives et les critères de production attendus par la cinématographie, et on peut considérer ce film comme un modèle de production du film socialiste. Les arguments pour considérer ce film comme un exemple prototypique de transmission des valeurs exceptionnelles sont les suivants :

- la thématique historique

Polonia restituta raconte le chemin de la Pologne vers l'Indépendance depuis la résurrection de janvier 1863 contre l'Empire Russe jusqu'à la ratification du traité de Versailles par la Pologne en 1919,

- la présentation de la tradition nationale polonaise

La généalogie de la formation de l'Indépendance polonaise face au traité de Versailles est esquissée, ainsi que la nécessité du combat des Polonais pour la frontière de l'Ouest,

- le critère informationnel

²⁸⁴ Information disponible sur le site de la base du film polonais mise en place par L'Ecole de Cinéma de Lodz : <http://www.filmipolski.pl/fp/index.php?film=12994>, dernière consultation le 22 juin 2014.

L'objectif historique remplit le critère informationnel. *Polonia restituta* est un film qui glorifie la Pologne libre et souligne la situation internationale à la veille de l'éclatement de la Grande Guerre, en mettant l'accent sur la position polonaise. Ce film explique aussi la nécessité de l'octobre russe et son impact pour l'Indépendance de la Pologne.

Le ton du film, sa thématique et son soutien par les dirigeants culturels témoignent d'une certaine tendance nationaliste au sein du Parti, que le metteur en scène revendique.

b) *Wizja lokalna* de Filip Bajon (1980)

Wizja lokalna est produit avec un budget de 16 000 000 zloty polonais. Les coûts sont six fois et demi moins chers que ceux de *Polonia restituta*. Si on prend en compte la durée de *Wizja lokalna* qui est deux fois moins long que le film de Bohdan Poreba, les 16 000 000 zloty polonais représentent un exemple d'investissement exceptionnel, même si le film de Filip Bajon, par son choix artistique, est un film plus intimiste que *Polonia restituta*. La décision d'accorder la somme de 107 000 000 de zloty pour la production du film certifie déjà que l'intention de réalisation correspond à celle des dirigeants culturels.

Wizja lokalna de Filip Bajon est un film intimiste, dont le coût de production n'est pas élevé. La direction de production de l'ensemble TOR ne peut pas demander la même somme que pour *Polonia restituta*, mais pas uniquement en raison de la vision artistique proposée par le film. Filip Bajon, à l'époque où *Wizja lokalna* est réalisé, n'a pas la même expérience professionnelle que Bohdan Poreba. La demande de réalisation d'un film avec un budget élevé pourrait être considérée comme un acte prétentieux. Une autre explication réside dans la politique de l'ensemble TOR, qui consiste à produire des films en ne dépassant pas certaines sommes. Par ailleurs, Filip Bajon, dont on a déjà censuré les films, n'est pas considéré par les dirigeants culturels comme un cinéaste à soutenir. D'autant plus que la commission d'évaluation du film a des avis mitigés²⁸⁵. Nous supposons que la décision de choisir ce film comme modèle transmettant des valeurs exceptionnelles a un but stratégique et s'appuie sur deux arguments concernant les valeurs exceptionnelles qu'émet le film :

- la grève des enfants à Wrzesnia contre l'occupant allemand présente l'histoire de la Pologne et remplit un objectif informationnel, car elle transmet le symbole de la conscience nationale,

²⁸⁵ Compte rendu de la commission de validation de «*Wizja lokalna* » de Filip Bajon du 16 juillet 1980, Filmothèque de Varsovie, cote : A344-234.

- un autre argument s'appuie sur le critère politique en considérant que la construction dramaturgique de Bajon est la réponse polonaise aux slogans des révisionnistes ouest-allemands.²⁸⁶

Le 19 septembre 1979 le NZK a accepté la demande de subvention pour produire le film de Bajon en tant que film exprimant des valeurs exceptionnelles. Cependant, le scénario était déjà prêt en 1978²⁸⁷ et a dû attendre quelques mois, le temps de son analyse par les dirigeants culturels, avant qu'on autorise son tournage. Finalement, on décide de donner de l'argent pour produire un film qui transmet le symbole de la conscience nationale et critique les révisionnistes ouest-allemands. Cette décision peut être comparée à la stratégie de l'aveu où l'on soutient un film à condition qu'il transmette les valeurs attendues. Il se trouve que certains cinéastes ne partagent pas les ambitions du Parti à transformer le film en outil de propagande. Il en va de même pour Filip Bajon qui par l'intention artistique et d'auteur résiste à la technique de l'aveu. *Wizja lokalna* exprime des valeurs ambiguës et au final n'est pas retenu par la commission d'évaluation du 16 juillet 1980. L'image du pouvoir étatique n'est pas avantageuse selon le président de la commission, le vice-ministre Juniewicz²⁸⁸. Quelques mois après, on apprend que le film est en compétition au festival de Gdansk²⁸⁹. Il obtient le visa de la deuxième commission d'évaluation du 2 septembre 1980²⁹⁰, qui a lieu juste après la signature des accords de Gdansk entre Solidarnosc et le Parti. Les films mis auparavant au placard ressortent après le congrès de la SFP (l'Association des cinéastes polonais) présidée par Wajda, où les cinéastes revendiquent plus d'autonomie artistique. Le climat est plus favorable pour des films comme *Wizja lokalna*, qui aborde la thématique des grèves et du pouvoir.

En 1981 le film reçoit de très bonnes critiques de la presse. Le journaliste du magazine *Film*, Kazimierz Henczel, le voit comme « *un film sur la création des nouvelles méthodes de médiation entre l'individu et le pouvoir et le pouvoir avec la masse ...* »²⁹¹. En juillet 1981, Filip Bajon donne sa propre vision de la réalisation de la manière suivante « *... j'essaye de montrer l'homme piégé par l'histoire qui est toujours plus forte que lui...* »²⁹². Il explique pourquoi il n'a pas réalisé une adaptation des écrivains nationaux et en quelque sorte pourquoi

²⁸⁶ Compte rendu de la commission de validation de «Wizja lokalna» de Filip Bajon du 16 juillet 1980, Filmothèque de Varsovie, cote : A344-234.

²⁸⁷ BAJON, F., *Wizja lokalna* – scénario du film, publié dans : « Dialog », novembre 1978.

²⁸⁸ Compte rendu de la commission d'évaluation de «Wizja lokalna» de Filip Bajon du 16 juillet 1980, Filmothèque de Varsovie, Fonds : A344, Cote : 234.

²⁸⁹ KRYWOW, T., *Journal du festival*, entretien avec F. Bajon, n°8, VII FPF, Gdansk 8-15 septembre 1980.

²⁹⁰ Cf. NURCZYNSKA-FIDELSKA, E., *Czas i przeszłość*, p 76.

²⁹¹ Cf. HENCZEL, K., *W przyrodzie nic nie ginie*, FILM, n° 4, 1981, p 8.

²⁹² KURPIEWSKI, L., *Aria dla rozpadajacego sie swiata*, POLSKA, n° 7, 07 – 1981.

son film n'émet pas les valeurs exceptionnelles attendues. Le but était de présenter une problématique plus universelle et non pas locale²⁹³. C'est cette problématique universelle, où l'histoire du début du 19^{ème} siècle aborde les questions du pouvoir, du danger de la perte de l'identité nationale et des valeurs familiales lors de l'occupation par un autre pays, qu'on peut déplacer à l'époque de la Pologne populaire qui bloque le film. Il existe un risque d'interpréter les intentions de l'auteur comme un appel à la grève, ce qui n'est pas envisageable avant la signature des accords de Gdansk entre Solidarnosc et le Parti en 1980.

Conclusion

Dans les décisions concernant les coupes ou l'interdiction des films, le Premier Secrétaire n'intervient pas directement, mais ce sont les institutions qui appliquent un règlement en fonction du discours officiel de la politique culturelle cinématographique qui devrait être en accord avec l'idéologie. Le pouvoir se diffuse dans l'organisation, dans le cadre réglementant et normalisant la cinématographie, à travers les différentes institutions, comme les ensembles filmiques, et à travers un système complexe d'évaluation des films. C'est pourquoi la réflexion de Philippe Breton qui considère le pouvoir plutôt comme « une autorité organisatrice que dominatrice »²⁹⁴ nous conduit à repenser la notion de pouvoir en Pologne populaire et l'usage fait de la censure. On peut maintenant oser à comparer la structure de pouvoir cinématographique en Pologne populaire à un panopticon. Comme dans une prison panoptique, la cinématographie polonaise semble être organisée afin de rendre les actions des cinéastes visibles face à un pouvoir diffus dans l'organisation. La censure fonctionne ici comme un dispositif de contrôle de ce pouvoir-savoir cinématographique, de ce discours officiel qui organise les institutions dans l'espace et qui normalise avec les lois, les statuts et le règlement auxquels les ensembles filmiques doivent se conformer.

²⁹³ Cf. *Anatomia buntu*, entretien avec Bajon par K. Kreutzinger, *FILM*, n° 2, 1981, p 7.

²⁹⁴ Cf. BRETON, P., « L'«État agentique» existe-t-il vraiment ? », *Questions de communication*, n° 20, février 2011, p 12.

CHAPITRE 3 L'organisation administrative de l'ensemble TOR²⁹⁵

Les chapitres précédents contextualisent les ensembles filmiques, qui sont réglementés par les lois, dépendent de différentes institutions étatiques et sont eux-mêmes des institutions fondées par l'Etat-Parti. Dans ce chapitre, nous allons analyser l'application de ce cadre réglementaire avec comme cas pratique l'ensemble TOR. Cette étude nous permettra d'identifier les attentes du Parti envers les ensembles en observant l'articulation entre les statuts qui définissent la fonction de direction et celle des cinéastes. Les questions suivantes se posent : la réglementation administrative en Pologne populaire laisse-t-elle de la place pour la liberté créatrice au cinéma ? La direction de l'ensemble TOR a-t-elle pour fonction de surveiller les messages véhiculés par les films ? Pour répondre à ces questions, nous verrons si la direction et les cinéastes membres de TOR vivent l'imposition du cadre réglementaire comme une dépendance formelle et si les règles empêchent la création. Pour mener à bien cette étude, nous avons analysé tous les statuts réglementant les Ensembles filmiques de 1969, 1972, 1975 et 1979, disponibles aux Archives des Actes Nouveaux à Varsovie pour comprendre l'attente de l'Etat-Parti envers les cinéastes et les directeurs de ces ensembles. Ensuite, nous avons confronté les résultats de nos analyses avec les entretiens des cinéastes et de la direction présents dans la presse à la même période et nos propres entretiens avec les cinéastes de TOR pour connaître leur point de vue sur la pratique de la direction de TOR pour recruter les cinéastes, le choix des cinéastes d'intégrer cet ensemble filmique et la place de la création filmique de TOR dans la transmission des idées.

3.1. Les « sur-veillants » : la direction

Après la réorganisation de la cinématographie par la réforme du 22 janvier 1969, l'ensemble TOR est dirigé par un directeur artistique, assisté par un directeur littéraire. Ils s'occupent de l'acceptation des scénarios et de la réalisation des films, la production étant confiée au NZK²⁹⁶. Cette réforme en 1969 donne le pouvoir à l'administration, ce qui provoque une diminution de la motivation chez les cinéastes et parallèlement, une

²⁹⁵ ANNEXE n° 1 – organigramme de TOR.

²⁹⁶ NZK - Bureau Général de la Cinématographie.

recrudescence de production de mauvais films²⁹⁷. La réforme cinématographique de 1972 est un reflet de la politique du nouveau premier secrétaire du Parti, Edward Gierek (1970-1980) qui impute la mauvaise qualité des films à la réforme de 1969 et ambitionne de relever le niveau cinématographique en transformant la Pologne populaire en une oasis de production nationale exportable à l'international²⁹⁸.

Observons comment ces deux réformes, résultats de deux approches politiques différentes, définissent les rôles des dirigeants des *Ensembles filmiques* et quelle est la pratique du management culturel de l'ensemble TOR.

3.1.1. Le directeur artistique et son adjoint comme producteurs

Le directeur artistique est un réalisateur, élu par les membres de son ensemble filmique pour trois ans. C'est seulement après cette élection interne qu'il est nommé officiellement par le Ministre de la Culture et de l'Art et qu'il peut exercer ses fonctions. Nous supposons que les règlements des *Ensembles filmiques* définissent les missions des directeurs artistiques pour mieux contrôler la transmission des idées véhiculées par les films. Cette mission de contrôle du directeur artistique reste constante durant les changements politiques entre 1967 et 1979. Vers 1979 les cinéastes arrivent à négocier avec l'Etat-Parti la séparation entre les ensembles filmiques et le NZK. Ceci a un impact sur la fonction du directeur artistique qui doit désormais veiller à la qualité artistique des films produits dans son ensemble filmique. Nous supposons que cette négociation est possible grâce au pouvoir croissant des cinéastes polonais à la fin des années 1970 qui va de pair avec le rôle que jouent les intellectuels au sein de la société polonaise de cette époque.

Pour éclairer ce compromis trouvé entre le NZK, les cinéastes et l'évolution du rôle du directeur artistique qui en résulte, nous allons comparer les missions de ce dernier, telles que définies par les statuts des *Ensembles filmiques* de 1969, 1972, 1975 et 1979, avec la pratique exercée au sein de TOR. Ceci nous permettra ensuite d'identifier l'évolution des attentes du Parti envers les directeurs artistiques.

Premièrement, le directeur artistique doit prendre sous sa tutelle, de jeunes cinéastes, en leur garantissant un cadre pédagogique. Ce qui explique la présence de jeunes cinéastes débutants au sein de l'ensemble TOR. C'est lui qui fait le lien entre l'école et l'ensemble

²⁹⁷ Cf. MISIAK, A, *Kinematograf Kontrolowany: Cenzura Filmowa w Kraju Socjalistycznym i Demokratycznym (PRL i USA): Analiza Socjologiczna*, Universitas, Krakow 2006, p 208.

²⁹⁸ Cf. LUBELSKI, T., *L'histoire du cinéma polonais : es cinéastes, les films et les contextes*, Videograf II, Chorzów 2009, p 368.

filmique en accompagnant les jeunes lauréats fraîchement diplômés. Deuxièmement, il est chargé de recruter les cinéastes pour son ensemble filmique. Cette sélection de ses propres collègues explique une certaine cohérence de style qui caractérise certains ensembles comme TOR ou X. Enfin, le directeur artistique peut accompagner un cinéaste de son ensemble pour présenter un film devant les commissions d'évaluation²⁹⁹. Cette mission est très importante à retenir, car elle désigne juridiquement le directeur artistique comme responsable de la portée idéologique et artistique de la production de son *Ensemble filmique*. En plus de concevoir un programme idéologique-artistique et d'organiser la production de son *Ensemble*, il est de son devoir d'assister aux commissions d'évaluation des films pour certifier que le message du film est en accord avec le programme de l'ensemble et avec l'idéologie du Parti. Nous observons que la mission principale du directeur artistique n'est pas celle liée au recrutement, mais bien celle de contrôle et de surveillance, puisque les statuts donnent au directeur artistique la responsabilité de veiller à ce que les films réalisés sous sa « protection » pédagogique répondent aux critiques de nature idéologique qu'il doit défendre et argumenter devant la commission d'évaluation. Selon les statuts, la fonction du directeur artistique : « consiste à effectuer le contrôle idéologico - artistique sur les films en fabrication »³⁰⁰.

Selon les propositions des statuts des ensembles filmiques de 1979³⁰¹, le directeur artistique a pour mission majeure de fournir au Ministre de la Culture et de l'Art un rapport annuel justifiant l'activité idéologique et artistique de son ensemble filmique, ainsi qu'un bilan économique détaillé. Cela soutient notre postulat selon lequel le directeur artistique doit veiller à la cohérence des messages véhiculés, par les films de son *Ensemble filmique*, avec le discours idéologique. Les statuts prévoient également que le directeur artistique conçoive un programme de fonctionnement. Néanmoins, même s'il doit toujours veiller à ce que les messages filmiques soient en accord avec l'idéologie, les statuts de 1979 l'émancipent partiellement du dictat de l'institution concernant les choix artistiques. Il lui revient de composer la commission de sélection des scénarios et l'équipe du département image (cinéaste, chef opérateur, responsable de production), qui n'est plus le privilège du *Conseil de l'Ensemble filmique* (composé des cinéastes membres). Nous observons également que l'organisation de l'ensemble filmique, prévue par les statuts, dévoile certains signes de démocratie car le directeur artistique, même s'il doit organiser et animer la réunion du *Conseil*

²⁹⁹ Tous les statuts réglementant les Ensembles filmiques de 1969, 1972, 1975 et 1979, AAN, Fonds : NZK, cote 2/78.

³⁰⁰ Synthèse de tous les statuts réglementant les Ensembles filmiques de 1969, 1972, 1975 et 1979, Fonds : AAN, cote 2/78.

³⁰¹ Proposition du changement du statut des ensembles filmiques du 1^{er} décembre 1979, AAN, Fonds : NZK, cote 2/78.

de l'Ensemble filmique, qu'il dirige, est dans l'obligation de respecter son avis concernant les activités d'ensemble filmique. Après 1979, le directeur artistique représente son ensemble filmique directement au sein des *Conseils de la cinématographie* au Ministère de la Culture et de l'Art. Il s'agit d'une évolution de la position des ensembles au sein de la cinématographie qui jusqu'à présent étaient représentés par le NZK ou l'Entreprise « *Ensembles filmiques* ». Nous observons également que le rôle du directeur artistique au sein de l'Ensemble filmique qu'il dirige se renforce et les statuts de 1979 mettent l'accent sur sa responsabilité concernant la qualité artistique des films réalisés par les cinéastes sous sa « protection ». Nous pouvons supposer que ceci est l'une des conséquences du changement politique. A partir de 1979, pour éviter les erreurs de la politique culturelle de 1969 – 1972 et grâce à la pression des cinéastes, le NZK s'occupe du contrôle du contenu idéologique des films et les ensembles filmiques doivent veiller à la qualité artistique des films qu'ils produisent. Cependant, la pression idéologique, selon Edward Zajicek, témoin de cette époque, persiste car les primes pour les films qui véhiculent les valeurs idéologiques prônées par le Parti augmentent³⁰². Néanmoins, le directeur artistique peut choisir de soutenir des films artistiquement riches, comme ceux de Krzysztof Kieslowski ou de Wojciech Marzewski, produits par TOR.

Pour accomplir toutes ces missions, le directeur artistique est épaulé par un adjoint, un responsable littéraire et un chef de production. Cette évolution de la fonction du directeur artistique correspond au détachement des *Ensembles filmiques* de l'administration qui gère la cinématographie (NZK). A partir de ce moment, les directeurs artistiques autorisent la production de films de plus en plus osés du point de vue de l'idéologie. Cette émancipation et le fait que le directeur de l'ensemble doit être un cinéaste, donne aux cinéastes une importance qui favorise et accompagne la prise de pouvoir des réalisateurs dans le milieu de la cinématographie polonaise en 1980. L'Etat-Parti confie la gestion des *Ensembles filmiques* aux réalisateurs qui ont fondé la cinématographie polonaise et possèdent les connaissances artistiques nécessaires pour juger de la faisabilité des films. Cette pratique est également présente aux Etats-Unis où les cinéastes ouvrent leurs sociétés de production pour échapper aux limites imposées à la création par les majeurs américains (Columbia Pictures, Paramount, 20th Century, Warner Bros, Walt Disney Studios ...). Martin Scorsèse, Wes Anderson, Tim Burton, ou encore Luc Besson en France, ne sont que quelques exemples parmi les nombreux cinéastes qui ont su défendre leur vision artistique en fondant leurs sociétés de production. D'où l'analogie avec la production filmique en Pologne populaire, vers la fin des années

³⁰² Cf. ZAJICEK, E., *Au delà de l'écran. La cinématographie polonaise entre 1896 et 2005*, Filmothèque nationale 1992, p 233.

1970, où les cinéastes essaient d'imposer leur manière de voir la cinématographie à des institutions qui la gèrent. Ainsi, les directeurs culturels qui ont des compétences en matière d'administration, sont obligés de composer avec les cinéastes, qui ont des compétences artistiques pour sélectionner de bons scénarios et de bons projets de films. Il semble donc naturel, que l'on propose aux cinéastes de diriger les cellules principales de production filmique qui sont les *Ensembles* filmiques. Ces mêmes réalisateurs tentent d'imposer leur vision de la cinématographie, en soutenant des films dont la thématique pouvait être délicate et en revendiquant des droits pour pouvoir créer. Il est probable que certains directeurs artistiques, dernier maillon de contrôle dans cette longue chaîne administrative et eux-mêmes cinéastes, soutiennent la liberté d'expression artistique de leurs collègues en signe de solidarité. Nous observons que ce mécanisme fonctionne de la même manière dans les pays démocratiques et autoritaires et qu'une réelle volonté de parrainage s'exprime chez les producteurs - réalisateurs. De même, les producteurs-cinéastes comme Martin Scorsèse ou Wes Anderson vont soutenir les idées des auteurs sous leur « protection », aussi bien que Stanislaw Rozewicz et Krzysztof Zanussi, les directeurs de l'ensemble TOR, soutiennent les œuvres d'Antoni Krauze ou de Krzysztof Kieslowski.

Après avoir exposé la fonction de directeur artistique décrite par les statuts, nous souhaitons savoir quelle en est l'application pratique dans l'ensemble filmique TOR. La fonction du directeur artistique, proche de celle du producteur, ne correspond pas tout à fait au rôle que le directeur artistique doit jouer à l'intérieur de son *Ensemble filmique*. Stanislaw Rozewicz répète quand il assiste à une commission d'évaluation des films, que le film doit être cohérent avec la vision de son auteur. Il donne son avis tel que sa fonction le prévoit dans les statuts, mais précise que la décision relative à la finalité du film relève de son auteur et de lui seul³⁰³. Stanislaw Rozewicz montre, lors des commissions d'évaluation des films, qu'en tant que directeur artistique de TOR il soutient avant tout l'expression artistique des cinéastes de son ensemble filmique³⁰⁴. En analysant le statut de l'ensemble filmique, en incluant les versions réformées pour ressembler à des collectifs artistiques, on peut conclure que la mission principale du directeur artistique était le contrôle idéologique des films. Le directeur artistique, en tant que chef de l'ensemble, devait être fidèle au programme préconisé par le haut, tel un vassal dépendant de son souverain. Nous pouvons constater que Stanislaw Rozewicz en fondant TOR, a commis « un acte de dissidence » à l'encontre de la politique

³⁰³ Compte rendu de la commission d'évaluation du film *L'hôpital de la transfiguration* d'Edward Zebrowski du 19 novembre 1978, Filmothèque Nationale de Varsovie, Fonds A – 344, cote 176.

³⁰⁴ Comparer avec les comptes rendus des commissions des films produits par TOR sous la direction de Stanislaw Rozewicz, Filmothèque Nationale de Varsovie, Fonds A – 344.

culturelle cinématographique en place, structurée comme une politique féodale³⁰⁵. Autre illustration de cette dissidence, la direction de l'ensemble TOR n'a jamais répondu à la demande de l'administration de présenter un programme idéologique et artistique³⁰⁶. Stanislaw Rozewicz confirme cette information ainsi : « *A Tor, on ne publiait pas les manifestes théoriques, le style de notre travail s'est esquivé en pratique* »³⁰⁷.

Le message véhiculé par ce rappel de mémoire de Stanislaw Rozewicz se confirme par le document, signé par son successeur – Krzysztof Zanussi. Lorsque Krzysztof Zanussi prend le poste de directeur artistique, l'administration lui demande de fournir le programme idéologique et artistique de TOR, à l'occasion du bilan de l'ensemble pour la période entre le 1^{er} mars 1981 et le 28 février 1982. Krzysztof Zanussi prépare le document demandé et explique dans une note que le programme idéologique a été formalisé par TOR en 1981. Cependant, on ne trouve pas le programme de TOR³⁰⁸ dans le document en question car celui-ci, d'après ses membres n'a jamais existé³⁰⁹.

Nous pouvons conclure maintenant qu'au lieu d'écrire un programme idéologique et artistique et de contrôler l'activité de TOR, le directeur artistique soutenait les réalisateurs dont les films se démarquaient par un certain style, une profondeur de réflexion, une certaine indépendance de regard : « TOR respecte le regard individuel des réalisateurs. Le film doit être une œuvre artistique. S'il a besoin de divertir, il faut qu'il le fasse en gardant un certain niveau »³¹⁰. Nous supposons que si TOR respectait le regard individuel des cinéastes, ceci ne pouvait se faire sans l'autorisation du directeur artistique, des dirigeants culturels et des hauts dignitaires du Parti qui siégeaient dans les commissions d'évaluation et qui lisaient les rapports de sélection des scénarios.

3.1.2. Le directeur littéraire – responsable du développement

Selon les statuts des ensembles filmiques dans les années 1970, le directeur littéraire est nommé par le Ministre de la Culture et de l'Art sur proposition du directeur artistique. Le

³⁰⁵ Cf. HOLLENDER, B., *Ensemble filmique TOR*, Prószyński i S-ka, 2000, p 11.

³⁰⁶ Tous les réalisateurs interviewés par nos soins le confirment, mais aussi *Notre grand frère*, entretien avec Edward Zebrowski réalisé par Tadeusz Sobolewski pour « *Gazeta Wyborcza* », 14-15 août 1999.

³⁰⁷ Cf. ROZEWICZ, S., *Było, minęło... w kuchni i na salonach X muzy*, Wydawnictwo Iskry, 2012, p 87.

³⁰⁸ Bilan de l'activité de l'unité TOR entre le 1^{er} mars 1981 et le 28 février 1982, document non daté, AAN, Fonds : NZK, cote : 2/100, pp 60 – 63.

³⁰⁹ LIPINSKA, K., les entretiens avec Krzysztof Zanussi, Filip Bajon et Wojciech Marczewski.

³¹⁰ Cf. ROZEWICZ, S., *op. cit.*, pp 88-89.

nom de sa fonction change de responsable littéraire à directeur adjoint, dit directeur littéraire, entre 1969 et 1981.

Tous les statuts règlementant les ensembles, cités ci-dessous, prévoient un écrivain pour occuper la fonction du directeur littéraire. On attend de lui un travail sur les scripts avec les scénaristes et l'accompagnement des auteurs dans le développement des scénarios déjà acceptés pour la production. Ce fut une fonction similaire à celle d'un script-docteur qui « guérit » le scénario. Tout comme le directeur artistique, le directeur littéraire a droit d'assister à des *Commissions d'évaluation de films* pour soutenir les membres-cinéastes de son *Ensemble filmique*.

Le directeur littéraire a la possibilité d'intervenir en suggérant des modifications dans le contenu d'un film par les moyens suivants :

- En encourageant les auteurs et les réalisateurs à adapter une œuvre de littérature polonaise pour le cinéma ou pour la TV,
- En travaillant le développement de projets de scénarios acceptés pour la production,
- En évaluant les scénarios de son ensemble filmique.³¹¹

Cette intervention doit toujours impliquer la vérification du contenu du scénario ou du projet de film en fonction du programme idéologique et artistique fixé par la cinématographie. Dans ce sens, il doit accomplir la fonction d'un surveillant. De même, en ce qui concerne sa responsabilité envers son ensemble filmique, le statut prévoit pour le directeur littéraire les missions suivantes :

- aider le directeur artistique pour définir le programme idéologique et artistique à suivre, le plan d'organisation et les activités de l'*Ensemble filmique* qu'il représente,
- assurer sa présence lors des commissions d'évaluation des films et des scénarios³¹².

A partir du statut des *Ensembles filmiques* modifié en 1979, le directeur littéraire valide les scénarios du point de vue artistique et idéologique et doit assurer leur orientation thématique soit pour le cinéma, soit pour la TV. Sa fonction consiste donc à assurer la bonne transmission du programme idéologique et artistique à l'étape de l'écriture, mais qu'en est-il en pratique ?

³¹¹ Règlement des ensembles filmiques de 1979, AAN, Fonds : NZK, cote 2/78.

³¹² Idem.

Est-ce qu'un directeur artistique comme Stanislaw Rozewicz, refusant d'imposer un programme idéologique à ses collègues réalisateurs, s'abstiendrait de le faire dans la mesure où il serait déjà impliqué au niveau de l'écriture du scénario ? Pour répondre à cette question, revenons sur le contexte de recrutement de Witold Zalewski et sur quelques points de sa bibliographie qui le lient avec le cinéma et avec Stanislaw Rozewicz.

Quand Stanislaw Rozewicz fonde TOR, il demande à Witold Zalewski de devenir son responsable littéraire en invoquant les motifs suivants : « Witold, écrivain doué et sage de la génération des Colombes³¹³, connaissant la vie, bienveillant envers l'homme, ne regrettait pas de consacrer son temps et son cœur aux réalisateurs de TOR»³¹⁴. Witold Zalewski, directeur littéraire de TOR entre 1967-89, est un écrivain. Notons que l'influence littéraire de l'ensemble TOR ne vient donc pas uniquement de Tadeusz Rozewicz, auteur et co-auteur de certains scénarios de son frère Stanislaw. Les deux, Tadeusz Rozewicz et Witold Zalewski appartenaient à la génération des « Colombes » qui selon Edward Zebrowski, apporte une certaine tonalité à TOR³¹⁵. Les valeurs de ces deux écrivains et du directeur artistique, survivants de la guerre qui ont vu leurs amis tomber sous les balles de l'occupant, ont influencé la manière de regarder l'individu et de construire les personnages des films pour les réalisateurs de l'ensemble TOR³¹⁶.

Dans le local de production de l'ensemble TOR, venaient les collègues de Witold Zalewski. Parmi les littéraires, les réalisateurs pouvaient discuter avec, entre autres : Ireneusz Iredynski, Hanna Krall, Andrzej Kusniewicz, Marek Nowakowski ... Witold Zalewski invitait également des historiens, comme Andrzej Paczkowski pour consulter les sujets historiques ou encore de grands reporters comme Ryszard Kapuscinski³¹⁷. Par exemple, dans son reportage de 1956 « Voici la vérité sur Nowa Huta », Ryszard Kapuscinski dénonce les mauvaises conditions de travail des ouvriers sur les chantiers. Par ailleurs, il soutient en 1958 le journal *Po prostu* qui critique la politique en place. Ces noms cités donnent déjà un petit aperçu de l'esprit de Witold Zalewski qui moralement et politiquement ne pouvait pas appliquer le programme idéologique aux scénarios de TOR.

³¹³ L'expression pour définir cette génération a été inventée par Roman Bratny dans son roman *Les Colombes. Années 20*, publié en 1957 pour désigner les jeunes dont l'adolescence ou la vie des jeunes adultes a été marquée par la deuxième guerre mondiale et surtout par leur participation à l'insurrection de Varsovie.

³¹⁴ Cf. ROZEWICZ, S., *op. cit.*, p 87.

³¹⁵ *Notre grand frère*, entretien avec Edward Zebrowski réalisé par Tadeusz Sobolewski pour « *Gazeta Wyborcza* », 14-15 aout 1999.

³¹⁶ LIPINSKA, K., les entretiens avec Wojciech Marczewski et Krzysztof Zanussi.

³¹⁷ Cf. *Notre grand frère*, entretien avec Edward Zebrowski réalisé par Tadeusz Sobolewski pour *Gazeta Wyborcza*, 14-15 aout 1999.

Witold Zalewski, en plus d'initier la rencontre entre ses amis intellectuels et les jeunes réalisateurs, prenait à cœur sa mission de soutenir la création artistique de l'ensemble TOR. Son aide ne consistait pas vraiment à évaluer les scénarios, mais à montrer « les faiblesses dans les scénarios » et à attirer « l'attention sur les nouvelles positions littéraires qu'il jugeait intéressantes », selon les souvenirs de Stanislaw Rozewicz.³¹⁸

Concernant les missions à accomplir selon les statuts relatifs à la fonction de directeur littéraire, Witold Zalewski trouvait des compromis implicites pour composer avec le programme idéologique afin de soutenir la création et les réalisateurs de l'ensemble TOR. Nous avons trouvé des traces de son attitude bienveillante envers les cinéastes dans les comptes rendus des commissions d'évaluation des films³¹⁹, mais aussi dans la mémoire des réalisateurs anciens membres de l'ensemble TOR. Krzysztof Zanussi se souvient de Witold Zalewski comme d'un défenseur de la création lors des commissions d'évaluation des films ou des scénarios : « Il nous défendait, tout d'abord c'était un homme littéraire. Il était encore membre du Parti à l'époque, mais c'était un artiste sensible, bon écrivain. C'est pourquoi, à l'usage des censeurs, il créait une sphère de compréhension de nos films, il parlait au nom de la création, mais se sentait aussi responsable de la création dans son ensemble filmique. Les films naissaient dans son ensemble, sous sa responsabilité et il devait argumenter, défendre»³²⁰.

Comme prévu par les statuts, Witold Zalewski remplissait le rôle de directeur littéraire en conseillant aux jeunes débutants des œuvres littéraires polonaises à adapter. Il choisissait avec précision celles qui pouvaient potentiellement et de manière implicite porter atteinte à la glorification de l'idéologie. En 1969, il a conseillé à Antoni Krauze de débiter dans la fiction avec l'adaptation de la nouvelle « Monidlo » de Jan Himilbach³²¹. Il faut rappeler que Jan Himilbach était une personnalité atypique pour les salons de la cinématographie de l'époque. De provenance sociale ouvrière, son métier d'origine était maçon, sa reconversion en écrivain – scénariste, et donc sa promotion sociale, ne pouvait que plaire à l'administration socialiste. « Monidlo » critique la naïveté, la bêtise humaine et les méthodes de persuasion douteuses « le pied dans la porte » telles que celles utilisées par un vendeur qui tente de vendre de porte en porte, des produits de goût et de qualité incertaines. Le scénario et le film consistaient donc

³¹⁸ Cf. ROZEWICZ, S., *op.cit.*, p 87.

³¹⁹ Par exemple : commission d'évaluation du film *La cicatrice* de K. Kieslowski, Filmothèque Nationale de Varsovie, côte A344 – 110 et *Wizja lokalna* de F. Bajon, *op. cit.* 16 juillet 1980.

³²⁰ LIPINSKA, K., entretien avec Krzysztof Zanussi, studio filmowe TOR, juin 2013.

³²¹ LIPINSKA, K., entretien avec Antoni Krauze, juillet 2013.

à dévoiler les mécanismes de certains comportements étudiés par la psychologie sociale, existants dans tout système politique et à toute période de l'histoire.

Witold Zalewski et Stanislaw Rozewicz aidaient les cinéastes de TOR à trouver un compromis entre les intentions artistiques et les attentes du Parti. Ils cherchaient à concilier des thématiques pouvant plaire à la politique culturelle et un traitement filmique audacieux permettant de mêler le film à la réflexion. Au final, cette approche a fécondé un style très singulier et les films de TOR ont traité de problématiques ambitieuses. Wlodzimierz Sliwinski, le chef de production, résume l'état d'esprit de l'ensemble TOR de la manière suivante : « *Zalewski et Rozewicz, dès le départ, ont mis la barre très haut. Ils voulaient promouvoir un cinéma artistique et ambitieux. Aucune merde* »³²².

3.1.3. Le chef de production

Tout comme le directeur littéraire, le chef de production est proposé au Ministre de la Culture et de l'Art par le directeur artistique d'un ensemble filmique comme son adjoint, spécialiste de la production. Entre 1969 et 1972 cette fonction est supprimée des statuts qui réglementent les *Ensembles filmiques*. De même, la production et l'évaluation du coût des films sont gérés par l'administration de l'Entreprise « *Ensembles filmiques* »³²³. La principale tâche des ensembles consiste désormais à développer des scénarios. Cette réduction d'activité ne satisfait pas les réalisateurs qui après trois années de bataille, réussissent finalement à faire revenir la fonction de chef de production dans les statuts des *Ensembles filmiques*. Pourquoi les réalisateurs s'opposent-ils à ce que la production des films soit gérée par l'administration et quelles sont les missions du chef de production ?

Comme aujourd'hui, sa fonction définie par les statuts de 1972 et 1979, consistait à gérer la production d'un film, c'est à dire de s'occuper de l'organisation du tournage, de prévoir le planning de production et de concevoir le budget, avec une seule différence, les fonds étaient prêts à être engagés. Une fois le scénario validé pour la production et son budget soumis à l'administration, le Mécène – Etat sortait directement l'argent de son porte-monnaie. Cette « aide » à la production ressemblait à une avance sur recettes avant réalisation du CNC³²⁴ et les films étaient entièrement produits avec l'argent de l'Etat, sauf dans quelques

³²² Cf. HOLLENDER, B., *op. cit.*, p10.

³²³ Cf. ZAJCEK, E., *op. cit.*, p. 203.

³²⁴ CNC : <http://www.cnc.fr/web/fr/avance-sur-recettes-avant-realisation>, consulté le 21 juillet 2014.

rare exceptions de co-production³²⁵. Dans les pays capitalistes, pour produire un film, il fallait respecter des règles très complexes, faire appel à plusieurs sources et poursuivre des procédures très chronophages. En Pologne populaire, il suffisait qu'un scénario soit accepté pour pouvoir réaliser le film, sans se soucier de l'aspect financier. C'était un point fort du système, mais aussi une contrainte. Lors des discussions du milieu cinématographique avec l'administration, au cours desquelles les cinéastes revendiquaient leur droit d'autonomie d'expression créative, les employés du Mécène répondaient avec ce contre-argument peu affiné : on paye, donc on commande.

Aujourd'hui, on pense que le rôle du directeur de production consistait à surveiller les artistes³²⁶. Cette représentation est-elle une construction de l'imaginaire collectif ou correspond-elle à une réalité historique ? La fonction de directeur de production, telle qu'elle est envisagée par les statuts des *Ensembles filmiques*, prévoit une présence sur place pour gérer et organiser la production, tout comme aujourd'hui. Essayons de déconstruire le mythe en confrontant les statuts à la pratique de TOR. Tout d'abord, le chef de production, comme d'autres membres de la direction, veille à ce que la pensée idéologique soit transmise. Il doit donner son avis, du point de vue économique, concernant la réalisation des scénarios et surtout contrôler le processus de production des films³²⁷. Il est donc en son pouvoir de s'opposer à la réalisation d'un film, si son scénario indique des éléments très coûteux (ex : tournages à l'étranger, en hiver, costumes d'époque, construction de décors, trop grande quantité de pellicule à utiliser ...). Il était également en son pouvoir de les accepter et d'argumenter les choix de production dans un rapport, très précis, envoyé à la *Commission économique*.

Stanislaw Rozewicz, lorsqu'il a fondé TOR, a proposé à Włodzimierz Śliwiński d'occuper la fonction de chef de production, qu'il occupera entre 1967-80. Après, entre 1980 et 1984, à sa suite, est embauché Zygmunt Kniaziolucki. Stanislaw Rozewicz connaissait Włodzimierz Śliwiński depuis des années car ce dernier était responsable de production de certains films du réalisateur. De plus, il était un ami de confiance. Włodzimierz Sliwinski était un chef de production très économe, certes, mais qui savait prendre des décisions de production courageuses pour exécuter les intentions de réalisation de l'auteur de film. Selon Stanislaw Rozewicz, ce fut « un excellent organisateur qui comprenait les ambitions

³²⁵ Tous les rapports de production des films de l'unité TOR produits entre 1967 et 1982 le certifient. Ils se trouvent à l'Archive National de Milanówek, à l'Archive de la TVP à Varsovie, à l'archive du Ministère de la Culture et du Patrimoine à Varsovie.

³²⁶ Plusieurs opinions de professionnels du milieu du cinéma en Pologne, avec qui nous avons eu le plaisir d'échanger entre 2012 et 2014.

³²⁷ Règlement des ensembles filmiques de 1979, AAN, Fonds : NZK, cote 2/78.

individuelles des réalisateurs »³²⁸. Grâce à son chef de production, TOR avait toujours un bilan budgétaire positif car il savait « respecter de façon rationnelle l'argent de l'Etat ».³²⁹ Son but n'était pas seulement de dépenser de l'argent d'Etat de manière rationnelle, mais aussi de faire rembourser les dépenses engagées dans la production des films. Dans le contexte cinématographique de Pologne populaire, cela n'était pas toujours possible. Ce souci d'économie n'a jamais donné aux dirigeants culturels d'argument pour dissoudre l'ensemble TOR, comme c'était le cas avec PROFIL, tout simplement car TOR était économiquement fiable et produisait des films peu coûteux.

Promouvoir un film était aussi l'une des missions du chef de production et de *l'Ensemble filmique*. Seulement, après avoir analysé les bilans de production des films de TOR³³⁰, nous constatons que la promotion des films n'était pas prioritaire car les dépenses réelles prévues pour cette « action » n'excédaient pas 0,6% du budget de film et faisaient l'objet d'économies pour favoriser d'autres besoins. Au niveau national, la promotion des films, sur l'ensemble de la production étatique, n'était pas considérée comme une nécessité. Le rapport sur les coûts de production de films en Pologne populaire confirme notre constat. Entre 1974 et 1979, les coûts de la publicité s'élevaient à seulement 2,33%³³¹ du budget global d'un film. Compte tenu de l'offre cinématographique qui s'enrichit d'année en année avec une concurrence croissante sur le marché du film, nous notons qu'il est important de communiquer autour d'un film pour lui assurer sa vie dans des salles de cinéma et dans des festivals. La promotion d'un film demande une certaine spécialisation professionnelle et aujourd'hui, elle est entièrement confiée aux distributeurs. Edward Zebrowski, l'un des cinéastes de TOR, donne l'éclairage suivant à notre constat : « Marketing et promotion étaient les points faibles de TOR. Ni Zalewski, ni Rozewicz ne savaient ni ne voulaient faire ça. Ils considéraient qu'un bon film se défendrait tout seul »³³². Malgré ce sous-investissement, certains films de l'ensemble TOR parviennent à attirer le public et sont présentés aux festivals internationaux pour séduire des distributeurs étrangers. Par exemple, selon le rapport de production de Wlodzimierz Sliwinski « Dzieje grzechu » de Walerian Borowczyk³³³ a été

³²⁸ Cf. ROZEWICZ, S., *op. cit.*, p 87.

³²⁹ Idem.

³³⁰ Tous les rapports de production de TOR, Archive Nationale de Milanowek, Fonds : Przesieborstwo Realizacji Filmow « Zespoly filmowe », Cotes : entre 982 – 1056.

³³¹ Comparer avec le rapport de NZK datant du 1979 sur l'ensemble filmique TOR entre 1974 et 1979, AAN, Fonds : NZK, cote 4/47, p. 60.

³³² *Notre grand frère*, entretien avec Edward Zebrowski réalisé par Tadeusz Sobolewski pour *Gazeta Wyborcza*, 14-15 août 1999.

³³³ Rapport de production du film « Dzieje grzechu » de Walerian Borowczyk, Milanowek du 23 juin 1975, Fonds : L'Entreprise de Réalisation des films « Ensembles filmiques », cote 1000.

vendu lors du Marché du Film de Festival de Cannes à 15 pays étrangers et a permis le remboursement des coûts de production avec les recettes de fréquentation « en 21 jours et 1 280 000 de spectateurs » en Pologne populaire³³⁴. Nous supposons que cette popularité est un cas exceptionnel, sans doute liée à la réputation de Walerian Borowczyk comme réalisateur de films érotiques et *success story* polonaise à l'Ouest.

Dzieje grzechu de Walerian Borowczyk est peu onéreux, 12 865 924 zloty³³⁵, n'a pas de campagne de promotion et rapporte de l'argent. Comment ce film a-t-il pu attirer le public ? Dans le rapport de production du film, Włodzimierz Sliwinski remercie la presse d'avoir fait la « pub » de ce film. Ce remerciement, qui apparaît dans les rapports d'autres films nous amène à supposer que la direction de TOR, en matière de communication, comptait sur les critiques des journalistes pour attirer le public, mais sans leur envoyer de communiqués de presse. Cette supposition est confirmée par Irena Strzalkowska, ancienne dirigeante au NZK, qui nous a expliqué qu'à cette époque les métiers de communication n'étaient pas encore développés. Personne, à l'intérieur des *Ensembles filmiques*, n'était engagé pour s'occuper des relations presse et l'on comptait sur les critiques pour donner un avis sur le film³³⁶. Même si l'on pouvait prévoir dans le budget des dépenses pour la publicité, les ensembles n'étaient pas formés pour l'exploiter. Il n'est donc pas étonnant qu'à partir du 1^{er} janvier 1976, *l'Union pour la Diffusion des Films*, qui s'occupait de la distribution polonaise des films, et *l'Entreprise d'Import et d'Export « Film Polski »* pour la distribution internationale, revoient les conditions pour communiquer autour des films³³⁷. Ils prêchent pour qu'un fond « publicitaire » soit attribué à un film après sa commission d'évaluation, de manière similaire à celui consacré à la fabrication des copies, en fonction de sa notation³³⁸. Cette fabrication de copies permettait à l'administration d'exercer son pouvoir en décidant de l'ampleur de diffusion des films, en attribuant selon ses critères d'appréciation, le nombre de copies et la hauteur du montant consacré à la publicité. Dans le cas de notations peu favorable par les membres des commissions d'évaluation, on attribuait peu de copies pour les films, par exemple seulement 5 copies en 35 mm pour *Apprendre à voler* de Sławomir Idziak, ou 19 pour *La Leçon de la langue morte* de Janusz Majewski³³⁹. Ce mécanisme était très sélectif et privilégiait les films jugés rentables par le directeur de *l'Union pour la Diffusion des Films*

³³⁴ Idem.

³³⁵ Idem.

³³⁶ LIPINSKA, K., entretien avec Irena Strzalkowska, studio filmowe TOR, mai 2013.

³³⁷ « Cinématographie en Pologne populaire entre 1945 et 1980 », Redakcja Wydawnictw Filmowych Zjednoczenia Rozpowszechniania Filmow, Warszawa 1980, pp 212.

³³⁸ Comparer les chiffres dans les tableaux de production des films en Pologne populaire, AAN, Fonds : NZK, cote 4/47.

³³⁹ AAN, Fonds : NZK, cote 4/47.

qui participait aux commissions d'évaluation. Nous analyserons, dans la troisième partie de cette recherche, les stratégies développées par les réalisateurs pour diffuser leurs films par eux-mêmes, en contrôler l'image et pour soutenir leurs œuvres dans la presse³⁴⁰.

En analysant les rapports de production des films de l'ensemble TOR, on observe que Wlodzimierz Sliwinski a assuré la production de films peu coûteux, en privilégiant les décors naturels avec des acteurs peu connus. Nous supposons que cette démarche était volontaire afin de rendre les projets de films économiquement irréprochables et d'optimiser ainsi leurs chances d'être dirigés vers la production. En effet, les films à petit budget remboursent plus rapidement leurs coûts de production par rapport à ceux qui doivent mobiliser des moyens financiers importants. Cette stratégie de production de l'ensemble TOR nous amène à nous questionner sur le souhait d'utiliser de l'argent d'Etat-Parti par TOR uniquement comme une avance sur les recettes que l'ensemble compte rembourser. Selon ses anciens membres, faire des films peu coûteux était une stratégie de production car le Parti ne pouvait pas refuser les films peu chers et dont l'organisation et le plan de financement étaient cohérents³⁴¹. D'ailleurs, elle servait d'argument pour les cinéastes de la SFP pour revendiquer leurs droits. Nous pouvons confirmer que l'économie des coûts des films de TOR, notamment en sacrifiant les dépenses de communication, était une stratégie développée par le chef de production qui visait à préserver l'indépendance de *l'Ensemble filmique* face à l'administration.

Au-delà des aspects de gestion de production, Wlodzimierz Sliwinski veillait à ce que le travail sur le film se déroule dans de bonnes conditions et insistait pour remercier toute l'équipe pour les missions accomplies. Il considérait que le succès artistique et organisationnel du film, au-delà du talent du réalisateur et de son chef opérateur, était la somme de travail de toute l'équipe. En conséquence, il demandait des suppléments en liquide ? Pour pouvoir remercier l'équipe technique pour son travail sous forme de primes de contribution³⁴². Sans doute, cette pratique ne concernait pas uniquement l'ensemble TOR et d'autres chefs de production entreprenaient des démarches semblables pour remercier l'ensemble de l'équipe pour sa participation. Dans tous les cas, cette information nous fournit un indicateur important concernant les conditions et le respect du travail, qui comme le dit si bien Wlodzimierz Sliwinski dans son rapport, contribue à la création et à la forme finale du

³⁴⁰ Se référer à la partie III.

³⁴¹ LIPINSKA, K., entretien avec Filip Bajon, août 2013.

³⁴² Rapport de production du film « Dzieje grzechu » de Walerian Borowczyk, Milanowek, 23 juin 1975, Fonds : L'Entreprise de Réalisation des films « Ensembles filmiques », cote 1000.

film³⁴³. Le climat qui accompagne la production et la réalisation d'un film transparaît dans le produit final à travers le jeu d'acteurs, l'ambiance et l'atmosphère générales qu'un film peut dégager. Il est donc indispensable de confier la production à un producteur averti. Stanislaw Rozewicz a invité Wlodzimierz Sliwinski à gérer la production des films de TOR non seulement pour sa gestion organisationnelle et économique de l'argent public, mais aussi car il connaissait son talent pour composer des équipes de travail investies et prêtes à apporter leur contribution à la création de films produits à TOR.

Cette confrontation des statuts avec la pratique du management culturel dans l'ensemble de TOR montre bien que l'envie de soutenir la vision artistique du cinéaste vient de la direction. Le directeur artistique de TOR veille à ce qu'on réalise, dans son ensemble filmique, des films artistiquement riches. Il est important de souligner que cette compréhension du directeur artistique envers les cinéastes provient du fait qu'il en est lui-même un. Le directeur littéraire vient aussi de l'univers créatif – il est écrivain. Pour préserver au film son aspect intellectuel et sa valeur artistique, il conseille aux cinéastes les thématiques de compromis qui seront acceptées par les bureaucrates. Il aide les cinéastes dans le développement de scénarios en respectant leur univers de création. Quant au chef de production, il adapte les budgets aux besoins très modestes des films produits par TOR avec l'argent délivré par l'Etat-Parti pour ne pas avoir de dette envers ce dernier. Nous pouvons donc confirmer que la direction de TOR protège les films car en étant composée en majorité d'artistes, elle comprend les obstacles jonchant le chemin de la liberté d'expression créatrice dans une démocratie populaire. Il est naturel qu'elle emploie des stratégies de protection pour les cinéastes contre l'hégémonie de l'idéologie. Il nous reste à vérifier si les cinéastes membres de TOR sont partie prenante.

.....

3.2. Les « sur-veillés » : les cinéastes

On a tendance à dire aujourd'hui, avec une pointe de mélancolie, que la qualité des films polonais a disparu avec la chute du communisme. Par conséquent, la cinématographie polonaise s'est pliée au modèle de production capitaliste en déplaçant le rôle du gouverneur du cinéaste au producteur. L'historien du cinéma polonais, Marek Hendrykowski, déconstruit le mythe sur le pouvoir des cinéastes en Pologne populaire. Selon ce chercheur, considérer la

³⁴³ Idem.

cinématographie de la Pologne populaire comme une oasis de gouvernance des cinéastes qui gèrent les ensembles filmiques, est un raccourci cognitif³⁴⁴. Au contraire, le besoin de bataille constante des cinéastes contre l'administration pour revendiquer leurs droits est la meilleure preuve de leur dépendance aux institutions et aux décisions du Parti. De plus, Marek Hendrykowski remarque que si les ensembles filmiques, les cellules principales de la production filmique, étaient dirigées par les cinéastes cela n'impliquait pas *a priori* la réalisation d'œuvres excellentes. Certains films étaient tellement mauvais et inutiles qu'on les poussait au placard et vers l'oubli. Marek Hendrykowski explique dans son article, que la qualité des films résultait du dialogue artistique instauré à TOR, X, KADR et KAMERA, mais pas seulement³⁴⁵. Nous avons vu plus haut qu'à l'ensemble TOR, le dialogue entre la direction et les cinéastes était primordial pour la création. La direction faisait preuve d'une certaine tolérance pour protéger les cinéastes et nous pouvons avancer que le contexte managérial de TOR était propice à l'évolution des talents. Cette partie du chapitre a pour but de conforter l'hypothèse selon laquelle la motivation des cinéastes et leur talent sont, avant tout, les éléments garants de la qualité des films. Nous allons saisir le degré de motivation des cinéastes de TOR en étudiant les variables suivantes : la fonction du réalisateur prévue par la réglementation juridique, le contexte politique, la motivation de la direction de l'ensemble TOR pour recruter les cinéastes, la place des réalisateurs dans le labyrinthe institutionnel construit par le Parti et le rôle qu'ils s'imaginaient jouer au sein de la société.

3.2.1 Statuts : les corps dociles

Après les événements de mars 1968, la réglementation des ensembles filmiques du 21 avril 1969³⁴⁶ détaille les droits et les devoirs des cinéastes. Ce modèle réduit la fonction du réalisateur à une fonction de technicien qui ne motive pas à faire de bons films. De plus, la production étant gérée par l'administration du NZK, la communication est rendue difficile entre le responsable de communication et les réalisateurs. En conséquence, il est impossible de composer des équipes susceptibles de correspondre à la sensibilité du film.

Le contexte de production en Pologne populaire, ainsi que le cadre réglementaire, obligent les cinéastes à intégrer un *Ensemble filmique* de leur choix, en adressant leur

³⁴⁴ Cf. HENDRYKOWSKI, M., *Historia zespołow filmowych z dzisiejszej perspektywy*, Idea zespołu filmowego, Wydawnictwo biblioteki PWSTiF, Lodz 2013, pp 28-29.

³⁴⁵ Cf. HENDRYKOWSKI, M., *Historia zespołow filmowych z dzisiejszej perspektywy*, Idea zespołu filmowego, Wydawnictwo biblioteki PWSTiF, Lodz 2013, pp 28-29.

³⁴⁶ §5. Droits et devoirs du cinéaste – membre d'un ensemble filmique, Réglementation du 21 avril 1969, AAN, Fonds : NZK, cote 2/78, pp 5-6.

demande au directeur artistique qui peut la refuser³⁴⁷. Il est donc dans le pouvoir du directeur artistique de composer l'ensemble avec des membres de sa préférence. Au cas où la demande du réalisateur aspirant à devenir membre était acceptée, il devait respecter certains devoirs. Il devait réaliser des films engagés socialement, en assurant en même temps la qualité artistique du film et en ayant en vue des recettes à assurer³⁴⁸. Le cinéaste devait assister activement à des réunions du Conseil de son ensemble filmique et participer à des discussions autour des films. Il faut rappeler que l'ensemble est défini par ce texte comme un collectif artistique, ce qui fait écho au concept d'organisation de la cinématographie précédant la Seconde Guerre Mondiale où le réalisateur occupe une place centrale. La définition des *Ensembles filmiques* de 1969 s'inspire, certes, de celle d'avant-guerre, mais l'organisation de la cinématographie et la normalisation de la fonction du réalisateur contredisent la définition du cinéma comme art. La preuve en est, qu'on attend de ces discussions autour des films, que tout ce qui n'est pas conforme à l'idéologie soit signalé. Dans le pire des cas, le rapport est présenté au NZK par le rédacteur qui surveille que les contenus des films soient conformes au discours du Parti. Nous pouvons donc remarquer que cette réglementation conçoit la fonction du cinéaste comme un exécutant, un technicien qui d'une manière artistique doit transmettre des messages « engagés socialement », mais conformes à la pensée idéologique, expliquée par les programmes thématiques conçus par l'administration cinématographique³⁴⁹.

Le cinéaste-membre doit proposer des thématiques de films qu'il souhaiterait réaliser et coopérer avec des scénaristes. Bien entendu, elles doivent correspondre au programme artistique et idéologique. Cette fonction du réalisateur décrite par le texte cité, délimite très clairement le champ de son expression artistique à une autorégulation, autrement dit, le cadre réglementaire pousse le cinéaste à l'autocensure. Tout ce qui peut être fait est posé sur la table, contrairement à ce qu'il ne faut pas faire. Cela laisse au réalisateur une certaine possibilité d'agir. Ce sera à la commission d'évaluation du film, après sa réalisation, de juger s'il est conforme aux valeurs socialistes. C'est dans ce phénomène de déresponsabilisation du message idéologique, que nous détaillerons dans la troisième partie de cette thèse, que certains réalisateurs de l'ensemble TOR ont vu une opportunité vers la création.

Malgré l'imposition des thématiques, la réglementation du 21 avril 1969 promet aux réalisateurs une certaine autonomie du point de vue organisationnel et administratif. Une fois

³⁴⁷ Idem.

³⁴⁸ Idem.

³⁴⁹ voir partie II de cette thèse, chapitre III.

membre d'un ensemble, le réalisateur peut coopérer avec un autre collectif artistique³⁵⁰. Cela a été le cas pour Janusz Majewski membre de TOR, qui a réalisé *Une Nuit perdue* et *L'Affaire de Gorgonowa* à X d'Andrzej Wajda. Dans son droit, après les conseils du responsable littéraire ou du *Conseil de l'Ensemble*, composé de ses membres, le réalisateur peut refuser les modifications du scénario ou du film que son directeur artistique lui demande d'apporter. Ceci dans le but de résoudre un conflit sur la conception artistique d'un film entre son réalisateur et le directeur artistique de l'ensemble qui en est responsable. La réglementation précise que le réalisateur est le seul responsable de son film, même si, hiérarchiquement, le directeur artistique en a la responsabilité artistique pour son *Ensemble filmique*. Stanislaw Rozewicz rappelle cette règle à chaque commission d'évaluation des films de TOR. Lors de la commission d'évaluation du film « Aria pour un athlète » de Filip Bajon, Stanislaw Rozewicz défend la vision suivante de l'auteur-réalisateur : « c'est un début, la carte de visite du réalisateur, il ne peut pas faire un film contre sa volonté »³⁵¹. Il existe, malgré tout, un rapport hiérarchique entre le réalisateur et son directeur artistique qui peut insister, voire exiger du réalisateur d'apporter des coupes de montage à son film. Si cela arrive, le réalisateur est protégé juridiquement et il a le droit de s'adresser au *Conseil de l'Ensemble filmique* et en dernier recours au NZK³⁵². L'exemple qui illustre la pratique de ce droit est le film de Marek Piwowski « *La Croisière* », réalisé à l'ensemble TOR en 1970 sous la responsabilité pédagogique de son directeur artistique de l'époque, Antoni Bohdziewicz. Les goûts filmiques des deux réalisateurs étaient antinomiques. Le premier venait du documentaire et réalisait son film en s'inspirant de la méthode du cinéma vérité – écrire avec une caméra - stylo³⁵³. Le deuxième a filmé l'insurrection de Varsovie pendant la Deuxième Guerre Mondiale. Il avait de la notoriété dans le milieu professionnel, principalement pour avoir contribué à la reconstruction de la cinématographie après 1945. Avant le début de la Seconde Guerre Mondiale, Bohdziewicz a suivi des stages de réalisation en France où il a découvert le cinéma de René Clair³⁵⁴. Au final, l'attitude du jeune cinéaste et quelques scènes n'ont pas plu au directeur artistique de TOR, notamment celles où le décolleté de Madame Lothe était trop exposé dans le film de Piwowski. Par ailleurs, la construction ayant provoqué des vertiges chez Antoni Bohdziewicz, n'a pas convaincu. Pour défendre sa vision artistique,

³⁵⁰ §5. Droits et devoirs du cinéaste – membre d'un ensemble filmique, Réglementation du 21 avril 1969, AAN, Fonds : NZK, cote 2/78, pp 5-6.

³⁵¹ Compte rendu de la commission d'évaluation du film « Aria pour un athlète » de Filip Bajon, le 3 mai 1979, Filmothèque Nationale de Varsovie, Fonds A-344, Cote 191, p 4.

³⁵² §5. Droits et devoirs du cinéaste – membre d'un ensemble filmique, Réglementation du 21 avril 1969, AAN, Fonds : NZK, cote 2/78, p 6.

³⁵³ LIPINSKA, K., Entretien avec Janusz Majewski, août 2013.

³⁵⁴ Idem.

Marek Piwowski a utilisé son droit pour obtenir l'avis du *Conseil de l'Ensemble* TOR qui l'a aidé à finaliser son film. En contrepartie, il a dû le faire sans la protection pédagogique d'Antoni Bohdziewicz qui a refusé de soutenir la version du réalisateur³⁵⁵. Au final, « La Croisière » dans la version originale du réalisateur s'est révélé un film à succès.

Les règlements des ensembles de 1972 et de 1979 n'envisagent pas de renouveler les droits et les devoirs du cinéaste, ils restent les mêmes. Ceux-ci donnent aux cinéastes la motivation, pour faire entendre, dans l'esprit de *La Croisière*, leur parole. Ils prennent de plus en plus de pouvoir face à l'administration en se réunissant en groupes et en conseils formels pour discuter de la politique culturelle, de leur métier et du droit d'auteur. *Le Conseil de programmation de la cinématographie* à Jablonno de 14 mars 1974³⁵⁶ auquel participe Stanislaw Rozewicz n'est qu'une étape dans la démocratisation de la cinématographie. Les réalisateurs accusent la structure administrative d'être responsable du manque de scénarios et en conséquence, de l'absence de bons films. Avec la déception politique générale vers 1975, l'opposition démocratique se forme dans le pays. Dans le cinéma, les réalisateurs polonais plus forts que jamais, regroupés en *Association des cinéastes polonais (SFP)* réclament des droits et de l'autonomie face à l'administration qui n'est qu'un fardeau pour le processus de création. Leurs demandes se formalisent lors du Congrès SFP de 1978 où ils revendiquent leurs droits d'auteur de réalisateur et l'amélioration de leurs conditions de travail³⁵⁷. Ils réclament de plus en plus le droit à la liberté d'expression créatrice et l'abandon de leur devoir face à l'idéologie, définie dans les statuts des unités en 1969. Cette demande est entendue en 1980, quand après le Congrès de la SFP, les films censurés sont diffusés³⁵⁸.

3.2.2. Les méthodes de recrutement

Après avoir analysé les statuts pour saisir les missions attendues par le Parti de la part de la direction et des cinéastes d'un ensemble filmique, nous nous sommes demandés comment étaient recrutés ces derniers au sein de l'ensemble TOR. Notre questionnement avait pour but de dégager la spécificité de l'ensemble TOR, la constante permettant de relever le profil des cinéastes recrutés ainsi que les caractéristiques du style artistique de TOR. Cette

³⁵⁵ Compte rendu de la commission d'évaluation du film « La croisière » de Marek Piwowski, le 22 mai 1970, Filmothèque Nationale de Varsovie, Fonds A-344, Cote 479.

³⁵⁶ Archive des Actes Nouveaux de Varsovie (AAN), Fonds : NZK, cote 1/37.

³⁵⁷ Cf. SZCZEPANSKI, T., PACHNICKA, A., « Idea zespołu filmowego. Historia i nowe wyzwania », Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Lodz 2013, p 124.

³⁵⁸ Cf. LUBELSKI, T., *op.cit.*, p 367.

analyse repose sur des entretiens avec d'anciens cinéastes-membres de TOR, complétés par les autobiographies de ceux avec qui nous n'avons pas pu nous entretenir. Le livre de Barbara Hollender sur TOR et les interviews données par les réalisateurs et par la direction à la presse comblent ce manque.

Nous avons regroupé les motivations en deux sous-catégories : d'une part, celles de la direction pour recruter les membres et d'autre part, celles des cinéastes d'intégrer l'ensemble TOR. Concernant les motivations de la direction, elles sont complétées par les opinions des cinéastes sur les qualités recherchées par la direction pour rejoindre TOR. Au total, nos analyses se basent sur neuf avis des anciens membres-cinéastes, dont deux directeurs artistiques, l'avis d'un ancien chef de production et celui d'un ancien responsable littéraire.

a) les motivations de la direction

- comment recrute-t-on à TOR ?

« Premièrement, TOR était composé d'individualités, recrutées de manière très sélective. Deux personnes en sont responsables : Rozewicz et Zalewski (dont la contribution à la qualité de TOR est largement sous-estimée) ». ³⁵⁹

Le témoignage de Wojciech Marczewski rappelle que l'une des fonctions, prévues par les statuts du directeur artistique et du directeur littéraire est d'assurer le recrutement des réalisateurs de son *Ensemble filmique*. Stanislaw Rozewicz explique sa motivation pour recruter Krzysztof Zanussi, de la manière suivante : « *Krzysztof m'intéressait. Je savais que j'avais devant moi une personnalité. C'est un homme intelligent, polyvalent, intéressé par des problèmes moraux* » ³⁶⁰. Selon Krzysztof Zanussi, sa rencontre avec son futur directeur artistique a eu lieu encore à l'École de Lodz, lorsque Stanislaw Rozewicz a soutenu son film de fin d'études de jeune débutant *La Mort de provincial* (1965) : « *Bohdziewicz s'occupait de mon film de diplôme formellement, mais en vérité c'était Rozewicz. Il m'a choisi parmi ses étudiants, j'étais son premier employé et je suis l'employé le plus vieux de TOR. Il m'a demandé, j'ai dit oui* » ³⁶¹. Le recrutement de Krzysztof Zanussi, premier membre cinéaste de TOR, illustre bien que le directeur artistique, lorsqu'il était intéressé par une candidature, allait la défendre auprès de ses collègues.

³⁵⁹ LIPINSKA, K., Entretien avec Wojciech Marczewski, janvier 2014.

³⁶⁰ Cf. HOLLENDER, B., *op.cit.*, p.13.

³⁶¹ LIPINSKA, K., Entretien avec Krzysztof Zanussi, juin 2013.

Le recrutement avait souvent lieu à *l'École de cinéma de Lodz* où Stanislaw Rozewicz et Antoni Bohdziewicz enseignaient. Durant son mandat de directeur artistique, Antoni Bohdziewicz a fait venir à TOR, Janusz Majewski, son ancien étudiant avec qui un lien d'amitié s'est noué³⁶². Cela correspondait à la demande sociale d'assurer aux jeunes diplômés de *l'École de Lodz* une première expérience professionnelle. Il s'agissait aussi, comme le remarque Krzysztof Zanussi, d'un mouvement tactique pour éviter la concurrence avec d'autres *Ensembles filmiques* : « Pour éviter de voler des réalisateurs aux autres unités, Rozewicz a commencé à chercher les débutants qui sortaient de l'école »³⁶³.

Même si le directeur artistique décidait du choix final du candidat, le directeur littéraire, en occurrence Witold Zalewski introduisait aussi à TOR de jeunes réalisateurs susceptibles de correspondre à l'esprit de l'ensemble TOR. Filip Bajon qui a débuté en tant qu'écrivain avec *Les Ours polaires n'aiment pas le temps ensoleillé* (1971) raconte que c'est Witold Zalewski qui lui a conseillé, lors d'un repas à la cantine littéraire, de montrer ses études filmiques à Stanislaw Rozewicz : « les membres de TOR se sont réunis car les décisions étaient prises collectivement et ils m'ont accepté »³⁶⁴.

Certains parmi les réalisateurs ont été introduits par d'autres réalisateurs qui ont suggéré de nouvelles candidatures. Krzysztof Kieslowski a été invité à TOR par son collègue et ami, Edward Zebrowski³⁶⁵.

Ces modes de recrutement de nouveaux membres nous donnent un premier indice concernant le fonctionnement interne de TOR. Nul n'est recruté de manière autocratique par la direction et les décisions se font plutôt collectivement, en débattant sur la nouvelle candidature entre collègues membres qui votent démocratiquement vers la deuxième moitié des années 1970. C'est à partir de 1976, que TOR a suffisamment de membres pour constituer un *Conseil de l'Ensemble filmique* qui formalise le vote démocratique concernant les décisions importantes pour TOR, notamment celles du recrutement de nouveaux membres.

- qui recrute-t-on à TOR ?

Les témoignages de tous les réalisateurs, anciens membres de TOR, que nous avons interrogés, confirment que la direction recrutait des personnalités avec un fort regard individuel sur le monde, des intellectuels qui souhaitaient réaliser non seulement des films

³⁶² LIPINSKA, K., Entretien avec Janusz Majewski, août 2013.

³⁶³ LIPINSKA, K., Entretien avec Krzysztof Zanussi, septembre 2012.

³⁶⁴ LIPINSKA, K., Entretien avec Filip Bajon, août 2013.

³⁶⁵ Cf. HOLLENDER, B., *op. cit.*, p 47.

artistiques, mais aussi intellectuels. Selon Stanislaw Rozewicz, « TOR a réuni les gens sérieux envers l'art. C'était le cas de Kieslowski, c'était le cas de Marczewski ... »³⁶⁶. Dans son livre, Stanislaw Rozewicz confirme ce besoin de composer avec des réalisateurs sensibles artistiquement et qui apportent aux films un regard d'auteur : « *Je voulais avoir des gens avec qui j'ai envie de sortir, parler, pas seulement de cinéma. TOR respectait le regard individuel des réalisateurs. Le film doit être une œuvre artistique. S'il a besoin de divertir, il faut qu'il le fasse en gardant un certain niveau* »³⁶⁷.

A cette observation, s'ajoute une certaine souplesse de TOR et un seuil de tolérance vis à vis des réalisateurs qui ne possédaient pas de diplôme de metteur en scène en cinéma. Par exemple, Antoni Bohdziewicz, qui soutenait les initiatives des jeunes, a invité Wojciech Marczewski à devenir membre de TOR, en ne prenant pas en compte son absence de diplôme³⁶⁸. Selon Wojciech Marchewski, la direction recherchait la sensibilité artistique, la capacité de rendre l'histoire d'un couple universelle, une histoire intemporelle, qui transmettrait des valeurs humanistes³⁶⁹. Les mots de Filip Bajon appuient la réflexion de Wojciech Marczewski sur la nécessité de transmission de messages universels dans les films réalisés à TOR: « *Rozio et Zalewski acceptaient des films intellectuels abordant les problèmes polonais, mais d'un point de vue plus universel, ça demandait un langage de film spécifique, pas réaliste ; on savait ce qu'ils voulaient – Edek Zebrowski, Wojtek Marczewski, Janusz Majewski avec sa « Leçon de la langue morte » (1979), Zanussi, Idziak ... « Illuminacja » (1973), « Zycie rodzinne » (1970), ce sont des modèles, ce deuxième film, je le prends pour faire des analyses avec des étudiants* »³⁷⁰.

Selon Witold Zalewski, les films produits par TOR étaient naturellement intelligents. « Personne ne provenait ni de la campagne, ni des banlieues », ce qui était dans l'opinion de Witold Zalewski « à l'origine de l'intelligibilité des films de TOR »³⁷¹. Cette réflexion donne un avis réducteur sur les gens issus de banlieues ou de la campagne, certes, mais indique le profil de réalisateurs qui pouvaient prétendre rejoindre TOR. Des personnes faisant partie de *l'intelligentsia* polonaise y étaient recrutées, ce qui est révélateur des attentes de TOR et de sa volonté de réaliser des films intellectuellement ambitieux.

³⁶⁶ Cf. HOLLENDER, B., *op.cit.*, p 47.

³⁶⁷ Cf. ROZEWICZ, S., *op. cit.*, pp 88-89.

³⁶⁸ LIPINSKA, K., Entretien avec Wojciech Marczewski, janvier 2014.

³⁶⁹ Idem.

³⁷⁰ LIPINSKA, K., Entretien avec Filip Bajon, août 2013.

³⁷¹ Cf. HOLLENDER, *op. cit.*, p 41.

En résumé, nous avons identifié, dans les discours des anciens membres de TOR, que les qualités recherchées étaient les suivantes : un regard intellectuel sur le monde, des aspirations artistiques, des valeurs morales solides. De plus, les cinéastes devaient savoir présenter un avis argumenté concernant leur conception de films. Selon Antoni Krauze, Stanislaw Rozewicz exigeait de ses collaborateurs d'avoir un fort caractère pour pouvoir se battre pour la vision artistique des films tournés dans leur *Ensemble filmique* car : « ... ce furent des films tournés contre le NZK. Il fallait ramener à TOR une certaine forme de motivation » artistique³⁷². Ces qualités enrichies par la persévérance et la force de conviction font d'un réalisateur un auteur capable de revendiquer ses droits avec les films et physiquement, auprès du NZK. Wojciech Marczewski confirme qu'en recrutant de nouveaux membres, TOR cherchait à réunir des cinéastes-auteurs capables de parler à travers leurs films : « Chaque film, historique, contemporain, intellectuel était une expression de son auteur. Les films de Kieslowski, les films intellectuels de Zanussi, les films esthétiques de Bajon ou ceux de Krauze, pleins d'atmosphère d'oppression, ironiques... »³⁷³.

b) *les motivations des cinéastes pour intégrer TOR : pourquoi choisir cet Ensemble Filmique et pas un autre ?*

Notre premier constat concerne le manque de connaissance des *Ensemble filmiques* à l'Ecole du cinéma. En sortant de l'Ecole du cinéma, les jeunes débutants, ne connaissaient rien du monde professionnel qui les attendait, comme nous l'affirment Filip Bajon et Wojciech Marczewski³⁷⁴. Ils ne connaissaient pas les nuances entre les styles des *Ensembles filmiques*. Selon la réglementation, chaque débutant pouvait devenir membre de l'ensemble de son choix. Comment choisir, quand on ne les connaît pas ? Les réalisateurs qui débutent leur carrière vers le milieu des années 1970, donc après deux mandats de TOR, affirment que ce sont les membres de la direction qui sont venus les chercher pour rejoindre ce collectif artistique. Ils ont accepté la proposition car l'état d'esprit de TOR correspondait à leurs valeurs et à leur vision artistique.

Deuxième constat, les cinéastes choisissent TOR pour leur proximité intellectuelle. Les cinéastes plus expérimentés comme Janusz Majewski et Krzysztof Kieslowski ont choisi de rejoindre TOR en raison de leur proximité avec « l'état d'éprit » de l'un des membres de la direction. Ils affirment qu'ils l'ont choisi pour les valeurs artistiques qui caractérisaient cet ensemble. Cette spécificité émanait des motivations de la direction, comme l'explique Janusz

³⁷² Cf. HOLLENDER, B., *op. cit.*, p 12.

³⁷³ LIPINSKA, K., Entretien avec Wojciech Marczewski, janvier 2014.

³⁷⁴ LIPINSKA, K., Entretiens avec : Filip Bajon, août 2013 ; Wojciech Marczewski, janvier 2014.

Majewski en parlant de l'aura qui accompagnait Witold Zalewski, le directeur littéraire : « Sa personne était la raison pour laquelle nous sommes allés à TOR. Avec le temps, très naturellement, nous découvriions que les films de TOR partageaient un dénominateur commun, c'était le même état d'esprit »³⁷⁵.

Ce qui motivait les réalisateurs à devenir membres de TOR, n'était pas seulement l'attrance intellectuelle, mais aussi l'absence de programme artistico-idéologique que l'administration réclamait. Les cinéastes pouvaient choisir les scénarios qui leur convenaient, personne ne leur imposait des sujets à traiter et cela était très clair au moment du recrutement³⁷⁶. Wojciech Marczewski décrit ainsi l'ambiance à TOR : « C'était un club de gentlemen, personne ne nous imposait de sujets à traiter. On savait beaucoup de choses sur les autres membres, comme collègues, amis, artistes. TOR nous a donné à chacun la chance de suivre son propre chemin »³⁷⁷.

Nous pouvons conclure que TOR, selon ses anciens membres, était un lieu où les réalisateurs pouvaient trouver un refuge intellectuel contre l'administration inquisitrice. Tout comme dans la prison décrite par Michel Foucault dans son « Surveiller et punir » où le prisonnier est observé sans que le gardien ne le voie, la structure cinématographique en Pologne populaire était conçue de sorte à ce que les actions des cinéastes soient visibles, cadrées et à ce qu'ils avouent leur amour pour l'idéologie à travers leurs films. Nous avons démontré que la cinématographie polonaise est structurée comme le panopticon qui selon Michel Foucault est « *un dispositif qui doit améliorer l'exercice du pouvoir en le rendant plus rapide, plus léger, plus efficace, un dessin des coercitions subtiles pour une société à venir* »³⁷⁸. En revanche, les auteurs des règlements, ainsi que ceux qui veillaient à leurs applications étaient eux, invisibles. On ne savait pas qui interdisait et ordonnait les coupes dans les films. Les cinéastes de TOR, épaulés par des directeurs éclairés, parvenaient à se mouvoir dans cet espace de production kafkaïen. Krzysztof Zanussi raconte, aujourd'hui, avoir réalisé *La Vie de famille* (1970) qui correspond à la demande sociale de la cinématographie par pure stratégie. Même s'il avoue avoir été conformiste, cette tactique est devenue une méthode stratégique pour parvenir à ses fins. Il a eu besoin de prouver qu'il était capable de faire des films « attendus » dans le but de gagner assez de reconnaissance du

³⁷⁵ LIPINSKA, K., Entretien avec Janusz Majewski, août 2013.

³⁷⁶ Cf. HOLLENDER, B., *op. cit.*, (paroles des cinéastes) + toutes les paroles des cinéastes interviewés par nos soins le confirme.

³⁷⁷ LIPINSKA, K., Entretien avec Wojciech Marczewski, janvier 2014.

³⁷⁸ Cf. FOUCAULT, M., *Surveiller et punir, Naissance de la prison*, Editions Gallimard, Paris : 1975, p 211.

milieu pour pouvoir faire des films qu'il désirait faire plus tard, par exemple *Illumination* (1973), son film le plus intime³⁷⁹.

Parfois, la direction imposait ce type de compromis aux débutants pour qui les premiers films servaient de « carte de visite ». Malgré tout, les cinéastes de TOR rêvaient de s'émanciper de toute contrainte administrative, comme l'affirme Krzysztof Zanussi :

« *Les cinéastes hantés par la volonté de se détacher du prisme de la direction de l'Ensemble imposé par le pouvoir, rêvaient de se libérer de leur tutelle* »³⁸⁰.

3.2.3. Une responsabilité « organisée » des cinéastes

Pour assurer le contrôle absolu, l'administration a conçu, dans les statuts des *Ensembles filmiques*, des droits pour les réalisateurs. L'institution, sous tutelle du Parti - le *Conseil des Réalisateurs et des Chefs opérateurs*, était un endroit contrôlé par l'administration où les professionnels du cinéma réunis pouvaient discuter des problèmes concernant leurs professions. Cette institution ne garantissait pas la liberté d'expression car pendant les discussions, dont les rédacteurs rédigeaient des comptes rendus, il fallait être prudent et cohérent avec le discours idéologique dominant.

Pour se détacher de l'administration et du Parti, pour protéger leur métier et pour « corriger le système »³⁸¹ les cinéastes polonais créent, le 30 mai 1966, *l'Association des cinéastes polonais (SFP)*. Voici comment se définit la motivation des cinéastes à se regrouper autour du premier président de la SFP et de son co-fondateur, Jerzy Kawalerowicz : « *On voulait faire de l'art intimiste, mais en même temps grand et important socialement. On ne pouvait pas être d'accord avec le rôle de metteurs en scène – techniciens ...* »³⁸². Les cinéastes s'opposent à ce rôle imposé que l'administration, en exécutant la volonté du Parti, voulait leur attribuer pour qu'ils mettent en scène les scénarios et les thématiques approuvés par le haut. Bien que la SFP ait été créée dans le cadre du système institutionnel en place, le but était de détacher les occupations professionnelles des cinéastes de l'administration et du Parti. Cette initiative témoigne de la croissance du pouvoir des cinéastes polonais au milieu des années 1960. En 1974, lors du III^{ème} Congrès de la SFP, les cinéastes apportent des modifications aux statuts de 1966 en les adaptant à la situation politique et renforcent par la

³⁷⁹ comparer avec l'entretien de Krzysztof Zanussi dans : SLOBODZIAN, J., « Człowiek w sztuce musi wypowiedac siebie », *Kierunki*, nr 29, 18 VII 1971.

³⁸⁰ Cf. HOLLENDER, B., *op. cit.*, p 11.

³⁸¹ Cf. ZAJICEK, E., *op. cit.*, p 192.

³⁸² Cf. KAWALEROWICZ, J., *Więcej niż kino*, oprac. Kuśmierczyk S., Zawisliński S., Warszawa 2001, p 25.

même, leur position dans la politique culturelle³⁸³. C'est pour protéger le droit de créer qu'on conçoit ces premiers statuts de la SFP. Selon l'article 7 du statut précité, *l'Association des Cinéastes Polonais* regroupe les auteurs et les techniciens du cinéma et a pour but de protéger leurs métiers. Son objectif est aussi de concevoir une déontologie professionnelle pour l'ensemble des métiers du cinéma et « l'engagement dans la formation et la réalisation de la politique culturelle » concernant la cinématographie. Le statut lance un défi à l'Association de « relever le niveau artistique de l'art filmique et la qualification des professionnels »³⁸⁴. Les membres de la SFP ont compris que pour pouvoir négocier des droits pour l'ensemble de la profession avec le Ministre de la Culture et de l'Art et avec le Chef de la Cinématographie, il fallait se rassembler. De plus, l'association s'est fixée pour l'objectif de promouvoir et de valoriser le cinéma polonais en Pologne et à l'étranger³⁸⁵. C'est dans ce cadre que fut créée *Magazyn Filmowy*, la revue de la SFP. Jerzy Kawalerowicz résume l'intérêt des membres de la SFP à se regrouper en ces termes : « Nous avons utilisé notre droit de gouverner en autonomie, qui était le droit de tout art polonais »³⁸⁶. Cette réflexion de l'ancien président de l'association (1966 - 1978) était partagée par tous les membres fondateurs de la SFP, dont Stanislaw Rozewicz. Cette philosophie du respect pour l'art filmique et de la vision artistique des réalisateurs s'est répandue dans l'unité TOR, dirigée par l'un des vice-présidents de la SFP. Certains autres membres de TOR ont rejoint le bureau de l'Association des Cinéastes Polonais, en occupant des postes de vice-présidents. Lors du V^{ème} *Assemblée Générale de SFP* du 18-19 novembre, quatre cinéastes de l'ensemble TOR siègent au conseil général: Stanislaw Rozewicz, Krzysztof Zanussi, Krzysztof Kieslowski et Edward Zebrowski. Ce dernier préside la section du film de fiction qui a pour membres deux autres cinéastes de TOR : Antoni Krauze et Slawomir Idziak³⁸⁷. Wojciech Marzewski, Filip Bajon et Janusz Majewski étaient eux aussi membres de la SFP.

Pour ne donner qu'un exemple parmi d'autres trouvés dans les archives polonaises, le compte rendu du congrès entre la SFP polonaise et l'Union des cinéastes de l'URSS³⁸⁸ rédigé par Krzysztof Kieslowski illustre l'engagement du cinéaste en tant que vice-président de la SFP. Ce Congrès a eu lieu à Moscou et à Repino près de Leningrad entre le 21 et le 27 octobre 1979. Notons que le rapport est conservé dans le fond d'archives concernant le Parti

³⁸³ Archives des Actes Nouveaux de Varsovie(AAN), Fonds : NZK, cote 2/160.

³⁸⁴ Statuts SFP du 27 avril 1974, Archives des Actes Nouveaux de Varsovie(AAN), Fonds : NZK, cote 2/160.

³⁸⁵ Idem.

³⁸⁶ Cf. KAWALEROWICZ, J., *op. cit.*, p 25.

³⁸⁷ Archives des Actes Nouveaux de Varsovie (AAN), Fonds : NZK, cote 2/161.

³⁸⁸ Compte rendu de Krzysztof Kieslowski du congrès entre la SFP polonaise et l'Union des cinéastes de l'URSS, octobre 1979, Archives des Actes Nouveaux de Varsovie (AAN), Fonds : KC PZPR, cote LVI 1695.

KC PZPR, ce qui montre que ce voyage a eu une dimension politique de la plus haute importance. Il est adressé au chef du service culturel du Parti POUP, le camarade Bogdan Gawronski. Parmi les douze participants du voyage en Russie, quatre sont membres de l'ensemble TOR : Krzysztof Zanussi, Edward Zebrowski, Wojciech Marczewski et l'auteur du rapport – Krzysztof Kieslowski. Lors de cette rencontre, les films polonais ont été diffusés et parmi ces films les œuvres suivantes de l'ensemble TOR : *Les Cauchemars* de Wojciech Marczewski, *Le Camouflage* de Krzysztof Zanussi, *L'Hôpital de la transfiguration* d'Edward Zebrowski, *Le Profane* de Krzysztof Kieslowski et *Aria pour un athlète* de Filip Bajon. Krzysztof Kieslowski souligne combien les collègues russes ont hautement évalué les valeurs artistiques et idéologiques transmises dans les films polonais. L'engagement social de tous ces films, la sincérité d'expression et le refus d'approbation des phénomènes sociaux et moraux négatifs déformant le progrès des sociétés socialistes ont été particulièrement appréciés. La profonde construction psychologique des jeunes héros qui développent la société socialiste et se battent pour ses idéaux, la maturité artistique des auteurs des films ont été applaudis.

Ce rapport envoyé au service culturel du Parti n'a pas eu pour mission de servir uniquement de compte rendu. Son argumentaire est construit de sorte que les hauts dignitaires du Parti regardent les films polonais avec les yeux des camarades russes au lieu de chercher sans cesse des éléments menaçants le système socialiste. De plus, ce n'est pas un hasard si Krzysztof Kieslowski écrit ce rapport. Il devient une référence en matière d'engagement pour la cinématographie des cinéastes, un porte-parole de la SFP qui défend et explique dans la presse les raisons pour lesquelles les cinéastes veulent devenir autonomes face au Ministère de la Culture et de l'Art et au NZK³⁸⁹. Ecrire le rapport du voyage effectué en Russie, pays où les films polonais étaient particulièrement appréciés, tenait du devoir pour le personnage public que Krzysztof Kieslowski était devenu. Nous observons que cet engagement envers les questions de la cinématographie n'est qu'un reflet de l'engagement social des réalisateurs de l'ensemble TOR qui se manifeste également dans leurs films.

Aux *Archives des Actes Nouveaux de Varsovie*, dans le fond intitulé « Département culturel du Parti POUP (KC PZPR) »³⁹⁰, on trouve des documents concernant les ambitions des réalisateurs pour l'autonomie et l'indépendance dans la gestion de la cinématographie contre l'administration étatique. Ces notes montrent que le Parti observait le milieu des

³⁸⁹ « Krag z ktorego trzeba wyjsc », entretien avec Krzysztof Kieslowski réalisé par Maria Marszalek, *Ekran*, nr 11, 15 mars 1981.

³⁹⁰ Archives des Actes Nouveaux de Varsovie (AAN), Fonds : KC PZPR.

cinéastes, surtout après l'officialisation de « Solidarité » en 1980. C'est à cette période que les cinéastes polonais étaient les plus revendicateurs, ce qui se traduit non seulement dans leurs films, mais aussi à travers les négociations avec les représentants du pouvoir. En effet, ils luttent pour obtenir une première diffusion de films autrefois mis au placard. Ils entreprennent également des projets des reformes cinématographiques tendant vers l'autonomie des *Ensembles filmiques* du NZK³⁹¹. La soif de démocratie qui envahit le pays se manifeste aussi dans l'élection démocratique de nouveaux directeurs artistiques, de nouveaux ensembles filmiques, organisée par la SFP le 7 décembre 1980. A l'issue de ce vote démocratique Krzysztof Zanussi est choisi à la tête de l'ensemble TOR, assisté par Krzysztof Kieslowski³⁹². Les réalisateurs de la SFP créent le 8 mars 1981 le *Comité de la défense de la cinématographie (KOK)*³⁹³ pour négocier l'autonomie des ensembles face à l'administration, pour discuter les changements provenant de la réforme, concernant le financement de la cinématographie et la diffusion des films et enfin surtout pour – liquider la bureaucratie. Dans le même dossier, on trouve les pages arrachées avec le texte de Krzysztof Kieslowski « *Gleboko zamiast szeroko* », paru dans le mensuel de *l'Union des Ecrivains Polonais « Dialog »* en 1981³⁹⁴. L'article expose que la vraie valeur d'un film est sa profondeur réflexive. L'incompétence de l'administration qui gère la cinématographie et censure tout ce qui lui semble menaçant sans savoir regarder vraiment un film est sévèrement pointée du doigt. Cela ne peut que suggérer la place que le Parti accorde à ce membre de l'ensemble TOR et vice-président de la SFP, dans le guidage intellectuel du milieu des cinéastes. Selon Antoni Krauze, Krzysztof Kieslowski à la fin des années 1970, début des années 1980 est devenu un exemple pour les jeunes cinéastes³⁹⁵. L'administration craignait que ces jeunes suivent l'exemple de leur maître, qui d'ailleurs enseignait à l'Ecole de Lodz et celle de Katowice, tout comme Edward Zebrowski. Antoni Krauze expose ainsi son avis : « *Soudain à l'époque de l'état de guerre, on s'est aperçu que l'école de Katowice a élevé des gens insoumis. Je pense qu'une graine de TOR a été semée là-bas* »³⁹⁶.

On peut lire dans le rapport fait par les bureaucrates, suite au Congrès de l'Association des Cinéastes Polonais (SFP) du 8 mars 1981, que Krzysztof Kieslowski et Krzysztof Zanussi, en désaccord avec la politique du compromis dans le dialogue mené par la SFP avec

³⁹¹ Archives des Actes Nouveaux de Varsovie (AAN), Fonds : KCPZPR, cote : LVI-1704.

³⁹² Note d'Agnieszka Holland, réalisatrice-membre de X d'Andrzej Wajda, sur l'élection des nouveaux directeurs des *Ensembles filmiques* du 7 XII 1980, AAN de Varsovie, Fonds : KCPZPR, cote LVI-1701.

³⁹³ Archives des Actes Nouveaux de Varsovie (AAN), Fonds : KCPZPR, cote LVI-1704.

³⁹⁴ KIESLOWSKI, K., *Gleboko zamiast szeroko*, « Dialog », 1981, n°1 (voir Annexe n°22).

³⁹⁵ LIPINSKA, K., entretien avec Antoni Krauze, juillet 2013.

³⁹⁶ Idem.

les représentants du pouvoir, abandonnent leurs places dans la Présidence de l'association et « annoncent que leur place sera prise par les forces plus radicales »³⁹⁷. Cette information, archivée par l'administration, semble être menaçante pour le système. Ajoutons aussi que, comme nous l'ont confirmé Irena Stralkowska et Jozef Tejchma³⁹⁸, les administratifs rédigeaient des notes de tout ce qui leur paraissait menaçant, de peur de perdre leur travail. Naturellement, ils notaient les faits et gestes des membres de l'ensemble TOR qui devenaient de plus en plus engagés pour réformer la cinématographie et présents à des postes de dirigeants des organismes fondés pour négocier avec le pouvoir. Les places de Zanussi et Kieslowski ont été prises par d'autres membres de l'ensemble TOR, « les forces plus radicales » : Wojciech Marzewski et Edward Zebrowski.

Conclusion :

Nous pouvons donc avancer avec assurance qu'à l'ensemble TOR, les réalisateurs n'étaient pas uniquement préoccupés par des questions artistiques, mais aussi morales et d'autonomie communicationnelle envers le discours officiel / idéologique. La direction créait un espace propice à la création et recrutait des cinéastes dont la pensée correspondait à la ligne éditoriale de TOR. De même, les cinéastes qui postulaient à TOR le faisaient pour intégrer un *Ensemble filmique* qui soutenait la création. Ceci montre combien les réalisateurs polonais étaient motivés pour faire des films et défendre leurs discours d'auteur.

Nous allons voir, dans la partie suivante, quelles positions artistiques et quels messages défendaient les cinéastes de TOR à travers leurs films, quel était leur discours d'auteur. Pourquoi dépensaient-ils toute cette énergie pour revendiquer la liberté d'expression, en se réunissant dans l'ensemble TOR et dans la SFP ? Nous allons découvrir également, à travers les styles filmiques des cinéastes de TOR et leur discours d'auteur, les raisons pour lesquelles leur direction les soutenait.

Comme nous l'avons vu, les cinéastes de l'ensemble TOR ont rejoint leurs collègues de la SFP, pour défendre collectivement le cinéma en tant qu'art et leur statut d'auteur au sein de la société polonaise. Ils se confrontaient au rôle des messagers du discours idéologique que l'Etat-Parti essayait de leur attribuer en imposant le cadre règlementaire qui définissait les missions des cinéastes au sein des ensembles filmiques et les règles de gestion de la cinématographie. Une confrontation, selon Gilles Deleuze, ne peut être efficace uniquement

³⁹⁷ L'Information du Congrès de l'Association des Cinéastes Polonais du 8 mars 1981, AAN, Fonds : KCPZPR, cote LVI-1704, p 6.

³⁹⁸ LIPINSKA, K., entretiens avec : Irena Stralkowska (mai 2013), Jozef Tejchma (novembre 2013).

quand elle devient la résistance. La partie suivante aura pour but d'étudier le degré de résistance de discours d'auteur des cinéastes de TOR envers le discours officiel.

L'art est un acte de parole qui peut lutter contre le système de contrôle de mots d'ordre³⁹⁹. Nous avons bien vu dans cette partie que la cinématographie en Pologne populaire garde la structure disciplinaire pour bien agencer les corps des cinéastes dans l'espace. Elle régit également le système de contrôle dans le but de captiver les esprits des réalisateurs, afin qu'ils deviennent les messagers de l'idéologie. Selon la pensée de Gilles Deleuze⁴⁰⁰, le système de contrôle fait circuler les mots d'ordre via les médias traditionnels. Nous pouvons donc valider l'hypothèse selon laquelle en Pologne populaire, le système de contrôle vise à intégrer dans son circuit les films, en dépit des canaux de communication habituels. La cinématographie polonaise, pour surveiller et pour contrôler l'activité des cinéastes, est construite sur le modèle d'architecture disciplinaire régi par un système de contrôle. Cette structure au lieu de diviser et d'isoler les cinéastes, les mobilise, crée des hétérotopies (les ensembles filmiques, l'association des cinéastes, les films) – des lieux autres qui favorisent les appartenances collectives et deviennent forces de résistance.

Nous avons vu qu'un ensemble filmique de par sa structure hétérotopique peut favoriser la création. Il nous reste maintenant à questionner la nature du discours d'auteur de l'ensemble TOR. Nous souhaitons ainsi comprendre si les cinéastes membres de cet ensemble filmique, en créant leurs œuvres, ont fait acte de résistance contre l'instrumentalisation d'un film et son utilisation comme outil de communication pour transmettre des mots d'ordre idéologique. La partie suivante vise à analyser les films de TOR comme sources de concepts de leurs auteurs et comme actes de désinformation contre la pensée idéologique dominante.

³⁹⁹ DELEUZE, G., PARNET, C., « R comme Résistance », *Abécédaire de Gilles Deleuze*, Editions Montparnasse, sortie DVD le 1^{er} janvier 2004.

⁴⁰⁰ DELEUZE, G., « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », in *Pourparlers 1972 - 1990*, Les éditions de Minuit, Paris, 1990, disponible en ligne : https://infokiosques.net/imprimersans2.php3?id_article=214, dernière consultation le 18 novembre 2016.

PARTIE II

CHAPITRE 1 *Cinéma d'auteur et politique culturelle en Pologne populaire*

« TOR était un ensemble qui visait la qualité intellectuelle et la qualité de travail, si ces deux éléments sont réunis, le cinéma d'auteur peut naître »⁴⁰¹.

Filip Bajon

Le cinéaste Filip Bajon souligne que TOR, dont il faisait partie, soutenait le cinéma d'auteur de par les exigences intellectuelles et artistiques de sa production filmique. Le terme d'auteur apparaît fréquemment dans la presse polonaise des années 1970 et dans les commissions d'évaluation des films, où les membres désignent comme auteurs les réalisateurs et les scénaristes. Le réalisateur est reconnu par le milieu professionnel comme auteur par sa responsabilité artistique et intellectuelle du film. Nous supposons que si l'auteur de cinéma existe, le cinéma d'auteur doit exister également en Pologne populaire et allons le démontrer sur l'exemple de l'ensemble filmique TOR.

Ania Szczepanska, dans son article *Un cinéma d'auteur en République populaire de Pologne (1945-1989)*, explique que l'expression « cinéma d'auteur » ... trace une frontière floue entre un cinéma artistique et les grandes productions hollywoodiennes »⁴⁰². Nous avançons qu'en plus d'être une opposition aux grandes productions hollywoodiennes le « cinéma d'auteur » chez les cinéastes de TOR a un sens identitaire. La filmographie de cet ensemble filmique montre qu'il ne produisait pas de films de divertissement, comme les péplums nationaux ou autres films de genre attendus par le Parti⁴⁰³.

⁴⁰¹ LIPINSKA, K., entretien avec Filip Bajon, juillet 2013

⁴⁰² SZCZEPANSKA, A., « Un cinéma d'auteur dans le bloc communiste : le cas polonais », C. Gauthier et D. Vezyroglou (dir.), *L'Auteur de cinéma. Histoire et archéologie d'une notion*, éditions de l'AFRHC, 2013.

⁴⁰³ Texte de la loi du Bureau Politique du POUP du 5 décembre 1973, Archive des actes Nouveaux de Varsovie (AAN), Fonds : NZK, cote : 8/10.

Dans la partie précédente, nous avons montré que TOR avait pour vocation de fabriquer des films exigeants qui visaient « la qualité intellectuelle ». L'auteur-réalisateur, selon TOR, exprime sa pensée avec des moyens artistiques. Il est à la fois artiste et intellectuel, comme le remarque Filip Bajon. En revanche, le réalisateur n'est pas rémunéré comme auteur. Est-il possible que juridiquement il ne soit pas reconnu comme tel ? Le sens de cette notion demande à être étayé et confronté au contexte politique et juridique de la Pologne populaire des années 1970.

Ce chapitre vise à affiner la notion d'auteur tout en portant un éclairage sur le cinéma d'auteur. Notre démarche consiste à analyser les théories sur l'auteur et la nature du cinéma. Elle compare également les cas pratiques du cinéma d'auteur (Nouvelle Vague et Ecole polonaise de cinéma) et des textes juridiques qui régissent le droit d'auteur en France, aux USA et en Pologne populaire.

1.1. Les approches théoriques du cinéma et de l'auteur

Avant de traiter de la notion d'auteur et de celle du cinéma artistique en Pologne populaire, il est important de revoir le statut du cinéma. Le cinéma est considéré généralement comme le septième art. Distinguer le cinéma artistique du cinéma peut paraître incongru car comme tout autre art il ne peut être qu'artistique. Ceci demande un éclairage.

En Pologne populaire et en France, le cinéma est placé sous la tutelle du Ministère de la Culture et de l'Art. C'est un bien culturel qui a besoin de financements conséquents pour assurer le processus de création de films. En conséquence, la plupart des pays mettent en place des fonds d'aide pour soutenir une partie du cinéma d'art et d'essai fragilisé, en termes de recettes, face aux grandes productions. En Pologne populaire, tous les films sont financés dans leur intégralité par l'Etat-Parti. Notre questionnement concerne la légitimité du cinéma d'auteur et artistique dans un contexte où l'industrie culturelle cinématographique est nationalisée.

1.1.1. Le cinéma comme une industrie culturelle

Adorno et Horkheimer dans *La dialectique de la raison: fragments philosophiques* critiquent l'industrie culturelle comme une tromperie de masses. Le cinéma n'est pas épargné. « *Le film et la radio n'ont plus besoin de se faire passer pour de l'art. Ils ne sont plus que*

business : c'est là leur vérité et leur idéologie qu'ils utilisent pour légitimer la camelote qu'ils produisent délibérément »⁴⁰⁴. Dans la définition d'Adorno et de Horkheimer, le cinéma est un produit de masse qui sert l'idéologie de l'industrie culturelle. Son impératif catégorique étant : « tu dois te soumettre ! ». Le conformisme domine la raison. Dans les pays capitalistes, les cinéastes devraient se soumettre aux exigences des producteurs qui les emploient et en Pologne populaire à l'Etat-Parti qui gère l'industrie cinématographique.

Le cinéma est une industrie culturelle, certes, qui a besoin de main d'œuvre, mais le film produit par cette industrie n'est pas destiné uniquement à divertir les masses. Nous nous demandons dans quelle mesure les films de TOR arrivent à transgresser les règles imposées par la production étatique.

Adorno et Horkheimer estiment le cinéma comparable à d'autres composants de l'industrie culturelle, comme la radio, la presse. L'industrie culturelle est comprise par ses deux auteurs au même titre que la culture de masse d'aujourd'hui, les deux étant basées sur les besoins des consommateurs. Elle n'a rien d'émancipant, au contraire, elle se caractérise par l'incitation à la soumission à des règles dominantes par le biais d'inventions techniques, qui est « *le caractère coercitif de la société aliénée* »⁴⁰⁵. *La Dialectique de la raison* est publiée en 1944 et fait une critique de l'arrivée du nazisme et de la société qui accueille ce « *totalitarisme* ». C'est pourquoi ses auteurs accusent la technique et l'industrie culturelle, les films au même titre que les bombes, du désenchantement moral et intellectuel de la société allemande, terreau de l'idéologie nazie. Les films sont présentés comme l'anti-Aufklärung, comme des moyens de propagande pour transmettre au peuple les idées du nazisme⁴⁰⁶.

Les deux penseurs allemands n'accusent pas directement le contenu des films. C'est la technique qui est visée, bien présente dans les pays totalitaires et démocratiques, qui réduit les individus à de simples consommateurs dépourvus d'Aufklärung⁴⁰⁷. Cette notion philosophique intraduisible en français et qui peut se comprendre comme « lumières » ou « la raison » et trouve ses origines dans la philosophie kantienne, plus précisément dans *La critique de la raison pure* auquel le titre d'Horkheimer et Adorno fait écho. Analysons l'argumentaire que ces penseurs mettent en place pour expliquer le procédé selon lequel la technique crée des besoins dans les sociétés qu'elles soient ou non totalitaires.

⁴⁰⁴ Cf. HORKHEIMER, M, ADORNO, W. T., *La dialectique de la raison: fragments philosophiques*, Gallimard, Paris 1974 (1^{ère} édition 1944), p 180.

⁴⁰⁵ Idem, p 181.

⁴⁰⁶ Cf. HORKHEIMER, M, ADORNO, W. T., *La dialectique de la raison: fragments philosophiques*, Gallimard, Paris 1974, p 391.

⁴⁰⁷ Un courant de pensée dans la philosophie allemande associé : au siècle des Lumières, au rationalisme et à l'humanisme de la Renaissance.

Les séries de voitures Chrysler et General Motors ne se distinguent guère, mais l'argument marketing est fondé sur la différence qui fait de grandes polémiques chez les consommateurs. La différence est illusoire et l'argumentation fausse, car tout est fondé sur de l'investissement : nombre des cylindres, degré et nouveauté des gadgets, etc. L'analogie avec les grandes sociétés de production américaines comme Warner Bros. et Metro Goldwyn Meyer est évidente pour les philosophes allemands. La différence entre les films produits par les deux studios est illusoire, à l'instar de la différence entre les voitures Chrysler et General Motors. C'est un trompe-l'œil communicationnel pour rembourser les investissements des producteurs qui se réduisent « *au nombre des stars, à l'étalage technique, de travail, d'équipement et à l'utilisation de clichés psychologiques les plus récents* »⁴⁰⁸.

L'analyse faite par Horkheimer et Adorno devrait nous conduire, par analogie, à considérer les films de notre corpus d'étude au service de la propagande, au même titre que les films produits sous le Troisième Reich, puisqu'ils sont produits par l'Etat-Parti. Or, notre démarche tente de démontrer qu'il existe, dans un pays non-démocratique, un espoir pour la création cinématographique qui tend vers l'autonomie intellectuelle et artistique à travers l'exemple des films polonais produits par l'ensemble filmique TOR dans les années 1970. Par exemple, pendant la commission d'évaluation du film *La Structure de cristal* (1969) de Krzysztof Zanussi, le directeur artistique de l'ensemble TOR félicite le réalisateur pour son regard et d'avoir abordé certains problèmes sociétaux « en n'utilisant pas uniquement l'illustration, mais en forçant le spectateur à réfléchir »⁴⁰⁹ grâce à la construction dramaturgique des personnages. De plus, même si le cinéma est une industrie culturelle qui devrait générer des retombées économiques, les producteurs en Pologne populaire respectent les choix artistiques du réalisateur en le laissant composer son équipe de tournage, et surtout en le laissant désigner les chefs de poste. Il devient le maître des lieux sur le tournage, responsable de l'aspect artistique du film.

Le cinéma n'est donc pas seulement une industrie qui doit créer des emplois pour justifier ses dépenses auprès des financeurs publics. Il a aussi un statut d'art en Pologne populaire où celui qui crée décide de sa forme. Les deux composent sa nature. D'un côté, il génère des retombées économiques et culturelles. De l'autre côté, grâce à l'indépendance intellectuelle qui caractérise l'art, le film peut transmettre les pensées de son auteur. Le film, même s'il est produit sous contrainte politique n'est pas automatiquement l'anti - Aufklärung,

⁴⁰⁸ Idem, p 184.

⁴⁰⁹ Compte rendu de la commission du film de Krzysztof Zanussi *La structure de cristal*, le 7 juin 1969, Filmothèque de Varsovie, Fonds : A-344, cote : 464.

fidèle à l'idéologie économique ou politique. Au contraire, l'indépendance intellectuelle de l'auteur et sa volonté d'accéder à l'idéal *Aufklärung* peuvent être un moyen pour le cinéma d'atteindre *aletheia*, la vérité artistique.

1.1.2. Entre l'autonomie de l'œuvre et celle de l'auteur

Il semble difficile d'être porteur de la vérité artistique en Pologne communiste où comme dans tout pays de démocratie populaire l'espace public est contrôlé, voire inexistant. Pour Hannah Arendt, les « arts d'exécution »⁴¹⁰ comme la musique, la danse ou le théâtre, et nous prenons la liberté d'ajouter le cinéma à cette énumération, ont besoin de l'espace public pour exister. Les films de TOR, dont certains ont été censurés d'autres mis au placard, ont pu se faire dans un pays où l'espace public était bridé.

Les réalisateurs de TOR pouvaient faire leurs films en ne se pliant que partiellement aux ordres politiques. L'Etat-Parti n'intervenait pas dans le processus de fabrication d'un film, une fois son scénario accepté. Le pouvoir artistique du réalisateur pouvait s'exprimer « librement » lors du tournage. Filip Bajon explique que dans la Pologne des années 1970 « la production cinématographique était organisée de sorte que le réalisateur soit quasiment incontrôlable lors du tournage »⁴¹¹. Les films visant les valeurs idéologiques pouvaient craindre des problèmes de diffusion. Mais le cinéaste menait toutefois la fabrication du film, terrain de son expression jusqu'à la fin.

Krzysztof Kieslowski interviewé par Hanna Krall pour *Polityka* raconte qu'il réalise les films pour saisir par l'image la réalité, la vie qui l'entoure. Il se contente de la seule action « d'enregistrer » en la considérant « plus sage et plus riche que ses visions et enregistrer ce qui existe lui suffit amplement »⁴¹². Kieslowski se contente d'avoir pu réaliser, d'avoir fait le travail pour lequel il était payé. Filip Bajon, après la commission d'évaluation de son film *Limuzyna Daimler-Benz* (1981) qui tourne au désastre, sort de la salle en claquant la porte : « Je pouvais me le permettre je n'y portais plus attention, le film était fait »⁴¹³. Dans les autres pays du bloc communiste les tournages étaient surveillés par des rédacteurs qui rédigeaient des rapports de tournage pour les dirigeants culturels⁴¹⁴. En Pologne populaire

⁴¹⁰ Cf. ARENDT, H., *La crise de la culture*, Folio – Gallimard, Paris 1972 (1^{ère} édition 1962), p 200.

⁴¹¹ LIPINSKA, K., entretien avec Filip Bajon, juillet 2013.

⁴¹² KRALL, H., « Zrobilem i mam », entretien avec Krzysztof Kieslowski, *Polityka*, n°4, 27 janvier 1979.

⁴¹³ LIPINSKA, K., entretien avec Filip Bajon, juillet 2013.

⁴¹⁴ Cf. GODET, M., « Image et censure dans l'URSS de Brejnev : Des contre – exemples », *L'image empêchée. Du côté de la censure*, Champs Visuels, n°11, octobre 1998, pp 122-135.

dans les années 1970, les tournages n'étaient pas contrôlés laissant aux cinéastes une certaine liberté artistique.

Au final, le film plaisait ou non aux membres de la commission d'évaluation qui le regardait en premier. Pour les réalisateurs, leur travail était accompli, l'œuvre était achevée. On peut expliquer ce phénomène ainsi, en empruntant une réflexion sur l'art de Hannah Arendt : « ... *ce n'est pas le libre processus créateur qui finalement fait son apparition et importe au monde, mais l'œuvre d'art elle-même, le produit final du processus* »⁴¹⁵. Selon ce raisonnement, les films de l'ensemble TOR des années 1970 considérés comme films artistiques n'auraient pas besoin d'espace public pour exister. Les films en tant qu'œuvres d'art complètes sont autonomes, communiquent avec le spectateur à travers l'essence de l'art n'a pas besoin de l'espace public pour être entendue. Il semblerait que tout se joue au niveau de l'entendement du spectateur, capable de lire le sens implicite des films et de construire son propre sens de lecture.

Ainsi, les films réalisés par les cinéastes de l'ensemble TOR peuvent bénéficier de la définition des œuvres d'art qui « possèdent une existence autonome » réifiée par la pensée humaine (membres des commissions d'évaluation, spectateurs, critiques, etc ...). Ceci pourrait laisser sous-entendre que le cinéma est une fenêtre ouverte sur le monde, une œuvre d'art autonome, or, comme le remarque René Prédal « au cinéma quelqu'un nous parle »⁴¹⁶. Néanmoins, il existe bel et bien un sujet de l'énonciation, autrement dit, un auteur pour chaque film. L'autonomie de l'œuvre cohabiterait donc avec celle de l'auteur. Mais attention, il ne s'agit pas ici d'un auteur personnel, comme dans le mouvement de la Nouvelle Vague, qui maîtriserait la signification de son film. D'ailleurs, David Bordwell repère trois types d'auteurs qui ont été identifiés par les spécialistes en fonction de leurs approches théoriques :

- l'auteur comme technicien de production : il « combine en un tout les contributions de l'ensemble des membres d'une production »⁴¹⁷ ;
- l'auteur comme personnalité : revendiqué par la Nouvelle Vague, qui attribue une touche personnelle à des réalisateurs qui possèdent un certain style filmique qui caractérise leur identité artistique (Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Orson Welles, etc ...) ⁴¹⁸;

⁴¹⁵ Cf. ARENDT, H., *La crise de la culture*, Folio – Gallimard, Paris 1972 (1^{ère} édition 1962), p 199.

⁴¹⁶ Cf. PREDAL, R., *Le cinéma d'auteur, une vieille lune ?*, Editions du CERF, Paris 201, p 92.

⁴¹⁷ Cf. BORDWELL, D., THOMPSON, K., *L'art du film. Une introduction*, traduit de l'américain par Cyril Beghin, Edition De Boeck Université, Bruxelles 2000, p 58.

⁴¹⁸ Idem, p 58 – 59.

- l'auteur comme ensemble de films : il « n'est plus une personne mais, pour les besoins de l'analyse, un système de relations entre plusieurs films portant la même signature »⁴¹⁹.

Nous pensons que la notion d'auteur en Pologne populaire est une combinaison de ces trois identités repérées par David Bordwell. Tout d'abord, avant que leurs films ne soient visionnables, les réalisateurs de TOR veillent à ce que le processus de fabrication de l'œuvre cinématographique soit mené jusqu'au bout. Ainsi, ils engagent leur responsabilité d'auteur. En second lieu, et nous l'étaierons dans le deuxième chapitre de cette partie, les auteurs de cinéma possèdent un style artistique qui caractérise leurs films. Troisièmement, plusieurs de leurs films portent la même signature, facilement repérable dans le cadre d'une analyse, ce que nous allons exposer dans le troisième chapitre de cette partie. Enfin, nous ajoutons une quatrième caractéristique pour définir le cinéma d'auteur en Pologne populaire, tel qu'il est porté par l'ensemble TOR, à savoir la qualité intellectuelle des films. L'auteur est celui qui commande⁴²⁰, selon l'expression de René Prédal. Il a pensé le film d'une manière autonome et cette pensée lui appartient. Cependant, le film, en tant que l'œuvre d'art véhicule un sens d'une manière autonome que les spectateurs recevront en fonction de leurs prédispositions intellectuelles, culturelles, etc ...

1.1.3 L'absence de l'auteur au cinéma

Depuis la Nouvelle Vague et l'article de Truffaut sur le statut d'auteur *Une certaine tendance dans le cinéma*, la catégorie d'auteur a été affirmée et rejetée, repensée et déconstruite. Certains intellectuels, comme Roland Barthes ont annoncé la mort symbolique de l'auteur en littérature vis-à-vis du langage⁴²¹. Analogiquement, on peut déplacer la mort de l'auteur sur le champ du cinéma. L'auteur-Dieu, le producteur, le scénariste, ou le réalisateur, perdrait son autonomie face aux structures, comme son cousin littéraire face au langage. Michel Foucault dans son article *Qu'est-ce qu'un auteur*⁴²², conclut que l'auteur n'est qu'un porte-parole, un effet de pratiques discursives au sein d'un dispositif.

⁴¹⁹ Idem, p 59.

⁴²⁰ Cf. PREDAL, R., *op. cit.*, p 109.

⁴²¹ Cf. BARTHES, R., « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*, Editions du Seuil, Paris 1984, pp 63-69.

⁴²² Cf. FOUCAULT, M., « Qu'est-ce qu'un auteur », vol I, texte n°69, *Dits et écrits*, Edition Quarto Gallimard, Paris 2001, pp 817 – 849.

Les analyses de ces deux penseurs nous permettent de questionner l'opportunité de cette liberté créatrice d'auteur à travers les films. Si la fonction d'auteur dépend toujours des formations discursives qui la définissent, ou si l'expression d'auteur est toujours limitée par le langage en littérature, qu'en est-il de l'auteur au cinéma ? Les films de l'ensemble filmique TOR répondent-ils à la demande de l'idéologie ? Les cinéastes développent-ils des pratiques créatrices de résistance pour transgresser la norme et les structures cinématographiques ? Cette résistance créatrice pourrait redonner du sens à la notion d'auteur en Pologne populaire.

En Pologne populaire, les ensembles filmiques, en tant que cellules de production cinématographique, et les administrations d'Etat, énonciatrices des lois et des normes pour définir la cinématographie, forment des liens fonctionnels ou de contradictions entre eux. De plus, dans une société donnée, les valeurs qu'elle véhicule et sa tradition culturelle, ne sont pas à négliger dans la formation du dispositif. Ce dernier jaillit à des périodes politiques ou historiques données, pas seulement comme un « *processus fonctionnel* » mais aussi comme « *un processus de perpétuel remplissage stratégique* »⁴²³. Certains agencements institutionnels (la cartographie de la cinématographie en Pologne populaire en est un bon exemple) et le discours des acteurs de la politique culturelle participent aussi à la mise en œuvre du dispositif. À travers ces discours et agencements, il s'agit de dominer l'expression filmique grâce à la croyance en une matérialité du discours comme une chose prononcée, écrite ou diffusée. Krzysztof Kieslowski raconte que dans les années 1970, il existait quatre étapes de validation d'un scénario⁴²⁴. Dans un premier temps, les réalisateurs écrivaient le synopsis. Après le synopsis, ils proposaient une note de traitement. Dans un troisième temps, venait le scénario et finalement, il fallait présenter un découpage technique. Chaque étape validée était rémunérée⁴²⁵. On contrôlait ainsi quels messages allaient être transmis dans le film. Les scénarios étaient soutenus par TOR où la direction savait exactement tailler le message pour qu'il passe à travers la censure. Nous avons démontré dans la première partie de cette thèse que ce système de production normalisé renfermait des failles liées à la gouvernance cinématographique permettant l'existence d'ensembles filmiques, comme TOR, qui revendiquaient un cinéma de qualité intellectuelle. Dans ce contexte, la notion d'auteur a tout son sens car elle permet de résister face à la contrainte politique.

Cependant, certains cinéastes comme Jean-Luc Godard rejettent la définition d'auteur pour leur cinéma en plaidant pour une vie à part d'un film réalisé : « *c'est le film qui pense,*

⁴²³ Idem.

⁴²⁴ Cf. KIESLOWSKI, K., *Autobiografia*, Wydawnictwo Znak, Krakow 2012, p 84.

⁴²⁵ Idem.

moi je n'ai pas à penser. Je suis témoin de cette pensée »⁴²⁶. Devrait-on comprendre que le film se réalise seul, délaissé du cinéaste et de ses décisions ? Pourtant, il porte les traces stylistiques et intellectuelles de celui qui le crée et transmet des idées voulues. De plus, comme le remarque Jean-Luc Godard, le film « pense » aux dépens des intentions d'auteur-réalisateur. Comment définir l'auteur d'un film quand ce dernier réfute son autonomie et l'idée d'un contrôle total sur l'expression de son œuvre ?

Selon David Bordwell, il faut distinguer l'auteur biographique de l'auteur idéal⁴²⁷. Cette distinction semble résoudre le problème posé par Roland Barthes et Michel Foucault selon qui, l'auteur est piégé par l'histoire et par le langage, qui limitent sa prise de décisions. Nous ne pouvons que multiplier les exemples : impact de la production et de la distribution, pression de la norme sociale ou juridique, coutumes d'un lieu donné, etc ... Si l'on se fie aux idées des penseurs que nous venons de citer, l'expression des cinéastes de l'ensemble TOR comme auteurs n'est pas possible, car ils sont contraints par le langage, par le réseau savoir – pouvoir, par la culture, la production, etc ... En repensant la notion d'auteur au cinéma comme source d'opérations formelles d'un film, David Bordwell propose de l'étudier comme un personnage idéal et non comme une personne concrète⁴²⁸. Ceci résout également le problème de l'auteur personnel de la Nouvelle Vague, qui portait le savoir absolu sur son film et dont se défend Jean-Luc Godard.

En considérant les auteurs cinéastes de TOR comme des personnages idéaux dont la définition correspond à la somme des caractéristiques des films qu'ils ont créés, nous parvenons à saisir leur style cinématographique qui les distingue des autres cinéastes. C'est ce style d'auteur-cinéaste qui nous permet de saisir l'expression créatrice se manifestant à travers les opérations formelles d'un film. Les styles des cinéastes de TOR seront étudiés plus loin dans cette deuxième partie de thèse.

Il nous reste à préciser que le cinéma d'auteur n'est pas synonyme de cinéma artistique, mais rien n'empêche que ces deux caractéristiques cohabitent dans le même film. Le cinéma d'auteur est par définition artistique, car il est une œuvre d'art, mais le cinéma artistique n'est pas forcément un cinéma d'auteur qu'il faudrait distinguer de l'auteur au sens juridique et de la propriété intellectuelle. Certains blockbusters hollywoodiens peuvent être considérés comme du cinéma artistique, qui pour divertir les masses et pour assurer un spectacle visuel emploient des moyens spectaculaires de mise en scène, comme *Les Pirates des Caraïbes* de

⁴²⁶ Cf. JOST, F., *op.cit.*, p 11.

⁴²⁷ Cf. BORDWELL, D., « Construction du sens », in : *L'interprétation de l'œuvre filmique. L'anthologie des textes traduits*, red. Godzic W., L'Université de Jagellon 1993, pp 13 – 18.

⁴²⁸ Idem.

Rob Marshall. Walt Disney Studios qui a produit ce film en est l'auteur du point de vue juridique et de l'industrie.

1.2. L'auteur au cinéma : deux cas pratiques

Pour pouvoir comprendre les auteurs cinéastes et leurs films produits dans l'ensemble filmique TOR, il convient de revenir à deux cas d'auteur au cinéma. L'auteur de la Nouvelle Vague, et donc l'auteur comme personnalité, sera notre point de départ pour comprendre ensuite la notion d'auteur dans une société communiste, à savoir, l'auteur de l'Ecole Polonaise de cinéma. Cette comparaison servira aussi d'illustration à la notion d'auteur que nous avons développée plus haut. Ensuite, ce retour historique à l'Ecole Polonaise nous permettra de comprendre la tradition de la notion d'auteur qui existait dans la société polonaise déjà depuis les années 1930, bien avant la Nouvelle Vague en général considérée comme la source de la notion d'auteur au cinéma.

1.2.1. L'auteur de la Nouvelle Vague – contexte démocratique

« La Nouvelle Vague s'est nourrie de références, a eu beaucoup d'ancêtres, et ce ne fut pas le premier mouvement à vouloir jeter bas le cinéma des pères »⁴²⁹

La Nouvelle Vague s'est fondée sur les vestiges du « cinéma des pères » qui manquait de touche créative selon les « jeunes turcs ». Ce cinéma a pêché par sa mise en scène trop académique et sa démarche trop industrielle, où chacun, du maquilleur au réalisateur avait sa place bien précise dans la fabrication d'un film. L'espace cinématographique était divisé et ne laissait pas de place à la création. Ce mouvement est aussi une réaction à la transformation des goûts des spectateurs français dans les années 1950 qui cherchaient à se divertir au cinéma grâce aux grandes productions hollywoodiennes ou des films de genre tels que des comédies, des westerns ou les films policier⁴³⁰.

Michel Maire explique que ce tournant ne durera que quatre à cinq années jusqu'en 1963, La Nouvelle Vague étant « soumise à l'humeur changeante des médias et aux désirs

⁴²⁹ Cf. DE BAECQUE, A. *La Nouvelle Vague: Portrait D'une Jeunesse*. Flammarion, 1998, p 15.

⁴³⁰ Cf. MARIE, M., *La nouvelle Vague. Une école artistique*, Editions Nathan, Paris 2001, p 20.

vellétaires du public, mais elle aura totalement bouleversé le paysage cinématographique français ... »⁴³¹.

Quelques jeunes rédacteurs de la revue *Cahiers du cinéma*, groupés autour d'André Bazin, décidèrent de déclarer la guerre aux cinéastes formés par le système artistique français. Ils se mirent à écrire des scénarios, tourner des images et travailler la mise en scène en même temps. Quand les fauteuils roulants commencèrent à servir de dolly pour assurer les travellings, le cinéma français entra dans une nouvelle ère de production de films. Chez les cinéastes de la Nouvelle vague « la pensée d'un auteur prend forme cinématographique par la *mise en scène* »⁴³². Soutenus par quelques producteurs, les jeunes rédacteurs révolutionnèrent pour quelques années, et bousculèrent l'économie du cinéma français en tournant des films « low-cost ». Sans doute, ce geste traduisait leur volonté de se détacher du système de subventions d'Etat et de pratiques discursives qui fonctionnaient jusqu'alors et d'affirmer leurs personnalités artistiques. Désormais, les réalisateurs qui écrivaient les scénarios de leurs films eurent le mérite et l'honneur d'appartenir à une nouvelle catégorie d'auteur. Ils sacrilisèrent des auteurs comme Hitchcock, Rossellini, Hawks, mais désacralisèrent aussi des cinéastes à fuir artistiquement tels qu'Henri-Georges Clouzot et Claude Autant-Lara⁴³³. Jacques Rivette dans *Six personnages en quête d'auteur* dénonce la paresse artistique de ces réalisateurs français qui n'ont pas voulu prendre de risques artistiques et sont « pourris par l'argent »⁴³⁴.

Phillipe Mary, dans son analyse sociologique du mouvement, explique ce phénomène ainsi : « (...) *dénoncer l'hétéronomie d'un cinéma n'est possible qu'en démontrant l'autonomie de l'autre* »⁴³⁵.

L'ordre symbolique, le rapport dominant-dominé, n'est possible à renverser qu'en affirmant et en approuvant sa liberté créatrice face à l'ordre du dispositif. S'auto-proclamer auteur de cinéma en établissant sa propre « politique des auteurs » est une ligne de démarcation entre avant et maintenant, entre *le cinéma à papa* traditionnel et conventionnel et le cinéma d'auteur novateur et authentique⁴³⁶. Remarquons que dans cette version du cinéma d'auteur, le scénariste perd sa notoriété car les auteurs-réalisateurs écrivent avec leurs caméras !

⁴³¹ Cf. MARIE, M., *La nouvelle Vague. Une école artistique*, Editions Nathan, Paris 2001, p 17.

⁴³² Cf. De BAECQUE, A., *L'histoire-caméra*, Gallimard 2008, p 143.

⁴³³ Cf. MARIE, M., *op. cit.*, p 50.

⁴³⁴ Pour plus d'informations consulter le dossier : « Situation du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, MAI 1957 - Tome XII - n °71.

⁴³⁵ Cf. MARY, P., *La nouvelle vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*, Editions du Seuil, Paris 2006, p 109.

⁴³⁶ Idem, p 110.

Est-il justifié qu'un réalisateur s'accapare le statut d'auteur ? Le scénographe qui crée les décors, en est responsable. Les musiciens qui travaillent sur un film sont auteurs de musique de film et les directeurs de photographie les auteurs des images. Ne sont-ils tous pas auteurs – car responsables de la création d'une composante primordiale à la compréhension de l'œuvre ? Il ne s'agit pas uniquement d'un geste esthétique, mais de créer ensemble, une œuvre qui transmet une pensée issue d'un travail collectif de plusieurs auteurs provenant de domaines divers. Cette pensée transmise par l'auteur d'un film peut exister indépendamment des messages que les spectateurs peuvent lire. De nombreux éléments qui composent le film de nature visuelle et sonore, peuvent, créer plusieurs niveaux de lecture. Celui qui crée la musique, les décors ou l'image a ses propres références artistiques et peut générer des sens annexes auxquels le réalisateur n'avait pas songé et qui seront lus par le public.

Cependant, c'est le réalisateur qui détient la responsabilité d'orchestrer toutes les informations sonores et visuelles de manière à donner un sens au film. Même s'il n'est pas à l'origine du scénario, en tant qu'auteur, la décision de la forme finale du film lui appartient. Cette décision est le fruit d'un travail collectif, mais c'est l'auteur réalisateur qui organise l'ensemble des étapes de fabrication, l'ensemble des éléments artistiques d'un film. Ces éléments ne peuvent pas exister indépendamment du film auquel ils contribuent. Ils existent grâce au metteur en scène qui les a pensés. Ici réside le pouvoir d'auteur du réalisateur : penser le film.

Lorsque Jean-Luc Godard tourne *A bout de souffle* en écrivant son film avec sa caméra stylo lors du tournage, on ne peut pas dire qu'il n'en est pas l'auteur car il n'a pas de scénario. La musique n'est pas vraiment un choix d'auteur de Godard, mais plutôt un conseil de Melville, mais cela n'enlève en rien sa fonction d'auteur à Godard. N'est-ce pas sur Raoul Coutard, son directeur de photographie, que Godard doit compter pour la mise en image des scènes non préparées dans des endroits improvisés de Paris ? Certes, mais c'est à Godard de décider quelle variante de plan il va sauvegarder, quelle prise est « la bonne ». C'est aussi lui qui dicte les moments du tournage « action », « coupez ».

Le rôle d'auteur de cinéma est individuel. L'auteur – réalisateur, par son rôle, est responsable de la version finale du film. Il consiste à soutenir le film tout au long du processus de fabrication : de l'écriture à sa diffusion, en passant par le tournage. Son rôle est celui d'éternel communicant et de négociateur. C'est le réalisateur qui soutient le film devant le producteur et les commissions diverses, car les parties auxquelles ont contribué plusieurs auteurs composent un tout, l'ensemble qui reflète la vision artistique et autonome de l'auteur. Le rôle d'un auteur de film, dans notre définition d'auteur du cinéma, ne se résume pas à un

scénariste. Le scénariste est un auteur de scénario, comme le compositeur est un auteur de musique, comme le directeur de la photographie est l'auteur d'images, comme le monteur est un auteur du montage, ce sont des auteurs parmi d'autres. Le réalisateur est l'auteur du film.

Cette confrontation avec l'auteur de la Nouvelle Vague nous a permis d'éclairer la notion d'auteur. Cependant, arrêtons-nous un instant sur l'idée de Michel Foucault selon laquelle l'auteur est une fonction variable du discours. En revisitant la fonction d'auteur en littérature, celui qui parle, selon la tradition du « cogito » cartésien, Foucault conclut que l'auteur n'est pas indépendant du dispositif, des structures dans lesquelles il est entremêlé⁴³⁷. En appliquant la pensée de Foucault à notre réflexion autour de l'auteur au cinéma, nous pouvons avancer que sa notion d'auteur vise indirectement celles de la *politique des auteurs* proposée par la *Nouvelle Vague*. Est-il important de savoir qui parle, nous demande le philosophe? Et si nous voulions faire un transfert de son idée vers le champ du cinéma, la question d'autonomie d'Auteur face au dispositif apparaîtrait. Dans quelle mesure un film communique-t-il l'intention de réalisation d'Auteur ou d'écriture? L'auteur de cinéma est-il libre de s'exprimer face aux institutions, aux normes ou à l'histoire? Les auteurs de la Nouvelle Vague étaient-ils complètement indépendants au regard des normes de la société dans laquelle ils vivaient, des mœurs professionnelles du cinéma et face aux institutions comme le CNC, ou les collectivités qui finançaient les films?

Nous savons aujourd'hui que la Nouvelle Vague était d'une part, une manifestation créative contre le système de production cinématographique français d'après-guerre, contre le « cinéma des pères »⁴³⁸, conforme à la morale de la société française d'après-guerre. D'autre part, les « *Jeunes Turcs* » exprimèrent l'état d'esprit de leur génération. Peu importe le budget, la devise technique qui les animait était la suivante : « Allons filmer dans les rues ! », avec un matériel léger à l'instar des néoréalistes. Pour la plupart d'entre eux, ces anciens critiques de cinéma, prônèrent l'utilisation de caméras transportables à la main, spontanément tout comme leur génération, avec une volonté de réaliser des films sur les problèmes qui les ciblaient, tels qu'ils étaient dépeints dans les médias, victimes de la société de consommation. Qui d'autre aurait pu mieux les représenter? Claude Autant-Lara? Henri-Georges Clouzot? L'Auteur n'est-il donc pas non seulement témoin, mais également porte-parole de son époque, de la société dans laquelle il vit?

⁴³⁷ Cf. FOUCAULT, M., « Qu'est-ce qu'un auteur », vol I, texte n°69, *Dits et écrits*, Edition Quarto Gallimard, Paris 2001, pp 817 – 849.

⁴³⁸ Cf. De BAECQUE, A. *La Nouvelle Vague: Portrait D'une Jeunesse*. Flammarion, 1998, p 15.

En France, en Pologne, aux Etats-Unis, peu importe finalement le système politique en place, l'auteur de cinéma doit composer avec la politique culturelle en place. Et justement, son essence d'auteur de cinéma sera cette quête vers l'autonomie intellectuelle. Ce seuil d'autonomie, il réussira à l'atteindre grâce à : la création qui libère, la responsabilité des images qu'il détient et l'expression de sa vision artistique.

1.2.2. *L'auteur dans le contexte normalisé de la Pologne populaire*

En Pologne Populaire, jusqu'en 1956, les films correspondaient aux postulats artistiques du socialisme réel. Les quelques tentatives d'autonomie des auteurs de cinéma avaient été étouffées dès l'étape de création du scénario. Que s'est-il passé en 1955 dans la société polonaise pour permettre l'apparition de l'auteur avec la naissance de l'Ecole Polonaise du cinéma ? Pour répondre à cette question, nous proposons d'effectuer une analyse du champ dans lequel les auteurs-réalisateurs devaient créer. En suivant les principes de la théorie du champ littéraire examiné par Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art*⁴³⁹, nous allons examiner le travail que l'auteur-réalisateur de l'Ecole Polonaise du cinéma doit accomplir pour se produire comme auteur, c'est-à-dire, comme le sujet de sa propre création libératrice. L'auteur-réalisateur appartient au champ cinématographique comme son collègue écrivain au champ littéraire. La définition du champ est proche de celle du dispositif de Michel Foucault. Les deux constituent des espaces de possibles, déterminés socialement pour Pierre Bourdieu et historiquement pour Foucault. Le champ peut être compris comme un mini-dispositif, ou plutôt comme un élément structurel de ce dernier. En empruntant à Bourdieu sa théorie du champ, nous allons définir la logique à laquelle se soumet l'auteur-réalisateur pour réaliser un film et pour produire sa valeur.

L'Ecole Polonaise du cinéma naît suite au dégel politique qui durera quelques années après la mort de Joseph Staline en 1953⁴⁴⁰. La disparition du « petit père des peuples » initia le lent processus de déstalinisation en Pologne, avec au final le soulèvement de Poznan en juin 1956. Dans le contexte du réseau des syndicats français d'aujourd'hui, une grève peut paraître banale. Elle ne l'était pas dans la Pologne populaire de 1956. Au départ, cette grève mobilisa les travailleurs qui revendiquaient l'amélioration de leurs conditions de travail (machines en panne, ruptures d'approvisionnement du matériel, chômage technique,

⁴³⁹ Cf. BOURDIEU, P., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Editions du Seuil, Paris 1992, p 198.

⁴⁴⁰ Cf. LUBELSKI, T., *Historia kina polskiego*, op. cit., voir le chapitre consacré à la période de L'Ecole polonaise, pp 157 – 233.

discriminations salariales). Ensuite, elle se transforma en une bataille du peuple polonais contre les agents de l'idéologie. Les transparents "*Nous exigeons du pain !*"⁴⁴¹ ont été l'arme contre les carabines des militaires. Environ 70 morts, quelques centaines de blessés – l'œuvre de 400 chars, un changement de régime pour la chute du réalisme socialiste dans les arts.

Certains théoriciens du cinéma en France considèrent la Nouvelle Vague comme pionnière en matière de politique d'auteurs. Or, le premier film polonais dans lequel nous pouvons remarquer une innovation esthétique précurseur de l'Ecole polonaise, sort le 24 janvier 1955, et donc quelques années avant la naissance du mouvement cinématographique français. L'Ecole polonaise a témoigné d'un malaise dans la société, bien avant la Nouvelle Vague, tout comme la *Série Noire*. *Une fille a parlé* en est un exemple et un lancement à la fois pour Andrzej Wajda et Jerzy Lipman, le directeur de la photographie du film. Selon Tadeusz Lubelski, les intérieurs et les extérieurs naturels qui montrent la pauvreté d'un quartier éloigné du centre de Varsovie, Wola, contraste avec la jeunesse euphorique⁴⁴², la préférence pour la lumière naturelle, le choix de jeunes comédiens peu connus, plus spontanés, une mise en scène virulente et dynamique, entre autres, font la nouveauté artistique au cinéma⁴⁴³. Ces mêmes qualités vont caractériser, entre autres, les films de la Nouvelle Vague qui apparaîtra en France vers la fin des années 1950. Cela montre que la notion d'auteur chez les réalisateurs polonais est bien présente et a profité des crises politiques du pays. Plus encore, la tradition du cinéma d'auteur est déjà présente en Pologne avant la Seconde Guerre Mondiale. Dans les années 1930, quelques réalisateurs polonais ont fondé START, un collectif filmique d'auteurs-réalisateurs qui produisaient des films de qualité pour se protéger contre les « grands producteurs ». En 1955, les réalisateurs pointant du doigt les mauvais films fabriqués par la cinématographie polonaise depuis la Seconde Guerre Mondiale, ont contribué à la création d'ensembles filmiques, gérés par les réalisateurs, dont les objectifs étaient basés sur ceux de START⁴⁴⁴.

Plus tard, avec la transformation de la réforme en cinématographie, les auteurs polonais abandonnèrent les thématiques imposées de guerre et optèrent pour des sujets plus contemporains. Il faut admettre qu'en Pologne populaire, même après le dégel politique, le but de la politique culturelle est toujours d'éduquer le peuple. Le film, malgré l'abandon de l'esthétique du réalisme socialiste, reste toujours un outil de communication surveillé par le Parti. L'Ecole Polonaise du cinéma naît-elle d'un compromis avec le Parti ? Sa qualité

⁴⁴¹ Cf. PACZKOWSKI, A., *op. cit.*, p 202.

⁴⁴² Cf. LUBELSKI, T., *Historia ...*, *op. cit.*, p 163.

⁴⁴³ *Idem*.

⁴⁴⁴ *Idem*, p 158.

artistique découle-t-elle du changement de politique culturelle après 1956 ? Quelles idées d'auteur les films de ce mouvement transmettent-ils ?

Les films d'Andrzej Wajda et d'Andrzej Munk, icônes de l'Ecole polonaise, réalisés après 1956 coupent les liens avec l'esthétique du réalisme socialiste dans le cinéma. Ces films privilégient un jeu d'acteurs plus spontané, des décors naturels et se rapprochent esthétiquement, en gardant leur propre identité artistique, du néo-réalisme italien, condamné par les dignitaires du Parti au Congrès de Wisla en 1949⁴⁴⁵. Par la transgression des valeurs du champ cinématographique, ces nouveaux cinéastes qui forment l'Ecole polonaise du cinéma, assurent sa survie.

Les cinéastes doivent composer avec la politique culturelle en place, tout en réalisant des films pour le spectateur et pour satisfaire leurs propres ambitions artistiques. L'enjeu n'est pas une simple confrontation de discours, ni uniquement une forme de contestation. Ils développent leur propre discours filmique qui se caractérise par une « inquiétude morale », artistique et politique. Ce discours se traduit par un système spécifique de langages qu'ils mettent en place, par l'injection contradictoire qui désoriente, et l'usage de plusieurs niveaux de lecture.

Canal, *Cendres et diamant* et *Lotna* d'Andrzej Wajda sont cités comme des films emblématiques de l'Ecole polonaise, mais aussi comme ceux qui caractérisent le style de leur réalisateur. Cet ancien artiste-peintre, par l'usage des codes du symbolisme dans le cinéma, réussit à transmettre l'idée d'un héros romantique en quête de valeurs⁴⁴⁶. Ses héros, jeunes, peuvent être perçus comme des messies ou des martyrs qui luttent pour la libération de leur pays. Les résistants polonais qui traversent un chemin sous terrain vers la mort, le cheval blanc et innocent dont rêvent tous les soldats, sont des symboles de la Pologne de Wajda. Une Pologne populaire, jadis innocente, une Pologne qui a perdu son innocence, une Pologne martyre qui lutte pour sa libération contre l'ennemi qui veut l'anéantir. Les spectateurs ont très vite saisi l'analogie avec leur situation vis-à-vis de l'URSS. Et même si l'agitation n'était pas la volonté du réalisateur, son génie fut d'inventer des images qui parlent, des images symboles, des films qui vivent leur vie, en dérangeant certains ou en aidant à supporter l'insupportable pour d'autres. Ceci affirme la démarche d'auteur de la part du réalisateur qui maîtrise l'image pour pouvoir s'exprimer en dépit des chaînes qui le lient avec la politique culturelle en Pologne populaire.

⁴⁴⁵ Cf. LUBELSKI, T., *Historia ...*, op. cit., p 161 – 164.

⁴⁴⁶ Cf. PRASEK, C., *Film i jego obraz w PRL*, Bellona, Varsovie 2013, pp 41 – 65.

La démarche de Wajda et de ses collègues de KADR (1955-1968 ; 1972-à présent), l'ensemble filmique qui a permis la réalisation des films de l'Ecole polonaise, fut, en utilisant la terminologie de Gilles Deleuze, de suggérer l'insupportable, montrer l'immontrable, de cristalliser l'image-temps⁴⁴⁷. Autrement dit, saisir les énoncés qui constituent la marge du discours de l'Etat-Parti, si on revient à la terminologie foucauldienne. Un autre exemple, la *Mère Jeanne des Anges* de Jerzy Kawalerowicz, réalisé en 1960, présente l'histoire d'un triangle amoureux entre une nonne – Dieu – et un prêtre. Le message du film va plus loin et la possession et l'enfermement des nonnes dans un couvent situé loin de tout ont été interprétés comme une allégorie du communisme. *Le train de nuit* de Jerzy Kawalerowicz est un film à suspense avec pour sujet, la passion amoureuse entre deux passagers. Le train a souvent été interprété comme une allégorie de la société avec sa découpe en wagons correspondants aux différentes classes sociales. Nous avons ainsi l'exemple d'un film comme une hétérotopie qui aide l'auteur-réalisateur à transgresser les règles en transmettant certains messages qui résistent à la pensée idéologique dominante.

Les structures fondées par les cinéastes en 1950 pour protéger, d'une part, leur métier et, d'autre part, leur définition de l'art jouèrent un rôle important dans la vision de la démocratisation et de l'autonomie de la cinématographie (1980 – 1981 – période de Solidarité). Elles témoignent de prises de position de cinéastes engagés.

En analysant les archives, nous avons mis en lumière des pistes nous permettant de saisir, non seulement l'acte narratif de l'auteur d'un film, mais aussi de déchiffrer les messages véhiculant les mythes et les conventions partagés par la société communiste polonaise. Autrement dit, les documents permettent, sans recours exclusif à la méthode d'analyse esthétique, de capturer un deuxième fond. La responsabilité d'un auteur de cinéma est liée à sa liberté de regard. Les limites d'expression n'ont effrayé ni les auteurs de la Nouvelle Vague, ni ceux de l'Ecole Polonaise du Cinéma, conscients des formations discursives et non-discursives. Ils ont trouvé les moyens pour parvenir à leurs fins.

Dans nos entretiens avec les anciens membres de TOR, tous partagent le même avis sur cet ensemble filmique, il fabriquait dans les années 1970 des films d'auteur. Wojciech Marczewski en témoigne ainsi : « Chaque film, historique, contemporain, intellectuel était une expression de son auteur. Les films sociaux de Kieslowski, les films intellectuels de Zanussi, les films esthétiques de Bajon ou ceux de Krauze, pleins d'atmosphère d'oppression, ironiques »⁴⁴⁸.

⁴⁴⁷ DELEUZE, G., *Image temps, Cinéma 2*, Les Editions de Minuit, Paris 1985.

⁴⁴⁸ LIPINSKA, K., entretien avec Wojciech Marczewski, janvier 2014.

Ce fut possible grâce à la tradition du cinéma d'auteur qui existait en Pologne depuis START, mais aussi à la nature de TOR, un ensemble ouvert à la création et aux points de fracture dans la structure cinématographique.

1.3. Le droit d'auteur : approche comparative

Dans la première partie de cette thèse, nous avons déterminé le rôle de producteur de l'ensemble TOR dans le contexte normatif et institutionnel de réalisation des films en Pologne populaire après la Deuxième Guerre Mondiale. Nous avons dégagé certains aspects parmi les éléments du dispositif que nous avons réussi à saisir, à savoir les lois, les normes, les discours, les valeurs et les institutions. Il faudra désormais distinguer la notion d'auteur de cinéma, qui pour nous a une dimension intellectuelle philosophique, du droit d'auteur lequel désigne juridiquement celui qui possède la propriété intellectuelle du film.

Pour comprendre la souveraineté philosophique de l'auteur, essayons maintenant de saisir la fonction d'auteur du point de vue juridique en comparant le contexte français, où la tradition du droit d'auteur a marqué des pages entières de l'histoire, et le contexte polonais pour mieux comprendre la particularité du droit d'auteur en Pologne populaire.

1.3.1. Le droit d'auteur dans un pays démocratique - France

En France, la tradition d'auteur remonte au siècle des Lumières, Denis Diderot a essayé de faire valoir ses droits d'auteur contre le plagiat⁴⁴⁹. Il faut savoir qu'à son époque, ni les hommes de lettres, ni les artistes n'étaient protégés par le droit sur la propriété intellectuelle. Il est difficile de l'imaginer aujourd'hui, mais celui qui achetait l'œuvre en devenait son propriétaire et pouvait en faire tout ce qu'il voulait. Sensibilisé par la thématique, Beaumarchais crée en 1777 la première société d'auteurs⁴⁵⁰. Concernant la mise en place du droit moral, il faut attendre 1793 pour qu'une loi protège enfin les auteurs dans le domaine littéraire et artistique⁴⁵¹. Le but essentiel de cette loi est de protéger et de défendre l'artiste-auteur et son œuvre, contre le plagiat et la contrefaçon.

⁴⁴⁹ Cf. FUJIWARA, M., « Diderot et le droit d'auteur avant la lettre : autour de la Lettre sur le commerce de la librairie. », *Revue d'histoire littéraire de la France* 1/2005 (Vol. 105), pp 79-94.

URL : www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2005-1-page-79.htm.

DOI : 10.3917/rhlf.051.0079.

⁴⁵⁰ Cf. LUCAS, A., *Propriété littéraire et artistique*, Dalloz, Paris 1994, p. 2.

⁴⁵¹ Cf. EDELMAN, B., *Le sacre de l'auteur*, Editions du Seuil, Paris 2004, p. 378.

La définition du statut d'auteur, telle qu'elle fonctionne dans la société française, est fondée historiquement et est comprise selon les valeurs, la morale mise en place, le rôle de la culture... Prenons un exemple. Du point de vue ontologique, celui qui écrit cette thèse, est bel et bien son auteur. Du point de vue juridique, la loi protège contre le plagiat⁴⁵², mais intellectuellement on reconnaît l'auteur de l'œuvre par son style artistique. Si demain quelqu'un décide de copier cette thèse, en piratant discrètement l'ordinateur de l'auteur, dans le but de la publier sous son nom propre, et plus brutalement de voler la propriété intellectuelle, il sera assez facile de prouver que ce n'est pas sa création de par le langage utilisé, le style employé. De plus, l'auteur de thèse est reconnu comme tel par le directeur de thèse. Il se pourrait que le voleur persiste à mentir et que l'intervention d'un juge soit nécessaire pour présenter des arguments, des preuves tangibles prouvant l'identité de l'auteur.

La loi protège donc l'auteur, mais la décision est relative aux arguments employés par l'accusation et la défense. L'analogie avec la logique de Friedrich Ludwig Gottlob Frege pourrait éclairer notre exemple. L'auteur serait une catégorie générale qui pourrait avoir des sens différents. $A=B$, pour envoyer ces sens différents à la même dénotation. « L'étoile du matin » (A) et « l'étoile du soir » (B) ont des sens différents mais la même dénotation, c'est à dire, la planète Vénus⁴⁵³. Deux concepts d'auteur, juridique (A) et historico-culturel (B), ont des sens différents, mais renvoient à un seul et même objet – l'auteur. C'est pourquoi, en s'appuyant sur des textes juridiques et sur la fonction d'auteur en France ou en Pologne (*discursive A* et *non-discursive B*), nous allons tenter de proposer notre propre définition de l'auteur de cinéma. Analysons d'abord le sens juridique (A) de cette dénomination.

En France, selon la loi du 11 mars 1957 sur « *La propriété littéraire et artistique* », un réalisateur peut céder ses droits d'auteur à un producteur, appelé par cette loi le cessionnaire⁴⁵⁴. Nous prenons cette loi comme référence car elle fait écho au contexte juridique en Pologne des années 1960 et 1970. Selon la définition de l'objet de cette loi française, le producteur possède les droits patrimoniaux et le réalisateur les droits moraux sur un film⁴⁵⁵. Dans un contrat écrit qui formalise la relation entre l'auteur et le producteur, l'auteur cède ses droits patrimoniaux au producteur. Il garde néanmoins les droits moraux de

⁴⁵² Cf. EDELMAN, B., *La propriété littéraire et artistique*, PUF, Paris 1989, p. 60.

⁴⁵³ Cf. FREGE, G., « Sens et dénotation », in *Écrits logiques et philosophiques*, trad. IMBERT C., Paris: Seuil, 1971, pp 102-126.

⁴⁵⁴ Consulter la loi n°57-298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique, disponible ici : <http://www.legifrance.gouv.fr>, dernière consultation le 31 décembre 2015.

⁴⁵⁵ Cf. EDELMAN, B., *La propriété littéraire et artistique*, PUF, Paris 1989, pp 45 – 52.

la personne physique qui est le créateur du film. Ainsi, le créateur reste l'auteur de son œuvre, même s'il a cédé ses droits patrimoniaux au producteur avec qui il a signé le contrat. Le producteur n'est pas reconnu comme auteur de cinéma d'après la législation française, mais comme ayant droit. Voici les titulaires des droits d'auteur sur un film:

- **auteurs** au cinéma : scénariste, réalisateur, dialoguiste, héritiers ;
- **producteurs** - Producteur cinématographique, Producteur audiovisuel.⁴⁵⁶

Avoir un droit d'auteur d'un film n'est pas identique à en être l'auteur. La loi d'auteur française distingue différents sujets qui sont :

- la personne morale (société de production),
- la personne physique (plusieurs auteurs qui ont collaboré à la création de l'œuvre : scénariste, réalisateur, musicien).⁴⁵⁷

La personne physique selon la loi française désigne l'auteur du film. Puisqu'un film est une œuvre de « collaboration »⁴⁵⁸, son auteur peut être compris collectivement. Sa création dépend de la contribution d'un collectif de plusieurs personnes physiques reconnues comme co-auteurs : auteur du scénario, des dialogues, de l'adaptation, de la composition musicale, de l'œuvre préexistante adaptée, et de réalisateur. Ici, l'auteur est donc collectif et le producteur, en tant que personne morale, n'a pas la qualité d'auteur. Son rôle se focalise autour de sa fonction de cessionnaire des droits d'auteur.

1.3.2. Le droit d'auteur dans un pays démocratique - Etats-Unis

Il n'en va pas de même aux Etats-Unis. Dans ce pays de blockbusters, c'est le droit du travail qui organise les relations entre les créateurs (personnes physiques) et les sociétés de production (personnes morales). Aux Etats Unis, avec la création du Copyright Act datant de 1790⁴⁵⁹, tous les droits sur l'œuvre reviennent au producteur (droit de copier, d'exploiter). C'est le producteur qui pose le copyright. Nous pouvons percevoir une similarité avec la production des films de commande « *works made for hire* »⁴⁶⁰. Ici le réalisateur, le scénariste,

⁴⁵⁶ Texte de loi n°57-298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique, disponible ici : <http://www.legifrance.gouv.fr>, dernière consultation le 31 décembre 2015.

⁴⁵⁷ Idem.

⁴⁵⁸ Cf. LUCAS, A., *Propriété littéraire et artistique*, Dalloz, Paris 1994, p. 32.

⁴⁵⁹ PATRY, W. F., « *Introduction: The First Copyright Act* », *Copyright Law and Practice. BNA, (2000) [1994]*, disponible ici : <http://digital-law-online.info/patry/patry5.html>.

⁴⁶⁰ Une œuvre réalisée sur commande, selon la loi de 1976 sur le copyright aux Etats Unis.

sont considérés comme des salariés d'une société de production et l'œuvre est créée dans le cadre d'un contrat de travail. Ainsi, la qualité d'auteur revient au producteur, qu'il s'agisse d'une personne physique ou d'une personne morale (société de production). C'est pourquoi, l'auteur d'un film peut changer en fonction de la vente des catalogues. Le droit patrimonial est reconnu par les Etats Unis seulement depuis 1989.⁴⁶¹

Nous avons déjà mentionné que le producteur emploie les scénaristes et les réalisateurs et peut les licencier à chaque étape de l'écriture ou de la réalisation. Comme n'importe quel employé, les réalisateurs et les scénaristes sont facilement remplaçables, une centaine de candidats aspirant à occuper leur poste, attendent déjà d'être sous contrat avec une grande société de production hollywoodienne⁴⁶². Des droits apparentés aux droits moraux sont négociés car la loi ne reconnaît pas de droit moral aux créateurs (en tant que droit personnel distinct du droit patrimonial). Il s'agit des « *creative rights* » (droits reconnaissant aux auteurs une certaine forme de paternité sur l'œuvre (« a film by... », etc.). Le nom de celui qui a été licencié lors de la production du film n'apparaîtra pas au générique. Les créateurs, lors de la signature du contrat, sont amenés à négocier les moindres détails, comme les Crédits, c'est à dire les mentions portées au générique des films (placement, position, taille)⁴⁶³. En ce qui concerne le droit d'auteur en France, le réalisateur cumule les deux statuts d'auteur et de technicien. En Pologne populaire, la loi considère comme auteur, le scénariste et non pas le réalisateur. En pratique, c'est le réalisateur qui est appelé auteur par les professionnels et par les dirigeants culturels.

1.3.3. Le droit d'auteur dans un pays non démocratique - Pologne populaire

Quoiqu'on admette que le droit d'auteur dans le système communiste polonais revient au scénariste, le problème du metteur en scène comme prétendant à la fonction d'auteur apparaît.

Les institutions cinématographiques, réglées par un système normatif, ont des attentes précisées par les textes juridiques concernant l'auteur. Cependant, après avoir étudié les différents contrats professionnels des équipes considérées en France comme co-auteurs :

⁴⁶¹ <http://www.sacd.fr/Droit-d-auteur-et-copyright.201.0.html>, consultée le 4 novembre 2013.

⁴⁶² Cf. EDELMAN, B., *La propriété littéraire et artistique*, PUF, Paris 1989, p. 68.

⁴⁶³ FOREST, C. *L'industrie Du Cinéma En France: De La Pellicule Au Pixel*, Paris: Documentation Française, 2013 : Aux Etats-Unis, les syndicats représentant les scénaristes (WGA, Writers Guild of America) et les réalisateurs (DGA, Directors Guild of America) ont négocié avec les producteurs américains des conventions collectives de travail ou « Minimum Basic Agreement » (MBA) – solidarité américaine, ils peuvent se mettre en grève pour bloquer la production.

scénographes, directeurs de la photographie, nous avons constaté qu'en Pologne populaire seul celui qui écrit, donc le scénariste, est désigné comme « auteur » d'un film (ex : *Lodowiec de Brzozowski*⁴⁶⁴). L'auteur défini par la loi, est responsable de l'œuvre qu'il a produite devant les institutions. Le scénariste est un auteur, certes, du scénario, mais pas de l'ensemble du film, puisque la forme et le fond définitifs d'un film dépendent de son réalisateur. Par ailleurs, nous montrerons dans la 3^{ème} partie de cette thèse que la société polonaise reconnaît le réalisateur comme l'auteur d'un film.

En Pologne populaire, la loi du 10 Juillet 1952⁴⁶⁵ fixe l'objet et le sujet des droits d'auteur du cinéma. Selon son article §2, l'objet de cette loi est l'œuvre d'art cinématographique formalisée par un scénario. Le scénariste est défini comme l'auteur car son travail garantit la première possibilité d'évaluation d'un futur film. Derrière cette désignation du scénariste en tant qu'auteur, responsable du sens d'un film, se cache la volonté de contrôler des scénarios réglementés juridiquement. Les films de fiction tournés sans scénario n'auraient pas pu être pris en compte par cette loi, et donc les films de la Nouvelle Vague n'auraient pas pu être tournés en Pologne populaire. On les aurait considérés comme amateurs. La propriété de l'œuvre cinématographique appartient à l'entreprise qui l'a produite selon l'article §13 de cette loi. Un ensemble filmique est le propriétaire et non pas l'auteur d'un film. La durée du droit d'auteur sur la propriété d'un scénario est de 10 ans après la réalisation de l'œuvre, selon l'article §27 défini, modifiée par la loi du 23 X 1975⁴⁶⁶ à 25 ans. L'Etat-Parti est propriétaire d'un film pendant 25 ans. Selon Antoni Krauze, le réalisateur ne reçoit même pas la copie du film qu'il a créé⁴⁶⁷. Il n'est donc ni propriétaire, ni auteur du film, selon la réalité juridique polonaise.

En 1970, Jerzy Serda a écrit un livre qui explique le droit d'auteur en Pologne populaire⁴⁶⁸. Selon le droit d'auteur polonais, le film est le résultat d'un travail collectif, d'un travail de plusieurs auteurs où il serait injuste de rémunérer le travail d'auteur d'un réalisateur, en négligeant les autres. Et comme pour tous les auteurs d'une œuvre collective, le film était concerné par le principe « de minimis non curat praetor »⁴⁶⁹, ce qui signifiait que même un haut engagement artistique et personnel dans l'œuvre ne donne pas à son auteur « partiel » le droit d'être protégé juridiquement. Quant aux scénarios, ils étaient considérés

⁴⁶⁴ Archive National à Milanówek, Pologne, Fonds : Zespoly filmowe, cote 977.

⁴⁶⁵ *Prawo autorskie : przepisy i orzecznictwo*, red. Edward Drabienko, Warszawa : Wydawnictwo Prawnicze, 1965, p 2 – 45.

⁴⁶⁶ *Ustawa z dnia 23 października 1975 r. o zmianie ustawy o prawie autorskim*, Dz.U. 1975 nr 34 poz. 184, dernière consultation le 31 décembre 2015.

⁴⁶⁷ LIPINSKA, K., entretien avec Antoni Krauze, juin 2013.

⁴⁶⁸ Cf. SERDA, J., *Prawo autorskie do dzieła filmowego*, Wydawnictwo prawnicze, Warszawa 1970, p 15.

⁴⁶⁹ *Idem*.

comme les œuvres complètes, écrites par un ou deux auteurs que le droit polonais protégeait. Selon Janusz Majewski les réalisateurs « étaient escroqués par l'Etat-Parti »⁴⁷⁰. On diffuse toujours gratuitement et jusqu'à aujourd'hui les films polonais de la période de la Pologne populaire et les réalisateurs ne touchent aucun droit d'auteur sur leurs films. ZAIKS, qui gère les droits d'auteur, rémunérait uniquement les scénaristes⁴⁷¹. Ces derniers partageaient sous le manteau leurs rémunérations⁴⁷², les « tentiems » avec les réalisateurs que la profession considérait comme les auteurs légitimes des films.

En pratique, c'est le réalisateur qui, s'il n'est pas le scénariste, choisit le scénario qu'il souhaite réaliser dans l'ensemble filmique pour lequel il travaille. C'est le seul employé artiste dont l'administration formalise la coopération par un contrat à longue durée. Selon les textes juridiques, le réalisateur doit choisir un ensemble filmique qui l'intéresse pour lequel il réalisera les films. Cependant, certains réalisateurs contractualisés par un ensemble filmique, réalisent des films pour d'autres ensembles. Le réalisateur Janusz Majewski, par exemple, en 1968 signe le contrat avec TOR, ce qui ne l'empêche pas de réaliser des films pour d'autres ensembles de production⁴⁷³.

D'un côté, nous avons la réglementation juridique, gérée par l'administration et de l'autre, les ensembles filmiques gérés par les réalisateurs qui soutiennent la démarche artistique de leurs collègues. Ce sont les cinéastes qui jouent un rôle plus important que les scénaristes lorsqu'il s'agit de soutenir l'argumentation axiologique et artistique d'un film devant les inquisiteurs de la Grande Commission d'évaluation des films. Les médias, la presse et les institutions d'Etat-Pari font des cinéastes les premiers interlocuteurs et spécialistes en matière de cinéma polonais. On peut remarquer ici le premier reflet de la liberté du metteur en scène face au discours officiel de la politique culturelle en Pologne populaire et le discours d'auteur qui se profile. La fonction d'auteur n'est pas seulement d'écrire une histoire, soit avec une caméra, soit avec un stylo. Il ne s'agit pas du scripteur de Roland Barthes anéanti par le langage ou encore la fonction d'auteur aliénée par le dispositif de Michel Foucault. L'auteur compris dans notre étude est conscient de sa place dans le dispositif, même s'il ne connaît pas tous les éléments qui le « mettent en marche ». L'auteur, c'est celui qui compose avec le dispositif et qui par ses idées créatrices parvient à se faire entendre, malgré la cage en

⁴⁷⁰ LIPINSKA, K., entretien avec Janusz Majewski, août 2013.

⁴⁷¹ Cf. MARSZALEK, R., *Zaiks u progu nowego wieku. 80 lat Zaiksu*, Warszawa 1998, Wyd. Artystyczne i Filmowe, p 83.

⁴⁷² LIPINSKA, K., entretien avec Janusz Majewski, août 2013.

⁴⁷³ Idem.

acier qui l'enferme. Il s'agit de motiver son esprit libre afin de trouver des moyens d'exprimer ses idées dans l'antre de l'enfermement. Ce chemin a été choisi par certains cinéastes du bloc communiste (tchèques, hongrois). Certains d'entre eux, comme les cinéastes roumains, ont été libres (dans une certaine mesure) de choisir de réaliser des films soumis aux directives de l'Etat-Parti⁴⁷⁴. Dans les pays capitalistes, les réalisateurs ont aussi fait preuve de liberté face au dispositif, responsable de la domination esthétique d'un certain cinéma. La lutte artistique de la Nouvelle Vague et de la « rive gauche » contre le « cinéma à papa » en constitue l'exemple emblématique. C'est dans la direction de la définition d'auteur comme garant et à la fois responsable et protecteur du message transmis par son film face au discours officiel, que nous allons poursuivre notre recherche. Les réalisateurs de certains films artistiques peuvent posséder le statut d'auteur-réalisateur aussi bien dans un régime autoritaire, voir totalitaire, que dans un pays démocratique. Seulement le seuil de liberté, la réglementation juridique du droit d'auteur et la manière d'exprimer les idées ne seront pas les mêmes.

Nous soutenons qu'en pratique, dans n'importe quel système politique, l'auteur est celui qui possède la responsabilité entière de son film. Il sait le défendre devant les institutions, devant les médias grâce à un discours d'auteur et car il connaît chaque étape qu'il a maîtrisée pour donner la forme définitive à son œuvre en ayant su s'entourer d'autres auteurs qui comprennent sa sensibilité artistique et intellectuelle.

⁴⁷⁴ VASILE, A., Le cinéma roumain pendant la période communiste : représentations de l'histoire nationale, thèse soutenue le 24 mars 2011, Université de Bourgogne.

CHAPITRE 2 *L'identité artistique de l'ensemble TOR*

Tadeusz Lubelski avance qu'une étude sociologique du film *Le Camouflage* de Krzysztof Zanussi (1977) par la communauté scientifique serait vouée à l'échec car ce film est « un traité dont le sujet porte sur le choix personnel d'attitude à adopter »⁴⁷⁵. Il serait donc inapproprié de vouloir étudier, à travers ce film, qui exprime la réflexion d'un individu, la représentation du milieu académique en Pologne populaire. Cette remarque méthodologique nous permet d'appuyer notre choix de privilégier une observation herméneutique et une explication philosophique, plutôt qu'une étude socio-historique, des œuvres produites par l'ensemble TOR. Les considérer comme des traces d'une société donnée les réduirait à des chroniques ou des feuilletons journalistiques, choix réducteur étouffant l'individu qui nous parle à travers ces films pour exprimer le style artistique de leurs auteurs.

Nous supposons que les autres films de TOR, comme *Le Camouflage*, expriment une pensée, une réflexion, un discours intellectuel d'auteur. En suivant cette hypothèse, nous avançons que les films, comme d'autres médias, ont une capacité d'injecter leurs messages dans le corps social. Pour vérifier cette proposition, nous empruntons la méthode d'analyse de contenu de discours politique à Harold D. Lasswell qui compare cette injection médiatique à une « piqure hypodermique »⁴⁷⁶. Tout comme ce sociologue fonctionnaliste, spécialiste en communication de masse, pour vérifier si les films de TOR injectent au corps social une piqure intellectuelle, nous découpons l'analyse de notre corpus filmique en deux étapes : l'étude du style filmique des auteurs de TOR et l'étude de la teneur qui s'intéresse aux thèses du discours, en l'occurrence la réflexion des auteurs de TOR. L'étude de la teneur analyse la cohérence artistique de TOR entre les catégories des films attendues par le Parti, leur mise en pratique et les thématiques présentes dans les œuvres produites par cet ensemble filmique.

Notre analyse des thématiques et des catégories des films attendues par le Parti permettra de vérifier notre hypothèse d'une absence de message idéologique dans le corpus étudié. Elle vérifiera si les films gardent un discours de façade lié à la politique officielle ou/et s'ils transmettent d'autres messages. Selon Lasswell « l'étude du style porte sur la façon de

⁴⁷⁵ Cf. LUBELSKI, T., LUBELSKI, T., *L'histoire du cinéma polonais : les cinéastes, les films et les contextes*, Videograf II, Chorzów 2009, p 381.

⁴⁷⁶ LASSWELL, H. L., *Propaganda Techniques in the World War (1927)*, MIT Press 1971.

disposer les signes et les symboles »⁴⁷⁷. Si le style est moins soumis à la volonté consciente de l'auteur, car il exprime plusieurs signes et symboles qui composent sa culture, nous pouvons supposer qu'il est encore plus indépendant de la volonté politique⁴⁷⁸. L'analyse du style des films nous permet aussi d'identifier l'auteur dans les films de TOR et avec quels moyens (sémantiques, esthétiques) il s'exprime. Pour confirmer cette hypothèse, il nous faut vérifier si les signes et les symboles utilisés par les cinéastes de l'ensemble TOR sont identifiables comme un style généralisable de Laswell⁴⁷⁹.

2.1 Les styles d'auteurs

« TOR respectait le regard individuel des réalisateurs. Le film doit être une œuvre artistique. S'il a besoin de divertir, il faut qu'il le fasse en gardant un certain niveau »⁴⁸⁰.

Stanislaw Rozewicz

Stanislaw Rozewicz et Witold Zalewski ont, à plusieurs reprises, soutenu la démarche d'auteur des cinéastes de l'ensemble TOR. Ils défendaient le regard sur le monde du cinéaste, son point de vue. Dans l'art, ce point de vue est traduit par une esthétique qui exprime les idées et l'univers de l'auteur. Elle donne à l'artiste un style qui le distingue des autres. Nous allons voir que les films des cinéastes de l'ensemble TOR communiquent leurs idées d'auteurs, et non pas celles de la politique culturelle en vigueur en Pologne populaire, à travers des styles artistiques bien marqués. Le style est une forme qui exprime le souci de soi de l'artiste. Donner du style à sa vie est un conseil donné par Michel Foucault pour garder son indépendance face aux structures. En d'autres termes, l'auteur peut garder sa liberté d'expression en donnant un style à son art. Les auteurs-réalisateurs de TOR échappent de la même façon à l'anéantissement administratif et politique en donnant un style à leurs œuvres. Le style permet de saisir les films comme quelque chose qui échappe aux intentions d'auteur, mais en même temps caractérise son expression créatrice. Certains chercheurs comme Tadeusz Lubelski vont jusqu'à analyser la catégorie des stratégies sous un angle

⁴⁷⁷ LASSWELL, H. L., « "Analyse du contenu" et le langage de la politique », In: *Revue française de science politique*, 2e année, n°3, 1952. p 507, url : [/web/revues/home/prescript/article/rfsp_0035-2950_1952_num_2_3_392152](http://web/revues/home/prescript/article/rfsp_0035-2950_1952_num_2_3_392152), consulté le 09 septembre 2014.

⁴⁷⁸ Idem, p 508.

⁴⁷⁹ Idem, p 506.

⁴⁸⁰ Cf. ROZEWICZ, T., *op. cit.*, pp 88-89.

communicationnel, comme une manière de transmettre certains sens en jouant avec les conventions⁴⁸¹.

Notre démarche consiste à explorer le mode d'expression de l'œuvre qui n'est pas forcément intentionnel pour son auteur, à savoir son style filmique. Un film compris comme une œuvre d'art échappe au contrôle total de son auteur. La catégorie de la stratégie étudiée par Tadeusz Lubelski permet de saisir la relation entre un film et son contexte sociétal contemporain, donc les messages culturels, sociaux et parfois politiques qui le traversent. Cela exclut le réalisateur, ses choix artistiques qui habitent l'œuvre et lui donnent une certaine tonalité. Pour pallier à cette contrainte, nous proposons, une démarche complémentaire à celle des stratégies d'auteur pour apporter ce qu'exprime le style de l'œuvre. Le style qui permet de distinguer les uns des autres et donne la tonalité au film. Ce style esthétique observable propre à chaque artiste nous communique la liberté créatrice qui traverse l'œuvre.

Cette méthode nous permet de trouver un compromis entre les intentions d'auteur et l'autonomie de l'œuvre et de saisir le style artistique de l'ensemble TOR.

2.1.1 *Les intimistes*

Pour saisir le style du cinéaste, il faut avant tout comprendre les éléments de la réalisation et l'idée qui y est mise en scène. Stanislaw Rozewicz raconte dans ses films la vie de gens ordinaires, leurs problèmes qui peuvent paraître banals, mais qui expriment des questions universelles sur l'existence humaine. Comment Stanislaw Rozewicz met-il cela en scène ? Tadeusz Lubelski, compare le style intimiste de Stanislaw Rozewicz à un *moderato*, un style modéré : « pas d'excès, pas de résolution du film qui demande de l'attention, pas de saisie à la gorge »⁴⁸².

Chaque film de Stanislaw Rozewicz questionne les valeurs morales de l'homme pour que l'histoire qui se déroule dans une autre époque soit toujours d'actualité. *La solitude à deux* (1968) est l'histoire d'un pasteur qui observe la crise de l'homme à l'époque de l'idéologie nazi naissante. C'est une crise existentielle de l'homme qui ne sait pas comment agir face au désenchantement des valeurs. Marek Hendrykowski compare le pasteur Hubina au Job qui doit vivre le silence divin au moment où il a besoin de réponses⁴⁸³. En plus de cette

⁴⁸¹ Cf. LUBELSKI, T., *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*, RABID 2000, p 19.

⁴⁸² Cf. LUBELSKI, T., « Moderato », *Film*, n°34,1980, pp 3-5.

⁴⁸³ Cf. HENDRYKOWSKI, M., *Stanislaw Rozewicz*, ARS NOVA, Poznan 1999, p 81.

crise existentielle et philosophique, le pasteur est aussi un homme qui doit résister aux tentations et surmonter une crise au sein de son couple.

L'action de *Lynx (1981)* de Stanislaw Rozewicz se déroule lors de la deuxième guerre mondiale, mais le personnage principal vit une situation que ses contemporains pourraient vivre. Le thème abordé est la capacité du jugement humain à opérer dans une situation pratique. Comment agir lorsqu'un inconnu vient se confesser et avoue qu'il va commettre un crime ? Même si ce crime doit venger une trahison, l'homme a-t-il droit de faire justice lui-même ? Stanislaw Rozewicz pose des questions dignes de la critique de la raison pratique d'Emmanuel Kant. Les personnages n'expriment que peu d'émotions et les comédiens peuvent parfois paraître très froids, comme les statues des grands philosophes dont la pensée est immortelle. Pour les décors, le metteur en scène navigue entre intérieurs et extérieurs, avec toujours une relation intime entre les personnages, soulignée par les jeux d'ombres de lumières qui viennent accentuer leurs états d'âme. Les comédiens s'expriment peu, c'est la mise en scène des décors, le découpage des cadres, les mouvements des caméras et la disposition des lumières qui parlent à leur place. L'expression des personnages et le rythme sont peut-être modérés, contrastant avec une mise en scène pleine de vitalité.

L'exigence de réflexion et de style artistique imposée par Stanislaw Rozewicz aux cinéastes qu'il recrute pour TOR s'exprime dans leurs films. Dans son livre consacré à ce cinéaste, Marek Hendrykowski, suggère que la raison de l'éviction de Rozewicz de sa fonction de directeur artistique, se cache dans son style. *La Solitude à deux* (1968) accuse les idéologies totalitaires d'être à l'origine de la crise des valeurs qui nuit à l'existence humaine. Rozewicz donne une série d'interviews à la presse où il explique qu'il consacre ses films aux affaires intemporelles, universelles, toujours actuelles et sans frontières. Il n'en fallait pas plus aux pouvoirs cinématographiques pour voir dans *La Solitude à deux* une métaphore politique qui dérange⁴⁸⁴.

Dans la même lignée, Edward Zebrowski est un autre cinéaste de l'ensemble TOR qui en construisant des ambiances intimes crée des relations entre ses personnages. Tadeusz Sobolewski, critique de cinéma, remarque qu'Edward Zebrowski est plus un intellectuel qui exprime ses pensées à travers ses films qu'un homme de cinéma⁴⁸⁵. Tout comme Stanislaw Rozewicz, il se consacre à des problèmes universels qui touchent à l'humain. Son usage du cinéma comme moyen d'expression intellectuelle s'illustre aussi par l'absence, chez

⁴⁸⁴ Idem, pp 80 – 81.

⁴⁸⁵ Cf. SOBOLEWSKI, T., « L'hôpital de la transfiguration », *Filmowy serwis prasowy*, 1 – 15 février 1979, n° 3/427, p 3.

Zebrowski, d'un maître cinéaste. Ses maîtres se trouvent du côté de la pensée plus que de l'image : Tomas Mann, Witkacy, Dostoïevski⁴⁸⁶. Naturellement, on comprend mieux cette affiliation avec la littérature quand on sait que le cinéaste compte de nombreux amis écrivains, comme Marek Hlasko. Sa spécialité est d'écrire des scénarios, pas seulement les siens, il en fera pour d'autres collègues de TOR, comme Krzysztof Zanussi et Stanislaw Rozewicz. Il aide les débutants à construire des dialogues en matière de fiction, comme Irena Kamienska. Et tout comme Dostoïevski, Edward Zebrowski cherche à questionner la conscience avec son cinéma. Tadeusz Sobolewski attribue à ce choix une conséquence dans le traitement des images. Puisque la conscience n'est pas facilement filmable, la tonalité des images dans les films de Zebrowski se caractérise par une « froideur logique » qui met en scène de manière directe les drames de l'esprit⁴⁸⁷. Selon le critique de cinéma polonais, l'hôpital représenté dans les films du cinéaste : *La chance* (1970), *Le salut* (1972) et *L'Hôpital de la transfiguration* (1978) se transforment en une scène de Moralité (genre littéraire). Il est vrai que le cinéaste abandonne les descriptions de la réalité au profit du jeu des acteurs, mais cela nous semble parcellaire pour affirmer que les films de Zebrowski remplissent les critères de la Moralité. Essayons de clarifier ce point.

La Moralité, en tant qu'un genre littéraire, a toujours un but didactique et veut à tout prix rendre visible la dualité entre le bien et le mal. D'ailleurs, dans le théâtre français du XV^{ème} siècle, il existait un dispositif scénique semblable à celui des mystères. Les codes couleurs (le juste est en bleu, le pécheur en rouge), la disposition de la scène suggéraient les choix moraux aux spectateurs⁴⁸⁸. De ce point de vue, la disposition des éléments de mise en scène met au centre le comédien qui représente le genre humain, comme dans la disposition de la moralité anglaise *Le Château de Persévérance* (1425)⁴⁸⁹. Le genre humain, à la recherche du salut, se réfugie dans la tour du château avec ses Vertus pour se protéger de la domination de la Folie et du Plaisir qui l'entraînent vers l'Enfer⁴⁹⁰. Dans les films d'Edward Zebrowski il n'y a pas de jeu de couleurs ou de codes pour distinguer le bien du mal, comme dans les Moralités. Ses personnages sont au centre et font un voyage dans la profondeur de leur conscience, mais leurs questions sont plus d'ordre existentiel que d'ordre manichéen,

⁴⁸⁶ Idem.

⁴⁸⁷ Idem.

⁴⁸⁸ PICOT, E., « Les Moralités polémiques, ou la controverse religieuse dans l'ancien théâtre français », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire du protestantisme français*, 3 articles de 1887 à 1906, réunis en un volume, Genève, Slatkine, 1970.

⁴⁸⁹ Exemple de moralité anglaise du XV^{ème} siècle.

⁴⁹⁰ Cf. BECK, J., « Sur la moralité de Bien Avisé Mal Avisé. Codes et conventions (d'autrefois et d'aujourd'hui) du langage des anciens textes dramatiques », *Langues, codes et conventions de l'ancien théâtre*, éd. Jean-Pierre Bordier, Paris, Champion, 2002, pp 45-54.

pour distinguer le bien et le mal. En ce sens, Edward Zebrowski est un cinéaste humaniste plutôt qu'un metteur en scène des moralités. Tout comme dans *La Montagne magique* de Thomas Mann, les personnages des films d'Edward Zebrowski luttent contre les mécanismes d'assujettissement, d'éducation qui enlèvent à l'individu ses capacités de réflexion autonome. Dans son entretien avec Malgorzata Dipont, le cinéaste confirme qu'il s'agit à propos de *l'Hôpital de la transfiguration* de lutter pour que le personnage principal garde son propre regard sur le monde⁴⁹¹. C'est pourquoi, il ne veut rien suggérer avec sa mise en scène, proposant des décors les plus neutres possible pour faire évoluer ses personnages ; les spectateurs sont libres de se forger leur propre avis. Sa force repose sur les scénarios et dans la construction des personnages qui sont acteurs de la pensée de Zebrowski, mise en scène via le film. La moralité et les mystères sont des genres religieux qui de manière didactique et grâce à un dispositif qui met en scène la représentation du bien et du mal, incitent les spectateurs à choisir le bien.

Nous pouvons conclure que le style de Zebrowski n'est pas un style manichéen, mais le style d'un cinéaste intellectuel qui n'impose pas ses définitions. Son style laisse une liberté d'interprétation totale au spectateur.

2.1.2 *Le style de cristal*

Krzysztof Zanussi est un autre cinéaste qui utilise avec modération les éléments de mise en scène, mais qui sait faire preuve de maestria dans la réalisation de ses films. Cet ancien étudiant de physique et de philosophie transpose des questionnements suscités par ces disciplines dans ses films. Les critiques confondent souvent, comme dans le cas d'Edward Zebrowski, son style narratif avec l'esthétique de la Moralité. Or, la manière dont Zanussi raconte des histoires est plus complexe que les règles imposées par ce genre littéraire. Inspirés par la réflexion de Gilles Deleuze concernant le film *La Structure de cristal* (1969) de Krzysztof Zanussi, nous qualifierons son style de « cristal ».

Selon Deleuze trois axes déterminent l'image-cristal⁴⁹² : l'actuel devient virtuel et inversement, le limpide devient opaque et l'opaque devient limpide en fonction de la température, s'opère également l'échange du germe et du milieu. Le philosophe français observe dans les films de Zanussi ce circuit dans le cristal, où « le limpide devient opaque et

⁴⁹¹ fragment de l'entretien de Malgorzata Dipont avec Edward Zebrowski pour *Zycie Warszawy*, 17-18 juin 1978, in : *Filmowy Serwis Prasowy*, n°3/427, février 1979, p 4.

⁴⁹² Cf. DELUZE, G., *L'image-temps*, p 94.

l'opaque devient limpide en fonction du milieu »⁴⁹³. De même, Zanussi construit ses films sur deux points de vue différents que représentent ses personnages. Comme ses collègues, il raconte des histoires d'individus, en les montrant à travers plusieurs éclairages de la vie : en collectivité, en famille et dans l'intimité. Ces éclairages déploient plusieurs aspects de la vie d'un individu, comme une structure cristalline.

Le film *La Structure de cristal* traite de deux amis qui ont fait leurs études ensemble, et qui se rencontrent des années plus tard. Le savant qui fait une brillante carrière à l'étranger vient rendre visite à son ami qui a choisi de vivre à la campagne, dans une station de météorologie. Il a renoncé à toute carrière de recherche, même s'il était aussi brillant que son camarade. Comme dans la structure cristalline, il y a une partie actuelle et virtuelle, limpide et opaque qui se permutent lorsque l'échange du germe et du milieu s'opère. La carrière du scientifique de la ville qui paraît lumineuse au début, devient de plus en plus opaque lorsque le météorologue explique son point de vue, en explorant son milieu de vie. L'actuel devient virtuel, l'attitude du scientifique qui poursuit une carrière à l'international semble artificielle. Il connaît les noms des grands écrivains, mais ne sait pas discuter du contenu de leurs livres. Le limpide devient opaque, sa posture est moins lumineuse confrontée à la joie de la vie du météorologue qui vit heureux avec sa femme à la campagne. Zanussi montre dans ses films les deux natures du cristal. Ce qu'on croit être lumineux a toujours une face opaque et ce qui semble opaque se transforme en lumineux. Le sens des vies qu'il raconte, les valeurs qu'il nous donne à voir évoluent toujours en fonction du milieu et celui qui observe peut encore modifier leurs comportements, comme un physicien qui étudie les particules.

En ce qui concerne son style de réalisation, Krzysztof Zanussi aime expérimenter avec la caméra et avec tous les éléments de la mise en scène. Dans le *Camouflage* (1976) les mouvements panoramiques fluides de la caméra qui suivent les personnages en train d'argumenter suggèrent l'absence de parti pris. La prédominance du vert et l'usage des grands angles rapprochent les spectateurs de la nature dans laquelle vivent les personnages dans le film. Dans *La vie de Famille* (1970) ou dans *Derrière un mur* (1971) Zanussi construit une atmosphère intimiste, semblable à celle de chez Zebrowski et Rozewicz. Il place son histoire dans une famille bourgeoise dans le premier et dans l'appartement d'une doctorante dans le second. A nouveau, la mise en scène intimiste sert à faciliter le circuit dans le cristal où ce qui est limpide devient opaque et réciproquement. *L'illumination* (1972) comporte des scènes qui ressemblent à des documentaires, et notamment les scènes des opérations. Certaines

⁴⁹³ Idem.

définitions sont expliquées par des philosophes, comme celle de l'« illumination » qui est éclairée par Wladyslaw Tatarkiewicz. Cette fois-ci, Zanussi cherche à trouver le sens à l'« illumination », cherche à comprendre comment la science, la religion et la philosophie expliquent cet état d'esprit. La confrontation de plusieurs discours autour d'un phénomène nous renvoie à nouveau au processus d'échange dans la structure de cristal. Zanussi présente dans ses films plusieurs possibilités de voir et d'apparaître. Ce sont toutes ces raisons qui nous amènent à comparer son style discursif à un style de cristal.

2.1.3 *Les esthètes*

Janusz Majewski et son élève, Filip Bajon, sont tous deux cinéastes de l'ensemble TOR, qui non contents de faire réfléchir le spectateur, veulent aussi le divertir. Le premier intègre TOR lorsque son ami et professeur, Antoni Bohdziewicz remplace Stanislaw Rozewicz à la direction artistique de l'ensemble filmique. Filip Bajon est introduit à TOR par Witold Zalewski, le directeur littéraire avec qui il partage la passion de l'écriture. Stanislaw Rozewicz connaît la sensibilité artistique de ces deux cinéastes, ses anciens étudiants, et accepte de les intégrer dans l'ensemble TOR car même s'ils réalisent des films qui divertissent, ils le font avec un certain enjeu intellectuel.

Janusz Majewski suit d'abord des études d'architecture pour répondre à la demande sociale de son père. Son mémoire d'ingénieur porte sur la construction d'un Studio de fabrication de films à Lodz. C'est une occasion pour rentrer en contact avec les directeurs de l'Ecole du Cinéma⁴⁹⁴. Pendant ses études, il partage un appartement avec Roman Polanski et entretient des liens d'amitié avec Stanislaw Grochowiak, poète et dramaturge polonais. Il est important de rappeler ces éléments qui ne seront pas sans effet sur le style de réalisation et d'écriture de Majewski. Tout d'abord, en tant qu'architecte, il construit ses films de plusieurs briques qui donnent un ensemble, des fondations à son bâtiment. La construction du scénario et la conception de la réalisation sont envisagées en fonction de la scénographie en vue. Majewski a été scénographe sur trois films de ses collègues et par son éducation d'architecte, il écrit tout de suite ses films avec les images et pour l'image⁴⁹⁵.

Chaque détail est important pour ce réalisateur, car tout contribue à la construction de l'image. Lors du tournage de son film *l'Hôtel Pacific (1975)* Janusz Majewski surprend un

⁴⁹⁴ Cf. MAJEWSKI, J., *Retrospektywka*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2001, p 15.

⁴⁹⁵ LIPINSKA, K., entretien avec Janusz Majewski, juillet 2013.

assistant caméra par son calcul des distances pour régler la netteté de l'image. Un couturier doit refaire le costume d'un soldat dans *La Leçon de la langue morte* (1979) car il ne reproduit pas correctement les habits de l'époque selon le cinéaste. Si l'on considère, comme le veut bien le droit polonais, que l'auteur est collectif et dispersé dans l'œuvre on peut vite se rendre compte que c'est bien le réalisateur, véritable chef à bord, qui dirige le film. Janusz Majewski, tel un capitaine de navire, guide son personnel vers sa vision du film. Au final, les tonalités des couleurs, le choix des objectifs, les mouvements de caméra, les costumes, tout est réfléchi et tout a un sens dans ses films. Son style se caractérise par une esthétique raffinée, parsemée d'un humour inspiré de l'ironie de la rédaction d'une revue polonaise *Przekroj*. L'ingrédient final de ce style est une inspiration tirée du cinéma américain⁴⁹⁶, injecté à petites doses car mal perçu par les pouvoirs cinématographiques de l'époque. Si Tadeusz Lubelski qualifie le style filmique de Stanislaw Rozewicz de *Moderato*, nous gardons cette terminologie musicale pour qualifier le cinéma de Janusz Majewski comme *Allegro*, un style vif au regard de l'usage des éléments de réalisation pour mettre en scène une histoire.

Un autre cinéaste membre de TOR mérite, comme Janusz Majewski, d'être qualifié d'esthète. Il s'agit de Filip Bajon. Selon Ewelina Nurczynska-Fidelska, ce cinéaste est un auteur « précieux dans l'art filmique car manifestant très clairement son propre moi »⁴⁹⁷. Nous observons que tous les styles des cinéastes de l'ensemble TOR communiquent cette démarche personnelle d'auteur.

Revenons à Filip Bajon. Cet ancien écrivain de formation juridique, utilise dans ses films des symboles raffinés pour parler de la déchéance de la culture. « L'opéra est mort cette nuit »⁴⁹⁸ - annonce une enfant dans *l'Aria pour un athlète* (1979) lorsqu'une bataille de la lutte à lieu sur la scène d'un opéra. L'opéra représente ici la haute culture confrontée à la popularité naissante de la culture de masse symbolisée par une discipline sportive qui est en l'occurrence la lutte. Le journaliste, Lech Kurpiewski, affirme que cette idée est conduite par « le raffinement de symboles culturels comme *Salomé* d'Oscar Wilde, le climat de Paris de la fin de XIX^{ème} siècle semblable à celui des tableaux de Toulouse-Lautrec, la représentation de la force physique symbolisée par Atlas soutenant la voûte céleste dans l'attente d'un remplaçant ». De même, « le lutteur Władysław Góralewicz, tout comme Atlas, est piégé par

⁴⁹⁶ Cf. MAJEWSKI, J., *Ostatni klaps. Pamiętnik moich filmow*, Wydawnictwo Autorskie Katarzyna Grochola, Warszawa 2006, p 15.

⁴⁹⁷ Cf. NURCZYNSKA-FIDELSKA, E., p 11.

⁴⁹⁸ citation du film de Filip Bajon « Aria pour un athlète », 1979.

l'histoire qui se montre plus forte que lui »⁴⁹⁹. Dans sa série de films réalisés pour la télévision, certains dirigeants culturels voient dans le sport une métaphore politique⁵⁰⁰. Les films de Bajon évoquent une ambiance mystérieuse qui n'est pas toujours saisissable par le texte. Comme dans la littérature de Mann, Hesse ou Eliot⁵⁰¹.

Dans le fonctionnement du sport, nous pouvons observer certains mécanismes de promotion sociale qui sont universels. Selon Filip Bajon « le sportif ne peut pas être autonome, il est piégé par les mécanismes et les dommages et intérêts. J'ai voulu dévoiler les coulisses du sport, montrer sa diversité et son ambiguïté »⁵⁰². *Une Limousine daimler benz* (1981) parle aussi de la crise de la culture, mais cette fois-ci elle est comprise dans le sens qu'Hannah Arendt donne à ce terme. C'est une crise qui arrive avec le nazisme et détruit tout ce qui est en rapport à la pensée. Filip Bajon raconte les problèmes de l'humanité en soignant l'esthétique avant tout. C'est un maître de la métaphore et du symbolisme qui veut que « le film soit l'art et non pas le supplément d'un journal quotidien, il faut qu'il naisse de la discussion et qu'il l'initie »⁵⁰³.

2.1.4 Les réalistes allégoristes

Antoni Krauze arrive à TOR au même moment où Krzysztof Zanussi devient le premier assistant de réalisation sur le film *La Structure de cristal* (1968). C'est Stanislaw Rozewicz qui invite Antoni Krauze et très rapidement s'occupe de son premier film de fiction télévisé *Monidlo* (1969)⁵⁰⁴. Pour Krzysztof Kieslowski, c'est Edward Zebrowski qui l'introduit à TOR. Il réalise son premier film de fiction *Le Personnel*, en 1975. Tous deux ont débuté leur carrière comme documentaristes.

Aleksander Jackiewicz décrit Antoni Krauze comme un réalisateur – réaliste, en expliquant qu'il soigne la vérité des comportements des personnages en engageant des comédiens non-professionnels dans ses films, côtoyant des réalisateurs professionnels. Il se soucie aussi de l'authenticité des lieux, en tournant dans des décors naturels⁵⁰⁵. Jerzy Nicikowski considère Antoni Krauze (exception faite de Wojciech Has), comme « le seul

⁴⁹⁹ KURPIEWSKI, L., « Aria pour un monde en décomposition », *Polska*, n° 7, juillet 1981.

⁵⁰⁰ LIPINSKA, K., entretien avec Filip Bajon, août 2013.

⁵⁰¹ MRUKLIK, B., « Chacun doit avoir son histoire », entretien avec Filip Bajon, *KINO*, novembre 1979, n° 167.

⁵⁰² KURCZAK, A., « Dramaturgie du sport à l'écran », entretien avec Filip Bajon, *Sport*, n° 63, le 30 mars 1978.

⁵⁰³ BUJAS, A., « Start des jeunes : la rencontre avec le spectateur », *Trybuna ludu*, n° 8, le 3 janvier 1980.

⁵⁰⁴ LIPINSKA, K., entretien avec Antoni Krauze, juin 2013.

⁵⁰⁵ JACKIEWICZ, A., « L'histoire sur un acteur en advenir », *Zycie literackie*, n° 39, le 23 septembre 1973.

cinéaste polonais intéressé par l'allégorie »⁵⁰⁶. Il n'est pas seul, puisque le style de réalisation de Filip Bajon est fondé sur l'allégorie. Cependant, Antoni Krauze, tout comme Krzysztof Kieslowski, a un vrai talent pour intégrer des éléments allégoriques, comme du sang qui coule du plafond d'un appartement dans un verre, dans le *Doigt de dieu* (1972) où encore un cheval blanc qui traverse un téléviseur débranché dans *La Paix* (1976).

Antoni Krauze, dans sa carrière de cinéaste, navigue entre un style réaliste et un style plus féérique en allant dans *Le Doigt de Dieu* vers le réalisme magique. L'état psychique du héros qui essaye sans succès depuis plusieurs années d'entrer au Conservatoire d'Arts Dramatiques, sa persévérance et sa fatigue mêlés sont illustrées au travers d'éléments irréels comme le sang qui coule du plafond. Le contexte social, les conditions de vie des personnages sont reproduites avec le souci du détail pour reproduire la réalité. Dans *Le Voyage en Arabie* (1979) la magie vient dans la dénomination de la maladie mortelle. L'amie de l'héroïne avoue souffrir à cause d'une amibe, une manière littéraire d'appeler un cancer. La force du style d'Antoni Krauze est de placer l'histoire dans un contexte réel qui est passif par rapport à la psyché de ses personnages. *Les Prévisions météo* (1982) est une décision collective magique. Un groupe de personnes âgées d'une maison de retraite décide de fuir la triste réalité au lieu d'attendre passivement la mort. Le style de Krauze s'exprime par le choix de ses personnages de ne pas se laisser faire par la vie.

Chez Krzysztof Kieslowski, les personnages ne sont pas non plus passifs face à la vie. Ils prennent leur vie entre leurs mains en refusant toute forme de déterminisme social. C'est à eux de décider des rôles qu'ils doivent jouer dans leurs vies : ouvrier – père ou artiste – libre (*Le profane*, 1979), directeur d'usine ou grand-père poule (*La cicatrice*, 1976), collègue solidaire – carriériste (*Personnel*, 1975). La réalité documentée au début par Kieslowski laisse de plus en plus de place au mystère et à la métaphysique.

Antoni Krauze et Krzysztof Kieslowski sont les deux réalisateurs dont le style se caractérise par une description réaliste de la vie, par la mise en évidence du visible, mais en suggérant en même temps la magie invisible qui existe, insaisissable à la description. D'où la nécessité de raconter des histoires avec le dispositif filmique.

⁵⁰⁶ NIECIKOWSKI, J., « Le troisième œil », *Film*, n° 7, le 12 février 1989.

2.1.5 Les adeptes du récit initiatique

Deux cinéastes de TOR s'intéressent à la vie durant l'adolescence : Wojciech Marczewski et Slawomir Idziak. Les films comme *Les Frissons* (1981) et *Les Cauchemars* (1978) de Wojciech Marczewski et *Apprendre à voler* (1978) de Slawomir Idziak traitent de l'initiation comprise par Andrzej Szpulak comme le passage de l'adolescence à l'âge adulte⁵⁰⁷. Nous comparons ces films à des récits initiatiques dans le sens où le héros doit franchir une série d'épreuves et d'obstacles pour parvenir à la maturité.

Tomek Zukowski dans *Les Frissons* vit une transformation intime de sa personnalité. Cette transformation est plus symbolique que réaliste. Le héros, fils d'un prisonnier politique, devient très actif lors d'un camp de vacances de la Jeunesse Communiste, adhère à des valeurs politiques staliniennes à l'origine de l'emprisonnement de son père. Le mécanisme de manipulation politique et d'assujettissement est mis à plat. Andrzej Szpulak dans son livre consacré aux films de Wojciech Marczewski explique que le héros construit par ce cinéaste est en âge de vivre une double initiation érotique et idéologique. Dans *Les Frissons* et dans *Les Cauchemars*, il est confronté à la sexualité des adultes, à la fois violente et fascinante, face à laquelle il doit faire ses propres choix. Pour les choix idéologiques, les jeunes héros purs sont initiés aux idées des adultes et doivent découvrir leur propre façon de penser, le chemin vers soi en tant qu'individu.

Plus que l'initiation à l'érotisme et à l'idéologie, les films de Wojciech Marczewski proposent des récits sur l'invention de soi, l'ouverture de la conscience et nous interrogent ; comment donner un style à sa vie pour devenir pleinement un individu ? Aborder cette thématique est un coup adressé à l'éducation qui sacrifie l'individu au profit du collectif. Slawomir Idziak confirme ce constat dans son *Apprendre à voler*. Ce film s'adresse à ceux qui « font trop confiance aux formes d'éducation institutionnalisées, qui n'incluent pas les individus sensibles dans leur programme d'éducation, pour qui, très souvent, les colonies de vacances, les scouts, le club de sport et même la propre famille constituent une expérience commune de la solitude »⁵⁰⁸.

⁵⁰⁷ Cf. SZPULAK, A., *Les films de Wojciech Marczewski*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznan 2009, p 75.

⁵⁰⁸ ZAGROBA, B., « L'ombre de l'enfance », entretien avec Slawomir Idziak, *Film*, n° 41, le 8 octobre 1978.

2.2. Les catégories de films attendues par le Parti – mise en pratique par TOR

Dans la première partie de cette thèse, nous avons exploré les directives de la loi du 5 décembre 1973 sur l'importance de l'augmentation du rôle socio-culturel de la cinématographie et de l'amélioration de la base technique⁵⁰⁹. Le compte rendu préparé par le service culturel concernant l'activité de la cinématographie pour le VIIIème Congrès du Parti POUP entre le 11 et le 15 février 1980 éclaire les directions prises après la loi de 1973 concernant la production des films qui doivent répondre aux trois types de demandes : historique, contemporain et adaptation littéraire⁵¹⁰. Ces directives pour le VIIIème Congrès du Parti définissent les missions pour la culture artistique incluant la cinématographie. Elles font partie intégrante de la réalisation du programme idéologique et éducatif du Parti dans « la formation de la conscience socialiste de la société polonaise »⁵¹¹.

Notre premier questionnement concerne la mise en pratique de ces directives. Les cinéastes répondent-ils à la demande de réalisation d'adaptations littéraires, de films abordant l'histoire de la Pologne et des sujets abordant les thématiques contemporaines dans le but de « former la conscience socialiste » ? Nous pensons qu'ils répondent à cette demande sociale du Parti seulement en ce qui concerne la forme des films, car en pratique ce geste n'a pas d'impact sur leur liberté créatrice.

Notre second questionnement concerne la classification même des types de films. Sur 87 films étudiés, nous avons remarqué que certains films peuvent être rangés dans deux, voire trois types différents : 37 adaptations, 9 films qui abordent la thématique historique, 41 films contemporains. Nous constatons que 35 films appartiennent à plusieurs types filmiques. L'action de 17 adaptations filmiques se situe à l'époque contemporaine, contre 19 autres dans le passé, dont une thématique fantastique, et une seule dans le futur.

Nous avons identifié un film fantastique dans le groupe des 9 films historiques, hors adaptations. La non appartenance à ses types filmiques conseillés par le Parti indique deux possibilités. Une désobéissance des cinéastes aux règles fixées pour contrôler les messages transmis par l'art filmique ou une prise de position stratégique.

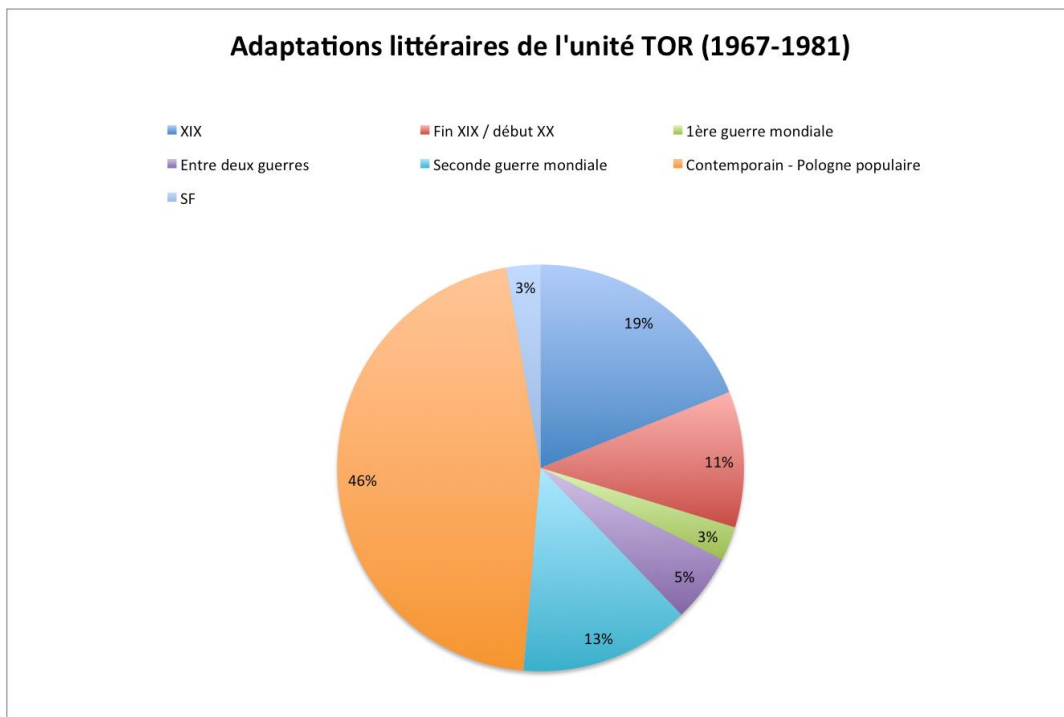
⁵⁰⁹ Archive des actes Nouveaux de Varsovie (AAN), Fonds : NZK, cote 8/10

⁵¹⁰ Les actions de programmation prévisionnelles pour le VIIIème Congrès du Parti (document sans date), AAN, Fonds : KCPZPR, Cote : LVII1718.

⁵¹¹ Idem.

2.2.1 Les adaptations littéraires

Sur 87 films de fiction cinématographiques et télévisuels produits entre 1967 et 1981, l'ensemble TOR a réalisé 37 adaptations littéraires, ce qui constitue 43% du corpus filmique étudié. Quatre films sont adaptés de livres étrangers. Prosper Mérimée apparaît deux fois comme choix des cinéastes polonais. Janusz Majewski se décide à adapter *Lokis* en 1970 au cinéma, et Jan Budkiewicz une autre nouvelle de l'auteur pour la télévision, Mateo Falcone, lors du centième anniversaire de sa mort. Deux autres adaptations d'écrivains étrangers sont destinées à être diffusées à la télévision : *L'Ombre* (1981) d'Andrzej Domalik, inspiré de la nouvelle d'Anton Tchekhov *Le Moine Noir*, et *Decameron* (1971) de Jan Budkiewicz, avec



pour origine les nouvelles de Giovanni Boccaccio. Ce nombre réduit de film ne dénote pas forcément d'un manque d'intérêt pour la littérature étrangère. Nous devons garder à l'esprit que les cinéastes doivent respecter les directives de la politique culturelle pour pouvoir réaliser les films en Pologne populaire. Dans le cas contraire, les ensembles filmiques qui n'obéissent pas aux critères politiques risquent la dissolution, comme l'ensemble X d'Andrzej Wajda. Les risques encourus par les cinéastes défiant la politique culturelle sont de mettre en danger l'ensemble qui produit leurs œuvres et de voir leurs films mis au placard (Andrzej Zulawski, Jerzy Skolimowski). Pour pouvoir continuer à réaliser après la fin de leurs carrières cinématographiques en Pologne populaire les auteurs se voient dans l'obligation d'émigrer.

Nous avons remarqué que les directives culturelles du 5 décembre 1973 mettent l'accent sur les adaptations de la littérature polonaise. Ces directives restent sans modification jusqu'en 1989. Nous pouvons supposer que le faible nombre d'adaptations de la littérature étrangère par les cinéastes de l'ensemble TOR est un choix stratégique pour augmenter le taux d'acceptation des projets de films d'être produits. Ce choix de façade paraît anodin, car c'est dans le contenu des films qu'il faut chercher l'expression de son auteur.

De la même manière que les adaptations littéraires d'écrivains polonais, les thématiques contemporaines sont attendues par les dirigeants de la culture⁵¹². Toujours avec une stratégie pour correspondre aux critères des commissions de validations des films, les cinéastes de l'ensemble TOR choisissent de réaliser des adaptations littéraires polonaises qui traitent de la problématique contemporaine : 17 sur 37. Deux films sont des adaptations fantastiques, dont l'un est réalisé pour le cinéma et l'autre pour la télévision. Ce manque d'intérêt pour les questions fantastiques peut s'expliquer par la demande sociale du Parti qui cherche des adaptations cinématographiques de grands classiques de la littérature polonaise. Sept films sont produits pour le cinéma et dix pour la télévision. Si l'on étudie les auteurs contemporains dont les œuvres littéraires sont adaptées par l'ensemble TOR, nous nous apercevons qu'Antoni Krauze cherche à mettre en scène des nouvelles de Jan Himilbach, l'auteur qui critique de manière cynique les mécanismes de la promotion sociale ou les effets de la politique sur les individus. On adapte aussi, soit au cinéma, soit à la télévision des reportages journalistiques, comme *Pulawy, chapitre II* de Romuald Karas, qui donne *La Cicatrice* (1976) de Krzysztof Kieslowski. Des livres écrits par les journalistes abordant les problèmes de la société polonaise inspirent aussi les films de nos cinéastes, comme *La Peur* (1975) de Zbigniew Safjan adapté par Antoni Krauze. Nous observons que les auteurs-réalisateurs de TOR se plient à la demande du parti, mais en choisissant des œuvres qui leur laissent une grande liberté d'adaptation.

Nous avons observé que la nature des choix d'adaptations est parallèle aux événements politiques. Il est arrivé qu'avant 1976 l'ensemble TOR produise des adaptations de nouvelles destinées à être diffusées à la télévision d'écrivains soutenant la politique en place. *Le Renard* de Krzysztof Rogulski, produit en 1975 est une adaptation de la nouvelle de Wojciech Zukrowski intitulée *La Chandelle*. Cet écrivain a soutenu la loi martiale et s'est opposé à la *lettre des 34*⁵¹³. En revanche, les films produits pour le cinéma ne font pas

⁵¹² Compte rendu de la commission d'évaluation du film *La cicatrice* de Krzysztof Kieslowski du 15 avril 1976, Filmothèque de Varsovie, Fonds : A-344, Cote 110.

⁵¹³ Cf. *Dziennik Polski*, rok XX, n° 111 (6303), le 12 mai 1964, p 2.

d'exception. *Prévisions météo* (1982) d'Antoni Krauze est une adaptation de la nouvelle de Marek Nowakowski de 1974 *Un fait divers dans un village*. Le choix est accepté par les dirigeants culturels en 1980, lors de la « saison exceptionnelle » de Solidarnosc, même si l'auteur de la nouvelle était signataire des protestations contre la modification de la Constitution en 1976 et est un co-fondateur de la revue littéraire d'opposition « Zapis »⁵¹⁴. Après le changement politique de 1981 et l'instauration de la loi martiale, la nouvelle direction de la cinématographie décide de ne pas diffuser les films qui transmettent des messages visant la politique de la Pologne populaire. *Prévisions météo* d'Antoni Krauze est concerné par cette décision en raison de sa thématique et de l'auteur de la nouvelle. En 1981, Krzysztof Kieslowski adapte le reportage de Hanna Krall *La Vue depuis la fenêtre du premier étage* qui critique l'impuissance d'un secrétaire local du Parti face à une crise, une grève et l'absence d'aide de la part du Comité central. L'homme est confronté alors à un dilemme : fuir le bâtiment que les grévistes commencent à envahir ou rester et défendre ses valeurs. Ce film à première vue évoque une problématique politique. Il n'aurait pas pu être produit avant l'ouverture politique de 1980, ni après le 13 décembre 1981. Nous observons que la question posée dans ce film n'est pas de nature politique, mais psychologique. Il questionne le comportement d'un individu, haut dirigeant, face à la pression sociale. Ce genre de questions reviennent dans d'autres adaptations de l'ensemble TOR.

Le choix d'adaptations littéraires se fait également en fonction des styles et des préférences littéraires des cinéastes de TOR. Lorsque le Comité central demande aux cinéastes de réaliser des films sur la jeunesse, Stanislaw Rozewicz choisit d'adapter *Le Saint* l'œuvre qu'un de ses amis écrivains, Kornel Filipowicz a créée en 1971. Nous remarquons aussi que les cinéastes de TOR choisissent de mettre en scène les œuvres d'écrivains considérés comme humanistes–socialistes tels que Karol Ludwik Koninski et Maria Dabrowska qui plaident pour des changements sociaux pour améliorer les conditions de vie des individus. La présence dans l'œuvre de l'aspect humain fragilisé par une collectivité ou une injustice sociale ou politique est un critère déterminant dans le choix de l'œuvre. *La Solitude à deux* (1968) de Stanislaw Rozewicz est l'adaptation d'*Un jeudi effrayant chez le pasteur* de Karol Ludwik Koninski. Cet écrivain est un humaniste-socialiste qui s'intéresse aux problèmes éthiques tout comme les cinéastes de TOR. Edward Zebrowski, l'un des éthiciens de l'ensemble, défenseur de l'individu, met en scène en 1978 *l'Hôpital de la*

⁵¹⁴ Cf. KAMINSKI, L., WALIGORA, G., *Kryptonim „Gracze”. Służba Bezpieczeństwa wobec Komitetu Obrony robotników i Komitetu Samoobrony społecznej „Kor” 1976–1981*, Warszawa 2010, p 105.

transfiguration de Stanislaw Lem qui s'oppose à la censure et signe une lettre de protestation contre les modifications de la Constitution en 1976⁵¹⁵.

Nous classons dans cette catégorie certaines adaptations littéraires dont l'action se déroule dans le passé. Même si les histoires que ces films abordent sont fictives, certains événements historiques qu'ils évoquent ont réellement eu lieu, comme les insurrections de XIX^{ème} siècle. Nous observons que la classification des types de films faite par le Parti est très vaste. Certains films peuvent rentrer dans les deux catégories : adaptation littéraire et film historique. *Les Romantiques* (1970) de Stanislaw Rozewicz est une adaptation du livre de Stanislaw Szenic *Pitaval Wielkopolski* qui comporte à la fois les éléments historiques (Le Printemps des peuples et l'armée du général Bem).

Concernant les adaptations littéraires qui évoquent le passé, l'action de 19 d'entre elles se situe dans une période passée entre le XIX^{ème} siècle et la deuxième guerre mondiale. Parmi les adaptations des œuvres dont l'action se déroule dans une période historique, la préférence des cinéastes de TOR va aux livres dont la problématique se situe au XIX^{ème} siècle, autour de 1848, le Printemps des Peuples. Le XIX^{ème} siècle est marqué dans les esprits des polonais comme la période d'insurrections pour l'indépendance du pays contre l'emprise de trois monarchies qui se sont partagées la Pologne à la fin de XVIII^{ème} siècle : la Russie, la Prusse et l'Autriche. Quatre adaptations suggèrent la préparation de la révolution, la naissance des parties politiques entre la fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècle. Deux autres traitent de la période de l'indépendance de la Pologne entre deux guerres dans les années 1930. La symbolique de ces périodes historiques n'est pas anodine et fonctionne comme un repère et une mémoire de la lutte pour l'indépendance contre l'oppression étrangère. Ce symbole sert de messenger dans le discours des cinéastes qui font un appel à la conscience collective et individuelle des Polonais.

Cette analyse met en lumière les choix littéraires des cinéastes de l'ensemble TOR qui montrent leur intérêt pour les questions éthiques et sociales. Elle montre aussi la dépendance de l'ouverture au cinéma des crises politiques. Nous avons pu distinguer les reportages évoquant la critique de la société et les œuvres écrites par les humanistes qui décrivent leur vision éthique du monde. Ce qui nous semble central pour ce travail est d'avoir mis en exergue que le regard des auteurs de TOR, qui créent dans une société socialiste, est orienté vers l'individu.

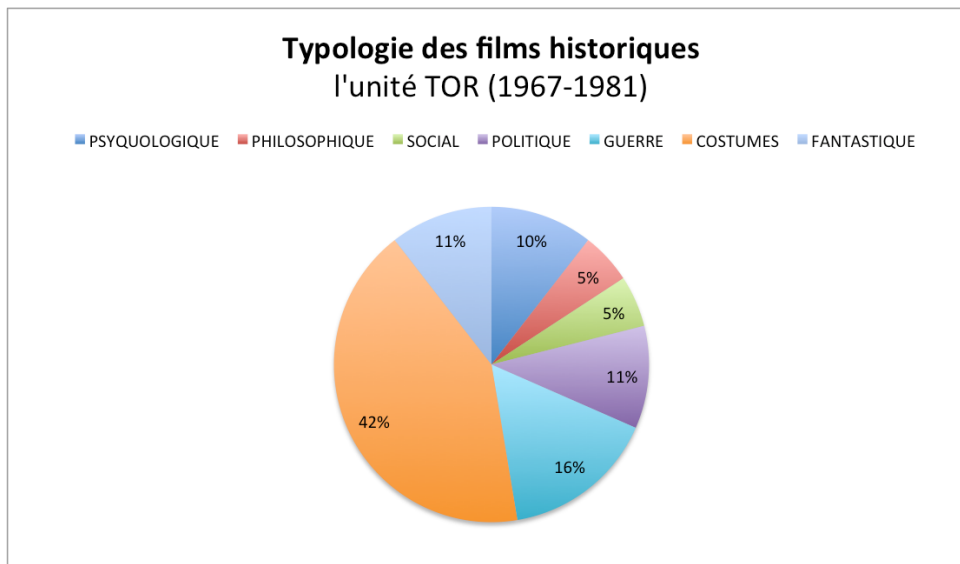
⁵¹⁵ Cf. LEM, T., *Awantury na tle powszechnego ciężenia*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009, pp 125-126.

2.2.2. *Les films historiques*

Le compte rendu de l'activité cinématographique préparé pour le VIIIème Congrès du Parti POUP nous éclaire sur les attentes envers les films historiques⁵¹⁶. On nous y explique que le retour à l'histoire de la Pologne dans les films conduit à l'archéologie d'un passé commun et par ce biais, à l'éveil de la conscience collective et des valeurs morales de la Pologne populaire. L'histoire a toujours été une source d'inspiration dans la création des programmes politiques. On note dans le document l'argument sur l'importance des messages historiques dans les films et dans la littérature qui sont lus par la société comme les valeurs qui renforcent le point de vue idéologique et formulent la vision du monde. Plus loin, on explique que le choix du message historique dévoile l'importance de la responsabilité sociale à laquelle participent les artistes cinéastes. Notre analyse des films historiques consiste à vérifier l'hypothèse selon laquelle l'auteur-réalisateur de l'ensemble TOR, comme pour les adaptations, accepte la forme typologique, mais l'utilise pour parler de l'individu.

A côté des adaptations littéraires qui abordent l'histoire au nombre de 19, TOR a produit des films historiques qui évoquent les grands événements de l'histoire de la Pologne. Ils sont au nombre de 9 sur 87, ce qui constitue 10% du corpus. L'histoire d'un seul film sur 87 prend la forme d'un film fantastique et se déroule au Moyen Age, mais nous l'excluons des films historiques car c'est une histoire fantastique qui n'évoque aucun événement historique. Dans l'ensemble, nous pouvons constater l'existence de 29 films, 33% qui abordent le passé, dont 19 adaptations et 9 films d'auteur. Nous remarquons une faible présence de films évoquant la Deuxième Guerre mondiale. 7 films sur 87 abordent cette thématique, donc 8% du corpus.

⁵¹⁶ Les actions de programmation prévisionnelles pour la cinématographie pour le VIIIème Congrès du Parti (document sans date), AAN, Fonds : KCPZPR, Cote LVII1718.



Ania Szczepanska remarque dans sa thèse que dans les années 1970, à la même période que les films de l'ensemble TOR, l'ensemble X réalise seulement 3 films sur la Deuxième Guerre mondiale. Elle explique ce phénomène par le déplacement des thématiques par rapport aux années 1960. Selon l'historienne, l'Ecole polonaise « plaçait dans les années 1960 les films dans le temps de la guerre pour déplacer les problématiques contemporaines »⁵¹⁷. Selon ses observations, les problématiques des années 1970 sont déplacées vers le début de XXème siècle. Or, nous pensons qu'il ne s'agit pas de toutes les problématiques contemporaines, car elles sont majoritairement abordées dans les films, sans passer par des déplacements métaphoriques : 60% de la production de l'unité X (50 films) aborde la thématique contemporaine⁵¹⁸, phénomène que l'on retrouve pour l'ensemble TOR avec 64% de sa production (56 films, dont 15 adaptations). Nous pensons que la faible production de films traitant de la Seconde Guerre mondiale est liée à l'expérience des réalisateurs par rapport à cette thématique. A l'ensemble TOR, comme à X ce sont les plus âgés qui s'intéressent encore à la Deuxième Guerre mondiale : Andrzej Wajda, le pionnier de l'Ecole polonaise et Stanislaw Rozewicz. Dans les années 1970, la plupart des cinéastes n'a pas vécu la guerre et naturellement, ils laissent raconter cette expérience par leurs aînés. Nous pourrions aussi penser que cela est lié à l'expérience de l'Ecole polonaise. Sauf que Stanislaw Rozewicz, contemporain de l'Ecole polonaise, lorsqu'il traitait de la Deuxième Guerre mondiale, il se basait surtout sur ses propres expériences ou celles des individus face à l'improbable, comme dans le *Certificat de naissance* (1961). De plus, Stanislaw Rozewicz

⁵¹⁷ Cf. SZCZEPANSKA, A., *op. cit.*, p 289.

⁵¹⁸ Idem, p 285.

place l'individu au centre de ses films, contrastant avec la marque de fabrique de l'École polonaise qui dénonce certains mécanismes sociaux-économiques d'après-guerre. Son art filmique appuie notre constat, même si nous n'excluons pas la possibilité de ramener, peut-être involontairement, des éléments de l'époque où le réalisateur a vécu. Par exemple, Stanislaw Rozewicz réalise deux films abordant la Deuxième Guerre mondiale dans les années 1970. L'intention n'est pas celle de transposer le présent dans le passé, mais de parler de son frère aîné mort pendant la guerre. Son deuxième motif est purement artistique, il s'agit de mettre en scène une nouvelle de Jaroslaw Iwaszkiewicz très visuelle pour Rozewicz. Dans le document précité qui décrit les actions attendues de la cinématographie pour le VIII^{ème} Congrès du Parti, nous apprenons que le héros recherché est celui qui représenterait au mieux la participation des communistes polonais à la Deuxième Guerre mondiale⁵¹⁹. Or, les héros de Stanislaw Rozewicz, les partisans, les prêtres ou les Juifs, ne sont pas décrits en fonction de leur appartenance politique, mais en fonction du degré d'humanité qu'ils portent en eux.

Comme pour les adaptations littéraires, les cinéastes privilégient l'histoire du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle. Ce choix pourrait suggérer leur obéissance aux directives qui incitent clairement à la réalisation des films évoquant la naissance du socialisme polonais pendant la période citée. Et comme nous l'avons déjà démontré lors de nos analyses des adaptations, cette période de l'histoire de la Pologne symbolise la lutte contre l'opresseur et le début de formations d'une opposition organisée. Si l'on compare ces choix à la politique polonaise de la deuxième moitié des années 1970 on remarque la formation de l'opposition organisée. Cette observation concernant le déplacement de la problématique des années 1970 vers le début de XX^{ème} siècle a déjà été relevée par les chercheurs. Ania Szczepanska⁵²⁰ et Tadeusz Lubelski⁵²¹ voient dans *La Fièvre* (1980) d'Agnieszka Holland, produit par l'ensemble X d'Andrzej Wajda, une analogie entre l'organisation des révolutionnaires en 1905 et la création de KOR. Le repérage dans les films historiques d'éléments contemporains n'est pas surprenant car ce sont les bureaucrates qui demandent que les héros soient proches des spectateurs, afin que ces derniers puissent s'y identifier⁵²².

Au lieu de voir dans les thématiques historiques les symboles d'opposition et de limiter les films à leur dimension politique, nous proposons d'explorer une autre voie : chercher dans les symboles historiques la rupture entre l'histoire et l'individu, entre l'individu

⁵¹⁹ Les actions de programmation prévisionnelles pour la cinématographie pour le VIII^{ème} Congrès du Parti (document sans date), AAN, Fonds : KCPZPR, Cote : LVII1718.

⁵²⁰ Cf. SZCZEPANSKA, A., *op.cit.*, p 292.

⁵²¹ Cf. LUBELSKI, T., *Historia ...*, *op. cit.*, pp 417 – 418.

⁵²² Les actions de programmation prévisionnelles pour la cinématographie pour le VIII^{ème} Congrès du Parti (document sans date), AAN, Fonds : KCPZPR, Cote : LVII1718.

et le collectif. Cette voie pourrait aussi être interprétée de manière politique, et suggérerait l'inverse du résultat attendu par les directives de la cinématographie qui demandent aux films historiques de raconter l'histoire commune pour éveiller la conscience nationale. Plutôt que d'envisager ce choix comme un acte politique, nous proposons de le voir comme un signe de l'expression créatrice artistique libre de contrainte politique dans les deux sens : officiel et d'opposition. Ainsi, le film *En plein jour* (1980) d'Edward Zebrowski est libéré de la métaphore politique qui pèse sur l'organisation des révolutionnaires. Il se concentre sur l'histoire d'un dur choix psychologique où l'individu se trouve soumis à la pression du groupe. D'ailleurs, les auteurs du film attestent qu'il ne s'agit pas d'un film historique, mais de l'histoire d'un individu, même si le personnage a réellement existé. Le traitement de l'histoire ne se préoccupe pas de la véracité historique concernant le personnage, mais s'intéresse à son état moral. Les événements et les personnages historiques dans les films de l'ensemble TOR sont mis en scène en confrontation aux problématiques philosophiques et existentielles. Il ne s'agit pas de mettre en scène les étapes glorieuses de l'histoire de la Pologne et de ses personnages historiques, mais de mettre en scène avant tout l'individu et ses dilemmes intimes.

Il existe des films qui évoquent des événements historiques, mais qui ne sont ni des adaptations, ni des films historiques comme *Aria pour un athlète* (1979), *1901 – Les Enfants en grève* (1980) et *Une Limousine daimler benz* (1981) de Filip Bajon. Ce choix d'auteur suggère un manque de compromis entre la demande du Parti et la vision artistique. Si l'on compare les années au cours desquelles les films ont été réalisés et les événements politiques majeurs, on peut constater que ce refus du compromis se base sur un relâchement de la politique officielle et le renforcement de la position des cinéastes via l'Association des cinéastes face aux bureaucrates. Or, Filip Bajon a déjà fait preuve de non-conformisme auparavant, lorsque ses deux films télévisuels ont atterri au placard. Nous constatons que la force du style et de la vision artistique d'auteur d'un cinéaste, et non pas nécessairement le besoin d'utiliser un film comme un moyen d'opposition, donne de la force à sa communication. L'action de *l'Aria pour un athlète* se situe dans le passage entre le XIX^{ème} et le XX^{ème} siècle et parle des conséquences de la fin d'une époque sur la vie d'un individu. Dans *1901 – Les enfants en grève* l'action se passe en 1901, à Wrzesnia, les enfants polonais font une grève en refusant de parler en allemand et de prier dans cette langue. Cet événement a réellement eu lieu, mais Filip Bajon, encore une fois, ne cherche pas la vérité historique, il cherche à raconter l'histoire d'enfants qui ont craint que Dieu ne les comprenne s'ils ne

priaient pas dans leur langue maternelle⁵²³. *Une Limousine daimler benz* met en scène les derniers mois d'indépendance de la Pologne et les germes du nazisme. Lors de sa commission de validation, on accuse Filip Bajon d'affirmer dans son film que le nazisme est né en Pologne. Avec l'attente historique pesant sur les films, cette accusation confirmée par la citation de *La Montagne magique* de Thomas Mann envoie le film au placard pour quelques années. Principalement, le film raconte l'histoire d'une famille polonaise, ou plutôt de ces membres de manière individuelle, victimes des effets négatifs d'une idéologie qui sacrifie aveuglément les individus au profit d'une masse sans forme.

Les propos de ces films ont été interprétés comme politiques. Or, cette interprétation n'est pas exclusive et notre démarche, au lieu de se concentrer sur un fragment du message porté par l'œuvre, consiste à saisir l'expression créatrice et libératrice du film en tant qu'œuvre d'art.

2.2.3. Les films contemporains

Est considéré comme film contemporain tout film réalisé après la Deuxième Guerre mondiale. Ceci évite de considérer l'époque stalinienne comme une époque passée, de la séparer du présent en construisant une frontière artificielle. Tant que la mémoire des acteurs de la cinématographie remonte aux débuts de la constitution de la Pologne populaire, nous considérons cette période comme contemporaine. D'ailleurs, l'auteur du compte-rendu décrivant les directives pour la cinématographie pour le VIIIème Congrès du Parti considère les problématiques de la construction de la Pologne populaire d'après-guerre et celles de la Jeunesse socialiste (ZMP) comme contemporaines⁵²⁴. L'acceptation de cette frontière proposée par l'auteur du document nous semble fondée. L'auteur du compte-rendu explique qu'une nouvelle génération de cinéastes est arrivée. Elle a été très représentée lors du festival des films de Gdansk de 1979 lorsque 1/3 des films présentés provenaient de débutants⁵²⁵. Nous expliquons ce glissement vers des problématiques contemporaines, d'une part, par l'allégement des mécanismes de contrôle dans les années 1970 et des attentes du Parti vis-à-vis de ces thématiques et d'autre part, par l'envie des cinéastes d'aborder des problématiques familières pour eux, telles que la vie en Pologne populaire par exemple.

⁵²³ LIPINSKA, K., entretien avec Filip Bajon, juillet 2013.

⁵²⁴ Les actions de programmation prévisionnelles pour la cinématographie pour le VIIIème Congrès du Parti (document sans date), AAN, Fonds : KCPZPR, Cote : LVII1718.

⁵²⁵ Idem.

Nous avons déjà précisé plus haut que 50 films, dont 60% de la production de l'ensemble X abordent la thématique contemporaine⁵²⁶ et 56 films, dont 15 adaptations pour l'ensemble TOR, soit 64% de leur production. Notre analyse des films contemporains a pour but de vérifier si ces films produits par TOR véhiculent le message idéologique attendu par le Parti, attente que nous avons déjà explorée⁵²⁷.

Il est certain que traiter les problèmes d'une époque donnée en étant soi-même acteur risque au final de produire un regard subjectif si on ne s'équipe pas de matériel nous permettant de l'étudier, comme le font les sociologues ou les ethnographes. L'art, quand il aborde les questions contemporaines, communique avant tout la vision du monde de son auteur, qui sans possibilité de recul par rapport à l'actualité environnante ne peut communiquer que son accord ou désaccord face à certains événements politiques, culturels, économiques, etc. Nous avons démontré que le discours officiel envers le cinéma en Pologne populaire, exprimé par les décisions politiques et économiques et par l'organisation des institutions cinématographiques, considère ce médium comme un moyen de communication pour transmettre un message idéologique, pour élever les consciences vers les valeurs nationales socialistes. Ce discours officiel ne veut pas laisser de place à l'auteur de l'œuvre qui pourrait transmettre d'autres types de messages. Doit-on considérer le cinéma en Pologne populaire comme un moyen de propagande, un transmetteur idéologique ? Les films contemporains de l'ensemble TOR montrent qu'il existe un espoir pour maintenir le film au rang d'art et le canal artistique de transmission de message.

Krzysztof Zanussi explique qu'il choisit la voie du film contemporain car elle lui donne la possibilité de créer des films profondément personnels, psychologiques, avec la construction ouverte qui n'est pas soumise aux limites « du genre »⁵²⁸. Rappelons-nous la conception du contemporain par Giorgio Agamben, selon laquelle il est impossible pour des contemporains de traiter de questions contemporaines⁵²⁹. Zanussi en est conscient, tout comme d'autres de ses collègues qui rajoutent des éléments magiques, comme, nous l'avons vu, Krzysztof Kieslowski et Antoni Krauze. Le film contemporain laisse une possibilité à l'expression artistique de communiquer des signes et des symboles car c'est le seul type qui ne peut être saisi par les bureaucrates eux-mêmes contemporains. Ainsi, la définition du contemporain par Agamben nous donne une clé pour comprendre le phénomène de forte production des films contemporains à l'ensemble TOR.

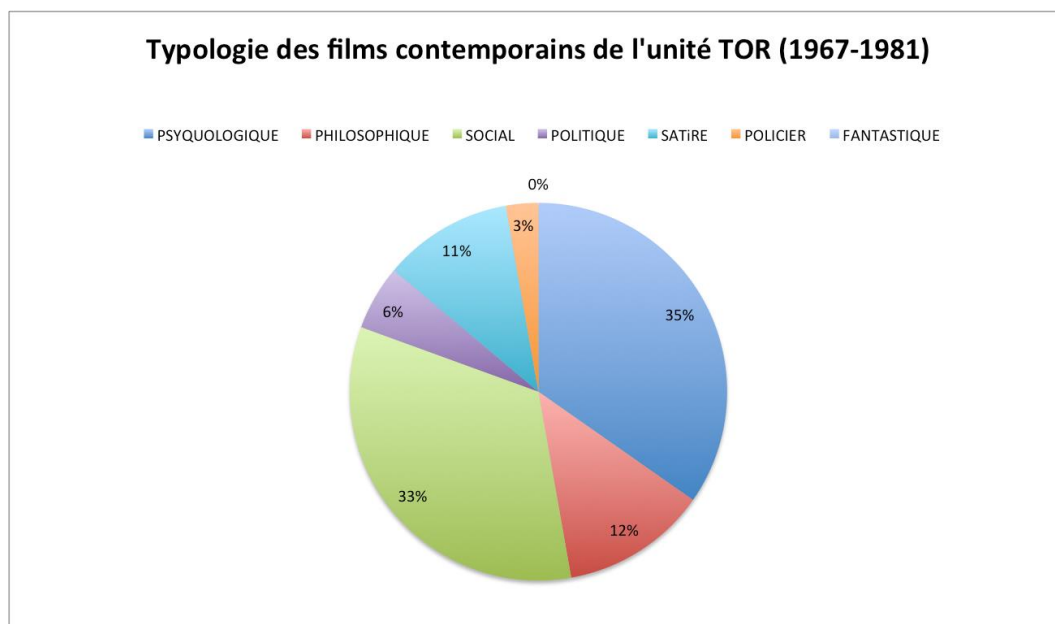
⁵²⁶ Cf. SZCZEPANSKA, A., *op. cit.*, p 285.

⁵²⁷ Se référer au chapitre 2 de la 1ère partie de cette thèse.

⁵²⁸ SLOBODZIAN, J., « Człowiek w sztuce musi wypowiedac siebie », *Kierunki*, nr 29, 18 VII 1971.

⁵²⁹ AGAMBEN, G., *Qu'est-ce qu'un contemporain ?*, Payot & Rivages 2008, 64 p.

Nous nous sommes aperçus que les cinéastes de TOR montrent peu d'intérêt envers les genres classiques, comme le film policier (3%) ou le film fantastique (0%). La comédie, un autre genre attendu pour divertir la société devient une satire (11%). D'ailleurs, il n'existe que deux films qui répondent aux caractéristiques de ce genre : *Un Pic* (1970) de Jerzy Gruza et *Fleur de fougère* (1972) de Jacek Butrymowicz, tous les deux réalisés lors de la période où Stanislaw Rozewicz n'était plus directeur de TOR. Ceci dit, mis à part la période « stylistique » de TOR, on ne peut les considérer comme faisant partie des films représentatifs de cet ensemble. En revanche, les satires réalisées par les cinéastes critiques envers certains mécanismes sociaux, comme Antoni Krauze, Janusz Kondratiuk et Marek Piwowski répondent tout à fait à la ligne éditoriale de TOR.



Ce manque d'intérêt pour les films de genre nous a conduit à concevoir notre propre typologie qui inclut les problématiques : psychologique (35%) et sociale (33%). On remarque aussi l'intérêt des cinéastes pour exprimer leurs pensées philosophiques à travers les films contemporains (12%). Rappelons que lors des commissions de validations de films que nous avons étudiées dans la deuxième partie de cette recherche, Witold Zalewski, le directeur littéraire de l'ensemble TOR explique ouvertement que les films produits dans leur ensemble filmique dépassent la classification générique. Ce n'est pas pour cette raison que les cinéastes de TOR ne voient pas d'intérêt pour la communication avec le public dans les films de genre qui doivent obéir à des codes attendus par les spectateurs. Les problématiques

psychologiques, sociales et philosophiques donnent aux spectateurs la possibilité de s'identifier aux personnages et de réfléchir à leurs propres conditions sociales et existentielles.

Le film dramatique attendu par le Parti se fait rare à TOR et existe par pure stratégie. Son élaboration dépasse les codes d'un simple drame par la construction de personnages confrontés à des situations troublantes où se mettent en place des choix éthiques inexistant dans un simple drame qui construit une intrigue se résolvant à un point culminant. Par la complexité des choix moraux, l'absence de résolution et l'invitation des spectateurs à la réflexion et non au divertissement, nous classons les films comme *Bilan trimestriel* (1974), *La Vie de famille* (1970) ou encore *Le Profane* (1979) dans la catégorie des films psychologiques. Par exemple, en réalisant *La Vie de famille*, Krzysztof Zanussi se décide à un compromis intellectuel pour regagner la confiance du mécène et des critiques pour pouvoir réaliser des films intimes qui permettent l'expression libre de l'artiste. Ce qui l'intéresse c'est l'universel : la condition humaine, la liberté, les limites de la connaissance, le choix moral ... Cette stratégie lui permet de réaliser *l'Illumination* (1972), un film profondément personnel qui d'une manière philosophique aborde la problématique de la conscience humaine. Son ambition est de communiquer un discours philosophique sur la nature humaine à travers le film. On ne saurait enfermer dans un genre filmique précis et défini la pensée philosophique qui est prête à accueillir une infinité d'arguments possibles.

L'étude des types des films attendus par le Parti en fonction des directives culturelles a éclairé la nature des films de l'ensemble TOR. Cette étude nous a évité l'analyse générique qui semble stérile lorsque les cinéastes eux-mêmes luttent contre cette classification. Cette étude nous a permis de saisir une constante des types cinématographiques attendus et ses limites lorsque les films appartiennent à plusieurs types à la fois. Ensuite, nous avons pu identifier les choix génériques qui faisaient exception aux types de films produits par TOR que nous avons identifiés et qui ne répondent pas aux codes génériques comme les films psychologiques ou philosophiques. Cette découverte d'exceptions a mis en évidence ce choix d'appartenir à un genre cinématographique qui relève d'une stratégie quand un cinéaste se déclare en opposition à la théorie des genres.

Le cinéma défini comme art n'appartient pas à des genres codifiés. C'est une démarche d'auteur qui doit inviter le spectateur à une balade intellectuelle. Le film est un art pour Krzysztof Zanussi qui se définit comme un artiste responsable de ce qu'il crée : « *L'homme de l'art doit parler de lui-même et être d'accord avec le fait que le but de cette*

expression n'est pas le succès, mais la communication »⁵³⁰. Ici, la communication signifie un partage avec les spectateurs. Il ne s'agit pas de cinéma comme outil de communication, de propagande, mais de transmission d'une pensée personnelle et indépendante de l'artiste. Ce même point de vue est partagé par d'autres auteurs de TOR. Chacun communique sa particularité d'auteur à travers les styles que nous avons étudiés, en évitant l'enfermement des œuvres d'art dans les genres et en choisissant des thématiques de films que nous allons analyser.

2.3 Les problèmes liés aux thématiques des films abordées par TOR

Dobrochna Dabert, dans son livre consacré au cinéma de l'inquiétude morale⁵³¹, analyse ce courant en étudiant les thématiques, la typologie des personnages et en dernier lieu, l'esthétique des films. Pour analyser les films de l'ensemble X, Ania Szczepanska privilégie l'étude esthétique pour saisir un langage commun qui lie les œuvres⁵³². Nous proposons une voie similaire à celle de Dobrochna Dabert, c'est-à-dire, saisir par les thématiques, les signes qui lient les films de l'ensemble TOR.

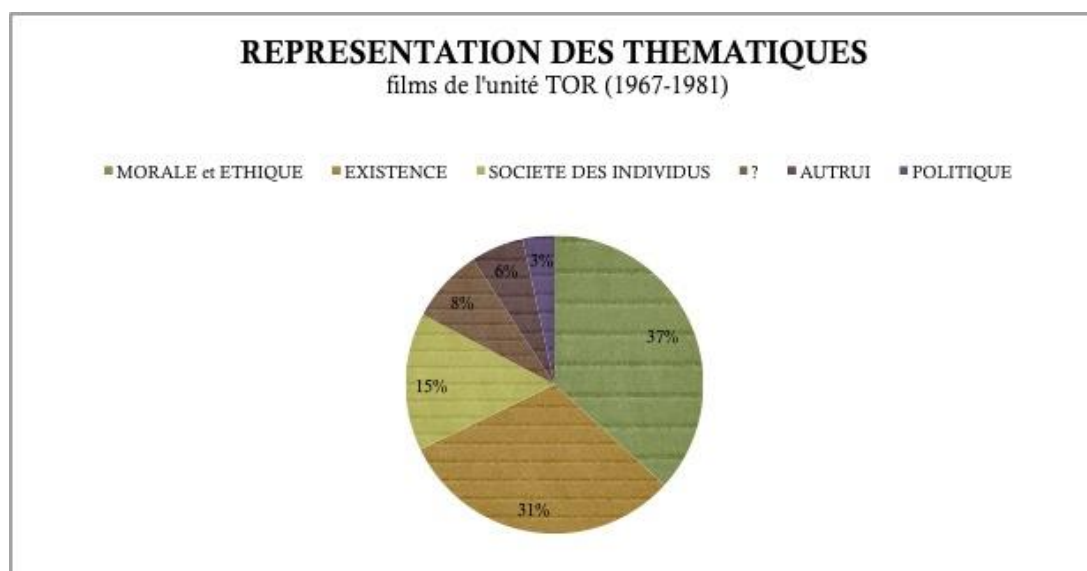
En partant des genres des films de TOR (psychologiques, philosophiques et sociaux), nous observons que les questions morales, les corps malades et la recherche d'identité sont les problématiques qui préoccupent les cinéastes de TOR. Notre démarche ne consiste pas à saisir ces films comme des communiqués de la société dans laquelle ils sont réalisés, l'angle de vue opté par Ania Szczepanska pour étudier l'ensemble des productions d'Andrzej Wajda. Il ne s'agit pas non plus d'appréhender ces films comme des marqueurs d'une politique, comme le démontre Dabert en étudiant les films de l'inquiétude morale. Ce que nous cherchons à saisir, ce sont les chocs sur la pensée⁵³³ que provoquent les films de TOR, que nous interprétons comme des signes de résistance intellectuelle des auteurs face à la politique culturelle en place.

⁵³⁰ SLOBODZIAN, J., « Człowiek w sztuce musi wypowiedac siebie », *Kierunki*, nr 29, 18 VII 1971.

⁵³¹ DABERT, D., *op. cit.*

⁵³² SZCZEPANSKA, A., *op. cit.*

⁵³³ DELEUZE, G., *op. cit.*



La représentativité des thématiques dans les films de l'ensemble TOR entre 1967 et 1981.

2.3.1. Le règlement de comptes avec l'inquiétude morale

Les questionnements éthiques et les problématiques morales sont au cœur des thématiques dans les films de l'ensemble TOR. Certains chercheurs polonais, comme Dobrochna Dabert, attribuent aux cinéastes de l'ensemble TOR et de l'ensemble X un rôle fondamental dans la naissance du mouvement de l'inquiétude morale, proclamé par les journalistes lors du Festival des films de Gdansk en 1979, pour décrire un certain style dans le cinéma polonais de la deuxième moitié des années 1970⁵³⁴. Nous avons retenu cette date et le contexte de la naissance de façon conventionnelle dans la mesure où il existe un désaccord entre les sources. Dobrochna Dabert considère *Le Personnel* de Krzysztof Kieslowski, réalisé en 1975, comme le film qui initie l'inquiétude morale⁵³⁵.

Selon Dobrochna Dabert⁵³⁶, les films de l'inquiétude morale abordent la problématique de la déchéance des catégories éthiques et de leur fonctionnement dans la société polonaise communiste. Les auteurs-réalisateurs ont posé des questions fondamentales sur la valeur de la liberté, de la vérité, de la fidélité et de la solidarité. Le communisme qui assujettissait la vie humaine à la trahison, au mensonge, à la conformité avec l'idéologie et à la solitude a été démasqué. Les auteurs ont exprimé dans leurs films leurs inquiétudes sur l'état moral de la société polonaise. Non seulement ils ont décrit la situation éthique en Pologne populaire, ils mais ont essayé d'instiller un sentiment d'insatisfaction et d'inconfort psychologique chez le

⁵³⁴ Cf. DABERT, D., *op. cit.*, p 31.

⁵³⁵ Idem, p 21.

⁵³⁶ Idem, p 11.

spectateur, en soumettant à la discussion les dilemmes non résolus de leurs héros. « Les ensembles X et TOR étaient reliés par le travail commun et l'idéologie commune »⁵³⁷. X est un producteur essentiel de ce courant cinématographique, selon Ania Szczepanska qui cite la classification de Tadeusz Lubelski, selon lequel 10 films de X sur 19 ont été produits par l'ensemble d'Andrzej Wajda⁵³⁸. En ce qui concerne TOR, Dobrochna Dabert⁵³⁹ et Tadeusz Lubelski⁵⁴⁰, classent ensemble, à l'intérieur de ce mouvement trois films de Krzysztof Zanussi, trois films de Krzysztof Kieslowski, un film de Tomasz Zygadlo et un film de Filip Bajon (Dabert).

Ania Szczepanska compare l'apparition de l'inquiétude morale à l'apparition de la Nouvelle Vague et rend responsables les deux courants de changements politiques, sociaux et économiques des deux sociétés : la société française des années 1960 et la société polonaise des années 1970⁵⁴¹. L'historienne fonde sa réflexion sur les travaux : « Godard et la société française » de Jean-Pierre Esquenazi⁵⁴² et « Histoire d'une revue » de l'historien Antoine de Beacque⁵⁴³. Elle constate que le mouvement polonais était « revendiqué, mais d'une manière moins belliqueuse que la nouvelle vague », « avec moins de mots, moins de concepts »⁵⁴⁴. La différence repose aussi dans la révolte des nouveaux cinéastes français contre « le cinéma à papa », tandis que le mouvement polonais ne s'est pas levé contre une génération d'aînés, mais « s'est fondé sur le besoin commun de réaliser des films modernes, inscrits dans les réalités sociales »⁵⁴⁵.

Cette démarche suggère que le cinéma de l'inquiétude morale serait une expression d'opposition utilisée par les cinéastes, or les films des cinéastes de TOR ne confirment pas cette règle. Filip Bajon de l'ensemble TOR affirme sa ligne de démarcation vis-à-vis de la « vague » de l'inquiétude morale. *Le Pendule* (1981) considéré par Dobrochna Dabert comme le film du courant, perd rapidement son poids en tant que tel, lorsque son auteur atteste qu'il ne voulait pas décrire de réalités sociales, mais « régler ses comptes avec le communisme, responsable de certaines maladies psychiques »⁵⁴⁶. Dans son entretien avec Włodzimierz Branicki, le cinéaste avoue qu'il ne souhaitait pas « critiquer le système de

⁵³⁷ Idem, p 20.

⁵³⁸ Cf. SZCZEPANSKA, A., *op. cit.*, p 207.

⁵³⁹ Cf. DABERT, D., *op. cit.*, p 25.

⁵⁴⁰ Cf. LUBELSKI, T., *op. cit.*, p 379.

⁵⁴¹ Cf. SZCZEPANSKA, A., *op. cit.*, pp 208 – 209.

⁵⁴² ESQUENAZI, J.P., *Godard et la société française des années 1960*, Armand Colin, Paris 2004, 292 pp.

⁵⁴³ BAECQUE (DE), A., *Cahiers du cinéma, Histoire d'une revue*, Cahiers du cinéma, 1991.

⁵⁴⁴ Cf. SZCZEPANSKA, A., *op. cit.*, p 210.

⁵⁴⁵ Idem, p 211.

⁵⁴⁶ LIPINSKA, K., entretien avec Filip Bajon, août 2013.

manière journalistique comme le faisaient ses collègues de l'inquiétude morale »⁵⁴⁷. La dramaturgie, la construction des personnages et la mise en scène sont conçus par Bajon pour « raconter la tragédie humaine d'un individu dépressif »⁵⁴⁸ pour montrer à quel point le communisme pouvait détruire des vies. Il ne s'agissait donc pas de lutter ni de s'opposer au système en le stigmatisant, mais de l'analyser et d'inviter les spectateurs à réfléchir sur ses effets sur la vie psychique et morale des citoyens. Les cinéastes qui s'intéressent à l'éthique, en Pologne des années 1970, via une analyse psychologique des personnages sont rares. Dobrochna Dabert cite dans son livre la parole d'Agnieszka Holland, réalisatrice de l'ensemble X, qui confirme que « les cinéastes de sa génération étaient plus occupés par des questions politiques que des questions morales »⁵⁴⁹.

Donc, les cinéastes du mouvement de l'inquiétude morale étaient plus préoccupés par la politique que par des problématiques morales. La thèse d'Ania Szczepanska présente l'ensemble X sous l'angle de l'opposition politique et non sous celui de l'opposition morale. D'ailleurs, dans la lignée de Jean-Pierre Esquenazi, elle aspire à comprendre « la logique des choix esthétiques »⁵⁵⁰ pour saisir le rapport entre les films de l'ensemble X, la société et la politique de leur temps. Nous en déduisons que la résistance des cinéastes de X était plus d'ordre politique et sociétale que de nature éthico-morale, qui habitait davantage les auteurs-réalisateurs de TOR. C'est pourquoi l'analyse des films de X n'est pas transposable à celle de l'ensemble TOR.

2.3.2. « ... le ciel étoilé au-dessus de moi et la loi morale en moi. »

Notre étude propose d'éclairer les films de l'ensemble TOR sous un angle différent de celui de l'ensemble X. Cette différence concerne d'abord les problématiques proposées par les films des deux ensembles qui nous révèlent la nature de l'engagement des cinéastes et suggèrent la méthodologie à employer pour analyser ces films en fonction de leur nature. Par l'étude de la thématique morale, nous comptons saisir, non pas une expression cinématographique d'un moment liée à la naissance d'une « vague », telle que « le cinéma de l'inquiétude morale », mais l'expression émancipatrice que l'auteur porte en lui, en tant qu'artiste intellectuel et la manière dont il le communique à travers son œuvre.

⁵⁴⁷ Cf. BRANIECKI, W., *Szczun: z Filipem Bajonem o Poznaniu, o jego wielkopolskiej trylogii filmowej rozmowy prawie o wszystkim*, Wydawnictwo Polskiej Prowincji Dominikanów, Poznan 1999, p 95.

⁵⁴⁸ Idem.

⁵⁴⁹ DABERT, D., *op. cit.*

⁵⁵⁰ Cf. ESQUENAZI, J.P., *op. cit.*, p 3.

Les problématiques éthico-morales et existentielles occupent toujours une place importante dans le panel des films produits par l'ensemble TOR entre 1967 – 1981 (68%). 32 films sur 87 abordent des thématiques éthico-morales dont 40% accusent l'idéologie d'être à l'origine de cette crise. Nous observons deux tendances dans les problématiques éthico-morales :

- critique de la sphère sociétale par la crise des valeurs dans la cité et dans ses institutions,
- l'affirmation, dans la sphère individuelle, des valeurs universelles des personnages face à la crise éthico-morale de la société.

Selon le critique de cinéma Jacek Fuksiewicz, la problématique morale concernant la sphère individuelle renaît dans le cinéma polonais à la fin des années 1960/1970. Elle aborde la responsabilité personnelle envers soi et les autres⁵⁵¹. Le journaliste cite les cinéastes de l'ensemble TOR comme étant des initiateurs, ce qui montre que la morale communiquée par les films de TOR n'est pas un effet de mode, mais un signe de l'engagement citoyen de leur responsabilité caractéristique de leur style. Rappelons que dès la création de TOR, le fondateur de l'ensemble, Stanislaw Rozewicz, soutenu par son frère poète et scénariste de certains de ces films, a montré un intérêt pour ces thématiques. *La Solitude à deux* (1968) met en scène les valeurs essentielles comme la tolérance, le respect et la confiance. Ces valeurs sont appliquées aux problèmes de couple d'un pasteur qui perd son fils. Sa femme bouleversée n'arrive plus à regarder son mari comme son amant. Pour se reconforter et en espérant guérir de sa dépression, elle part rendre visite à sa sœur, à Prague. Après un certain temps, elle revient avec un professeur de musique qui revendique des idées nazies et essaye de la conquérir sous le nez du pasteur. Le pasteur par sa visée éthique du bien commun et par l'obligation morale de respecter l'humanité d'autrui et ses choix singuliers, en l'occurrence ceux de sa femme, mène une bataille morale avec lui-même. Ce film illustre la difficulté de faire un choix sur le plan normatif entre l'autonomie du soi (les convictions du pasteur) et le respect de l'humanité d'une personne (la femme de pasteur, le professeur). Au final, le choix du pasteur est destructif et le condamne à la solitude. Il est conscient qu'en enjoignant le professeur de quitter sa maison lorsqu'il ne peut plus supporter d'écouter ses idées politiques, il risque de perdre sa femme.

Comme nous l'avons montré ailleurs, les cinéastes de TOR ne cherchent pas à s'allier à un mouvement artistique, mais aspirent à faire de leurs films des œuvres d'art communiquant certains messages qui leurs sont chers. Depuis leurs premiers films au début des années 1970,

⁵⁵¹ FUKSIEWICZ, J., *Courant moral, courant citoyen*, KINO, février 1979, n°158.

d'autres cinéastes de l'ensemble, comme Edward Zebrowski ou Antoni Krauze questionnent les problèmes éthico-moraux dans leurs films.

A partir de 1975, les films commencent à aborder les valeurs morales dans la sphère sociale et critiquer l'exercice de la justice par ses appareils normatifs. *Le Personnel* (1975) de Krzysztof Kieslowski et *le Camouflage* (1976) de Krzysztof Zanussi, ces deux films questionnent l'agir individuel des personnages et dénoncent le conformisme dans le milieu du travail et dans le milieu scientifique.

Aussi bien que dans le milieu théâtral que dans le milieu scientifique, les personnes précieuses et honnêtes sont brutalement éliminées par d'impitoyables escrocs dont le dénominateur commun est la médiocrité. Les rapports de domination sont dénoncés comme dans *Le Personnel* où un chanteur d'opéra hurle sur un couturier et déchire son costume, soi-disant trop petit, pour exprimer sa colère. Le couturier s'en va tête baissée. Ici, ce n'est pas seulement le manque de respect envers autrui qui est dénoncé, mais aussi un certain fonctionnement de la promotion sociale et ses effets sur les individus. Le directeur incite l'apprenti couturier à dénoncer son collègue et lui propose au contraire un avancement. Une feuille lui est présentée toute prête, il ne lui reste plus qu'à la signer pour que son camarade soit licencié. Nous ne savons pas si le personnage signe le document car le film se termine sur l'image du protagoniste, hésitant, tenant dans sa main un stylo dans le cabinet du directeur. Ce film évoque non seulement un mécanisme de fonctionnement de groupe qui peut oublier toute valeur morale et sacrifier l'individu pour ses propres intérêts, mais présente aussi la société comme unique entreprise de coopération n'étant plus guidée par la justice et ayant perdu ses repères permettant de distinguer le bien du mal.

Le Camouflage montre comment certaines personnes renoncent aux valeurs morales pour vivre en symbiose avec cette société corrompue. La posture cynique d'un professeur est visée par un jeune doctorant dans plusieurs dialogues entre ces deux personnages lors d'un camp d'été de groupes de recherche en linguistique. Le professeur pour se fondre dans le milieu, tel un caméléon, et faire carrière dans le milieu universitaire, renonce à ses valeurs morales. Il conseille à son jeune collègue de faire de même. Toute cette discussion se déroule dans l'ombre du doyen. Le doyen est un personnage médiocre scientifiquement qui a payé quelqu'un pour rédiger sa thèse. Sa carrière universitaire ne s'est pas faite sur le plan scientifique, mais par des voies malhonnêtes et par la fraude. Cette opération n'a pas uniquement pour but de dénoncer le sacrifice moral exercé par un individu au profit d'un groupe, mais montre surtout ses conséquences psychologiques par le vide intérieur et la solitude de l'homme perdu moralement.

Comment expliquer alors la présence de cette thématique dans les films de l'ensemble TOR et leur lien avec la politique ? Paul Ricoeur, dans son article *Morale, éthique et politique*⁵⁵² démontre qu'il existe un lien entre la politique, l'éthique et la morale. Il rappelle l'articulation aristotélicienne dans *l'Éthique à Nicomaque* entre la politique et l'éthique. Le lien politique est introduit par Aristote comme l'effectuation de la visée éthique pour le bien commun dans la cité, à savoir, du désir d'une vie vertueuse. La transition du plan éthique (désir du bien commun) au plan moral (impératif : obligation, interdiction) s'effectue par l'exercice de la justice, la vertu première des institutions⁵⁵³. Elle exerce le principe d'égalité à travers ses appareils normatifs et ses obligations, dans la dimension morale de la norme. Selon Ricoeur, la justice au plan normatif protège les valeurs de la cité : l'autonomie du soi et le respect de l'humanité⁵⁵⁴. L'Etat, qui a tendance à se constituer en une instance transcendante, comme l'Etat-Parti en Pologne populaire, peut être « sauvé » par la vigilance des citoyens, qui grâce à une « réflexion éthico-morale sur la consistance du pouvoir »⁵⁵⁵ le soumettent à la règle de justice.

Il ne serait pas déplacé de notre part de comparer les cinéastes de l'ensemble TOR aux hommes capables de Ricoeur, qui par la réflexion éthico-morale présente dans leurs films, s'imputent une responsabilité éthico-morale, qui a un caractère intersubjectif, permettant de communiquer aux individus-spectateurs leurs constats.

2.3.3. Vers la quête identitaire

Lorsque le lien entre le politique, la morale et l'éthique est corrompu et que les citoyens démontrent par leurs actions que le désir du vivre ensemble n'est plus collectif, l'individu qui ne souhaite pas revendiquer les valeurs dominantes du moment, peut trouver refuge dans sa communauté. Cette approche est proposée par les penseurs existentialistes et les personalistes. Krzysztof Zanussi confirme que la voie existentielle entreprise par les films de l'ensemble TOR était celle du personalisme⁵⁵⁶.

Nous avons observé qu'elle est présente dans 59 films, c'est à dire dans tous les films qui abordent les valeurs éthico-morales et ceux qui concernent les problèmes purement existentiels. Il est difficile de séparer les deux car souvent les problèmes éthico-moraux

⁵⁵² Cf. RICOEUR, P., « Morale, éthique et politique », *Pouvoirs*, n° 65, 1993, pp 5 – 17.

⁵⁵³ Idem, p 11.

⁵⁵⁴ Idem, p 13.

⁵⁵⁵ Idem, p 14.

⁵⁵⁶ LIPINSKA, K., entretien avec Krzysztof Zanussi, juillet 2013.

affectent le soi et constituent un repère dans une existence. C'est pourquoi, ensemble, elles constituent 68% de la production cinématographique et télévisuelle de TOR entre 1967 et 1981.

- personnalisme où existentialisme de Kierkegaard ?

« J'ai vu dans la vie, des hommes qui, à force de tromper les autres, sont devenus incapables de montrer leur vraie nature ; j'ai vu des hommes qui ont si longtemps joué à cache-cache qu'à la fin la démence s'emparant d'eux a imposé aux autres leurs pensées secrètes, en les rendant aussi répugnants qu'ils avaient jusqu'alors été superbes dans leur dissimulation »⁵⁵⁷. Ces mots du juge Wilhelm mettent en garde un jeune homme contre l'absence de choix qui est comparée à la folie d'un individu se dissolvant dans la multiplicité, contre l'éclatement de l'existence. Nous pouvons nous amuser à nous imaginer que le juge Wilhelm n'est personne d'autre que le jeune doctorant en thèse, après des années passées, qui raconte son histoire en décrivant le professeur cynique du *Camouflage* (1976) de Krzysztof Zanussi. Chaque individu doit faire les choix singuliers qui jalonnent sa propre existence. Le chemin vers ce choix particulier, qu'il soit bon ou mauvais, provoque l'angoisse de l'indécision et engage la responsabilité de son libre-arbitre. Le professeur de *Camouflage* conseille à son jeune collègue de faire un choix « diabolique » - accepter de se soumettre aux conventions-pressions sociales propres au milieu scientifique décrit comme ignoble. Zanussi dénonce par le biais des personnages du professeur et du doyen, le carriérisme et l'opportunisme qui font perdre ce que « l'homme a de plus profond et de plus sacré, la puissance unificatrice de la personnalité »⁵⁵⁸. Ce professeur adopte les conventions sociales de son milieu et vit dans la sphère de l'esthétique, du paraître, mais sa façon d'être s'exprime sur un mode ironique, avec un sens du désespoir intellectuel qui au lieu d'affirmer le soi se dissout dans le monde. Le jeune doctorant est au carrefour de la sphère esthétique et de la sphère éthique. Il penchera pour la seconde si après l'épreuve angoissante de l'indécision, qui pour Kierkegaard est le vertige de la liberté, il décide de s'affirmer en tant qu'individu responsable.

Les thématiques existentialistes s'entrecroisent avec les problématiques éthico-morales puisqu'il s'agit de choisir de devenir soi en résistant à l'autre. Elles se manifestent dans les domaines de la vie comme la famille, le couple, le travail. Witek dans le *Constans* (1980) n'accepte pas les pressions sociales de son milieu professionnel. Cette convention dit de

⁵⁵⁷ Cf. KIERKEGAARD, S., *Ou bien ... ou bien*, trad. Tisseau, Paris, Laffont-Bouquins, 1993, p 501.

⁵⁵⁸ Idem.

franchir les échelons professionnels par le chemin de la tricherie. Il préfère être en accord avec ses valeurs, avec lui-même, en renonçant à cette carrière professionnelle. Il refuse ces conditions où la hiérarchie, elle-même n'est pas honnête et ses collègues se vengent sur lui car il n'accepte pas d'être comme eux, comme « les autres corrompus qui font ça pour faire vivre leurs familles ». Witek pourrait être vu comme le personnage du *Personnel* de Kieslowski qui n'aurait pas signé la lettre.

Nous remarquons que l'angoisse de l'indécision concerne aussi les valeurs comme l'amour, l'amitié et la liberté. Dans *Le Bois du bouleau* (1970) d'Andrzej Wajda, l'amour fraternel est mis à l'épreuve. Selon le principe du personnalisme, « Une action est bonne dans la mesure où elle respecte la personne humaine et contribue à son épanouissement ; dans le cas contraire, elle est mauvaise »⁵⁵⁹. Elle est bonne chez Boleslaw qui renonce à soi, à son propre bonheur, lorsqu'il accepte d'accueillir dans sa maison de forestier son frère mourant. Ce frère a vécu en occident, a fréquenté les salons les plus prestigieux d'Europe et jusqu'à la fin de ses jours ne renonce pas à son style de vie. Voici le premier bouleversement dans la vie de Boleslaw, ce forestier veuf qui élève seul sa fille et vit en toute simplicité. Il accepte chez son frère ce qu'il considère comme des extravagances car il l'aime et veut contribuer à son épanouissement. Le deuxième bouleversement est de nature sentimentale. Le frère de Stanislaw conquiert une belle paysanne qui avant son arrivée était l'amante de Boleslaw. Boleslaw, est alors déchiré entre le devoir de respect pour la personne de son frère et de son humanité et le droit à son propre bonheur. Voici le compromis entre le personnalisme et l'existentialisme kierkegaardien : renoncer à soi, à son plaisir esthétique pour défendre un plaisir éthique.

- crise d'identité

Parallèlement aux choix éthico-moraux, les autres films abordent des questionnements purement existentiels concernant la crise de l'identité. Les personnages, soit souffrent de solitude, soit choisissent la solitude pour protéger leurs proches. Les films d'Edward Zebrowski traitent de ce sentiment. *Le Jour de novembre* (1970) met en scène la souffrance d'un forestier d'environ 40 ans, divorcé, vivant seul avec son aide à domicile. Cet homme malade s'est éloigné des gens et a choisi une vie solitaire. Sa mère, actrice, ne vit que pour sa carrière et son image. Elle n'a de cesse de vérifier dans le miroir l'éclat de son maquillage ou l'arrangement de sa coiffure. Le contraste entre la vie modeste du fils et la superficialité de la

⁵⁵⁹ Cf. MORAZAIN, A., PUCELLA, S., *Éthique et Politique - Des valeurs personnelles à l'engagement social*. ERPI, 1988, p 30.

mère nous suggèrent la nature de leur relation. Dans les dialogues qu'ils échangent, parfois interrompus par l'aide à domicile, le spectateur apprend que le fils a été élevé par sa tante. A chaque fois que sa mère venait lui rendre visite, il l'attendait avec impatience, admiratif de sa beauté et de « ses belles robes ». « La tante était différente » dit le héros à sa mère qui répond « Oui, c'était une femme simple ». Le fils commente « Mais toi aussi tu étais simple, une fois, sauf que je ne m'en souviens plus ». On mesure à travers ce dialogue la constante solitude du personnage au cours de son existence ; ce dernier a en effet toujours espéré que cette belle femme magique qu'il admirait tant, sa mère, vienne s'occuper de lui. En avouant qu'il n'aimait pas la regarder sur scène, il laisse entendre qu'il espérait voir en elle la mère et non l'actrice. Le fils essaye de lui faire comprendre que le rôle qu'elle a endossé, celui de la reine dans *Hamlet*, complice du meurtre du père de Hamlet, remariée à son oncle, n'était pas facile à accepter pour lui. D'ailleurs, il confondait la scène et la réalité. « *Mais pourquoi ? Hamlet est une grande pièce !* » - s'emporte la mère. Les années ont passé mais sa mère lui demeure étrangère, elle n'accepte pas son rôle de mère, elle n'arrive pas à abandonner celui de l'actrice, même pour un court moment de sa vie lorsqu'elle est confrontée à son fils. Son égoïsme et le non-respect de la sensibilité de son fils la rend responsable de sa solitude. Cette solitude est fondée sur le manque. Le manque d'amour maternel qui l'empêche de vivre avec les autres et le manque de repères pour se construire dans la société. Il le recherche dans autrui, mais ne le trouve pas. Cette attente ne peut que provoquer le désespoir et détruire l'identité de celui qui continue à le chercher.

- la maladie et la mort

Les crises identitaires sont les plus visibles lorsque les personnages sont confrontés à la mort ou lorsqu'ils souffrent d'une maladie. La maladie dans les films de Krzysztof Zanussi (*Constans*, 1980) et d'Edward Zebrowski (*Le Salut*, 1972) est présentée comme un processus qui transforme l'homme en objet et qui le conduit à une grande humiliation. Edward Zebrowski, considère la maladie comme une contrainte positive qui peut rendre à la vie sa juste valeur⁵⁶⁰. La lente maladie de la mère dans *Constans* la rend dépendante de son fils qui doit s'en occuper. *La Spirale* (1978) de Krzysztof Zanussi met en scène la tragédie d'un homme qui se sait condamné et qui ne veut plus vivre. Son identité s'est effondrée, il ne voit plus d'espoir et veut mourir. La mort, lorsqu'elle nous atteint peut aussi bouleverser l'échelle des valeurs identitaires. *La Leçon de la langue morte* (1978) de Janusz Majewski est une

⁵⁶⁰ JACKIEWICZ, A., « Le petit "Faust" de Zebrowski », entretien avec Edward Zebrowski, *Zycie literackie*, n° 41, le 9 octobre 1972.

histoire sur la solitude d'un commandant de l'empire Austro-Hongrois malade durant la 1^{ère} guerre. A cause de sa maladie, il est envoyé à l'arrière de l'armée, dans un village Turka où il s'ennuie dans un petit hôtel miteux, entretenu par des Juifs. Sa solitude et sa maladie éveillent en lui une fascination pour la mort. Les valeurs de la vie humaine se renversent radicalement. La vie, puisqu'il va mourir, n'a plus aucun sens et il décide de jouir de son pouvoir sur la vie humaine en donnant la mort.

Ces films montrent la déchéance de l'humanité, des valeurs existentielles, et traduisent une crise identitaire. Les hommes sont incapables de faire un choix éclairé entre le Bien et le Mal, ils sont perdus à cause de la crise de valeurs. Les cinéastes exposent des actions qui nient l'humanité de l'autre et qui nuisent à son épanouissement. Ils indiquent aussi la fragilité des rôles sociaux et les conséquences de cette fragilité sur le vivre ensemble, le bien commun lorsque les individus refusent d'assumer leurs responsabilités.

- la symbolique de la province et de la campagne

On voit aussi le glissement des thématiques existentielles sur les motifs de la province et de la campagne. La première explication est d'ordre stratégique. Par exemple, *Le Profane* (1979) et *La Cicatrice* (1976) de Krzysztof Kieslowski déplacent les thématiques existentielles vers la province polonaise pour ne pas suggérer que le centre, la capitale, génère les problèmes. Or, nous avons identifié ces problématiques comme universelles et ayant lieu n'importe où : ville, village, campagne car elles touchent à la vie humaine affectée par la fragilité de la valeur du vivre ensemble. La deuxième explication est liée aux goûts des auteurs, mais qui suggèrent aussi une certaine interprétation. L'action de la *Jalousie et médecine* (1973) de Janusz Majewski se déroule dans une ville thermale polonaise, à Krynica. L'emplacement a été choisi selon les souvenirs d'enfance du réalisateur qui a passé dans cette station thermale des vacances étant enfant. Michal Choromanski, l'auteur du livre qui a servi pour réaliser le film, a situé l'action à Zakopane qui était un symbole de la liberté de la bohème artistique polonaise de la période d'entre deux-guerres. Majewski explique que lorsqu'il s'est rendu en repérage des lieux pour le tournage à Zakopane, les cafés, l'ambiance des années 30 de Harenda et de Witkacy n'existaient plus. C'est pourquoi, Krynica semblait être un bon compromis pour transmettre la même symbolique du lieu⁵⁶¹. La campagne polonaise apparaît comme le lieu de l'accomplissement de soi et de la possibilité de liberté.

⁵⁶¹ LIPINSKA, K., entretien avec Janusz Majewski, juillet 2013.

Cette voie initiée par les artistes de Młoda Polska⁵⁶² comme Zeromski, Malczewski, ou Wyspianski a trouvé ses adeptes chez les cinéastes de l'ensemble TOR. C'est dans la campagne que le héros de la *La Structure de cristal* (1969) de Krzysztof Zanussi s'accomplit en tant qu'individu qui affirme son moi, en abandonnant tous les privilèges sociaux qu'aurait pu lui apporter la carrière scientifique. A la place, il choisit la tranquillité et le bonheur d'une vie en accord avec la nature plutôt qu'avec des conventions sociales superficielles. La campagne lui permet de construire ses propres valeurs. On retrouve le paysage de la campagne polonaise inspiré par les tableaux de Jacek Malczewski dans *Le Bois du bouleau* (1970) d'Andrzej Wajda. Dans *Apprendre à voler* (1978) de Sławomir Idziak, la campagne sert de terrain initiatique, de lieu d'expérimentation pour un jeune garçon et donne un espoir de devenir un individu libre.

⁵⁶² Młoda Polska est un courant artistique du fin de XIX siècle jusqu'au 1918 qui s'inspirait de la philosophie de la reconstruction de la morale de Schopenhauer, de Nietzsche et du vitalisme d'Henri Bergson. Cette inspiration est déjà suggérée par Tadeusz Lubelski et Dobrochna Dabert fait une analyse comparative entre le courant Młoda Polska et L'inquiétude morale.

CHAPITRE 3 *L'esthétique de l'existence : deux études de cas*

L'intérêt porté à l'individu dans les films produits par l'ensemble TOR est au cœur de notre questionnement. Ces productions respectent la forme souhaitée par les dirigeants culturels en plaçant l'action dans la contemporanéité, l'histoire de la Pologne ou encore dans un temps fictif de la littérature nationale. L'objectif de nos deux études de cas est de montrer comment, en abordant une thématique historique ou en adaptant la littérature polonaise, les cinéastes s'approprient les sujets et créent au final des films d'auteur, tout en s'émancipant des valeurs idéologiques attendues par les dirigeants culturels.

La contrainte littéraire dans *L'Hôpital de la transfiguration* et la contrainte historique dans *les Frissons* telles qu'elles sont imposées par le règlement de la cinématographie sont au centre de nos interrogations. Un événement historique demande de reproduire les faits qui ont eu lieu et l'adaptation d'une œuvre littéraire que les intentions de l'écrivain soient respectées. Dans le contexte historique de la Pologne populaire, on peut penser qu'un film historique doit servir de propagande et donc que "les faits" seront présentés d'une manière avantageuse pour le régime. Nous allons montrer comment Edward Zebrowski avec *L'Hôpital de la transfiguration* et Wojciech Marzewski avec *Les Frissons* s'approprient la littérature et l'histoire pour les mettre au service de leurs visions d'auteurs-cinéastes.

Notre choix s'est porté sur ces deux cas pour illustrer la résistance à la politique en place des films de TOR à travers la mise en scène de problèmes individuels. Selon l'anthropologie marxiste-léniniste, seule l'action collective peut assurer le bien commun et le vivre-ensemble de la cité. C'est le collectif qui est garant de la santé morale et éthique de l'Etat-Parti. Or, les deux films présents réussissent à se focaliser sur des conflits personnels, intimes. Isoler les cas précis de films permet de déterminer les intentions des auteurs-cinéastes et celles de l'œuvre pour saisir, le cas échéant, les points de rupture avec la mission éducative des films prévue par la politique culturelle en Pologne populaire.

3.1 *L'Hôpital de la transfiguration* (1978) d'Edward Zebrowski

L'Hôpital de la transfiguration d'Edward Zebrowski est produit en 1978. Cette adaptation littéraire du roman de Stanislaw Lem, paru sous le même titre, présente le dilemme moral d'un jeune interne qui se trouve, comme bon nombre de médecins polonais dès 1939

sous ordres nazis, sommé d'euthanasier certains de ses patients. Nous pouvons comparer cette problématique à l'expérience de Stanley Milgram⁵⁶³ qui cherchait à analyser le processus de soumission de l'individu à l'autorité qu'il juge légitime. Ici, notre jeune interne en médecine arrive à l'hôpital psychiatrique et doit choisir sa spécialité en étudiant les méthodes de ses collègues qui bouleversent sa conscience. L'individu est sous la pression d'une communauté, de ses pairs, qui reçoivent l'ordre d'exterminer des patients jugés « socialement inutiles ». Le jeune interne se pose des questions sur la légitimité des ordres qui autorisent d'infliger la souffrance à autrui sous prétexte de rendre le collectif plus performant en le nettoyant des individus les plus faibles. La coopération entre les nazis et les psychiatres au nom d'un darwinisme social est sévèrement remise en cause par les questionnements du futur médecin.

Les intentions de l'auteur-cinéaste d'aborder la thématique morale concernant la condition de l'individu face au collectif en Pologne populaire en 1978 méritent d'être analysées. Cette analyse permettra de mesurer le degré d'obéissance des cinéastes face à l'autorité du Parti qui a mis la main sur l'organisation de la cinématographie afin qu'elle serve à des fins éducatives et qu'elle soit au service du collectif⁵⁶⁴.

3.1.1 Entre une adaptation et un film historique

Rappelons que selon la loi du 5 décembre 1973, accentuant l'importance du rôle socio-culturel et éducatif de la cinématographie, les films doivent remplir les critères thématiques suivants : être une adaptation de la littérature polonaise, aborder les thématiques contemporaines ou concernant l'histoire de la Pologne⁵⁶⁵. Au premier abord, le film d'Edward Zebrowski répond à deux critères thématiques, puisqu'il adapte à l'écran une position de la littérature polonaise qui évoque le passé du pays. Ce deuxième point nécessite un éclairage plus précis. Sa relation avec le passé concerne uniquement le temps de l'action qui correspond à la Pologne occupée par les nazis lors de la Deuxième Guerre mondiale. Il serait réducteur de considérer ce film comme un film historique en raison du manque d'éléments qui nous permettent de le définir comme tel. En effet, l'action du film et du livre sont fictives, même si

⁵⁶³ MILGRAM, S., *La Soumission à l'autorité : Un point de vue expérimental* [« Obedience to Authority : An Experimental View »], Calmann-Lévy, 1994, 2^e éd., 270 p.

⁵⁶⁴ Texte de la loi du 5 décembre 1973 qui souligne l'importance du rôle socio-culturel et éducatif de la cinématographie en Pologne populaire, Archive des actes Nouveaux de Varsovie (AAN), Fonds: NZK, cote 8/10.

⁵⁶⁵ Archive des actes Nouveaux de Varsovie (AAN), Fonds : NZK, cote 8/10.

les nazis ont effectivement pratiqué l'élimination de patients d'hôpitaux psychiatriques⁵⁶⁶. Nous n'apprenons rien sur les motivations de la fermeture d'un hôpital par les Allemands durant la Seconde Guerre mondiale, que ce soit dans le film ou dans le livre. On peut donc considérer l'hôpital psychiatrique de *L'Hôpital de la transfiguration* comme un lieu fictif et classer le film de Zebrowski comme une adaptation littéraire.

Pour comprendre le choix d'Edward Zebrowski d'adapter *L'Hôpital de la transfiguration* écrit par Stanislaw Lem en 1948⁵⁶⁷, dont la publication complète en Pologne attendra 1975⁵⁶⁸, revenons au contexte qui a retardé la publication du livre. Lorsque Stanislaw Lem essaye d'éditer son livre pour la première fois, la maison d'édition *Ksiazka i wiedza (Livre et savoir)*⁵⁶⁹ lui demande de réécrire la fin en la rendant plus optimiste et mieux adaptée à la « ligne idéologique » officielle⁵⁷⁰. Lem essaye de s'adapter aux directives d'édition, ce qui le conduit à réécrire pendant des années, depuis 1948, son livre sans vraiment réussir à le rendre conforme à l'esthétique du socialisme réel. Finalement, il arrive à une version publiée en 1955 qui ne correspond plus tout à fait à ses intentions d'auteur : « enfin on a pressé de moi quelque chose que je ne voulais pas écrire »⁵⁷¹. Il faudra attendre trois décennies pour publier le livre expurgé des interventions de la censure en Allemagne de l'Est en 1974, et en 1975 dans sa version d'auteur en Pologne populaire⁵⁷².

Deux réflexions concernant le choix d'adapter l'œuvre de Stanislaw Lem méritent d'être détaillées. Premièrement, suite à la censure de la version d'auteur du livre⁵⁷³, il existe un risque que le scénario du film soit refusé par les dirigeants culturels. Pourquoi le cinéaste décide-t-il de s'engager dans un projet fragile ? Cette question génère également notre deuxième hypothèse, selon laquelle le choix d'Edward Zebrowski d'adapter un livre politiquement « suspect » pour le Parti peut suggérer une forme de dissidence de la part du cinéaste. Notons que le scénario est officiellement déposé en juin 1977, deux ans après

⁵⁶⁶ Cf. NASIEROWSKI, T., HERCZYNSKA, G., MYSZKA, D.M., *Zagłada chorych psychicznie. Pamięć i historia*, Eneteia Wydawnictwo Psychologii i Kultury 2012, p 582.

⁵⁶⁷ Cf. ORLINSKI, W., *Co to są sepulki? Wszystko o Lemie*, Kraków: Wydawnictwo Znak, 2007, p 51.

⁵⁶⁸ Cf. SMUSZKIEWICZ, A., *Stanislaw Lem*, Poznań: Dom Wydawniczy „Rebis”, 1995, p 23.

⁵⁶⁹ *Ksiazka i wiedza (Livre et savoir)* fut fondée en 1948 pour publier la littérature marxiste-léniniste. Cette maison d'édition fonctionnait sous forme d'un collectif initié par les camarades du Parti.

⁵⁷⁰ Cf. SMUSZKIEWICZ, A., *Stanislaw Lem*, Poznań: Dom Wydawniczy „Rebis”, 1995, p 23.

⁵⁷¹ Commentaire de Stanislaw Lem concernant les circonstances d'écriture de « *L'hôpital de la transfiguration* » disponible sur son site Web : <http://solaris.lem.pl/ksiazki/beletrystyka/szpital-przemienienia/125-komentarz-szpital>.

⁵⁷² Idem.

⁵⁷³ Tadeusz Lubelski remarque que cette première version du livre subissait la censure pendant 5 ans, jusqu'à sa première édition en 1956. Selon Stanislaw Lem et son biographie la version complète du livre a été éditée en 1975, c'est pourquoi nous considérons qu'il a été censuré pendant 19 ans <http://solaris.lem.pl/ksiazki/beletrystyka/szpital-przemienienia/125-komentarz-szpital>.

l'édition officielle du livre de Stanislaw Lem en Pologne populaire en version d'auteur⁵⁷⁴. Le cinéaste profite immédiatement du changement politique pour réaliser une adaptation d'un livre interdit pendant des années. Avec la disparition du cinéaste et le peu de recherche existantes sur sa filmographie, nous ne pouvons pas savoir exactement quand l'idée du film est née. Nous pouvons simplement spéculer qu'elle arrive à l'ensemble TOR peu de temps après l'édition officielle du livre en version d'auteur. Deux indices étayent notre hypothèse. D'une part, il faut au moins un an à l'auteur pour préparer l'écriture de son scénario, en se documentant et en faisant mûrir ses intentions concernant l'angle du traitement narratif. D'autre part, dans le contexte de la Pologne populaire il faut négocier avec un ensemble filmique pour qu'il s'engage à proposer le scénario aux dirigeants de la cinématographie. Ce long processus suggère que l'idée apparaît au moins en 1975 et que TOR attend stratégiquement des moments politiquement plus propices pour déposer les scénarios idéologiquement les plus fragiles.

Analysons les arguments du cinéaste concernant son choix. Edward Zebrowski confirme que les critiques allemands ont comparé le livre de Stanislaw Lem à *La Montagne magique* de Thomas Mann⁵⁷⁵. Une telle comparaison suggère que l'œuvre de Stanislaw Lem jouit d'un certain mérite intellectuel. Edward Zebrowski affirme que la similarité des problématiques entre Mann et Lem est l'une de ses motivations pour adapter le livre. Cette réflexion résume la pensée du cinéaste, selon lequel « si *L'Hôpital de la transfiguration* avait été publié au moment où Lem l'avait écrit, il aurait pu changer le destin et la qualité de la littérature polonaise »⁵⁷⁶. Le choix est donc fondamentalement philanthropique, et non politique, et repose sur les goûts personnels d'Edward Zebrowski. Il respecte la directive du Parti d'adapter la littérature polonaise. Cependant, le choix de l'œuvre dépend du réalisateur. Edward Zebrowski confirme avoir été enthousiasmé par la problématique « de ce rare livre qui à côté de la prose de Tadeusz Borowski⁵⁷⁷ et de la poésie de Tadeusz Rozewicz⁵⁷⁸, n'a pas

⁵⁷⁴ Version non censurée.

⁵⁷⁵ Cf. ZEBROWSKI, E., « Film, c'est à dire : poser des questions », *Polska*, juillet 1979, pp 59.

⁵⁷⁶ Idem.

⁵⁷⁷ Tadeusz Borowski est un écrivain polonais qui a survécu aux camps de concentration d'Auschwitz et de Dachau, l'expérience qu'il raconte dans sa prose. On le considère comme un écrivain de la Génération des Colombes. Sa prose est traduite, en 2002, en français par Laurence Dyèvre et Éric Veaux : *Le monde de pierre*, publié aux éditions Christian Bourgois.

⁵⁷⁸ Rappel : Tadeusz Rozewicz est frère poète et coscénariste de certains films de Stanislaw Rozewicz, le fondateur de l'ensemble TOR. Tout comme Tadeusz Borowski, Stanislaw Lem, ou encore comme le directeur littéraire de l'ensemble TOR, il fait parti des écrivains et poètes de la Génération des Colombes. Ce nom est utilisé pour appeler la génération des jeunes intellectuelles polonaises, marqués par la guerre qui doivent étudier dans des universités clandestines et se battre contre l'occupant.

restreint la problématique de l'homme aux conflits de génération et l'a présentée dans sa dimension universelle »⁵⁷⁹.

Le cinéaste éprouve des difficultés à transposer à l'écran les digressions dans la prose de Stanislaw Lem qui se révèle afilmique. Au final, il réalise plutôt une variante de l'œuvre que son adaptation, en gardant néanmoins toutes les questions importantes posées par le livre. « On a essayé de poser dans ce film toutes les questions importantes présentes dans l'œuvre : qu'est-ce que la culture, qu'est-ce que la norme confrontée à l'individu, où se situe la limite de la violence contre les humains lorsqu'après son franchissement le monde humain s'écroule ? »⁵⁸⁰. Ces difficultés suggèrent que le cinéaste a besoin d'utiliser des moyens cinématographiques pour raconter l'histoire présentée dans le livre de Lem. Ceci permet au film d'avoir sa propre vie en tant qu'œuvre d'art autonome, qui cesse d'être la copie filmée de l'original.

Enfin, le film présente la vision d'auteur d'Edward Zebrowski qui choisit et s'approprie le livre de Lem pour exprimer son intimité et sa propre expérience de la médecine. D'ailleurs, son premier long-métrage, *Le Salut* (1972), aborde déjà la thématique médicale et la problématique de l'homme humilié par la maladie. Lorsqu'un journaliste de la revue polonaise *Profile* lui demande d'expliquer le choix récurrent du lieu de l'action dans ses films, Edward Zebrowski répond que l'hôpital lui est connu par empirie⁵⁸¹. En effet, Marek Hlasko, l'ami écrivain d'Edward Zebrowski, raconte dans son autobiographie *La Belle Jeunesse*⁵⁸² plusieurs anecdotes de sa jeunesse dont celles partagées avec Edward Zebrowski, à l'époque de leur « belle jeunesse ». Selon Hlasko, dans les années 1950, avec le cinéaste, ils « se trouvaient en conflit permanent avec les autorités »⁵⁸³ ce qui les a conduits à ne pas avoir d'adresse permanente pour éviter que les autorités ne les trouvent. En conséquence, pour punir ce libre penseur, les autorités l'incriminent dans une affaire de viol. Incarcéré, il est relâché et mis hors de cause au bout de quelques mois. Mais pendant son séjour carcéral, il contracte une maladie qui l'empêchera d'exercer pleinement son métier de cinéaste⁵⁸⁴, qui requiert beaucoup d'énergie physique lors des tournages. Ces informations nous éclairent sur l'intérêt profondément personnel du cinéaste pour la problématique de l'individu confronté au pouvoir.

⁵⁷⁹ ZEBROWSKI, E., « Film, c'est à dire : poser des questions », *Polska*, juillet 1979, p 59.

⁵⁸⁰ Idem.

⁵⁸¹ RATAJCZAK, J., « Un mode de vie », entretien avec Edward Zebrowski, *Profile*, mai 1981.

⁵⁸² HLASKO, M., *La Belle Jeunesse*, Wydawnictwa Alfa Warszawa, 1989.

⁵⁸³ Idem, p 35.

⁵⁸⁴ HOLLENDER, B., « Quelque chose à dire », *Rzeczpospolita*, 30 – 31 juillet 2005.

Le choix d'Edward Zebrowski d'adapter un livre censuré pendant des années en raison de son inadéquation avec l'idéologie officielle est donc bien calculé. Ce choix correspond aux centres d'intérêt du cinéaste qui, à une certaine époque, exprimait son désaccord avec le pouvoir et dérangeait les autorités. Il se peut qu'il voie dans l'œuvre de Stanislaw Lem une porte d'entrée pour poser des questions qui l'habitent et transforment l'adaptation en réalisation d'un objectif plus personnel. Il s'approprie l'œuvre de Stanislaw Lem pour en créer une autre, tout en conservant les problématiques de l'écrivain. Elles sont aussi chères au cinéaste car elles abordent la question de l'individu à travers la condition humaine, la maladie, la mort, la soumission à l'autorité. Il les exprime avec un outil cinématographique, d'une manière plus intime, à travers son style filmique et les questionnements liés à sa propre expérience. Dans son film, la voix de l'auteur- cinéaste prédomine sur celle de l'écrivain à l'origine du livre.

3.1.2 *L'esthétique du film*

Edward Zebrowski donne aux lecteurs les clés nécessaires à la compréhension de ses intentions artistiques et d'auteur à la sortie de son film *L'Hôpital de la transfiguration* (1978)⁵⁸⁵. Quelles questions ce film pose-t-il et dans quelle mesure l'auteur maîtrise-t-il le sens de son œuvre ? Pour saisir cette transmission de la pensée et de l'autonomie de l'œuvre il nous faut identifier de quelle position l'auteur-cinéaste nous parle.

- héritage culturel, cinématographique

Concernant l'héritage culturel d'Edward Zebrowski, le cinéaste confie dans l'article, qu'il a été plus construit par la littérature que par le cinéma : « Je ne suis probablement pas un homme de cinéma typique. J'ai grandi avec la littérature et dans une moindre mesure avec le théâtre »⁵⁸⁶. Le cinéaste exprime son enthousiasme envers la littérature de Thomas Mann découvert, avec d'autres auteurs comme Herman Hesse ou Fiodor Dostoïevski et Franz Kafka, après le dégel politique et culturel de 1956.

Les écrivains et les dramaturges passent au premier plan des inspirations du cinéaste qui déclare : « Dès le début, j'ai considéré le film comme un outil de transmission de la

⁵⁸⁵ ZEBROWSKI, E., « Film, c'est à dire : poser des questions », *Polska*, juillet 1979.

⁵⁸⁶ Idem, p 58.

pensée»⁵⁸⁷. Cependant, il donne aux lecteurs quelques clés pour comprendre ses centres d'intérêt et ses inspirations cinématographiques. Edward Zebrowski admire la distance avec laquelle les auteurs japonais racontent leurs films. Celui qui a notamment marqué le réalisateur polonais est *L'Île nue* (1960) de Kaneto Shindo. La narration sacrifie le dialogue au profit de l'image, des expressions faciales des comédiens. Cette fascination pour la mise en scène de Kaneto Shindo est visible dans *Le Salut* (1972) lorsque Zbigniew Zapasiewicz n'a pas besoin de mots pour exprimer son état d'âme. C'est son visage qui communique sa vie intérieure. Le centre d'intérêt filmique d'Edward Zebrowski se porte aussi vers les films d'Akira Kurosawa, comme : *Le Château de l'araignée* (1957) (adaptation de *Macbeth* de William Shakespeare, où l'intrigue est transposée dans le Japon médiéval), *Les Sept samourais* (1954), *Le Garde du corps* (1961). On perçoit la distance de l'auteur envers ses personnages à travers leur construction, comme dans les films de ses collègues japonais. Par exemple, on remarque l'absence de compassion pour le médecin d'origine juive dont la mort rôde dans l'air. Le jeune interne, le héros du film, observe ses collègues avec une attitude stoïque, n'exprime rien. Edward Zebrowski ordonne à ce personnage de travailler. Le cinéaste explique son intention de réalisation de la manière suivante : « J'avoue que je vois les gens d'une manière dépourvue de sentiments, froidement, mais je pense que par exemple le portrait collectif peut être vrai uniquement lorsque l'auteur exprime la même distance pour tous ses personnages, quand il ne leur donne ni trop de sympathie, ni trop d'antipathie »⁵⁸⁸. Ce portrait collectif, froid, mis en scène par Zebrowski, sert de toile de fond aux individus qui ne correspondent pas à la norme et permet ainsi de les faire ressortir par contraste.

- les intentions d'auteur

L'engagement politique du cinéaste s'affirme lors des prises de parole du réalisateur durant la commission de validation de *L'Hôpital de la transfiguration*⁵⁸⁹. Notre étude révèle également la manière dont Edward Zebrowski défend sa vision d'auteur de cinéaste face aux critiques des membres du comité d'évaluation de *L'Hôpital de la transfiguration* du 15 novembre 1978⁵⁹⁰.

⁵⁸⁷ Idem, p 58.

⁵⁸⁸ PAWLUKIEWICZ, M., « Où sont les limites de l'humanité ? », entretien avec Edward Zebrowski, *Kultura*, n° 16, le 22 avril 1979.

⁵⁸⁹ Compte rendu de la commission d'évaluation de *L'hôpital de la transfiguration* d'Edward Zebrowski, 15 XI 1978, Filmothèque Nationale de Varsovie, Fonds : A44, cote : 176.

⁵⁹⁰ Idem.

En répondant aux remarques, Edward Zebrowski explique qu'il a exprimé sa volonté de transmettre une réflexion dans le film. Ensuite, il n'accepte pas les critiques de son collègue Bohdan Poreba qui lui reproche la construction de relations trop cruelles entre les personnages. Edward Zebrowski précise qu'il ne faut pas confondre la notion de cruauté utilisée pour illustrer les relations à l'hôpital et celle appliquée aux pratiques des nazis. Son intention première était de « décrire un certain microcosme social sur l'exemple de l'hôpital psychiatrique et de désapprouver, avec le livre de Stanislaw Lem qui est un rassemblement des faits, les crimes hitlériens qui tiraient sur des patients inoffensifs durant leur sommeil »⁵⁹¹. Selon Edward Zebrowski, une histoire similaire a réellement eu lieu, par exemple, à l'hôpital de Chelm Lubelski.

Revenons maintenant à l'article qu'Edward Zebrowski a écrit pour la revue *Polska*. Nous avons noté plus haut que le cinéaste portait plus d'intérêt à la littérature qu'au cinéma. Mais cela ne signifie en rien que le cinéaste méprise la capacité créative du second. Au contraire, il considère le cinéma comme un dispositif d'écriture qui élargit, plus qu'un livre, le champ des possibilités de communication de l'auteur : « Le film est pour moi un outil, qui permet un dialogue intime et concentré avec le spectateur »⁵⁹².

Dans son entretien avec Malgorzata Dipont pour *Zycie Warszawy*, Edward Zebrowski confirme un lien intellectuel entre *La Montagne magique* de Thomas Mann et *L'Hôpital de la transfiguration* où quelques personnages luttent pour « sauver l'âme »⁵⁹³ du héros : « Il me semble que ce livre est un équivalent polonais du genre, que dans l'histoire de la littérature on appelle le roman d'éducation. Son héros, tout comme Hans Castorp, subit une éducation non seulement professionnelle, mais principalement idéologique, et aussi émotionnelle ».⁵⁹⁴ Ce qui intéresse Edward Zebrowski, c'est de mettre en œuvre la problématique de l'homme dans son aspect universel⁵⁹⁵. C'est pour cette raison que le cinéaste met l'accent sur les émotions et la vie intérieure de ses personnages plus que sur leurs actions physiques. « Dans *L'Hôpital de la transfiguration* les pensées, les opinions, les attitudes, les émotions d'un groupe de personnes, des médecins-psychiatres et de certains patients d'un hôpital provincial constituent la thématique du film »⁵⁹⁶. Le cinéaste explique que c'est un film sur les méthodes

⁵⁹¹ Réponse d'Edward Zebrowski aux remarques faites envers *L'hôpital de la transfiguration*, Compte rendu de la commission d'évaluation du film, p 14, Filmotheque Nationale de Varsovie, Fonds : A44, cote : 176.

⁵⁹² Cf. ZEBROWSKI, E., « Film, c'est à dire : poser des questions », *Polska*, juillet 1979, p 60.

⁵⁹³ Idem.

⁵⁹⁴ Extrait de l'entretien de Malgorzata Dipont avec Edward Zebrowski pour *Zycie Warszawy*, 17-18 juin 1978, in : *Filmowy Serwis Prasowy*, n°3/427, février 1979, p 4.

⁵⁹⁵ PAWLUKIEWICZ, M., « Où sont les limites de l'humanité ? », entretien avec Edward Zebrowski, *Kultura*, n° 16, le 22 avril 1979.

⁵⁹⁶ Idem.

de traitement des maladies psychiques, sur le devoir du médecin et sur son comportement envers l'individu. Dans cet entretien, Edward Zebrowski répond indirectement à des reproches des membres de la commission en expliquant que ce n'est pas un film sur l'Occupation, même si l'action se déroule en automne 1939. Ce n'est pas un film historique, il ne reconstruit pas un passé. « Mon intention était de réaliser un film contemporain. Il ne faut pas confondre la contemporanéité avec le présent ou l'actualité »⁵⁹⁷. Quelle est donc cette différence et pourquoi l'auteur tient-il à distinguer ces deux termes ? L'actualité, selon le cinéaste, sépare l'homme de son contexte temporel en le présentant uniquement devant certains faits accomplis, alors que la contemporanéité met en relation un contexte temporel et des idées. En invitant le spectateur à se poser des questions sur les limites de l'humanité au visionnage de son film et dans quelle mesure les idées et les attitudes aident les hommes à rester des hommes, et quelles valeurs peuvent encore être sauvées⁵⁹⁸, Zebrowski nous fait part de ce qui constitue le cœur de ses préoccupations : l'individu et son existence.

3.1.3. *Le sens propre de l'œuvre*

Pour ses films, Edward Zebrowski compte sur l'autonomie du spectateur, mais aussi sur celle de l'œuvre, pour trouver des réponses aux questions qu'il soulève. Son respect pour la vie propre du film une fois mis dans un circuit de diffusion s'exprime ainsi : « Et si une réponse peut survenir, elle devrait survenir là, dans cette sphère de la reconstruction et de l'organisation des impressions, en confrontant ce que le spectateur a vu sur l'écran avec sa propre sensibilité »⁵⁹⁹. Ajoutons que cet exercice suscite la réflexion. Il explique qu'en tant qu'auteur du film, il ne peut pas avoir une réponse toute prête à des questions qu'on pose aux cinéastes sur leurs films : « la vraie réponse devrait se formuler chez le spectateur ». « La réflexion du spectateur est plus importante », continue à expliquer l'auteur, que « mes intentions », le vrai résultat, la vraie réponse « naît dans le processus de réception »⁶⁰⁰.

Le respect pour l'autonomie du film et celle des spectateurs conduit Zebrowski à répondre très modestement aux critiques des membres de la commission d'évaluation de *L'Hôpital de la transfiguration*. Il ne défend pratiquement pas son film devant les reproches de son

⁵⁹⁷ Idem.

⁵⁹⁸ Idem.

⁵⁹⁹ Cf. ZEBROWSKI, E., « Film, c'est à dire : poser des questions », *Polska*, juillet 1979, p 60.

⁶⁰⁰ PAWLUKIEWICZ, M., « Où sont les limites de l'humanité ? », entretien avec Edward Zebrowski, *Kultura*, n° 16, le 22 avril 1979.

collègue réalisateur, Bogdan Poreba, qui concernent la cruauté des relations entre les hommes présente dans le film de Zebrowski.

Cependant, un film, comme d'autres formes d'art, une fois complet, devient autonome des intentions de son créateur. Pour réaliser un film, d'autres médiums communicationnels que l'image sont mobilisés comme le son, les comédiens, les décors, les costumes, etc ... Ensuite, le metteur en scène exprime son intention en composant ces éléments grâce à l'usage des techniques de mouvements de caméra et du découpage du scénario. La manière dont le spectateur va recevoir la composition de ces éléments, en fonction de sa sensibilité et de ses impressions, donne un nouveau sens au film. Ce sens peut différer des intentions d'auteur car l'auteur et le spectateur ne partagent pas la même histoire, les mêmes expériences. Ceci est encore lié à la multiplicité des relations entre le film et les personnes qui participent à sa création où chacun apporte une touche créatrice à l'œuvre. Enfin le film, ce produit fini, ne peut être considéré comme une chose en soi qui attend que le spectateur découvre un sens qu'elle lui dévoilerait grâce à un outillage nécessaire à son interprétation. Tout le sens que communique le cinéma se construit d'une manière dynamique et, comme l'a déjà démontré François Jost, « n'existe que par, dans et avec la communication »⁶⁰¹.

Cette réflexion éclaire les avis divergents sur *L'Hôpital de la transfiguration* durant sa commission d'évaluation et la modestie de son auteur dans l'explication de ses intentions et la manière de défendre son film. Les membres de la commission ont signalé plusieurs problématiques communiquées par ce film. Ce sont les premiers spectateurs et on peut considérer leurs remarques comme un échantillon de la perception du film qui donne une autonomie à l'œuvre. Par exemple, on voit dans l'hôpital une métaphore de la société polonaise contemporaine et de l'individu⁶⁰². Edward Zebrowski témoigne que « L'hôpital dans le film est une institution de répression, il s'y passe des choses terribles, mais dans laquelle les gens vivent, dialoguent entre eux et il y existe la possibilité de poser des questions (...). Quand les Allemands arrivent, le dialogue se termine. Il ne reste plus qu'une seule réponse – la mort, l'anéantissement, au nom de principes qui excluent les questions éventuelles »⁶⁰³. La perception qu'ont de l'œuvre les membres de la commission d'évaluation du film est aussi liée à leur catégorie socio-professionnelle. Dans ce cadre, nous mettons en exergue quatre axes interprétatifs qui ressortent de la discussion : la société fermée, le

⁶⁰¹ Cf. JOST, F., *Sous le cinéma, la communication*, VRIN, Paris 2014, p 7.

⁶⁰² Compte rendu de la commission d'évaluation de *L'hôpital de la transfiguration* d'Edward Zebrowski, 15 XI 1978, Filmotheque Nationale de Varsovie, Fonds : A44, cote : 176.

⁶⁰³ PAWLUKIEWICZ, M., « Où sont les limites de l'humanité ? », entretien avec Edward Zebrowski, *Kultura*, n° 16, le 22 avril 1979.

discours psychiatrique, la métaphore avec l'époque contemporaine et le temps d'action flou. Les sympathisants de l'idéologie en place ont eu tendance à voir dans le film une menace pour la société socialiste comparable aux esprits mal intentionnés de la société cruelle de l'hôpital. Probablement ont-ils tiré ces conclusions en s'appuyant sur la phrase de Stefan – le jeune interne : « la psychiatrie est un reflet de l'état de la culture et le miroir brisé de la société ». En revanche, les experts se sont concentrés sur le rôle de la psychiatrie dans le film et ses méthodes pour soigner l'individu. Le sens de l'œuvre repose donc sur la communication. Remarquons qu'Edward Zebrowski n'est pas le premier cinéaste de l'ensemble TOR qui fait référence à « l'état » de la culture. Filip Bajon, dans ses films, décrit le phénomène de la crise culturelle.

Ce film peut être interprété encore différemment par les intellectuels qui voient en lui des références littéraires. Par exemple, Piotr Zakens⁶⁰⁴ démontre que *l'Hôpital de la transfiguration* est une lecture philosophique de Witkacy, un artiste peintre et écrivain polonais qui s'est suicidé après avoir appris l'occupation de l'Est de la Pologne par l'URSS le 18 septembre 1939. Néanmoins, l'auteur de l'article attribue à Edward Zebrowski des intentions que le cinéaste n'a jamais avouées. Le cinéaste voit Sekulowski comme « un artiste sensible qui prévoit non seulement son sort, mais aussi celui de la culture et la catastrophe qui va bientôt arriver au monde »⁶⁰⁵. Même si on sait que Sekulowski est un écrivain, le cinéaste ne veut pas réduire son comportement à celui des écrivains. Il représente une certaine catégorie d'artistes, un archétype. L'argumentation s'appuie sur les influences intellectuelles de Stanislaw Lem, mais ceci ne prouve en rien que ces mêmes influences sont revendiquées par l'auteur-réalisateur qui, comme nous l'avons remarqué, affirme avoir réalisé plus une variante du livre de Lem qu'une adaptation fidèle.

Les éléments évoqués plus haut donnent l'impression de prêcher pour un relativisme de l'interprétation de l'œuvre. Pour éviter toute spéculation, on pourrait consulter d'abord la parole donnée par le cinéaste. Malheureusement, il nous a été impossible de vérifier ce point avec le cinéaste, disparu suite à une maladie. Nous avons pu néanmoins analyser l'ensemble des entretiens que le cinéaste a donnés à la presse. Aucun élément ne laisse penser à une influence volontaire de la pensée de Witkacy. Par ailleurs, le personnage de Sekulowski pourrait être inspiré de Witkacy, mais cela ne conduit pas à tirer de thèses sur l'influence de la pensée de l'écrivain sur le cinéaste. Par exemple, Piotr Zakens considère que Zebrowski

⁶⁰⁴ Cf. ZAKENS, P., « L'hôpital de la transfiguration d'Edward Zebrowski – lecture de Witkacy », in : (red.) Hendrykowska M., *Widziane po latach*, Poznan, 2000, pp 195 – 208.

⁶⁰⁵ PAWLUKIEWICZ, M., « Où sont les limites de l'humanité ? », entretien avec Edward Zebrowski, *Kultura*, n° 16, le 22 avril 1979.

désapprouve le suicide de Witkacy en donnant la mort à Sekulowski par un « suicide » humiliant où le condamné est contraint à lécher devant les SS du cyanure sur le sol. Or, cet acte est utilisé par Zebrowski pour montrer que l'argument central de l'idéologie est d'humilier l'individu. Le sacrifice de la vie d'un patient pour mener des recherches scientifiques dans une discipline, comme la psychiatrie, où plusieurs manières d'aborder l'homme sont possibles, est comparable au sacrifice politique de l'individu pour « sauver » la société. Dans les deux cas, la mort subie par l'individu est présentée dans le film comme sa dernière humiliation – la réduction de l'homme à l'état d'objet.

Il est impossible de saisir le sens en soi de l'oeuvre, mais nous pouvons au moins tenter une observation communicationnelle des personnages. Les films de l'ensemble TOR abordent les thématiques éthico-morales et existentielles (69%). *L'Hôpital de la transfiguration* en est la pièce maîtresse. C'est à la fois un film sur les attitudes morales abordées par le biais de la psychiatrie et un film sur l'épreuve de l'individu face à la norme qui affecte le soi en s'imposant. Nous avons montré que l'intérêt qu'Edward Zebrowski porte pour le livre de Lem repose principalement sur sa problématique de l'humanité. L'individu face à des circonstances anéantissantes, comme l'idéologie nazie où la psychiatrie chirurgicale, en protégeant tout ce qu'il a en lui de plus personnel réussira à garder la face, son identité et faire des choix justes. L'essentiel est le moteur de la résistance qui permet de protéger non seulement un territoire, mais l'humanité qui réside dans autrui face à un anéantissement.

Dans les entretiens qu'Edward Zebrowski a donnés sur *l'Hôpital de la transfiguration*, il déclare que le film pose certaines questions dont la réponse la plus juste est à trouver par le spectateur. Nous avons également montré que le film se concentre sur la problématique de l'individu. Elle s'exprime à travers les personnages et à travers le jeu d'acteurs. Nous utiliserons pour bâtir notre analyse, les remarques d'Edward Zebrowski sur la construction de ses personnages données à la presse, lors des entretiens, et les critiques des membres de la commission d'évaluation du film.

3.1.4. *L'analyse existentielle des personnages*

« Il y a des personnages dans les films, même les plus balourds des blockbusters, parce qu'on en fait quelque chose : ils servent à mener les expériences de pensée... »⁶⁰⁶.

⁶⁰⁶ Cf. JULLIER, L., *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, Flammarion, Paris 2012, p 43.

Laurent Juiller dans son livre *Analyser un film*, met en place une méthodologie pour saisir un discours implicite dans les caractères des personnages d'un film. Notre analyse a pour but d'étudier les intentions des personnages dans le film *Hôpital de la transfiguration* et leurs discours envers autrui à travers les approches intellectuelles qui affirment leurs actes, leurs choix. Cela contribue à dévoiler les expériences de la pensée du film qui transforment les représentations de l'individu.

Deux personnages de *l'Hôpital de la transfiguration* sont préoccupés par la question de l'identité : Stefan et Sekulowski. Stefan est un jeune interne qui arrive à l'hôpital au début du film et qui nous introduit à ses règles. Le deuxième personnage, Sekulowski, est un patient, un artiste sensible qui travaille ses théories esthétiques. Piotr Zakens identifie Sekulowski à un écrivain et peintre polonais du début de XX siècle - Witkacy. Edward Zebrowski ne nous dit pas quel art en particulier pratique Sekulowski et quand il est questionné à ce sujet il répond qu'il ne le sait pas. Cela nous laisse penser qu'il s'agit de l'art dans sa définition la plus générale et que Sekulowski représente dans le film un idéal de l'artiste, et non pas un artiste en particulier. Cet idéal de l'artiste porte des traits de caractère communs aux créateurs. Sekulowski, un archétype cinématographique de la catégorie des artistes porte donc les traits de caractère suivants : une sensibilité aigüe, un non-conformisme, des idées visionnaires, un regard critique et une suspicion envers la norme. Les traits de caractère précités l'empêchent de s'adapter aux standards de la société dans laquelle il vit.

Nous supposons que Sekulowski est envoyé à l'hôpital psychiatrique car la société n'arrive pas à comprendre son esprit trop complexe pour le commun des mortels. Et il n'est pas le seul dans cette situation. Un autre patient arrive ici à cause de sa réflexion métaphysique sur l'univers, identifiée par les psychiatres aliénistes comme symptôme de la folie. On les enferme à l'hôpital psychiatrique car leurs observations menacent l'ordre établi en provoquant ce que Gilles Deleuze appelle « *un choc sur la pensée* »⁶⁰⁷. Quel est-il ? Le progrès et l'évolution technologique qui l'accompagnent permettent le développement d'outils scientifiques qui contribuent à une observation plus méticuleuse dans différents domaines. Ces outils se développent également dans le domaine des sciences humaines pour mieux observer l'homme. Les nouvelles sciences se développent en réduisant l'individu à une catégorie normalisée de sujets pour être étudié par la psychiatrie, la psychologie, la biologie ... On s'occupe de plus en plus de l'aspect corporel, mécanique de l'homme en repoussant la métaphysique dans l'obscurité. Sekulowski, en tant qu'artiste, avec sa sensibilité, met en

⁶⁰⁷ Cf. DELEUZE, G., *Cinéma II, L'image – temps*, Les éditions de Minuit 1983, p 30 – 31 et p 203.

garde contre la crise de la culture au profit du déterminisme social et biologique qui rend les individus plus réceptifs à la manipulation idéologique. Piotr Zakens rappelle, dans son article, la ressemblance des théories de Sekulowski avec celles de Witkacy sur la responsabilité du progrès de la civilisation de l'assujettissement de l'individu⁶⁰⁸. Le personnage de Sekulowski, met en garde contre le déterminisme biologique qui s'exprime dans le film par des conditionnements mécaniques, par exemple, lorsque Stefan frappe avec son petit marteau sur le genou qui répond automatiquement en se soulevant.

Edward Zebrowski, à travers son film et ses personnages, dénonce les méthodes éducatives qui servent à dresser, à conditionner les individus au service d'une idéologie. Le film dresse un constat édifiant sur l'automatisme des humains à servir la civilisation et sur l'autonomie intellectuelle de l'individu à y résister.

Les progrès de la médecine séduisent certains psychiatres de *L'Hôpital de la transfiguration* au point de développer des approches théoriques qui autorisent la lobotomie sur les malades mentaux, au nom de normes qui dictent les limites de la folie. Sekulowski, critique envers les pratiques chirurgicales des psychiatres sur le cerveau, souligne à Stefan la problématique de la relativité de la norme qui autorise à réduire des hommes exceptionnels à un état végétatif quand la majorité ne les comprend pas : « Est-ce que vous pouvez, en tant que psychiatre, me répondre à la question « qu'est-ce que la norme » ? Vous ne pouvez pas puisque la norme c'est de la merde. C'est une convention, fondée sur des spéculations, dont le but est de protéger la société contre, soi-disant, l'individu exceptionnel »⁶⁰⁹. Pour Sekulowski, la pire menace pour un individu exceptionnel s'exprime chez les provinciaux qui non seulement sont plus dociles envers la norme, mais expriment du ressentiment, de la jalousie et de la grossièreté pour nuire à l'individu qui leur paraît « dangereux », car différent. Edward Zebrowski demande dans son film si les idées développées par Sekulowski, qui paraissent extravagantes, suffisent pour le déclarer fou. Qui décide de ce qui est normal et de ce qui est pathologique et de quel droit ? A travers l'analyse des personnages, nous découvrons le message implicite du film. Tout comme certains groupes, la médecine (avec ses outils) ne comprend pas les individus exceptionnels qui deviennent incommodes pour elle. Ainsi, pour ramener Sekulowski à la norme, on verse du brome dans sa soupe pour qu'il ne divague pas. Edward Zebrowski nous montre dans son film que les « divagations » intellectuelles de Sekulowski font de lui un être exceptionnel, génial qui perçoit, grâce à sa sensibilité artistique

⁶⁰⁸ Cf. ZAKENS, P., *op. cit.*, p 200.

⁶⁰⁹ *L'hôpital de la transfiguration* d'Edward Zebrowski, 1978.

des choses que la majorité ne voit pas. En lui servant du brome, des médicaments, on tue en lui la réflexion qui le rend hors norme.

Le rapprochement entre la présentation faite par Sekulowski devant le corps médical et les discours des médecins dans *La Montagne magique* de Thomas Mann qui préfigurent l'avènement du nazisme, peut être considéré comme une critique des idéologies faite par le cinéaste. Plusieurs éléments confirment notre hypothèse. Le discours prononcé par Sekulowski est un contre-argument au déterminisme biologique vu comme une science esclave au service de l'idéologie. Ce contre-argument opposé à l'idéologie qui s'accapare des esprits, s'exprime aussi dans la « maladie » du musicien qui s'éloigne de la norme, car dit avoir senti la présence de Dieu. Docteur Kauters demande lors de la commission médicale du musicien⁶¹⁰ « A quoi ressemble Dieu ? »⁶¹¹, joué par un réalisateur Piotr Szulkin qui a débuté à TOR, répond « Il ne ressemble à rien, il est »⁶¹², faisant référence aussi bien au panthéisme de Baruch Spinoza qu'aux philosophes mystiques. « Vous ne l'avez pas vu, mais entendu, avez-vous réussi à jouer le son qui exprimerait la présence de Dieu ? » - poursuit le docteur Kauters. « Oui, j'ai essayé » - répond le musicien « mais pour reproduire ce son, il faudrait détruire le temps »⁶¹³. Le diagnostic psychiatrique le déclare atteint de schizophrénie de type paranoïaque. Le musicien, par son impression d'être élu, rentre en conflit avec la société. Il est intéressant de signaler que le personnage du docteur Kauters fait allusion à un psychiatre allemand, Ernst Kretschmer qui a développé une théorie du génie humain au début du XXème siècle. Il est à l'origine du diagnostic des personnalités sensibles dont le symptôme, le délire de relation des sensitifs de Kretschmer, porte le nom. Dans le film, le personnage de Kauters confirme cette théorie selon laquelle la base du génie repose sur une maladie psychique et estime que le génie pourrait être cultivé en mélangeant les ethnies et les classes. Le réalisateur critique la méthode clinique de mesure du génie humain faite par la psychiatrie. Sekulowski qui assiste à l'examen demande pourquoi on considère ce musicien comme malade. « Vous l'avez entendu ! Il veut détruire le temps ! Il a détruit ses compositions parce que comme vous le savez la musique c'est le temps » - répond Kauters. « Alors c'est un vrai génie et vous, vous devriez – vous soigner ! » - répond Sekulowski. L'allusion faite à l'antipsychiatrie, selon laquelle la société est responsable de la folie des individus, est évidente. Stefan est le porte-parole de la pensée antipsychiatrique lorsqu'il explique à ses collègues que la psychiatrie est

⁶¹⁰ Voir **Figure 4** : cadre du film représentant l'examen du jeune musicien.

⁶¹¹ L'examen médical du musicien, *L'hôpital de la transfiguration*, Edward Zebrowski, 1978.

⁶¹² Idem.

⁶¹³ Idem.

une forme de répression où on enferme les individus incommodes pour la société et pour leurs familles.

Enfin, nous pouvons appréhender la disparité des discours psychiatriques dans *L'Hôpital de la transfiguration* comme une critique de la pensée idéologique et de la spéculation qui peut décider de la vie des individus. Les médecins les plus âgés, les plus expérimentés, essaient de convaincre le jeune interne Stefan des théories que revendique chacun d'entre eux séparément. Là aussi, nous percevons un rapprochement volontaire de la part du cinéaste avec *La Montagne magique* de Thomas Mann. Dans le roman, Mme Chauchat, symbole du désir, le rationaliste italien Settembri qui représente le progrès, le jésuite mystique Naphta, le docteur Krokovski, adepte de la psychanalyse mènent une bataille intellectuelle pour récupérer « l'âme » de Hans Castorp. Nous observons la présence de figures et de relations similaires dans *l'Hôpital de la transfiguration*. Le directeur, le docteur Pajaczkowski qui recrute Stefan, peut être considéré comme une autorité intellectuelle. Il a pu observer les méthodes des psychiatres autrichiens lors de son séjour scientifique dans ce pays, ce qui le pousse à écrire quelques articles critiquant la psychiatrie non humaniste. Le docteur Rygier exprime des idées qui tendent vers le nationalisme. Il essaye de dominer Stefan par sa position hiérarchique⁶¹⁴. Lorsque le médecin nazi arrive à l'hôpital Rygier, il essaye de boycotter Stefan pour qu'il ne soit pas du côté du directeur qui ne sauvera pas les patients : « Les Allemands ne lui pardonneront jamais ses publications ». « Je vous observe, vous avez des prédispositions pour devenir un individu remarquable ! » dit Rygier à Stefan. « Vous permettez, je ne suis pas honoré par cette remarque » répond Stefan. Selon Piotr Zakens, le fait que le jeune interne n'accepte pas le compliment de son collègue marque sa propre identité⁶¹⁵. Le cinéaste, à travers l'acte de son personnage, transmet ainsi un message sur la nécessité de s'affirmer en tant qu'individu, pour s'émanciper des discours idéologiques. Le docteur Rygier s'excuse pour son attitude en utilisant l'argument de l'amitié et « l'amitié entre les hommes » ajouta-t-il « c'est la compétition ». Il utilise son pouvoir sur un patient qui s'oppose à un médecin en utilisant les électrochocs pour le dresser. Stefan refuse de le suivre comme modèle professionnel « Laissez-moi tranquille ! Ne comptez pas sur moi ! » et s'engage dans sa propre voie en refusant aussi d'appliquer les électrochocs sur le patient qui agonise de peur lors de leur discussion⁶¹⁶.

⁶¹⁴ Voir **Figure 1** : cadre du film représentant Stefan et Dr Rygier.

⁶¹⁵ Cf. ZAKENS, P., *op. cit.*, p 205.

⁶¹⁶ Voir **Figure 2** et **Figure 3**

Arrêtons-nous un instant sur le changement d'attitude du héros, sur sa confirmation. Edward Zebrowski nous invite à penser selon les catégories existentielles et non selon les catégories psychologiques de l'identité. Le discours antipsychiatrique développé dans le film et fondé sur les propres expériences médicales de l'auteur renforce notre réflexion. Après sa discussion avec Rygier, Stefan nettoie les yeux d'un patient pour qu'il puisse voir, puis interrompt la séance de douche froide appliquée au musicien qui revendique des valeurs métaphysiques : « Arrêtez ! C'est un homme ! » dit Stefan à l'infirmier qui dirige le faisceau d'eau à haute pression vers le patient en répondant : « Quel homme ? C'est un fou ! ». A partir de ce moment, Stefan commence à exprimer ses idées sur la valeur de la vie et ne se laisse plus influencer par ses collègues plus expérimentés. La dernière séduction pour changer d'orientation théorique vient de la part du docteur Kauters qui représente la raison et les progrès de la science. Il achète le cerveau de Sekulowski pour étudier comment est biologiquement constitué un génie. « Je suppose que vous vous posez plus de questions de nature éthique que de nature épistémologique, non ? » - demande le rationaliste à Stefan. Il aimerait faire de Stefan son disciple car il n'a pas uniquement un talent médical, mais possède aussi « la culture innée ». Stefan condamne moralement les pratiques des expériences chirurgicales sur les cerveaux des patients, faites au nom du progrès de la science. Le Dr Kauters opère le cerveau d'un patient qui souffre de troubles cognitifs non pas pour le guérir, mais pour participer au progrès du savoir. Stefan arrive à la conclusion que la pratique psychiatrique du docteur Kauters ne correspond pas à ses valeurs éthico-morales envers autrui et lui répond de la manière suivante : « On m'a appris que le premier devoir d'un médecin est de guérir ». Stefan condamne cette opération du cerveau qui ne guérit pas le patient souffrant de troubles de la mémoire, mais au contraire le tue « On l'a tué. C'était un meurtre à but scientifique ! » - rapporte le jeune interne au Dr Nosilewska. Selon Stefan, ce patient a perdu pour toujours son humanité, a été réduit à un corps vide, sans vie, humilié par la mort et par l'opération qui l'a réduite à un objet d'expérimentation scientifique. Le docteur Nosilewska, qui représente le désir et le désespoir, explique à Stefan qu'elle a fui l'Autriche à cause de la définition que les médecins de ce pays ont donnée à l'homme pour permettre toute sorte d'expérimentation. Ce désir n'est pas uniquement charnel, mais signifie le désir de partager les mêmes valeurs qu'Edward Zebrowski qui parle à travers le personnage de Stefan, le jeune interne.

Au début du film, lorsque Stefan arrive à l'hôpital, le directeur lui demande : - « Qu'est-ce qui vous a conduit à étudier la médecine ? » - « Un peu la tradition familiale, mon grand-père et mon oncle ... », - « Mais je veux connaître vos motifs », - « Je pensais que la

médecine était la discipline du savoir la plus proche de l'homme. Que le corps humain introduit à la connaissance de sa nature » - répond Stefan. Bientôt, en pratiquant et en observant les méthodes de traitement des patients, en passant du temps avec les patients, il change de position sur l'importance de la biologie pour connaître l'homme. Ce n'est pas un changement radical, puisqu'il communique au début du film son intérêt pour la philosophie et qu'il a choisi la psychiatrie pour répondre à ses questionnements personnels. Nous supposons qu'il s'agit de la nature de l'homme et de la place du déterminisme biologique et culturel dans sa vie. Ce sont des questions que se pose Edward Zebrowski, lui-même ancien étudiant en médecine pour les mêmes raisons que son héros⁶¹⁷. Stefan écoute ses collègues, compare leurs pensées avec son propre système de valeurs et découvre que les motifs de ses collègues pour exercer ce métier ne viennent pas de leur volonté d'être plus proches de l'homme ou plutôt ils ne partagent pas la même définition de ce qu'est l'homme. La vision de l'homme de Stefan ne se résume pas aux théories biologiques ou humanistes qui le réduisent à la catégorie d'objet ou de sujet, mais ne saisissent pas sa nature. Il découvre en lui le respect de l'humanité dans autrui aussi bien dans l'extravagant écrivain Sekulowski que chez un autre patient, le musicien qui revendique des théories métaphysiques qui paraissent surréalistes et condamnables de folie dans les années 1930, années de progrès. Il s'agit avant tout de faire une expérience existentielle, de percevoir son être au sein du monde, entouré comme dans la philosophie de Martin Heidegger, des étants qui tombent dans l'oubli⁶¹⁸. Le fondement du connaître de l'homme est une interrogation radicale au cœur du film d'Edward Zebrowski. Un questionnement qui est absolument le même pour Heidegger et qui n'est pertinent pour lui que lorsqu'il a pour objet l'être : « *La question à poser est celle du sens de l'être* »⁶¹⁹. *Cette même question est centrale pour le cinéma de Zebrowski*. Toutes les attitudes de ses collègues vont finalement conduire Stefan à sa reconstruction existentielle en tant qu'individu qui pense librement. Stefan, tout comme les personnages de Kierkegaard, mène une lutte contre les autres pour préserver sa personnalité, ses convictions face au collectif, en l'occurrence, les différentes théories psychiatriques sur le traitement des patients. A la fin du film, il donne, ce que Michel Foucault appelle « une forme à sa vie »⁶²⁰ en sauvant de l'extermination de l'hôpital occupé par les hitlériens, un patient qui symbolise la vie humaine, la liberté. Plutôt

⁶¹⁷ Cf. JACKIEWICZ, A., « Maly Faust Zebrowskiego », *Zycie literackie*, n° 41, 1972, pp 9 – 10.

⁶¹⁸ Cf. HEIDEGGER, M., *Etre et Temps* (Sein und Zeit, 1927), Paris, Gallimard, 1986, p.25.- trad. F. Vezin, p 67.

⁶¹⁹ Idem, p 28.

⁶²⁰ Cf. FOUCAULT, M., « Usage des plaisirs », *Dits Ecrits*, tome II, Quattro Gallimard, Paris 2001, texte n°338, pp 1358-1380.

que d'obéir à un ordre il s'agit de « donner un style à sa vie » ou de « faire de sa vie une œuvre d'art », comme *aphrodisia* chez les Grecs.

Cette étude de cas illustre l'approche « esthétique de l'existence »⁶²¹ de TOR. Les cinéastes, comme leurs personnages, donnent un style à la vie de leurs films, deviennent les auteurs qui font de leur regard une œuvre d'art en résistant ainsi à la politique culturelle imposée.

3.2 *Les Frissons* (1981) de Wojciech Marzewski

Le cas du film *Les Frissons* de Wojciech Marzewski illustre comment, en se réappropriant l'histoire, on peut se constituer en tant que sujet et devenir un cinéaste qui arrive à défendre sa propre création, tout en étant pris dans un réseau de relations de pouvoir. On montrera que créer des films dans une démocratie populaire dépasse la simple négociation avec les dirigeants culturels. C'est un processus de construction de soi éthique des cinéastes qui en préservant leur propre identité culturelle résistent aux relations de pouvoir.

Ainsi, Wojciech Marzewski parvient à réaliser un film qui porte les traces de son enfance bouleversée par l'évolution du pays après la mort du *Petit père des peuples*. *Les Frissons* raconte l'histoire d'une adolescence dans des conditions particulières. Le héros, Tomasz Zukowski a treize ans en 1955. Son père, ancien résistant de *l'Armée de l'intérieur polonaise* sous l'occupation allemande, vient d'être arrêté par les agents du *Bureau de la sécurité nationale (UB)*⁶²². Quelques jours après, bon élève, il est recruté pour participer à un camp de scouts durant lequel, pendant plusieurs mois, il sera conditionné, entraîné à devenir l'enfant de l'idéologie marxiste-léniniste. Petit à petit, il oublie les valeurs que ses parents lui ont apprises et s'éloigne des idéaux inculqués par son père. Les grèves de Poznań de 1956 interrompent le camp.

Constatons tout d'abord que Wojciech Marzewski a réussi à reproduire avec son film la manière intime avec laquelle il percevait, en tant qu'enfant, la réaction de son pays à la mort de Staline. Sa version d'auteur, son point de vue subjectif sur des événements historiques, a été acceptée par les dirigeants culturels puisque le film a été réalisé. Questionnons les conditions d'acceptation de ce visa du scénario qui aborde la période de déstalinisation annonçant les grèves et donne une interprétation subjective de l'auteur, ce qui

⁶²¹ Idem, p 1365.

⁶²² Voir **Figure 10** et **Figure 11** : cadres du film *Les Frissons*.

va à l'encontre des principes d'objectivité du matérialisme historique. La naissance du scénario avant les grèves d'août 1980, durant la période du climat de volonté de démocratisation de la société, peut donner une explication à l'existence du film. Bien que ses collègues de TOR trouvent le scénario du film *Les Frissons* fort intéressant, ils le traitent de kamikaze en considérant qu'il n'a aucune chance d'être accepté par le chef de la cinématographie. Wojciech Marczewski confirme qu'il a fallu attendre l'enclenchement des grèves de Solidarnosc⁶²³ en septembre 1980 pour que le scénario soit accepté. Durant sa commission de validation, de nombreuses critiques sont faites sur le subjectivisme avec lequel le film raconte l'histoire de la Pologne populaire⁶²⁴. Le film réussit à être diffusé au festival de Gdansk en été 1981 où un distributeur berlinois l'achète⁶²⁵. Cette bonne passe ne dure pas longtemps. Les Polonais qui veulent le voir au cinéma doivent se dépêcher pour acheter leur ticket car la veille du coup d'état de Wojciech Jaruzelski du 13 décembre 1981, *Les Frissons* est retiré des affiches et on interdit sa diffusion en Pologne. La carrière d'un film, même si l'avis des hauts dignitaires est mitigé, dépend donc des événements politiques qui traversent le pays. Ainsi, les dirigeants culturels s'opposent à la diffusion du film de Wojciech Marczewski, sélectionné au Festival de Berlin de 1982. Rappelons que le distributeur allemand a acheté ce film lors du festival de Gdansk en 1981 et c'est lui qui présente sa copie à Berlin, en menaçant la cinématographie polonaise de diffuser ce film dans tous les cinémas berlinois en off du festival en le présentant comme la victime de la censure⁶²⁶. Les dirigeants culturels polonais cèdent et finalement, *Les Frissons*, est en compétition lors de la 32^{ème} Berlinale de 1982. Il obtient le deuxième prix, le Grand Prix du jury, l'Ours d'Argent et concourt avec le *Secret de Veronika Voss* de Rainer Werner Fassbinder qui gagne l'Ours d'Or.

Nous observons que les circonstances politiques décident en grande partie des thématiques que les cinéastes peuvent aborder, mais avant tout de l'avenir des films réalisés.

⁶²³ « Dreszcze », entretien filmé de Wojciech Marczewski, Warszawa, 22 avril 2007, mis en ligne le 5 août 2013, disponible sur Akademia Filmu Polskiego : <http://www.youtube.com/watch?v=SQpMORFGYts>, dernière consultation le 21 septembre 2014.

⁶²⁴ comparer avec le compte rendu de la commission d'évaluation du film *Les Frissons* de Wojciech Marczewski, le 5 août 1981, Filmothèque de Varsovie, Fonds : A-344, Cote : 275.

⁶²⁵ LIPINSKA, K., Entretien avec Wojciech Marczewski, janvier 2014.

⁶²⁶ Idem.

3.2.1 Le discours de l'auteur

Selon Wojciech Marzewski « le film d'auteur n'a pas de nécessité d'être écrit par le réalisateur »⁶²⁷. D'ailleurs, son film précédent, *Les Cauchemars*, est une adaptation littéraire dont le scénario est écrit par un scénariste professionnel, Pavel Hajny. Le cinéaste considère qu'« un film mis en œuvre sur la base de matière littéraire d'autrui peut aussi être un film d'auteur qui reflète la personnalité de son créateur »⁶²⁸. Ainsi, *Les Cauchemars* de Wojciech Marzewski et *l'Hôpital de la transfiguration* d'Edward Zebrowski, tout en étant des adaptations littéraires, sont des films d'auteur très intimes des cinéastes. Selon Wojciech Marzewski « la majorité des films dits d'auteur n'est ni le reflet de la vérité sur la vie, ni un récit sur l'auteur »⁶²⁹. Le scénario de *Les Frissons*, qu'il écrit entièrement, est un film très personnel qui dévoile la sensibilité de l'artiste où il raconte ses souvenirs intimes d'enfance. La personnalité du cinéaste-auteur est aussi présente dans son adaptation littéraire *Les Cauchemars* écrite par un scénariste. Nous remarquons le détachement des postulats sur la définition de l'auteur de la *Nouvelle Vague*, où pour être auteur, le cinéaste doit écrire son film. Or, les cinéastes de TOR, dont Wojciech Marzewski et Edward Zebrowski, considèrent que ce n'est pas le scénario qui définit l'auteur⁶³⁰.

« Je ne suis pas partisan du cinéma d'auteur compris de telle sorte que le réalisateur doit être aussi le scénariste, car s'il ne l'est pas, le film est moins ambitieux. C'est une absurdité. Mais le réalisateur doit savoir écrire quelque chose »⁶³¹ confie Wojciech Marzewski à une journaliste. Ce « quelque chose à écrire » c'est l'explication du film. En Pologne populaire lorsqu'on dépose un scénario, il faut aussi déposer l'explication. Ce document est un croisement entre le traitement qui va servir à communiquer ses idées avec l'équipe du film et la note d'intention d'auteur. Nous remarquons aussi que ce ne sont pas les scénaristes qui doivent déposer l'explication, mais les cinéastes. C'est donc au cinéaste d'expliquer les intentions artistiques, ainsi que l'axe d'écriture du film de manière plus littéraire que technique.

Ainsi, nous pouvons comparer un auteur-réalisateur à « un hors la loi ». Rappelons que l'auteurisme des cinéastes n'est pas défini par les textes juridiques⁶³². On ne leur verse pas de droits d'auteur pour leur réalisation. Seul le scénariste bénéficie du droit d'auteur et

⁶²⁷ Idem.

⁶²⁸ Cf. GIZYCKI, M., « Les cauchemars », *Filmowy serwis prasowy*, n°3, 1979, pp 5-7.

⁶²⁹ Idem.

⁶³⁰ Tous les cinéastes de l'ensemble TOR que nous avons interrogés partagent l'avis de Wojciech Marzewski.

⁶³¹ Cf. CEGIELKOWNA, I., « Nie dać się zabić na ringu », *Kino* 2006, n° 4, p 32-34.

⁶³² Voir le chapitre 1 de la deuxième partie de cette thèse.

selon les usages de la profession en Pologne populaire il les partage, de manière informelle, avec les cinéastes⁶³³. Ceci montre bien la notoriété des cinéastes et le fait que le milieu professionnel les reconnaît comme auteurs. Nous supposons que le statut de cinéaste comme auteur n'est pas normalisé juridiquement pour contrôler l'expression cinématographique en Pologne populaire. Considérer le cinéaste comme auteur, pour les autorités culturelles, reviendrait à nier que le cinéma est un outil de transmission de principes idéologiques et donc donner la liberté de contredire la politique de l'Etat-Parti. Ainsi, nous pensons que se dire auteur pour les cinéastes polonais, en rectifiant le sens de cette notion et en l'adaptant à la réalité polonaise, est un acte de résistance contre la norme qui essaye d'imposer sa définition. Nous pouvons avancer que se présenter d'abord comme auteur est une stratégie des cinéastes de l'ensemble TOR comme Wojciech Marzewski et Edward Zebrowski, tous deux actifs à l'Association des Cinéastes Polonais (SFP) pour négocier avec l'institution, imposer une réflexion à travers leurs films et dans les médias.

Enfin, nous observons que l'imperfection de la définition de la notion d'auteur en Pologne populaire permet aux cinéastes de lui donner un nouveau sens, un sens plus résistant à la fois aux syndromes de la mode, au désir d'utiliser le cinéma comme un reportage journalistique (critique de l'inquiétude morale) et aux valeurs dogmatiques qui menacent la liberté d'expression créatrice du cinéaste. « *Les Cauchemars* était le manifeste d'une attitude : l'artiste a le droit d'emprunter sa propre voie, en rejetant les valeurs à la fois politiques et religieuses »⁶³⁴ - affirme la résistance au discours officiel de Wojciech Marzewski. La notion d'artiste est utilisée ici comme synonyme de la notion d'auteur, plus encore, celle d'un intellectuel.

3.2.2 *Les intentions de l'auteur*

Le rejet des valeurs que revendique Wojciech Marzewski est aussi présent dans son deuxième film. Avec *Les Frissons*, l'intention du cinéaste est d'évoquer ses souvenirs d'enfance les plus intimes qui remontent à l'époque stalinienne. Tout comme son personnage, Tomasz, Wojciech Marzewski a assisté à l'arrestation de son père par la milice citoyenne, qui, selon le cinéaste n'était pas un activiste politique en lutte contre le communisme. Cette arrestation visait le passé résistant du père de Wojciech Marzewski durant la Seconde Guerre

⁶³³ LIPINSKA, K., entretien avec Janusz Majewski, Varsovie, juillet 2013.

⁶³⁴ Idem, p 22.

mondiale⁶³⁵. Le cinéaste précise ses intentions d'auteur en ces termes : « La période stalinienne et mon désir de régler des comptes n'étaient pas mes seules sources d'inspiration (...) ». Il tient « à ce que *Les Frissons*, ne soit pas uniquement un film politique ou sur un règlement de comptes ». Néanmoins, le spectateur trouve dans le film beaucoup d'éléments politiques qui ne constituent pas l'intention principale de l'auteur : « peut-être que la politique va influencer le premier niveau de lecture du film, mais mon intention principale est mon besoin de réaliser une œuvre sur l'enfance – la mienne et celle de mes pairs – avec l'ensemble des expériences, associées à cette période »⁶³⁶. Ce film a donc pour vocation d'être une œuvre très personnelle de l'auteur. Son temps d'action peut inciter d'autres interprétations de la part des spectateurs et laisser un flux libre à l'intentionnalité de l'œuvre.

Revenons aux intentions de l'auteur. Wojciech Marzewski met en scène, dans *Les Frissons*, un camp de scouts qui dure plusieurs mois. Il a lui-même participé, tout comme son héros, à un camp des scouts qu'il traite dans son film comme un lieu d'endoctrinement : « on avait l'impression de vivre dans un système qui détruit les hommes, où l'individu ne signifie rien. Pour montrer le désaccord avec cette injustice, on a voulu faire des films sur l'individu »⁶³⁷ - affirme le cinéaste. La politique, la situation dans le pays est en toile de fond de l'histoire du garçon, de l'individu, qui au final devient une victime du système.

Les Frissons n'est pas un film historique, même si son action se déroule pendant la période stalinienne. En 1980, lorsque Wojciech Marzewski écrit le scénario, il est quasiment impossible de constituer une documentation objective sur 1956. Il est donc évident que c'est un film personnel où le cinéaste, témoin de certains événements historiques, livre son point de vue. Lors de la commission d'évaluation du film *Les Frissons* du 5 août 1981, le cinéaste explique qu'il a participé à un camp similaire et qu'il a reproduit ses souvenirs subjectifs « ce camp était une enclave, où on veillait à ce que l'ancien monde perdure »⁶³⁸. Marzewski confirme que *Les Frissons* n'est pas un film historique car il aborde des problèmes toujours actuels, universels que sont l'assujettissement, la perte du soi, le fonctionnement du pouvoir. Aborder ses thématiques avec un art tel que le cinéma, garantit « une forme de scepticisme »,

⁶³⁵ « Dreszcze », entretien filmé de Wojciech Marzewski, Warszawa, 22 avril 2007, mis en ligne le 5 août 2013, disponible sur Akademia Filmu Polskiego : <http://www.youtube.com/watch?v=SQpMORFGYts>, dernière consultation le 21 septembre 2014.

⁶³⁶ Cf. KRYWOW, T., « Dreszcze », entretien avec Wojciech Marzewski, *EKRAN*, 1981, n° 24, p 13.

⁶³⁷ LIPINSKA, K., Entretien avec Wojciech Marzewski, janvier 2014.

⁶³⁸ Compte rendu de la commission d'évaluation du film *Les Frissons* de Wojciech Marzewski, le 5 août 1981, Filmothèque de Varsovie, Fonds : A-344, Cote : 275.

un détachement intellectuel que recommande Wojciech Marczewski « envers n'importe quel système »⁶³⁹ pour sauver sa faculté de jugement.

L'approche de l'histoire non-linéaire permet à Wojciech Marczewski de mettre en scène un évènement, ici en l'occurrence dans un camp de scouts, et lui donner un sens influencé par les souvenirs d'enfance du cinéaste. Dans le sillage de Michel Foucault et de Nietzsche, par « évènement : il faut entendre non pas une décision, un traité, un règne, ou une bataille, mais un rapport de forces qui s'inverse, un pouvoir confisqué, un vocabulaire repris et retourné contre ses utilisateurs, une domination qui s'affaiblit, se détend et s'empoisonne elle-même, une autre qui fait son entrée, masquée »⁶⁴⁰. *Les Frissons* permet de reconstituer les rapports de forces du pouvoir et de repérer des points de rupture dans le fonctionnement des institutions traditionnelles. Le pouvoir d'éducation est « confisqué » à la famille, aux parents, par une autre forme de domination « qui fait son entrée », elle est masquée, plus érotisée, plus séduisante et se manifeste sous les traits de la chef des scouts.

L'intention de Wojciech Marczewski est donc d'illustrer avec *Les Frissons* la manière dont le mécanisme de pouvoir non étatique, que Michel Foucault nomme la gouvernementalité, capture les esprits et conduit l'Etat administratif à être gouvernementalisé⁶⁴¹.

3.2.3 L'illustration de l'échec des institutions traditionnelles

Les Frissons, comme la plupart des films de l'ensemble TOR, aborde une thématique existentielle, la construction de soi lors de l'adolescence d'un jeune garçon. Cependant, la morale qui y est critiquée cache des questions politiques que ce film pose à travers une problématique éthico-morale.

L'éthique, dans le film de Marczewski, est un choix personnel esthétique et politique qui suggère une forme de résistance à la gouvernementalité. Le cinéaste, en tissant les relations sociales de son personnage, met en scène les mécanismes de pouvoir qui se manifestent sous forme morale. Elle est comprise comme une forme de manipulation pour s'emparer de l'individu. Lorsqu'on analyse le héros et les personnages qui l'entourent, nous nous apercevons qu'il s'agit de montrer comment la morale tente de s'emparer de l'existence

⁶³⁹ « Dreszcze », entretien filmé de Wojciech Marczewski, Warszawa, 22 avril 2007, mis en ligne le 5 août 2013, disponible sur Akademia Filmu Polskiego : <http://www.youtube.com/watch?v=SQpMORFGYts>, dernière consultation le 21 septembre 2014.

⁶⁴⁰ FOUCAULT, M., « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », DE, *op., cit.*, texte n°84.

⁶⁴¹ FOUCAULT, M., « La gouvernementalité », DE, *op., cit.*, texte n° 239.

d'un individu en lui prescrivant sa conduite en tant que « sujet moral de cette action »⁶⁴². Wojciech Marzewski illustre la stratégie du pouvoir, basée sur le principe de l'obéissance pour dresser les esprits⁶⁴³. Tout comme Michel Foucault dans ses écrits allant jusqu'à la moitié des années 1970, l'auteur du film examine les mécanismes du pouvoir qui se manifestent à travers la morale. L'école, la famille, la religion sont considérés comme des appareils prescriptifs qui attendent de l'individu une certaine manière de se comporter en fonction des prescriptions d'un code.

L'éthique comme forme de résistance à l'assujettissement n'est pas mise en scène en tant que solution car Wojciech Marzewski n'a pas construit ses héros pour combattre certaines causes : « Je n'ai jamais été un révolutionnaire. Mes héros ne sont pas des révolutionnaires non plus. Ce dont je les équipais, c'était de la dignité, de la pudeur »⁶⁴⁴. Le cinéaste construit le personnage de Tomasz pour parler de ce qui lui est arrivé dans une situation similaire et de ce qu'il aurait pu arriver s'il avait cédé au charme du pouvoir. C'est pourquoi, au lieu de viser les coupables, il dissèque le mécanisme de pouvoir et ses méthodes de fonctionnement.

Le film *Les Frissons* dissèque le processus d'assujettissement de l'esprit innocent d'un jeune garçon qui a encore besoin de l'appui de ses parents dans ses prises de décisions pour se mouvoir dans la société. Deux mondes sont séparés dans le film : celui des adultes et celui des enfants. Notre héros est un enfant qui joue avec ses camarades de classe, avec son frère dans la première partie du film. Les adultes, comme les parents qui le punissent pour avoir fait des bêtises sont filmés en contre-plongée. Un rapport de subordination est clairement établi par la mise en scène. Tous les adultes présents dans le film violent symboliquement l'individu qui est en Tomasz. Son père, lorsqu'il lui rend une visite au camp de scouts, voit le changement de son fils sous l'influence de l'idéologie. Pour récupérer « l'âme » de son fils, il lui suggère de revenir à la maison. Tomasz considère cette proposition comme un manque de compréhension de la part de son père : « Maintenant ? Au moment même où j'ai des missions si importantes à accomplir ? Lorsque la contre-révolution soulève la tête ? La presse nous a trahis, on a dû interdire la lecture des journaux dans le camp et moi, je devrais rentrer à la maison, c'est bien ce que tu veux ? ». Grâce à cette réponse, le père de Tomasz comprend que son fils s'est fait séduire par l'idéologie et essaye de lui rappeler les valeurs qu'il lui a transmises à la maison « La maison ne te manque pas ? », et Tomasz répond à son père « Tu

⁶⁴² FOUCAULT, « Usage des plaisirs », DE, *op. cit.*, texte n°338.

⁶⁴³ FOUCAULT, M., « A propos de l'éthique : un aperçu du travail en cours », DE, *op. cit.*, texte n° 326.

⁶⁴⁴ LIPINSKA, K., entretien avec Wojciech Marzewski, janvier 2014.

ne comprends rien ! ». Il se trouve que le père comprend tout, c'est pourquoi il n'insiste pas, il sait que la lutte contre l'idéologie qui a endoctriné son fils est vouée à l'échec. Il cède car il sait que bientôt, avec la fin du camp, il va récupérer son fils. L'attitude passive du père prend tout son sens avec l'explication de Wojciech Marczewski : « les enfants après le camp retrouvaient les valeurs originales transmises par leur espace familial privé⁶⁴⁵.

Tous les autres adultes présentés dans le film ne sont pas aussi compréhensifs que le père du héros et ne respectent pas l'humanité des enfants. A l'école, lors de la récitation du poème, un enseignant tape sur les mains de ceux qui récitent mal avec une règle. Dans la famille, Tomek - notre héros, est puni pour ne pas avoir empêché son petit frère de mettre le feu à la maison. Les deux sont humiliés en recevant des fessés sur leurs corps nus. Ainsi, nous remarquons que l'enfant est considéré comme un objet à dresser grâce à quelques bons coups de fouet. Cette méthode ne fait pas réellement ses preuves. Les enfants ne sont pas impressionnés par l'enseignant qui tape leurs doigts avec une règle et attendent un moment d'inattention de sa part pour en profiter pour faire des sottises. Le moment venu, un élève saute par une fenêtre, les autres continuent à faire d'autres bêtises comme lancer des bouts de papier sur leurs camarades. Le professeur est considéré à la fois comme un obstacle à leurs âneries et comme un moteur pour en faire d'autres. Un autre jour, un autre enseignant essaye de discipliner les élèves en les emmenant travailler dans un champ chez les paysans⁶⁴⁶. L'événement se passe en hiver et les élèves récoltent des légumes gelés et creusent dans la terre dure comme la pierre. Aucun paysan n'est visible dans le champ qui est uniquement travaillé par ce groupe d'élèves emmenés là par l'extravagance de leur professeur. Soudain, un tracteur arrive, accompagné d'une camionnette, dont les conducteurs soulèvent un drapeau noir pour signaler aux élèves qu'ils effectuent un travail social inutile dans les circonstances climatiques évoquées. Les paysans ne viennent même pas les saluer. A un autre moment, ce même professeur guide son groupe d'élèves dans les rues du village⁶⁴⁷ et croisent une procession. Les deux groupes chantent. Le professeur incite les élèves à chanter plus fort que la procession et se dirige droit vers elle. Les élèves ne le suivent pas, cessent de chanter et évitent de bousculer les membres de la procession.

L'action de cette première partie du film se déroule à l'école. Wojciech Marczewski montre l'inefficacité de l'institution publique dans sa mission de transmettre les valeurs

⁶⁴⁵ « Dreszcze », entretien filmé de Wojciech Marczewski, Warszawa, 22 avril 2007, mis en ligne le 5 août 2013, disponible sur Akademia Filmu Polskiego : <http://www.youtube.com/watch?v=SQpMORFGYts>, dernière consultation le 21 septembre 2014.

⁶⁴⁶ Voir **Figure 12** : cadre du film *Les Frissons*.

⁶⁴⁷ Voir **Figure 13** : cadre du film *Les Frissons*.

morales de la nouvelle société en place. Le facteur majeur de l'échec de l'école est lié à la désapprobation du programme imposé aux professeurs qui ne partagent pas les valeurs de la nouvelle patrie, et doivent exercer leur métier sans les écrivains interdits. Certains enseignent des positions censurées, comme le professeur de lettres qui récite un fragment de *Les Aïeux* partie III d'Adam Mickiewicz. En conséquence, confus et rongé par la culpabilité, il pénalise un élève qui ne connaît pas le fragment récité, mais aussi Tomek, notre héros car il connaît les lectures interdites. Wojciech Marzewski questionne la fonction éducative déséquilibrée de la première institution qui devrait instruire les petits Polonais où les professeurs qui devraient servir de repères sont embrouillés. Les enfants n'ont pas de repères, ce qui est encore plus difficile pour ceux qui viennent des familles défavorisées et dont les espoirs reposent sur l'école. L'enseignant qui essaye de transmettre les valeurs de la nouvelle patrie le fait dans des circonstances complètement inadaptées, où les enfants comprennent l'absurdité de l'action de récolter des légumes lorsque la terre est givrée. Les méthodes conventionnelles de l'éducation ne fonctionnent pas. Comment donc, lorsqu'il est impossible de compter sur les institutions traditionnelles d'éducation, apprendre efficacement les valeurs idéologiques et éduquer les futures élites du pays ? Tous les espoirs reposent dans les camps de scouts qui apparaissent comme des nouvelles formes de domination, « masquées »⁶⁴⁸.

3.2.4 *Le triomphe du pouvoir séducteur*

Pour mieux comprendre les enjeux de l'organisation des scouts qui recrute le héros du film, il est important d'écrire quelques mots sur les scouts en Pologne populaire. Même si elle se veut indépendante, *L'Organisation des scouts de Pologne populaire* (OHPL – Organizacja Harcerska Polski Ludowej) était étroitement liée jusqu'à la fin de 1956 à la *Fédération de la jeunesse polonaise*, elle-même subordonnée au POUP - Parti ouvrier unifié polonais. Cette organisation pratiquait du scoutisme « rouge ». Il ne faut pas confondre ces deux institutions avec *l'Association du scoutisme polonais* (ZHP – Związek Harcerstwa Polskiego). La tradition de cette dernière remonte au 1^{er} novembre 1918. Elle est fondée sur le modèle anglais initié par Robert Baden-Powell basé sur le principe du respect envers Dieu, autrui et soi-même.

Le film de Wojciech Marzewski, *Les Frissons*, critique *l'Organisation des scouts de Pologne populaire* (OHPL). Le campement de scouts sert de prétexte. Il permet d'enfermer

⁶⁴⁸ FOUCAULT, M., « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », *DE, op., cit.*, texte n°84.

pendant quelques mois des individus et de leur imposer des règles de vie et de partager des valeurs. Les enfants sont observés, comme dans un panopticum, mais celui qui surveille est dispersé dans l'espace quadrillé. Il est intéressant de remarquer comment fonctionne ce dispositif, en observant la procédure de sélection des candidats. La candidature n'est pas soumise spontanément par les familles dont les enfants souhaiteraient participer à ces camps. D'ailleurs, les enfants ne savent pas qu'une telle possibilité existe. Ce sont les professeurs, à l'école, qui observent les élèves pour vérifier s'ils remplissent les critères nécessaires pour partir dans un tel camp des scouts. *Les Frissons* montre la complexité de la procédure de sélection. Pour commencer, on choisit soigneusement l'école dans laquelle va s'effectuer la sélection des futurs scouts. Ensuite, seulement deux élèves sont honorés pour représenter l'école lors du camp central des scouts. Ce seront ceux dont le dossier scolaire n'est pas problématique. Quatre élèves de la classe de Tomasz sont sélectionnés pour passer un examen d'entrée dans le campement des scouts qui durera quelques mois. Tomasz est repéré par la chef des scouts qui décide de l'accepter sans examen, malgré sa confession concernant l'arrestation de son père⁶⁴⁹. Arriver dans un groupe, sans devoir passer par les épreuves auxquelles sont confrontées d'autres élèves, donne l'impression d'être élu.

Le camp présenté dans *Les Frissons* n'est pas basé sur le modèle de Baden-Powell. Dieu est remplacé par Marx dont le portrait pleurant, est présent dans la deuxième moitié du film. La liaison entre l'OHPL et le Parti indique la nature de ces camps de scouts comme lieu d'éducation des futurs citoyens soumis à l'idéologie : « les futurs cadres dirigeants »⁶⁵⁰. Wojciech Marczewski pose, dans son film, la question de la nature de ce mécanisme qui réussit à séduire certains individus. En mettant en scène ce camp central de scouts, le cinéaste, décompose les étapes du mécanisme d'endoctrinement politique et saisit le fonctionnement du pouvoir organisationnel.

Tomasz est élu, ou croit être élu, par la chef des scouts. Elle est maternelle et possède tout ce qu'il ne trouve pas chez sa mère naturelle qui n'accorde guère d'attention à ses fils. L'attractivité de la morale familiale est remise en cause par la chef des scouts qui représente la nouvelle morale, c'est-à-dire, la nouvelle forme d'obéissance. Pour rendre ce nouvel ordre attirant, la transvaluation des valeurs dans le sens nietzschéen est nécessaire. La mère représente la famille et d'anciennes valeurs, la chef des scouts des valeurs nouvelles. Un soir, les parents organisent une réception, alors qu'ils ont promis une promenade en famille à leurs

⁶⁴⁹ Voir **Figure 14** : cadre du film *Les Frissons*.

⁶⁵⁰ Compte rendu de la commission d'évaluation du film *Les Frissons* de Wojciech Marczewski, le 5 août 1981, Filmothèque de Varsovie, Fonds A-344, Cote 275.

deux fils. Tomek traîne dans le couloir de l'appartement en espérant attirer l'attention de ses parents. Son père, en traversant la pièce occupée par Tomek, trouve un moyen de lui faire comprendre qu'il n'a pas oublié sa promesse : « On devait aller se promener ». En revanche, la mère ne se souvient de rien et quand elle aperçoit son fils sur le seuil de la porte du salon elle lui fait comprendre en souriant, qu'il dérange : « Tu veux quelque chose ? ». Lorsque son petit frère met le feu à l'appartement, la mère l'aperçoit à peine, occupée par ses invités. C'est leur attitude, la grimace de Tomek qui trahit son frère. Ensuite, elle inflige à ses deux garçons une punition.

La scoute en chef semble être compréhensive, disponible et s'intéresser aux enfants qui ne trouvent pas de chaleur dans leurs foyers. Elle caresse leurs têtes, les prend dans ses bras, leur dit qu'ils chantent bien ... elle séduit les enfants par sa bienveillance. Un jour, Tomek est convoqué dans son bureau, elle partage avec lui de la confiture faite maison. Ce camp, au premier abord, peut être considéré par les enfants comme une famille adoptive. La première phase de séduction se joue sur les valeurs familiales. La confiance des enfants peut être gagnée par la gentillesse et la conviction. La scoute en chef qui représente l'idéologie, attire les enfants grâce à sa bienveillance maternelle. Ce personnage croit aux valeurs idéologiques qu'il essaye de transmettre aux enfants et sa bienveillance n'est pas calculée. Elle pense agir d'une manière juste. Wojciech Marczewski prévient contre une mauvaise interprétation de ce personnage : « ... je ne mystifie pas la scoute en chef. Ce serait trop simple de traiter l'idéologue principal de Satan, qui accomplit sa mission dirigée par méchanceté »⁶⁵¹.

Plutôt que de faire porter le chapeau de la manipulation à la scoute en chef, le cinéaste accuse un certain mécanisme. En dehors de remplacer les parents pour attirer les enfants, d'autres stratégies de pouvoir se dessinent dans le film. Il s'agit par exemple de l'intimidation, où tous les enfants doivent tout faire ensemble, même leurs besoins les plus intimes. Dans une scène où Tomasz cherche les toilettes, il arrive dans une salle commune où on lui attribue un numéro placé dans une rangée de « trônes » consistant à s'asseoir à côté des autres. Une autre manière de privation de l'intime est la lecture des lettres des scouts. « Tu as écrit une jolie lettre à ta mère » - dit la chef en scoute à Tomasz et lorsqu'il lui montre sa désapprobation envers le fait qu'elle a lu sa lettre, la femme explique que les gens dans le camp ne devraient pas avoir de secrets. Elle est persuadée que la privation de l'intimité sert au bien commun, au vivre ensemble dans une communauté, dans une collectivité. Tomasz la croit et lorsqu'une

⁶⁵¹ Cf. KRYWOW, T., « Dreszcze », entretien avec Wojciech Marczewski, *EKRAN*, 1981, n° 24, p 13.

occasion se présente, il propose de son plein gré à la chef des scouts qu'elle lise ses lettres. Andrzej Szpula qualifie ce phénomène de « l'art de la persuasion idéologique » et le définit en tant que « manipulation psychologique faite sur la matière fragile de l'esprit qui s'éveille vers l'âge adulte »⁶⁵². On demande aux enfants d'écrire des essais sur leurs familles, sur leurs collègues ... Ces essais remplissent une fonction informationnelle pour faire parler les futurs scouts de leurs familles, de leurs valeurs.

Enfin, Wojciech Marzewski donne à voir l'organisation hiérarchique du camp qui met en place la technique de l'aveu. Cette technique conduit les individus à s'avouer être les sujets moraux du nouvel ordre. Bien que les adultes gèrent la structure, en cas de « délit », ce sont les enfants, réunis sous forme d'un Bureau, qui jugent de la gravité des actes commis par leurs camarades⁶⁵³. Ainsi, Tomasz est-il jugé par ses collègues pour la possession d'un timbre avec la représentation de Madagascar 1937 ? L'un de ses camarades remarque ce timbre et pour le bien commun du camp le signale à la hiérarchie, qui décide d'organiser un mini tribunal où l'on interroge Tomasz sur la signification de ce timbre. On dénonce les autres au nom de la vérité et du bien commun. Le point crucial qui signale que Tomasz a « vendu » son âme est le moment de son auto dénonciation. En état de choc pour avoir vu son camarade se suicider et rongé par la culpabilité, il confesse à une commission composée d'adultes qu'il est responsable de la mort de son camarade. Avec deux autres garçons, ils ont attiré Dominik dans une planque où ils lui ont donné à boire de l'alcool et l'ont obligé à écouter la radio Free Europe. Cet acte d'auto dénonciation a été néfaste pour ses deux complices qui doivent quitter le camp. En revanche, la commission a apprécié l'attitude de Tomasz et on lui a proposé une place du membre du Bureau. A partir de ce moment, le héros est transformé. Du garçon qui joue avec ses copains à lancer des préservatifs ou à péter pendant un cours, il devient un fidèle de l'idéologie. Voilà comment il commente les événements d'octobre 1956 : « je considère que la main levée contre le Parti doit être coupée », ce qui est surprenant, car avant d'arriver, au camp il connaissait *Les Aïeux* d'Adam Mickiewicz, une lecture interdite à l'école.

Conclusion :

Nous venons de montrer les deux cas illustrant les discours d'auteur des cinéastes de l'ensemble TOR en rapport dialectique avec le discours officiel. Ces deux films discutent les dérèglements du système qui par sa structure organisée devrait assurer la vie en commun en

⁶⁵² Cf. SZPULAK, A., *op. cit.*, pp 168 – 169.

⁶⁵³ Voir **Figure 15** : cadre du film Les Frissons représentant le tribunal des enfants.

parfaite harmonie. Néanmoins, il est à l'origine des dépravations et de l'exclusion de l'individu par le collectif. *Les Frissons* de Wojciech Marczewski a pour vocation de dénoncer l'organisation du pouvoir dans les institutions qui sert à captiver les esprits. Edward Zebrowski dépeint avec son portrait du jeune interne la réflexion de Gilles Deleuze : « récupéré par les rapports de pouvoir, par les relations de savoir, le rapport à soi ne cesse de renaître ailleurs et autrement »⁶⁵⁴. Le rapport à soi du jeune médecin renaît lorsqu'il affirme sa position théorique et en décidant de sauver un patient, contre les ordres des autorités. Ici, l'éthique de soi, peut être considérée comme une éthique de la révolte et de la résistance. Ces deux films transmettent les intentions du discours d'auteur sur la manière avec laquelle l'individu peut se préserver de la majorité qui écrase la singularité.

Ces deux études de cas montrent aussi que les cinéastes peuvent avoir une démarche politique via un discours éthique. Un film peut sauver les valeurs humanistes tout en faisant voir aux spectateurs « *l'intolérable* » et « *l'improbable* »⁶⁵⁵, selon la terminologie de Gilles Deleuze. Ainsi, les deux cinéastes étudiés montrent le chemin vers la réflexion et vers un moyen de se construire comme sujet en posant des questions avec leur film. Le cinéaste dans un régime politique non-démocratique peut résister à la domination et se réaliser artistiquement en donnant forme à ses films, passant d'un état d'assujettissement à des relations de pouvoir à celui d'un sujet constitué par la culture de soi et par la construction de son discours d'auteur. L'œuvre offre des possibilités multiples d'interprétation. Tout en restant dans le champ de l'histoire et de l'adaptation littéraire elle permet de préserver la liberté d'expression de l'auteur en rapport dialectique avec le discours officiel.

Ces deux films arrivent donc, sous la contrainte politique, à transmettre une pensée sur l'individu et à poser des questions existentielles et défendent le discours filmique de leurs auteurs.

⁶⁵⁴ Cf. DELEUZE, G., *Foucault, op.cit.*, p 111.

⁶⁵⁵ Cf. DELEUZE, G., *Cinéma II, L'image – temps*, Les éditions de Minuit 1983, pp 30 – 31.

PARTIE III

CHAPITRE 1 *Les évaluations des films de TOR*

« Nous avons le droit de créer des films sur notre rapport à la réalité, et non pas sur la vision de ces questions par les différentes commissions d'évaluation ».

Krzysztof Kieslowski⁶⁵⁶

Rappelons que le décret du Ministre de la Culture et de l'Art du 15 mars 1975⁶⁵⁷ renforce les règles de qualification des cinéastes et des professionnels du cinéma. En conséquence, leurs salaires et leurs primes vont, encore plus qu'avant, dépendre des critères d'évaluation suivants : idéologique, artistique, technique et économique⁶⁵⁸. Différentes commissions de validation ou comités de lecture de scénarios vont être chargés de les évaluer. Nous avançons que leur rôle central n'est pas tant de contrôler les films que d'inciter les cinéastes à ce qu'ils répondent à la demande sociale de la cinématographie et du Parti.

Pour vérifier notre hypothèse, nous allons étudier, dans ce chapitre, le processus d'évaluation de la valeur artistique et idéologique des films, ainsi que celle qui concerne leur faisabilité technique et économique. Le but est de vérifier si l'évaluation idéologique prend le dessus sur d'autres critères d'évaluation de l'œuvre. Notre étude sera centrée sur l'analyse d'évaluations de scénarios et celle de films grâce à l'étude des comptes rendus des différentes commissions d'évaluation et d'autres documents attestant les prises de positions de l'Etat-Parti. L'enquête que nous avons menée au sein des archives polonaises nous a permis d'étudier sur l'ensemble de la période 1967 – 1981 deux comptes rendus d'évaluations concernant les scénarios et 39 comptes rendus de longs métrages de fiction qui se trouvent à la Filmothèque Nationale de Varsovie. Nous avons étudié également des notes pour

⁶⁵⁶ « Patent na rezysera », entretien entre Mikołaj Wojciechowski et les jeunes réalisateurs polonais, *Ekran*, 21 septembre 1969.

⁶⁵⁷ AAN de Varsovie, Fonds : NZK, cote 2/140.

⁶⁵⁸ Cf. ZAJICEK, E., *Au delà de l'écran. La cinématographie polonaise entre 1896 et 2005*, Filmothèque nationale 1992, p 221.

information faites par l'administration et destinées aux hommes politiques et aux hauts dignitaires donnant des avis techniques et artistiques sur les scénarios et les films de TOR qui se trouvent aux Archives des Actes Nouveaux de Varsovie (AAN). Aux archives de la TVP (télévision polonaise) nous avons dépouillé tous les comptes rendus d'évaluation des films de fiction télévisés de la période 1967 et 1981. Enfin, les comptes rendus techniques et des bilans économiques pour la période allant jusqu'en 1972 se trouvent aux archives du Ministère de la Culture et de l'Art, ce qui nous a permis d'étudier ceux concernant les films de TOR. Nous avons étudié les rendus de production des films de TOR pour la période allant de 1972 à 1981 aux archives de Milanowek. La géolocalisation de toutes ces archives donne des premiers indices sur la complexité de l'organisation de l'administration cinématographique en Pologne populaire.

Ainsi, nous comptons saisir le regard sur l'œuvre médiatisée par l'idéologie. Nous supposons que les membres des commissions regardent les films avec le filtre de l'idéologie, en sacrifiant leur relation directe à l'œuvre et n'ont donc pas le droit de privilégier ce que Daniel Bounoux appelle « la primultanéité de l'œuvre »⁶⁵⁹. Il est à supposer que le fonctionnement de ces commissions développe certains mécanismes objectivables. Entreprenez désormais une quête visant à repérer les constantes qui certifiaient de l'existence de ces mécanismes.

1.1 Le processus d'évaluation des scénarios

Nous supposons que l'évaluation idéologique prend déjà sa source au niveau du scénario. Durant la période qui nous intéresse (1967-1981), la responsabilité d'évaluer les scénarios revient à différentes commissions au fil des années. Avant 1969, c'est le Conseil de programmation de l'ensemble TOR qui évalue les scénarios proposés par ses cinéastes et scénaristes. Avec la réforme de la cinématographie de 1969, ce sont les administratifs qui décident de la sélection des projets de films à produire. Ils siègent à la Commission de Notation des Scénarios (KOS) réactivée le 27 janvier 1969 par le décret n° 6 du Ministre de la Culture et de l'Art⁶⁶⁰. On l'accuse de sélectionner uniquement de mauvais scénarios de réalisateurs dont la seule qualité est de satisfaire les critères de la commission. Selon Edward Zaijcek, témoin de l'époque, un film comme *La Fleur de fougère* de Jacek Butrymowicz est

⁶⁵⁹ Cf. BOUGNOUX, D., *La crise de la représentation*, Editions La Découverte, Paris 2006, p 171.

⁶⁶⁰ AAN, Fonds:, NZK cote : 4/14.

la parfaite illustration du « mauvais » film issu de ce processus de sélection⁶⁶¹. Ce qui conduit à un conformisme en matière de programmation et en conséquence, à la dissolution du KOS en 1972⁶⁶². A partir de cette date, l'évaluation des scénarios se fait au niveau du Ministère de la Culture et de l'Art et de son équipe.

1.1.1 Le Conseil de Programmation de l'ensemble TOR : « La Croisière »⁶⁶³ de Marek Piwowski et « La Structure du cristal »⁶⁶⁴ de Krzysztof Zanussi

Notre analyse du Conseil de Programmation de TOR est une étude de cas des deux scénarios disponibles à la Filmothèque de Varsovie de *La Croisière* et de *La Structure du cristal*, validés le 29 juin 1968. Il est d'autant plus intéressant d'étudier ces deux films car ils proposent une réflexion sur la société et des choix formels novateurs pour la Pologne populaire concernant le traitement cinématographique. Le Conseil de Programmation du 29 juin 1968 est présidé par le directeur artistique de TOR, Stanislaw Rozewicz. Le Président du Conseil soumet le rapport de la séance au Ministre de la Culture et de l'Art qui décide de l'engagement des fonds pour produire ces films. Nous observons que les scénarios sont présentés au Ministre de la Culture et de l'Art directement par le directeur artistique de l'ensemble TOR qui argumente au profit des auteurs en question.

Dans les discussions qui se déroulent autour des deux scénarios proposés pendant le Conseil de Programmation de TOR, participent : la direction (3), un homme de lettres (1), le directeur en chef de la Maison d'Édition Nationale (1), un journaliste de Polska (1), un directeur de l'Institut de recherche littéraire - PAN (1). Nous observons le peu d'impact décisionnel à ce stade de fabrication du film de la part de la cinématographie (NZK). Rappelons tout de même que les maisons d'édition et les journaux sont financés à 100% par l'Etat-Parti. A partir de là, quelles sont les remarques adressées par les membres du Conseil aux auteurs de ces scénarios ? Nous supposons que la direction de l'ensemble TOR soutient ses scénarios auprès du Ministre. Pour vérifier notre proposition, nous allons étudier les arguments employés par TOR pour soutenir la création et l'ambiance générale durant le Conseil et voir si les réalisateurs peuvent s'exprimer face aux éventuelles critiques. Pour

⁶⁶¹ Cf. ZAJICEK, E., *op. cit.*, pp 208 – 209.

⁶⁶² Idem, p 210.

⁶⁶³ Compte rendu du Conseil de programmation de l'ensemble TOR du 22 août 1968 pour le film « La croisière », Filmothèque Nationale, Varsovie, Fonds : A-329, cote 67.

⁶⁶⁴ Compte rendu du Conseil de programmation de l'ensemble TOR du 29 juin 1968 pour le film « La structure du cristal », Filmothèque Nationale, Varsovie, Fonds : A-329, cote 68.

approfondir ces questionnements nous analyserons également les comptes rendus des Conseils de programmations de *La Croisière* et *La Structure du cristal*. Ces analyses nous permettront d'appréhender le mécanisme de médiation entre le scénario et l'avis du Conseil.

Pendant la discussion concernant la *Structure du cristal*, Witold Zalewski attire l'attention sur les intentions d'auteur-réalisateur qu'il ne faut pas confondre avec celles d'un écrivain. Le directeur littéraire explique que certaines idées présentes dans le scénario demandent le traitement de la caméra et seront explorées lors de la réalisation. Ce besoin de justification peut sembler incongru aujourd'hui où le dossier d'écriture cinématographique doit comporter le scénario, la note d'intention d'auteur et de réalisateur. Les deux aspects du projet du film sont alors séparés pour mieux visualiser la forme future de l'œuvre. Or, nous constatons qu'en Pologne populaire, les attentes envers le scénario sont similaires à celles d'une œuvre littéraire. D'ailleurs, siègent dans ces commissions d'évaluation, des écrivains et des hommes de lettres qui décident de la qualité du scénario selon des critères littéraires, indépendants de critères d'auteur-réalisateur. Ania Szczepanska remarque, à juste titre, que « la figure du cinéaste en Pologne et en France s'est construite à travers celle de l'auteur en littérature »⁶⁶⁵. L'étude de la représentation de l'auteur-réalisateur chez les membres des deux Conseils cités nous permet de saisir une première constante, à savoir, l'attente littéraire des membres envers le scénario filmique.

D'entrée, la composition d'un Conseil de Programmation suggère en elle-même ses attentes littéraires envers un scénario de film. Dans les deux cas étudiés, c'est la structure dramaturgique et les dialogues qui sont critiqués en premier lieu par Tadeusz Rozewicz, le frère poète, écrivain et dramaturge du directeur artistique de l'ensemble TOR. La discussion autour de la *La Structure du cristal* de Krzysztof Zanussi se déroule dans une ambiance « *de bonne volonté pour aider* »⁶⁶⁶ selon Tadeusz Rozewicz, qui rappelle la philosophie de l'ensemble TOR où « les polémiques doivent permettre à tout le monde d'apprendre quelque chose »⁶⁶⁷. Nous observons que les remarques n'ont pas pour but d'irriter les ambitions de l'auteur, ou uniquement d'évaluer son scénario, mais de l'aider à prendre le recul nécessaire par rapport à son œuvre. Tadeusz Rozewicz reproche à Krzysztof Zanussi d'avoir « *mal construit les dialogues, alors que la ligne directrice du scénario est une réflexion que l'image*

⁶⁶⁵ Cf. SZCZEPANSKA, A., *Le groupe X d'Andrzej Wajda : un cinéma d'opposition en République populaire de Pologne*, thèse soutenue le 6 juin 2011, Université de Paris 1 Sorbonne, p 234.

⁶⁶⁶ Compte rendu du Conseil de programmation de l'ensemble TOR du 29 juin 1968 pour le film « La structure du cristal », Filmothèque Nationale, Varsovie, Fonds : A-329, cote 68.

⁶⁶⁷ Idem.

ne suffira pas à exposer »⁶⁶⁸. Pour le scénario de *La Croisière* de Marek Piwowski, Tadeusz Rozewicz comprend que ce film devrait être écrit avec une caméra, au moment du tournage, mais il souligne quelques défauts. Selon ce dernier « le scénario donne l'impression d'un sac poubelle dans lequel on a mis quelques blagues, quelques observations »⁶⁶⁹. Il est construit de sketches se déroulant sur un bateau, mais l'humour n'est pas toujours au rendez-vous « on retrouve ici des perles d'humour, mais ce n'est pas un collier de perles »⁶⁷⁰. Les remarques de Tadeusz Rozewicz nous montrent à la fois la compréhension de l'écriture filmique de la part d'un littéraire et l'exigence de son perfectionnement pour clarifier l'idée du film. L'auteur-réalisateur a certes besoin de traduire sa réflexion en langage filmique avec la caméra, mais pour communiquer ses idées, l'écriture est indispensable. Telles sont les recommandations générées par les membres du Conseil aux auteurs.

D'autres membres suggèrent de donner plus de place au héros, de rendre certaines scènes plus dramaturgiques, d'approfondir certaines idées pour ne pas tomber dans les stéréotypes. On conseille aux auteurs de travailler la tonalité et de mieux problématiser les conflits, de faire le tri dans les idées pour assumer un point de vue. Les discussions se déroulent dans un climat d'aide et de bienveillance envers les auteurs.

Les remarques faites par le Conseil sont d'ordre artistique : la dramaturgie, les dialogues et la construction des personnages. Nous n'avons pas relevé de remarques de nature idéologique. Witold Zaleski explique même pourquoi *La Structure du cristal* n'est pas un film à thèse idéologique : « C'est un film contemplatif qui communique à travers les images et non pas avec les mots. Il n'est pas réductible à une idéologie. Ce film, c'est la simplicité de la vie qui n'a pas de mystère et doit être injecté sous l'épiderme »⁶⁷¹.

Dire que la figure d'un cinéaste naît de celle d'un auteur littéraire ne suffit pas pour expliquer que l'auteur-réalisateur expose dans son film des idées opposées aux idées idéologiques. L'auteur-réalisateur est avant tout un artiste, parfois un intellectuel, qui à travers l'image raconte sa vision du monde. Nous avons observé que la représentation d'un cinéaste chez les membres du Conseil ne correspond pas à la représentation d'un homme de lettres. Les attentes envers les scénarios, avec la conscience de l'écriture caméra, lors du tournage, sont naturellement celles attendues pour un texte écrit, mais avec un effort d'imagination filmique. Cette confusion provient peut-être de l'absence dans les dossiers d'écriture de notes

⁶⁶⁸ Idem.

⁶⁶⁹ Compte rendu du Conseil de programmation de l'ensemble TOR du 29 juin 1968 pour le film « *La Croisière* » de Marek Piwowski, Filmothèque Nationale, Varsovie, Fonds : A-329, cote 68.

⁶⁷⁰ Idem.

⁶⁷¹ Compte rendu du Conseil de programmation de l'ensemble TOR du 29 juin 1968 pour le film « *La structure du cristal* », Filmothèque Nationale, Varsovie, Fonds : A-329, cote 68.

d'intention. Il existe une explication du réalisateur du scénario, mais les intentions d'écriture et de réalisation ne sont pas séparées, ce qui perturbe la compréhension de l'information.

Stanislaw Rozewicz, en tant que Président, conclut les discussions. Dans les deux cas, il accepte de soumettre les scénarios et de les soutenir auprès du Ministre, car il fait confiance aux auteurs. Il a confiance en Marek Piwowski, « *un réalisateur malin avec un goût pour la satire et voit une opportunité pour ce genre cinéma en Pologne populaire* »⁶⁷². De plus, Janusz Glowacki, son co-auteur est une personne de confiance. Stanislaw Rozewicz fait également confiance à Krzysztof Zanussi. Selon le directeur artistique de l'ensemble TOR, « *le film (Structure de cristal) vit une autre vie* »⁶⁷³ que son scénario. Tout ce qui paraît comme un défaut dans le scénario, Zanussi le transformera en qualité dans son film : « *c'est un film avec une qualité créative* »⁶⁷⁴. Dans les deux cas, il annonce qu'il ne faut pas s'attendre à voir dans un film la copie de son scénario. La décision d'apporter des modifications soit au niveau du scénario, soit au niveau du découpage technique sera prise après la consultation chez le Ministre de la Culture et de l'Art.

Ainsi, d'après l'étude de cas de TOR, les Conseils de Programmation à l'intérieur des ensembles filmiques leurs garantissaient une certaine autonomie par rapport à la politique officielle de l'Etat-Parti en matière du choix artistique concernant les films qu'ils allaient produire.

1.1.2. La Commission de Notation des Scénarios - KOS (1969–1972)

L'évaluation des scénarios par les ensembles filmiques, grâce aux Conseils de programmation, prend fin avec le changement de politique culturelle en matière du cinéma. En 1969, on réactive la Commission de Notation des Scénarios (KOS) en redonnant le pouvoir décisionnel aux bureaucrates⁶⁷⁵. Cette fois-ci, les membres sont nommés par le chef de la cinématographie (NZK) et non plus par le directeur artistique d'un ensemble filmique. Stanislaw Rozewicz décide de quitter sa fonction de directeur artistique pour marquer son

⁶⁷² Compte rendu du Conseil de programmation de l'ensemble TOR du 29 juin 1968 pour le film « *La Croisière* » de Marek Piwowski, Filmothèque Nationale, Varsovie, Fonds : A-329, cote 68.

⁶⁷³ Compte rendu du Conseil de programmation de l'ensemble TOR du 29 juin 1968 pour le film « *La structure du cristal* », Filmothèque Nationale, Varsovie, Fonds : A-329, cote 68.

⁶⁷⁴ Idem.

⁶⁷⁵ La commission de validation des scénarios a été supprimée en mai 1967 suite à la crise des scénarios, Misiak, pp 200 – 201.

désaccord avec la réforme qui transforme les ensembles filmiques en bureaux de scénarios en leur enlevant leur fonction de producteur⁶⁷⁶.

Nous proposons qu'en demandant aux ensembles de faire évaluer leurs scénarios par une commission extérieure, on empêche les cinéastes d'être des « artistes-intellectuels » en les mettant au service d'un commanditaire. Ce dernier, c'est à dire le NZK, évalue les scénarios grâce à son organe KOS⁶⁷⁷ composé d'hommes politiques, d'activistes sociaux et culturels, de réalisateurs membres de la SFP⁶⁷⁸, de littéraires, de critiques du cinéma, de représentants des disciplines scientifiques. Le directeur de programmation de NZK et le directeur de l'Entreprise « Ensembles filmiques » siègent également à cette commission⁶⁷⁹.

Désormais, le rôle des auteurs de scénarios et des directeurs des ensembles, qui les déposent, est réduit à celui de participants aux délibérations des commissions⁶⁸⁰. Elle ressemble à une loge où siège l'administration flanquée de quelques membres bien ciblés pour assurer au discours idéologique l'ascendant sur le discours artistique. Les auteurs de scénarios viennent, accompagnés par la direction de l'ensemble TOR qui joue un rôle d'avocat pour soutenir l'œuvre. Une fois la commission terminée, c'est au chef du NZK en tant que Président, et non plus au directeur artistique de l'ensemble TOR, qui discute avec le Ministre de sceller le sort d'un scénario.

Ce changement organisationnel illustre le renforcement de l'attente idéologique envers les scénarios. Le changement de désignation passant de « Conseil » à « Commission » donne des indices concernant l'affermissement de l'exécution du pouvoir. Par exemple, le Conseil de Programmation, comme son nom l'indique, avait pour but de conseiller les auteurs, de les guider en ce qui concerne la construction de scénarios et de vérifier leur conformité avec le programme idéologique. Nous avons pu confirmer que le Conseil, géré par la direction de l'ensemble TOR composé des membres sélectionnés par son directeur artistique, était un lieu d'aide créative qui ne se soumettait pas à l'attente idéologique. Ce constat va à l'encontre de la thèse d'Anna Misiak qui constate, en s'appuyant sur l'argument de l'autorité d'Edward Zajicek, que cet organe a renforcé la censure⁶⁸¹. Anna Misiak pointe du doigt la présence de deux membres du Parti, dans les Conseils de Programmation, en constatant que leur but était de contrôler la discussion et « la vie privée des réalisateurs » et « enfin de donner leur avis sur

⁶⁷⁶ « Nouveaux ensembles filmiques : TOR », entretien avec Stanislaw Rozewicz réalisé par Bozena Janicka, *Film*, n° 16, 16 avril 1972.

⁶⁷⁷ Rappel : KOS = Commission de Notation des Scénarios.

⁶⁷⁸ Rappel : SFP = Association des cinéastes polonais.

⁶⁷⁹ Liste des membres de la Commission d'Evaluation des Scénarios du 27 mai 1969, AAN, Fonds NZK, cote 4/14.

⁶⁸⁰ Annexe du décret nr 6 du 27 janvier 1969, AAN, Fonds NZK, cote 4/14.

⁶⁸¹ Comparer : MISIAK, A., *op. cit.*, p 201 et ZAJICEK, E., *op. cit.*, p 195.

les scénarios au chef du NZK »⁶⁸². Or, nous avons montré, en analysant les comptes rendus des séances des Conseils, que sans le soutien de l'ensemble TOR et de son directeur artistique les deux scénarios étudiés n'auraient pas pu être validés au regard de leurs structures inhabituelles. De plus, la présence de personnes provenant du milieu littéraire dans ces Conseils a appuyé, de par leur sensibilité artistique, la validation de ces scénarios. Si on suit le raisonnement d'Anna Misiak, on pourrait supposer que Stanislaw Rozewicz et Witold Zalewski sont les deux membres qui adhèrent à l'idéologie du Parti, dont ils sont membres comme la plupart des personnes à responsabilité. Or, nous avons montré que la direction de l'ensemble TOR est bienveillante envers les idées des films des débutants et à l'initiative artistique des cinéastes.

Nous supposons que dans le contexte de mars 1968, l'évaluation des scénarios par les ensembles filmiques était comparable à celle de la demande sociale des intellectuels qui revendiquaient la liberté d'expression dans l'art et dans les médias. La demande sociale des intellectuels a été réprimée par la politique générale du Parti. A partir de là, émerge la nécessité pour les dirigeants culturels de faire contrôler les œuvres par des bureaucrates au service de l'Etat-Parti. C'est dans ce contexte que le Conseil de Programmation a été supprimé et remplacé par la Commission de Validation des Films (KOS) qui désormais pouvait mieux surveiller la création et l'expression intellectuelle des auteurs. En conséquence, les ensembles se sont déresponsabilisés quant à la qualité des scénarios qu'ils proposaient. Un certain cynisme envers l'expertise de la Commission était exercé de la part des professionnels du cinéma. On considérait que si le scénario avait été accepté par le KOS et par le chef de la cinématographie, il était forcément « bon ». Selon Edward Zajicek, est née une tendance consistant à écrire des scénarios pour satisfaire la Commission. Cette stratégie d'écriture adaptée à la Commission, et suite au retrait de la gestion de la production par les ensembles, qui décide de la forme du film, conduit en 1972 à la production de 20 films dont 11 sont considérés comme bâclés⁶⁸³.

Pendant la période d'existence de KOS et suite au changement de sa direction, l'ensemble TOR a produit quatre films qui ne correspondent pas tout à fait à sa ligne éditoriale. Nous retrouvons parmi ces films deux comédies destinées au grand public : *Un Pic* (1971) de Jerzy Gruza et *Fleur de fougère* (1972) de Jacek Butrymowicz. Ils ne correspondent pas au style de TOR car ils ne transmettent pas de valeurs morales universelles et n'abordent pas de

⁶⁸² Cf. MISIAK, A., *op. cit.*, p 201.

⁶⁸³ Cf. ZAJICEK, E., *op. cit.*, p 209.

« *problématiques importantes pour l'homme et le monde contemporain* »⁶⁸⁴. Deux autres productions sont des films socio-psychologiques du même cinéaste, Roman Zaluski. *Cardiogramme* (1971) et *Epidémie* (1972) eux aussi sont orientés vers le grand public, alors que Stanislaw Rozewicz rappelle, dans son entretien avec Bozena Janicka, que les films des cinéastes de son ensemble filmique n'ont pas pour but de remplir des critères commerciaux, mais surtout artistiques. « *Le film devrait surtout apporter à la société certaines valeurs morales, qui ne s'échangent pas en zlotys* »⁶⁸⁵. La production des films n'a pas été ralentie avec le filtrage du KOS car l'ensemble TOR a produit entre 1969-1971 entre trois à quatre films par an. Nous confirmons donc que les films de cette période sont marqués par les attentes de l'administration qui valide les scénarios. On vise le divertissement et la production des films commerciaux en validant les scénarios qui ne sont pas écrits pour le cinéma. Autrement dit, les intentions d'auteur du réalisateur ne sont pas bien prises en compte par la Commission (KOS), ce qui provoque un « conformisme de programmation »⁶⁸⁶.

Durant cette période, l'ensemble TOR n'a pas produit uniquement des films en fracture avec sa ligne éditoriale. *Lokis* (1970) de Janusz Majewski remporte un Grand Prix au Festival International des Films Fantastiques et d'Horreur à Sitges en 1971. *La Vie de famille* (1970) de Krzysztof Zanussi remporte le prix du scénario lors du Festival des Films à Lagow et d'autres récompenses internationales (Premio Ciudad de Valladolid, Hugo d'argent au festival de Chicago). *Le Salut* (1972) d'Edward Zebrowski remporte les prix internationaux à Chicago et à Valladolid, et surtout le prix du Club de la Critique Polonaise (SDP) « *La Sirène de Varsovie* » pour « l'apport d'une profonde réflexion morale au cinéma polonais »⁶⁸⁷.

Le filtrage du KOS entre 1968 et 1971 n'a pas empêché l'ensemble TOR de réaliser des films de qualité. Ceci confirme la ligne éditoriale énoncée par Stanislaw Rozewicz dans l'entretien avec Barbara Janicka pour la revue *Film* « le programme de TOR c'est la qualité de ses réalisateurs »⁶⁸⁸.

⁶⁸⁴ « Nouveaux ensembles : TOR », entretien avec Stanislaw Rozewicz réalisé par Bozena Janicka, *Film*, n° 16, 16 avril 1972.

⁶⁸⁵ Idem.

⁶⁸⁶ Cf. ZAJICEK, E., *op. cit.*, p 210.

⁶⁸⁷ Ces informations viennent du site <http://www.filmpolski.pl> et du site internet de TOR <http://www.tor.com.pl/>.

⁶⁸⁸ « Nouveaux ensembles filmiques : TOR », entretien avec Stanislaw Rozewicz réalisé par Bozena Janicka, *Film*, n° 16, 16 avril 1972.

1.1.3. Le contrôle des scénarios par le Vice Ministre et par le NZK

L'expérience a montré que la fabrication de scénarios sur commande et la gestion de la production par les bureaucrates ont déprécié la qualité des films polonais. En 1971, le GUKPPiW⁶⁸⁹ a donné un avis négatif sur 12 films⁶⁹⁰. En conséquence, le 1^{er} janvier 1972 la nouvelle réorganisation des ensembles supprime le KOS. Désormais, le sort des scénarios est discuté en privé, au sein des ensembles. Ensuite, les propositions retenues sont adressées au chef de la cinématographie et au Ministre de la Culture et de l'Art pour validation. Un an après, les propositions de modifications de réformes se concrétisent. Les évaluations des scénarios doivent prendre en compte les directives du Bureau Politique publiées dans la loi sur l'augmentation du rôle socio-culturel de la cinématographie polonaise du 5 décembre 1973⁶⁹¹. Il est rappelé que le film doit servir le socialisme. Le chef de la cinématographie doit veiller à ce que les thématiques de films proposées par le Parti soient respectées. Parmi les thématiques on retrouve : les problèmes de construction des bâtiments, la vie des hommes au travail en ville et à la campagne, les problématiques de la jeunesse, les affaires de la communauté socialiste en Europe, les problèmes politiques, moraux et sociaux du monde contemporain⁶⁹².

Le contrôle des scénarios par le NZK et le Ministre de la Culture et de l'Art s'est renforcé avec la mise en place de la loi du 5 décembre 1973. En conséquence, un seul scénario a été produit par l'ensemble TOR en 1973 - *Le Bilan trimestriel* de Krzysztof Zanussi. Nous observons qu'entre la loi de 1973 et celle sur la réorganisation des ensembles de janvier 1972 qui supprime KOS, TOR a déposé des scénarios de films caractéristiques de sa ligne éditoriale consacrés aux problèmes qui touchent l'individu : *Le Doigt de Dieu* d'Antoni Krauze, *La Porte dans le mur* de Stanislaw Rozewicz, *Illumination* de Krzysztof Zanussi, *Jalousie et médecine* de Janusz Majewski. Nous proposons deux explications à l'unique production de TOR en 1973. L'ensemble propose ses scénarios en évitant les périodes politiquement difficiles pour le cinéma, comme c'est le cas après la mise en place de la loi de 1973 qui renforce le contrôle des scénarios par le chef de NZK et le Ministre de la Culture et de l'Art. La deuxième possibilité est que le contrôle renforcé mis en place en 1973 a conduit à de nombreuses censures pour TOR. Mais cette seconde hypothèse est réfutée par les archives

⁶⁸⁹ Rappel : GUKPPiW (Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk) - Le Bureau Principal de Contrôle de la Presse, des Publications et Expositions.

⁶⁹⁰ Cf. ZAJICEK, E., *op. cit.*, p 209.

⁶⁹¹ Texte de la loi du Bureau Politique du POUP du 5 décembre 1973, Archive des actes Nouveaux de Varsovie (AAN), Fonds : NZK, cote : 8/10.

⁶⁹² Cf. MISIAK, A., *op.cit.*, p 288.

qui certifient que TOR dépose peu de scénarios et qu'ils sont pratiquement tous acceptés⁶⁹³, à l'exception de rares cas, comme *Le Glacier* du documentariste Andrzej Brzozowski en 1979⁶⁹⁴. La situation se reproduit en 1974 et en 1976⁶⁹⁵ ou TOR dépose et réalise un unique scénario. Cela peut traduire la stratégie de TOR consistant à garder les scénarios les plus difficiles à défendre et patienter pour les déposer lors de périodes moins soumises à la censure car l'histoire a montré que les décisions en politique culturelle dépendent de l'atmosphère politique du pays. Cette constante est facilement repérable et lorsqu'elle est bien utilisée, peut devenir une arme stratégique pour les ensembles filmiques.

En 1977, le nouveau chef de la cinématographie, Janusz Wilhelmi, s'aperçoit que les directives de la loi de 1973 ne sont pas respectées par les ensembles filmiques. Il prend en exemple les scénarios des films produits par TOR comme *Le Camouflage* de Krzysztof Zanussi⁶⁹⁶ et *La Cicatrice* de Krzysztof Kieslowski. Ces deux scénarios ont été acceptés par l'ancienne direction de la cinématographie (Mieczyslaw Wojtczak) qui les a autorisés à rentrer en production. *Le Camouflage* de Krzysztof Zanussi, portant au départ, le titre de « *Le Ruban de Möbius* » est accepté sur la base d'une nouvelle filmique, sans les dialogues. Jerzy Bajdor, alors chef du département de programmation du NZK, argumente pour la validation du scénario car l'intention artistique est bien ficelée autour de la thématique morale et sociale dans le milieu universitaire contemporain, et la notoriété du cinéaste n'est plus à prouver; il « a fourni la preuve de ses compétences avec sa créativité à transformer en tournage le texte de départ »⁶⁹⁷. Nous pouvons remarquer le déplacement du critère de confiance envers l'auteur-réalisateur du Conseil de Programmation de Stanislaw Rozewicz vers l'équipe du NZK dirigé par le Vice-Ministre Mieczyslaw Wojtczak. Plus tard, la commission de validation des films et Janusz Wilhelmi adresseront des remarques de nature politique à propos des deux films précités. Nous supposons que le changement de la politique culturelle a un impact important sur l'avenir des scénarios et donc celui des films.

Pour éviter à la cinématographie polonaise la production de films politiquement « dangereux », le nouveau chef de la cinématographie, Janusz Wilhelmi, renforce la procédure d'étude des scénarios opérée par le département de programmation du NZK à partir de 1977. Cette cellule du NZK doit respecter les directives thématiques de la loi de 1973 et

⁶⁹³ Pour la période de 1977 trois scénarios sur quatre sont acceptés, Archiwum Akt Nowych, Fonds : NZK, Cote : 11/38.

⁶⁹⁴ Décision du Ministre de la Culture de non acceptation du scénario « Le glacier » d'A. Brzozowski du 2 octobre 1979, Archiwum akt nowych, Fonds : NZK, Cote 5/104.

⁶⁹⁵ Cf. MISIAK, A., *op.cit.*, p 295.

⁶⁹⁶ Décision positive du département de programmation du 11 juin 1976 et engagement en production du 23 juillet 1976 qui implique l'acceptation de la part du Ministre, AAN, Fonds : NZK, Cote : 5/95.

⁶⁹⁷ Décision du directeur du département de programmation du 11 juin 1976, AAN, Fonds : NZK, Cote : 5/95.

selon ces dernières, être à l'initiative des scénarios et du développement des idées, seulement ensuite elle sélectionne les scénaristes en fonction des problématiques proposées et les réalisateurs pour les textes prêts⁶⁹⁸. La stratégie de TOR consistant à attendre la proposition des scénarios pendant les périodes difficiles se confirme car uniquement deux scénarios sont proposés à cette époque : *Rebus* de Tomasz Zygadlo et *Passion* de Stanislaw Rozewicz. Le premier est réalisé par un débutant dans ce domaine, et le second est un film du directeur artistique de TOR. Nous pouvons voir que l'ensemble ne prend pas le risque de produire des films très critiques et propose ceux qui ont de bonnes chances de passer la longue procédure de validation. *Rebus* évoque les problèmes moraux et sociaux du monde contemporain, thématique incluse dans la loi de 1973. Il en va de même pour *Passion* de Stanislaw Rozewicz, qui raconte les derniers jours de vie d'Edward Dembowski, un intellectuel et révolutionnaire polonais qui réunit, en 1846, les paysans pour participer au soulèvement de Cracovie contre l'armée autrichienne. Bien évidemment, cette transformation cinématographique va de pair avec la politique générale du pays, renforcée après les grèves de 1976.

Le renforcement du contrôle des scénarios entraîne la transmission d'opinions sur les scénarios au chef de la cinématographie par le département de programmation. Le scénario de *La Première leçon* d'Edward Zebrowski reçoit une critique positive le 6 octobre 1977. C'est l'adaptation d'une œuvre littéraire polonaise *L'Hôpital de la transfiguration* de Stanislaw Lem. Plus tard, le film portera le nom du livre. Cette critique est basée sur la deuxième version du scénario, déjà modifiée par l'auteur selon les remarques du département. Les personnages sont mieux construits, l'attitude déontologique et morale des trois médecins protagonistes est plus expressive que celle des autres personnages. Les discussions techniques autour de la psychiatrie sont raccourcies et la terreur de la guerre est plus présente. La décision positive du chef de la cinématographie arrive très rapidement, le jour même de la soumission⁶⁹⁹. Nous pouvons conclure que ces remarques n'ont pas de caractère politique, mais esthétique et dramaturgique.

L'argument politique peut parfois jouer en faveur pour les scénarios des films. Par exemple, dans les *Cauchemars* de Wojciech Marzewski et Pavel Hajny, le département de programmation voit une mise en exergue de la démagogie d'un clergé corrompu par la petite bourgeoisie contre l'homme et les idées socialistes. Ils considèrent que le film a un caractère

⁶⁹⁸ Cf. ZAJICEK, E., *op. cit.*, p 229.

⁶⁹⁹ Note sur l'acceptation du scénario « *La première leçon* » d'Edward Zebrowski par le département de programmation le 6 octobre 1977, AAN, Fonds : NZK, Cote : 5/99.

socio-historique important et transmet des valeurs socialistes. Convaincu par une telle interprétation, Janusz Wilhelmi accepte le scénario⁷⁰⁰. Le scénario *Le Profane* de Krzysztof Kieslowski a été adressé à Janusz Wilhelmi le 16 janvier 1978. La décision est négociée le 15 mai 1978 par la nouvelle équipe de la cinématographie, avec Wladyslaw Loranc en tête, qui continue le contrôle des scénarios initié par Janusz Wilhelmi, mais avec un regard plus indulgent. Ce qui devait être vu comme acte de « révisionnisme », si on emploie le terme de l'ancien premier secrétaire du Parti, le camarade Wladyslaw Gomulka, est excusé dans le scénario et présenté comme étant au service du socialisme. Le scénario de Krzysztof Kieslowski est présenté comme une histoire portant sur la quête d'identité, mais où l'individu est placé dans le contexte d'une collectivité, une entreprise étatique et de la société. Le questionnement sur la fonction du cinéaste, sa responsabilité créative est présentée comme celle du mécène. Ce qui retient l'attention reste la phrase du réalisateur du *Camouflage*, Krzysztof Zanussi, qui fait une apparition dans le film de Kieslowski « *je ne suis qu'un homme loué* ». L'accent est mis sur plusieurs messages cachés dans le texte. Le texte est accepté à condition d'appliquer des modifications dans quelques scènes secondaires dans le découpage technique proposées par le département de programmation et par le directeur du NZK⁷⁰¹. On peut donc observer avec ces deux exemples que l'argument idéologique prédomine dans les décisions d'acceptation des scénarios. Nous l'avons identifié comme le vecteur des modifications éventuelles.

Le scénario de Stanislaw Rozewicz *Lynx* est présenté par le département de programmation du NZK comme un film critique envers l'attitude passive de l'homme d'église face à un partisan qui reçoit l'ordre d'assassiner un traître. Michal Misorny expose dans sa lettre du 27 mars 1980 au nouveau directeur de la cinématographie, Antoni Juniewicz, son interprétation du scénario. Selon le directeur de programmation, l'attitude passive du jeune prêtre est liée à son engouement pour la religion, « il cherche en Dieu la motivation pour agir, à une époque où la réalité se distingue tellement de la représentation biblique du monde, l'Eden et où les valeurs chrétiennes, totalement niées dans les activités pratiques de l'envahisseur, ont été exposées à la terrible épreuve du temps »⁷⁰². De plus, l'argument pour accepter le scénario repose sur l'autorité de Jaroslaw Iwaszkiewicz, grand poète polonais, président de l'Association des Hommes de Lettres dont la nouvelle a inspiré Stanislaw

⁷⁰⁰ Note sur le scénario « Les cauchemars » de W. Marczewski et de P. Hajny du 14 juin 1977, AAN, Fonds : NZK, Cote : 5/99.

⁷⁰¹ Rapport sur le scénario du film « Le Profane » de Krzysztof Kieslowski, AAN, Fonds : NZK, Cote : 5/100.

⁷⁰² AAN, Fonds : NZK, Cote : 5/103.

Rozewicz. Le tempérament artistique et la sensibilité de l'auteur-réalisateur « donnent l'espoir » pour le film⁷⁰³.

Dans le cas du *Profane* et du *Lynx*, nous pouvons observer l'influence du changement politique, qui va avec le changement à la direction des hauts dignitaires, assouplissant l'évaluation des scénarios.

1.1.4. Le cas du scénario de « l'Hôpital de la transfiguration » d'Edward Zebrowski

Stanislaw Rozewicz envoie le 14 juin 1977⁷⁰⁴ le scénario de l'adaptation du livre de Stanislaw Lem au Vice – Ministre, Janusz Wilhelmi, au département de programmation de la cinématographie (NZK) et à la direction de PRF « ZF » (Przedsiębiorstwo Realizacji Filmow « Zespoły filmowe » - l'Entreprise de Réalisation des films « Ensembles filmiques »). Trois instances organisationnelles du pouvoir cinématographique lisent le scénario, mais c'est le département de programmation de NZK qui a pour mission de conseiller le chef de la cinématographie. Le 6 octobre 1977, la vice-directrice du département de programmation de la cinématographie (NZK) soumet au Vice-Ministre de la Culture et de l'Art la demande d'acceptation du scénario d'Edward Zebrowski *La Première leçon*, premier titre envisagé pour le futur film *L'Hôpital de la transfiguration*⁷⁰⁵. Elle explique que le scénario est une deuxième version modifiée, après discussions avec son département. On apprend la nature des modifications négociées. La première consiste à raccourcir les discussions psychiatriques dans le but de mieux sentir la terreur de la Deuxième Guerre Mondiale. La deuxième est une intervention dans la construction des personnages et dans le style du cinéaste. L'attitude éthico-morale des trois protagonistes : Stefan, le dr Nosilewska et le directeur de l'hôpital a été plus exposée et renforcée pour accentuer le contraste avec le reste du personnel psychiatrique. Rappelons-nous de l'intention du traitement artistique d'Edward Zebrowski, qui, comme ses modèles japonais, ne veut pas rendre certains personnages plus sympathiques que d'autres pour mieux saisir les relations dans un collectif. En tenant compte de la complexité de la problématique, le département de programmation « se réserve le droit de consulter le découpage technique »⁷⁰⁶. Le choix d'adaptation du livre n'est pas remis en question. Chaque modification doit être signalée et approuvée par la cinématographie, par

⁷⁰³ Idem.

⁷⁰⁴ Demande d'acceptation du scénario de *La première leçon* faite par le directeur de l'ensemble TOR, Stanislaw Rozewicz le 14 juin 1977, AAN, Fonds : NZK, cote : 5/99.

⁷⁰⁵ Demande d'acceptation du scénario de *La première leçon* du 6 octobre 1977 faite par le département de programmation du NZK, AAN, Fonds : NZK, cote 5/99.

⁷⁰⁶ Idem.

exemple celle du changement de titre. Au final, le scénario est approuvé par le Vice-Ministre Janusz Wilhelmi et la production du film est officiellement engagée le 25 janvier 1978.

Cet exemple nous montre la longue trajectoire d'un scénario dans des instances administratives qui, pendant six mois, étudient sa faisabilité sur le point de vue idéologique. Il révèle également un renforcement des critères idéologiques en 1977 par le nouveau chef de la cinématographie, Janusz Wilhelmi.

1.2. Les commissions de validation des films de 1968 – 1981

Les œuvres achevées sont présentées devant une commission d'évaluation/validation des films. Si la Commission évalue le film positivement, on lui attribue une catégorie et une prime selon les points qu'il a obtenus. Une fois le film accepté par la Commission, l'avis du GUKPPiW (organe qui fait office de censure)⁷⁰⁷ est demandé. GUKPPiW filtre aussi toutes les critiques de cinéma. Conformément à la décision de la Commission d'Evaluation des Films, le NZK envoie le film à la diffusion, après l'avis technique de ses experts. Ensuite, une commission économique étudie le rapport de production.

1.2.1. Le fonctionnement des commissions

Le décret du Ministre n° 27 du 31 mars 1973 pose les bases du fonctionnement de la Commission d'Evaluation des œuvres cinématographiques⁷⁰⁸. Cette commission est un organe consultatif du Ministre de la Culture et de l'Art. Avant 1973, elle portait le nom de Commission de Kolaudacja, ce qu'Ania Szczpanska traduit comme commission d'approbation. De commission d'approbation elle passe à commission d'évaluation en abandonnant ainsi le côté cynique de son nom précédent.

L'article n° 2 du décret précité définit les missions de la commission : l'évaluation idéo-artistique des films, la détermination des conditions de diffusion, la proposition de limites d'âge des spectateurs, la capacité des films à représenter la Pologne populaire à l'international (festivals, évènements), le choix de la catégorie à accorder au film selon une grille de critères que chaque membre de la commission doit remplir.

⁷⁰⁷ Rappel : GUKPPiW (Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk) - Le Bureau Principal de Contrôle de la Presse, des Publications et Expositions.

⁷⁰⁸ Décret du ministre nr 27 du 31 mars 1973 sur le fonctionnement de la Commission d'Evaluation des œuvres cinématographiques, AAN, Fond NZK, côte 4/14.

La commission est ainsi composée :

Un président : le directeur du service de la programmation et de la diffusion du NZK

Les membres : des hommes politiques et des acteurs de la vie sociale et culturelle, experts de l'art filmique, directeurs littéraires des unités filmiques, représentants du milieu professionnel du cinéma, le directeur de la Centrale de la Location des Films (CWF – Centrala Wynajmu Filmow), le directeur PP « Film Polski », le directeur PRF « Zespoły Filmowe » (l'Entreprise « Ensembles filmiques »), responsable du Service de programmation des films cinématographiques du NZK.

Les membres de droit: les directeurs des services du NZK, le représentant de la « censure » GUKPPiW, le représentant du Ministère de la Défense, le représentant du Ministère des Affaires Etrangères, la direction de l'unité dont le film est évalué, le réalisateur, le scénariste, le directeur de la photographie, le directeur du studio dans lequel le film a été fabriqué.

Les invités: à la discrétion du Président de la commission.

Les membres de la commission remplissent la grille d'évaluation directement après la projection du film. Les invités n'ont pas pour obligation d'évaluer le film, mais peuvent participer à la discussion. Après la projection du film, la Commission donne son avis par écrit en remplissant un formulaire reprenant les propos émis lors d'une discussion après la projection. Le même jour, le GUKPPiW⁷⁰⁹ accorde ou refuse la diffusion du film. Ensuite, le président de la séance soumet au Vice-Ministre de la Culture et de l'Art qui dirige la NZK, la demande d'acceptation du film à la diffusion, l'acceptation avec la recommandation d'effectuer les modifications, la proposition d'une deuxième commission, le refus du film. Le Vice-Ministre de la Culture, chef de la cinématographie, a 7 jours pour prendre sa décision, déjà orientée par l'avis de la Commission, de son Président et du représentant de GUKPPiW. En pratique, il est présent dans les commissions et souvent comme Président de la séance.

La Commission d'Evaluation des Films va fonctionner de cette manière jusqu'en 1989, seuls les membres vont changer au fil du temps. Le 22 septembre 1976, Jerzy Bajdor, directeur du département de programmation au NZK, soumet au Vice-Ministre de la Culture et de l'Art, Mieczyslaw Wojtczak, de nouvelles candidatures évaluées préalablement avec le chef de la SFP⁷¹⁰. Auparavant, les candidatures pour devenir membre de la Commission

⁷⁰⁹ Rappel : GUKPPiW (Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk) - Le Bureau Principal de Contrôle de la Presse, des Publications et Expositions.

⁷¹⁰ AAN, Fonds : NZK, cote 4/14.

d'Evaluation des Films étaient évaluées par le chef de la cinématographie et les autres dirigeants culturels. Désormais, les cinéastes peuvent aussi donner leur avis. A partir de 1978 la position de la SFP⁷¹¹ et donc des cinéastes, en désaccord avec la politique culturelle de Janusz Wilhelmi, prend de l'ampleur. Le 27 février 1978, Jerzy Kawalerowicz propose au nouveau Vice-Ministre de la Culture et de l'Art, Janusz Wilhelmi, des personnes pour compléter la liste des membres de la commission, comprenant des ingénieurs son, des chefs monteurs, et aussi Krzysztof Teodor Toeplitz et Witold Zalewski⁷¹². Le Vice Ministre refusera en argumentant que les réalisateurs de la SFP ne viennent pas aux commissions et citera par exemple Stanislaw Rozewicz présent 3 fois en 1977 et Krzysztof Zanussi 1 fois⁷¹³. L'opinion du NZK sur les réalisateurs et leur absence lors des commissions de validation va s'accroître dans la deuxième moitié des années 1970. Nous supposons que cet argument est utilisé par l'administration de manière stratégique face aux reproches des cinéastes en désaccord avec l'intervention de bureaucrates dans leurs œuvres.

Si l'on considère que l'auteur collectif et l'auteur réalisateur sont tous les deux les auteurs du film, cela nuance les statistiques avancées par l'administration sur l'absentéisme. En effet, ce sont principalement les auteurs-réalisateurs qui sont absents, mais l'auteur collectif est présent. D'ailleurs, Jerzy Kawalerowicz demande à ce que les techniciens rejoignent la Commission. Le calcul de fréquentation doit donc prendre en compte tous les auteurs qui contribuent à donner forme à un film. L'enjeu est de vérifier quelle est la fréquentation des professionnels du cinéma, par rapport à celle des administratifs et des autres membres. Nous intégrons donc dans notre calcul les chefs littéraires, les chefs artistiques des unités filmiques, les écrivains – scénaristes et les écrivains présents lors de la discussion dont l'œuvre adaptée à l'écran est en discussion. Pour vérifier la fréquentation des commissions en fonction des catégories de membres, nous avons analysé 39 commissions des films de fiction sur 41 produits pour le cinéma par l'ensemble TOR entre 1967 et 1981⁷¹⁴. Il nous manque les comptes rendus de *Où que vous soyez ... Monsieur le Président* d'Andrzej Trzos-Rastawiecki et *Prévisions météo* d'Antoni Krauze que nous n'avons pas retrouvés.

Nous avons organisé les membres en quatorze groupes en fonction de leur appartenance professionnelle, à l'exception des invités et les « citoyens » impossibles à étiqueter professionnellement (tableau 1). Le groupe des invités est composé de personnes

⁷¹¹ Rappel : SFP (Stowarzyszenie filmowcow polskich) – Association des cinéastes polonais.

⁷¹² La lettre de Jerzy Kawalerowicz à Janusz Wilhelmi du 27 février 1978, AAN, Fonds : NZK, cote 4/14.

⁷¹³ Réponse de Janusz Wilhelmi à la lettre de Jerzy Kawalerowicz du 9 mars 1978, AAN, Fonds : NZK, cote 4/14.

⁷¹⁴ Toutes les commissions de validation de TOR, Filmothèque Nationale, Varsovie, Fonds : A-344.

non-permanentes dans la Commission, qui sont conviées par le Président. Parmi cette catégorie, nous distinguons les directeurs de plusieurs services du NZK (économique, technique, organisation), les représentants des enseignants, des membres d'autres administrations. Leur pourcentage de participation est très faible et atteint 2,88%. L'autre catégorie difficilement qualifiable est celle dont les membres portent le titre de « citoyen ». Comme pour la catégorie précédente, leur pourcentage est faible, 1,44%, et n'a pas d'impact sur le pourcentage de fréquentation du milieu professionnel cinématographique et des dirigeants culturels. Après vérification de chaque nom dans la base cinématographique polonaise⁷¹⁵, comparée à une recherche dans nos archives, nous avons éliminé l'éventualité d'appartenance à la profession filmique des « citoyens ».

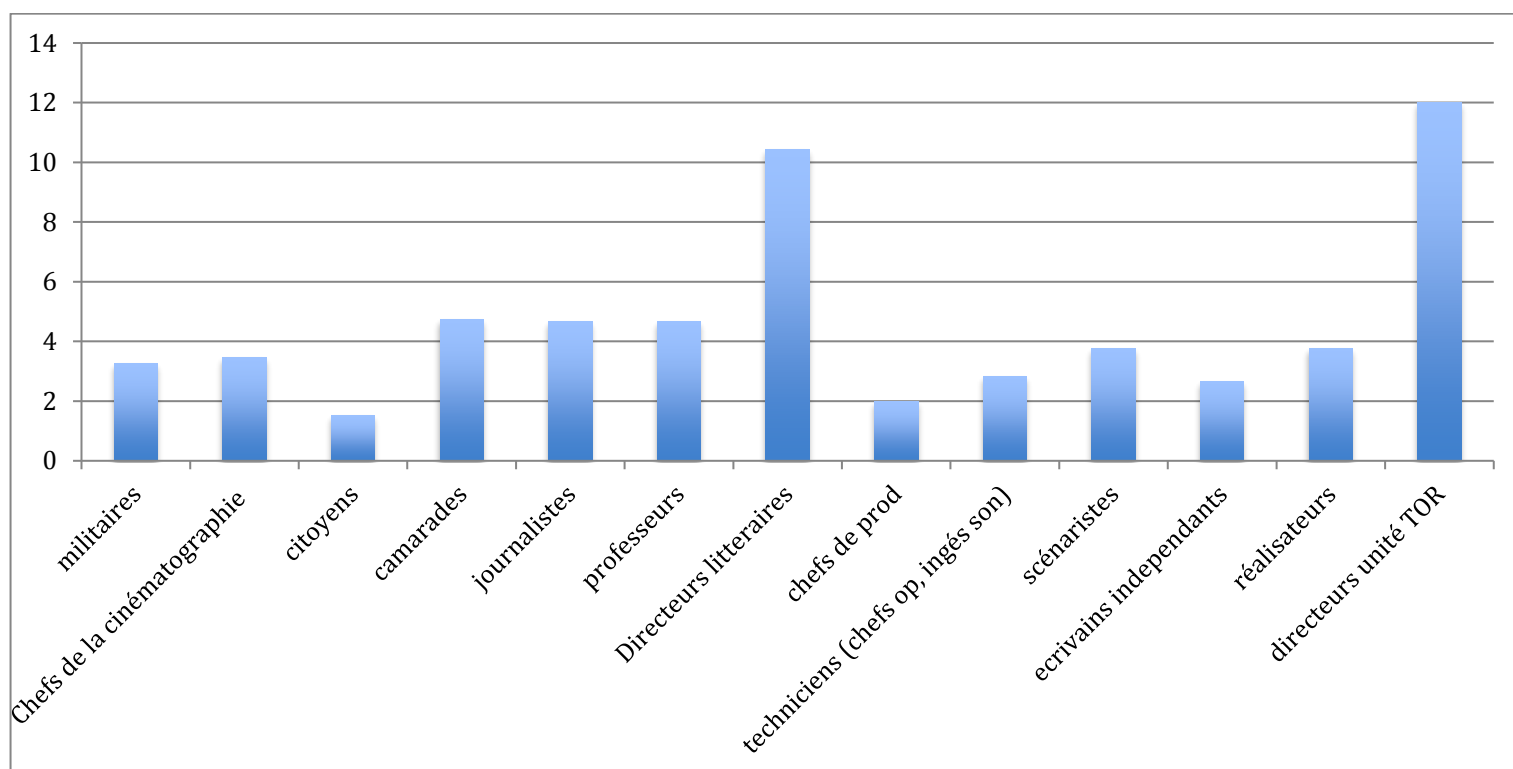
Si l'on compare le pourcentage (Tableau n°1) des chefs de la cinématographie présents aux commissions de validation de films (28,64%) ajoutés aux invités avec celui des réalisateurs (18,72%) on comprend le reproche d'absentéisme adressé aux cinéastes par le Vice-Ministre Janusz Wilhelmi.

Tableau 1	
Composition moyenne d'une commission de validation de films par profession	%
Militaires	2,08%
Chefs de la cinématographie	28,64%
Invités (bureaucrates)	2,88%
Citoyens non identifiés	1,44%
Professeurs - experts	4,32%
Journalistes - experts	9,92%
Scénaristes	1,60%
Ecrivains	2,24%
Directeurs artistiques d'autres ensembles que TOR	7,52%
Directeurs littéraires	6,88%
Responsables de production	0,96%
Techniciens (chefs operateurs, ingénieurs du son, scénographes)	3,20%
Réalisateurs	18,72%
Directeurs de l'ensemble TOR	9,60%

⁷¹⁵ Le moteur de recherche de la base permet de trouver l'identité des personnes en requêtant par nom : <http://www.film Polski.pl>.

Cependant, si on analyse ces chiffres de manière plus détaillée pour vérifier l'hypothèse d'absentéisme, témoignant pour les dirigeants culturels d'un manque de responsabilité artistique des cinéastes, ils dissimulent une autre réalité. Sur 39 commissions, 47 chefs de la cinématographie ont siégé 179 fois contre 31 cinéastes qui sont venus 117 fois. Le facteur d'impact est équilibré car il est d'environ 3,5 pour les deux groupes (graphique 1).

Graphique 1 – facteur d'impact



Ceci donne un premier indice sur la fréquentation des cinéastes. Ils sont moins nombreux que les chefs de la cinématographie, mais siègent de manière équivalente. Il y a en moyenne 4,59 (179/39) chefs de la cinématographie par commission pour 3 cinéastes (117/39). Les premiers sont 47 et les autres 31. Donc, quand on harmonise $4,59 \times 31 / 47 = 3,03$ on se rend compte que le taux de présence absolu est identique. En revanche, quand on compare les proportions des deux groupes, on retient que leur facteur d'impact dans les commissions est équivalent.

Nous invalidons de même l'argument sur le manque de responsabilité des cinéastes concernant l'évaluation des films. D'une part, leur facteur d'impact de présence lors des commissions est comparable à celui des chefs de la cinématographie et d'autre part, ils ne

sont pas les seuls responsables de leurs films. En effet, il existe deux types d'auteurs : l'auteur collectif et l'auteur – réalisateur. La responsabilité repose aussi sur les scénaristes, les chefs operateurs, les ingénieurs du son qui viennent défendre la partie du film dont ils sont experts.

Une deuxième lecture de la composition des commissions de validation nous permet de vérifier quel est le taux de fréquentation des représentants du pouvoir et des représentants du milieu cinématographique (tableau n°2).

Tableau 2	
Composition d'une commission par proximité avec le pouvoir ou avec l'art filmique	%
pouvoir cinématographique	31,52%
pouvoir militaire	2,08%
citoyens non identifiés	1,44%
experts	14,24%
milieu professionnel cinématographique	50,72%

Les chefs culturels (31,52%) et les militaires (2,08%) qui vérifient l'impact idéologique des films sont moins nombreux que l'ensemble des professionnels du milieu cinématographique (50,72%) qui représentent l'art filmique. Pour le moment, nous considérons les experts (journalistes, professeurs) et les « citoyens » comme des catégories neutres par rapport au champ du pouvoir. Tous les journalistes travaillant pour la presse officielle sont bien entendu au service de l'Etat-Parti. Leurs critiques de films sont censurés par GUPPIKiW⁷¹⁶, mais certains d'entre-deux arrivent à garder leur avis et c'est pourquoi nous les considérons, à ce stade d'étude, comme neutres par rapport au champ du pouvoir. Nous appliquons le même raisonnement pour les professeurs. Même si l'enseignement supérieur doit suivre la voie épistémologique du marxisme-léninisme, certains enseignants préfèrent garder leur liberté intellectuelle. Il nous est impossible de vérifier à ce stade quel est le degré d'indépendance intellectuel des experts membres des commissions de validation des

⁷¹⁶ Cf. MISIAK, A., *op. cit.*, p 289.

films et nous préférons les « classer » dans un groupe neutre, à part. En conséquence, nous pouvons comparer cinq grandes catégories (Tableau n°2) dont les plus nombreux se révèlent être les professionnels du milieu cinématographique. Nous plaçons les chefs des ensembles filmiques (artistiques, littéraires, de production) et ceux de TOR dans la catégorie « milieu professionnel cinématographique » car ils sont responsables de la fabrication artistique des films. Même si certains parmi les réalisateurs et parmi les chefs de commissions revendiquent des valeurs idéologiques, nous les plaçons dans cette cinquième catégorie du fait de leur profession artistique.

Ainsi, nous pouvons conclure, en fonction des résultats de nos deux tableaux, que les cinéastes et l'ensemble des professionnels du milieu cinématographique montrent leur intérêt en assistant aux commissions de validation des films. Nous interprétons cette observation comme un indicateur de responsabilité artistique des professionnels du milieu cinématographique et de celle des cinéastes, telle que la définit le Vice-Ministre de la Culture et de l'Art, Janusz Wilhelmi. Nous précisons que les membres de la Commission sont rémunérés et désignés par le Président de la Commission d'évaluation (dans la plupart des cas le chef de la cinématographie ou le directeur du département de programmation du NZK) et n'ont pas obligation d'assister aux séances. Dans le cas du désistement répétitif, le Président propose d'autres membres à la place des absents chroniques⁷¹⁷. En 1971, le budget attribué pour entretenir la Commission est de 27 000 zlotys PL⁷¹⁸. En moyenne, une commission est composée de 16 membres qui doivent partager entre eux cette somme. Sachant que l'effectif de production des films en 1971 est de 25 films⁷¹⁹, nous en déduisons que le montant de l'indemnité est une somme symbolique insuffisante à motiver les membres qui y siègent.

1.2.2. Les attentes (idéologiques, image du PRL, culte de la collectivité)

L'étude des tableaux ci-dessus, fait émerger une autre problématique, celle de la représentation des catégories professionnelles lors des commissions, qui implique la diversité des attentes de ceux qui valident des films.

⁷¹⁷ Comparer les listes des membres des commissions attachées au décrets : n° 27 du 31 mars 1973, n° 6 du 27 janvier 1969, et les nominations des membres de la commission par le chef de la cinématographie, AAN de Varsovie, Fonds : NZK, cote : 4/14.

⁷¹⁸ Attribution du budget pour la commission de validation des films du 22 janvier 1971, AAN de Varsovie, Fonds : NZK, cote : 4/14.

⁷¹⁹ Cf. *Kinematografia w Polsce ludowej 1945 – 1980*, Redakcja Wydawnictw Filmowych Zjednoczenia Rozpowszechniania Filmow, Warszawa 1980, p 202.

En moyenne, une commission est composée de 16 membres. Entre 1968 et 1981 les commissions de validation des films de l'ensemble TOR comportent entre 6 et 24 membres. Nous avons créé deux échantillons représentatifs des membres de commission pour étudier leurs discours et savoir si les remarques concernant les films sont liées à leur appartenance à un groupe professionnel ou socio-culturel.

Pour construire le premier échantillon, nous avons sélectionné chaque huitième commission de validation des films située sur l'échelle chronologique entre 1967 et 1981. Ensuite, nous avons repéré un groupe de membres qui ont assisté à ces commissions en les organisant selon les groupes cités ci-dessus. L'objectif de cet échantillon est d'observer la fréquentation des membres dans le temps et d'évaluer s'il existe un équilibre ou au contraire, un déséquilibre de fréquentation qui serait lié à des événements politiques et culturels. Ensuite, nous comparerons nos observations aux comptes rendus des discussions autour des films, afin de savoir si la nature des remarques est en rapport avec les caractéristiques des groupes constituant la commission. Notre objectif est de déterminer si une constante existe dans l'organisation de la commission et de vérifier si elle est liée au contexte politique.

L'échantillon comporte 6 films⁷²⁰ repartis de manière homogène dans le temps (tous les sept longs métrages de fiction sur 42) :

La solitude à deux de Stanislaw Rozewicz, date de commission - 1968.09.09

Le Cardiogramme de Roman Zaluski, date de commission - 1971.01.23

Bilan trimestriel de Krzysztof Zanussi, date de commission - 1974.10.05

Rébus de Tomasz Zygadlo, date de commission - 1977.04.26

Aria pour un athlète de Filip Bajon, date de commission - 1979.05.03

Frissons de Wojciech Marzewski, date de commission - 1981.08.05

Le nombre des bureaucrates diminue à partir de 1976. Ils sont 5 durant la commission de *Cardiogramme* et 7 durant la commission de *Bilan trimestriel*. A partir de 1977 ce chiffre descend à 3 pour *Rébus* et à 1 en 1981 pour *Les Frissons*. Si on compare ces chiffres à l'ensemble des films produits par TOR entre 1967 à 1981, on constate que l'observation de l'échantillon se transpose sur toute la production des films cinématographiques de l'ensemble TOR. Entre 1968 et 1975, nous observons en moyenne entre 5 et 7 personnes par film. Ce

⁷²⁰ Voir Annexe n° 14.

nombre tombe à 4 en 1976 et continue de diminuer jusqu'à 2 en 1981. Les « invités » dans l'échantillon et dans le tableau général sont surtout présents entre 1968 et 1972. Nous constatons que cela correspond au renforcement du contrôle cinématographique lié à la réforme des ensembles filmiques de 1969 qui confie la production au NZK. Les militaires assistent aux commissions d'une manière aléatoire et souvent quand il s'agit d'un film politique ou dont le sujet est la guerre (*Le Lynx*, *L'Hôpital de la transfiguration*, *Limousine Daimler-Benz*). Selon l'échantillon des six films précités, les groupes de membres qui assistent régulièrement aux commissions sont les bureaucrates pour un total de 24 et de 20 pour les réalisateurs. Ceci renforce encore notre hypothèse portant sur la responsabilité sociale des cinéastes qui viennent pour défendre leurs collègues et la nécessité du contrôle des discussions par les administratifs. D'autres groupes assistent aux discussions, ce sont les journalistes, les directeurs artistiques et la direction de l'ensemble TOR.

Comme le remarque Ania Szczepanska, les désaccords entre les cinéastes et les membres des commissions sont principalement d'ordre moral, historique ou artistique⁷²¹. L'historienne avance que les professionnels du milieu cinématographique discutent la qualité de la réalisation, tandis que les bureaucrates, les membres plus âgés et les experts l'aspect moral du film et la réalité historique. Notre démarche consiste à compléter la recherche d'Ania Szczepanska en étudiant les arguments des membres en fonction de leur catégorie socio-professionnelle. Ainsi, les militaires font des remarques concernant l'image du militaire (*Le Doigt de Dieu*) et la sécurité (*La Peur*) dans les films. Les universitaires apportent leur éclairage quant à la véracité historique ou concernant les polémiques provoquées par le message porté par les films (*En Plein jour*, *Les Frissons*). Les pairs du milieu professionnel : littéraires, scénaristes, autres cinéastes et techniciens évaluent la valeur artistique des films (*Aria pour un athlète*, *Bilan trimestriel*), tandis que les bureaucrates, dans la plupart des cas, surveillent l'image de la Pologne populaire et du socialisme (*Le Cardiogramme*, *Rébus*, *Les Frissons*). L'usage de l'individu comme héros est considéré par les dirigeants culturels comme un acte d'agitation : « Sans doute l'auteur-réalisateur en mettant au premier plan la problématique du choix de l'individu prend partie pour quelque chose ».⁷²²

Même si la Commission d'évaluation émet un avis favorable ou défavorable envers un film, nous constatons, que les décisions de censure ne sont pas prises à ce moment, mais après la consultation avec le service culturel du KC PZPR. C'est le cas de *Camouflage* de Krzysztof

⁷²¹ Cf. SZCZEPANSKA, A., *Le groupe X d'Andrzej Wajda : un cinéma d'opposition en République populaire de Pologne*, thèse soutenue le 6 juin 2011, Université de Paris 1 Sorbonne, p 87.

⁷²² Camarade Wincenty Krasko lors de la commission de validation du film *La structure du cristal* de Krzysztof Zanussi, Filmothèque Nationale de Varsovie, Fonds : A - 344, cote 464.

Zanussi, bien reçu par la Commission d'évaluation⁷²³. La note concernant *Camouflage* du 27 décembre 1976, faite par Jerzy Bajdor, directeur de programmation du NZK, décrit le processus secret de censure après la commission de validation⁷²⁴. Ce document nous apprend que les bureaucrates ont eu plusieurs discussions avec Krzysztof Zanussi pour le persuader de couper les scènes où l'actrice Halina Mikołajska récite des poèmes de Krzysztof Kamil Baczyński et de Wisława Szymborska⁷²⁵. Elle signe la « Lettre de 59 » et entre 1976 – 1981, l'actrice s'engage dans l'opposition politique et au Comité de défense des ouvriers (KOR – Komitet Obrony Robotników). L'Etat-Parti lui interdit de jouer au théâtre polonais ou d'apparaître à la radio ou à la télévision. La période historique a son importance, le pays sort des grèves de 1976. Cette décision est prise par peur ou par précaution. Pour éviter que le public ne la considère comme un symbole d'opposition, les dirigeants culturels ne veulent pas que son personnage prenne place dans le film de Krzysztof Zanussi. Finalement, Zanussi réussit à négocier un court extrait du plan général avec l'actrice en sacrifiant les plans rapprochés.

Le deuxième échantillon consiste à comparer les grilles de notations des films que nous avons réussi à trouver aux Archives des Actes Nouveaux de Varsovie avec le compte rendu de la discussion qui suit la notation. Nous avons retrouvé 3 grilles de notation pour les films suivants : *Lokis* de Janusz Majewski, *Romantyczni* de Stanisław Rozewicz et *La Croisière* de Marek Piwowski⁷²⁶. Le but de cette comparaison est d'observer les corrélations entre les notations et les discussions pour saisir les attentes envers les films. Les trois films étudiés sont produits durant la même période d'organisation des ensembles (1969 – 1972). Notre objectif est de chercher si une, ou des, constante(s) de notation existe(nt) pour toute la période que nous étudions, indépendamment des événements politiques et culturels. Après avoir réalisé une autopsie des commissions concernant ses membres, observons maintenant les propos de chacun pour vérifier si les attentes des membres correspondent à celles de l'idéologie.

⁷²³ Commission de validation du film *Camouflage* de Krzysztof Zanussi du 16 novembre 1976, Filmothèque Nationale de Varsovie, Fonds : A - 344, cote 128.

⁷²⁴ La note concernant le film *Camouflage* du 27 décembre 1976 faite par le directeur de programmation du NZK, Jerzy Bajdor, AAN, Fonds : KC PZPR, cote LVI – 1717.

⁷²⁵ Les deux poètes ont été dissidents. Krzysztof Kamil Baczyński a été un scoutmestre qui a participé à l'insurrection de Varsovie pendant la seconde guerre mondiale. Wisława Szymborska a coopéré avec les dissidents pendant la période communiste.

⁷²⁶ Concernant *La Croisière* voir les Annexes n° 3 et n° 4.

Les membres remplissent un formulaire de notation du film projeté. Chaque membre donne une note de 0 à 44⁷²⁷. La moyenne des points attribués au film par les membres de commission permet de le qualifier dans l'une des cinq catégories suivantes :

Catégorie I – film exceptionnel (40 – 44 points)

Catégorie II – film précieux (34 - 39 points)

Catégorie III – film moyen (27 – 33 points)

Catégorie IV – film faible (19 – 26 points)

Catégorie V – film mauvais (0 – 18 points)

Les deux premières catégories permettent d'obtenir des primes et une large diffusion, contrairement à la catégorie III et IV dont les films sont destinés à des salles d'art et d'essai et aux ciné-clubs. Dans ce cas, le nombre de copies du film est limité. Si un film se voit attribuer une catégorie V, il ne sera diffusé nulle part, comme *Fleur de fougère* de Jacek Butrymowicz qui est qualifié du pire film de l'histoire du cinéma polonais par Wanda Jakubowska.⁷²⁸

L'observation des formulaires de notation permet de distinguer les critères d'évaluation. Les plus importants comptent pour 15 points et sont l'évaluation idéologique et l'évaluation artistique du film. Ces deux critères comptent pour 30 points et représentent 68% de la note total, plus encore si le film obtient les 30 points il est directement classé en catégorie III à 4 petits points de la large diffusion et des primes... Les éléments politiques, sociaux, éducatifs et cognitifs sont évalués du point de vue de l'idéologie. Pour évaluer le niveau artistique du film, des critères sont établis. Sont à prendre en considération : la dramaturgie, la construction des personnages, la composition de l'ensemble, le rythme du montage, l'usage de l'image, la construction de la thématique ... Le jeu d'acteurs est noté sur 5 et la plasticité visuelle et sonore sur 9 points (image – 3, scénographie et costumes – 3, son – 3).

La Croisière de Marek Piwowski est classé dans la catégorie artistique IV⁷²⁹ avec une moyenne de 26 points⁷³⁰. On accepte de diffuser le film en deux copies dans les cinémas d'art et d'essai⁷³¹. Dix personnes participent à la notation, deux fois moins que lors de la

⁷²⁷ Cartes de notation de *La croisière*, *Les romantiques*, AAN, Fonds : NZK, cote : 5/19 (Annexes n° 3, n° 4, n°5).

⁷²⁸ Commission de validation de *Fleur de fougère* de Jacek Butrymowicz, 6 avril 1972, Filmothèque de Varsovie, Fonds : A- 344, cote : 22.

⁷²⁹ Pour plus de détails voir Annexes n° 3 et 4.

⁷³⁰ Le résumé des enquêtes de notation du film *La croisière*, AAN, Fonds : NZK, cote : 5/19.

⁷³¹ Acceptation de diffusion du film *La Croisière* du 24 août 1970, AAN, Fonds : NZK, cote : 5/19.

discussion et les deux bureaucrates employés par le NZK donnent au film les notes les moins avantageuses (14 et 22) et ne prennent pas la parole lors de la discussion⁷³². Nous observons qu'ils lui reprochent principalement l'absence d'éléments idéologiques en lui attribuant les notes 0 et 8 sur 15, tandis que d'autres membres évaluent cet aspect à entre 10 et 15 points. La notation du film sert à lui attribuer une catégorie artistique avec pour dominante le critère idéologique. Pendant la discussion qui suit, on réajuste les résultats et on décide des modifications à apporter au film. Même si la Commission permet la diffusion d'un film en lui accordant, au moins, la catégorie III, sa géhenne n'est pas encore terminée. Après la Commission, un compte-rendu est transmis au chef de la cinématographie, afin qu'il puisse décider des modifications à apporter au film. On note que déjà à ce stade d'évaluation, le critère idéologique se révèle très relatif et peut décider du sort d'un film.

Lors de la discussion, ce sont principalement les professionnels de cinéma qui critiquent le niveau artistique du film et donnent des conseils à Marek Piwowski les coupes pour rendre le film plus dynamique et plus rythmé. Antoni Bohdziewicz, le directeur artistique de l'ensemble TOR, annonce qu'il a abandonné la protection pédagogique de ce film car « le réalisateur est indiscipliné »⁷³³. Il en apporte la preuve par la lettre adressée à TOR de l'actrice de renom, Jolanta Lothe, qui joue un rôle dans *La Croisière*. Elle rapporte, bouleversée, que « Marek Piwowski a uniquement retenu les scènes où son décolleté est généreusement exposé, allant jusqu'à ridiculiser son personnage »⁷³⁴. Madame Lothe a demandé la suppression de ces scènes qu'Antoni Bohdziewicz a ensuite conseillé au réalisateur de retirer. Ce dernier ne l'a pas fait, bien qu'il ait eu deux mois entre la date de la demande et la projection du film devant la commission pour agir. Le 22 mai 1970, le représentant de GUPPIKW (censure) donne son accord à la diffusion du film. Après quelques jours de réflexion, le chef de la cinématographie à travers le directeur de programmation au NZK, communique une liste de modifications à apporter au film, dont la suppression de la scène avec le décolleté de Jolanta Lothe⁷³⁵. La liste en question a été préparée par le chef de la cinématographie, le directeur de l'Entreprise « Ensembles filmiques », le directeur de programmation du NZK et le directeur du service culturel du KC PZPR. On remarque que l'avis de ce petit comité est plus négatif que celui de la commission d'évaluation du film du 22 mai 1970. Les membres reprochent principalement au film son « esthétique de la laideur »,

⁷³² Commission de validation du film *La Croisière* de Marek Piwowski, Filmothèque Nationale de Varsovie, Fonds A – 344, cote 479.

⁷³³ Idem.

⁷³⁴ La note concernant le film *La Croisière* du 25 juin 1970, AAN, Fonds : NZK, cote : 5/19.

⁷³⁵ La note concernant le film *La Croisière* du 25 juin 1970, AAN, Fonds : NZK, cote : 5/19.

ses « allusions politiques » et son « sarcasme satirique ». Il est décrit comme « un conglomérat de gags désorganisés du point de vue de la dramaturgie »⁷³⁶. On lit dans le compte rendu de cette réunion que l'acceptation de diffuser le film dans les cinémas d'art et d'essai est stratégique pour éviter que certains milieux de cinéastes et de journalistes transforment *La Croisière* en martyr si on en refusait la diffusion.

Finalement, vient la décision d'accepter le film à condition d'apporter les modifications. Cette solution éviterait d'écorner l'image des dirigeants culturels, qui passeraient pour des oppresseurs incultes face aux nouvelles formes d'expression artistique. A la lumière de ces informations, le silence de ces membres critiques lors des commissions s'explique. Ils ne parlent pas car d'une part, ils veulent passer pour « des chics types »⁷³⁷ et d'autre part, ils ne veulent surtout pas dévoiler leur manège stratégique. On conseille alors à Marek Piwowski de couper certaines scènes et certains mots pour alléger le rythme du film. Le réalisateur résiste à ces « conseils » dont l'exécution doit être surveillé par le directeur artistique de TOR⁷³⁸. Pendant deux mois, le réalisateur négocie pour éviter l'exécution de certaines modifications avec la direction de l'ensemble TOR, le service culturel du KC PZPR et avec le NZK. Une scène est finalement gardée après des négociations entre le directeur littéraire de TOR et le directeur du service culturel du KC PZPR. Le Vice-Ministre de la Culture et de l'Art et le chef de la cinématographie NZK, Czeslaw Wisniewski, donnent la décision finale le 24 août 1970 concernant la diffusion du film modifié en deux copies. En 1980, dix ans après son avant-première, le nouveau directeur artistique, Krzysztof Zanussi réussit à convaincre l'administration de diriger *La Croisière* pour une diffusion plus importante.

Lokis de Janusz Majewski et *Les Romantiques* de Stanislaw Rozewicz reçoivent la catégorie artistique III et II. Notre constat concernant le silence de ceux qui donnent les plus basses notes durant la discussion se confirme. Une seule personne, un bureaucrate, attribue à *Lokis* de Janusz Majewski la catégorie artistique IV tandis que les autres membres positionnent le film entre les catégories artistiques II et III⁷³⁹. Concernant *les Romantiques*, les plus mauvaises notes viennent des bureaucrates (catégorie III), tandis que les professionnels du milieu cinématographique et les experts considèrent le film comme exceptionnel et/ou précieux (I & II).

⁷³⁶ Idem.

⁷³⁷ Wojciech Marczewski et Filip Bajon lors de nos entretiens de janvier 2014 et d'août 2013 confirment l'hypothèse selon laquelle les bureaucrates soignent leur image auprès des cinéastes.

⁷³⁸ Lettre d'Antoni Bohdziewicz à Leon Bach du 9 juillet 1970, AAN, Fonds : NZK, cote : 5/19.

⁷³⁹ Le résumé des formulaires de notation du film *Lokis*, AAN, Fonds : NZK, cote : 4/21.

Nous remarquons que ces avis, en dépit des critères idéologiques, sont conditionnés par les goûts personnels de certains membres de la commission qui appartiennent à l'administration étatique. Prenons l'exemple des notes de Wieslaw Bozym – le directeur de l'Entreprise « Ensembles filmiques ». Il attribue à *Lokis* 40 points, la meilleure de toutes les notes, tandis qu'il donne 14 points à la *La Croisière*, note caractérisant un film médiocre. Wieslaw Bozym décerne la plus mauvaise note à *Les Romantiques*, seul à qualifier le film en catégorie artistique III⁷⁴⁰. Nous ne pouvons pas connaître ses arguments car il ne parle pas lors des commissions d'évaluation de ces trois films. D'ailleurs, sur les 11 commissions dans lesquels il est présent, il ne prend jamais la parole, mais son avis en tant que le directeur de l'Entreprise « Ensembles filmiques » est très important et il participe à toutes les discussions « politiques » décidant du sort d'un film. En revanche, après avoir comparé les trois cartes de notation de ces trois films, nous constatons que Wieslaw Bozym note l'élément idéologique du film fantastique *Lokis* à 12 points, celui du film contemplatif *Les Romantiques* à 8 points et *La Croisière* qui est une satire sociale et politique obtient 0 point. Or, *Lokis* étant un thriller esthétisé, il est le film qui porte le moins d'éléments idéologiques et *La Croisière* en tant qu'une satire politique porte le plus d'éléments idéologiques qu'elle critique. Nous remarquons que l'évaluation de l'aspect idéologique peut être aléatoire, dépendant des goûts personnels des membres des commissions. En conséquence, ceci peut prévaloir au film une mauvaise classification, comme le montre l'exemple de *Les Romantiques* et de *La Croisière*.

Hormis l'aspect très personnel dans la manière de noter les films, l'étude des comptes rendus des commissions d'évaluation des films nous révèle également la méfiance des membres envers la thématique abordant les problèmes de l'individu dans les films de l'ensemble TOR. Cet élément nous permet de constater que la définition du cinéma chez les bureaucrates n'est pas la même que chez les professionnels du milieu cinématographique. Les camarades directeurs critiquent l'accent mis sur l'individu dans le film *Le Doigt de dieu* d'Antoni Krauze et les « positions idéologiques » de l'auteur : « *Le film, qui coûte 5-6 millions, doit servir la pédagogie sociale* », « *un film ne peut pas être une œuvre d'art qui n'est pas de notre côté* », « *un film reflète la réalité et là, on a l'impression que la Pologne a subi une catastrophe nucléaire* », « *ce film éveille des doutes du point de vue de certaines positions, du point de vue de la communication* », « *ce film est réalisé à partir de positions idéologiques étrangères* ». Ces extraits de citations de bureaucrates donnent un aperçu de leurs attentes envers les films et de leur définition de l'individu. Si notre focus est fait sur ce

⁷⁴⁰ Voir Annexe N° 5.

groupe professionnel, c'est d'une part, parce que ce groupe possède le pouvoir décisionnel, ses membres occupant des postes dirigeants dans le champ de la cinématographie. D'autre part, c'est le groupe le plus nombreux lors des commissions et dont l'impact est le plus important sur les décisions. Même si certains membres de ce groupe ne participent pas à la discussion, nous pouvons quand même saisir le discours du groupe en étudiant ceux qui communiquent leurs avis oralement.

Nous pouvons donc observer que la portée idéologique du film attendue prime sur l'évaluation artistique. L'image, le son, la scénographie et les costumes sont relégués au second plan. On ne demande pas l'avis aux auteurs sur ces éléments essentiels pour l'esthétique et la communication du film. Pourtant, ils viennent parfois pour soutenir leur part de création, à l'image de l'ingénieur du son qui vient défendre son travail dénonçant les conditions médiocres de sonorisation de la salle de projection⁷⁴¹. Le film d'un cinéaste expérimenté qui exprime clairement ses intentions de l'auteur et de la réalisation reçoit une critique idéologique moins négative que les débutants qui doivent convaincre non seulement leur milieu professionnel, mais aussi les bureaucrates. Et si le milieu professionnel n'est pas convaincu, il est difficile de soutenir le film auprès des bureaucrates, comme c'est le cas pour *La Croisière*. On considère l'auteur-réalisateur comme responsable du film et il est donc de sa responsabilité de venir exprimer, expliquer et défendre son point de vue.

1.2.3. L'évaluation de films télévisuels

En dehors des films de cinéma, l'ensemble TOR a produit des films télévisuels dont l'évaluation a eu lieu en interne, à la télévision TVP par son comité de programmation.

Pour étudier le mécanisme d'évaluation de films télévisuels et le comparer avec celui des films cinématographiques, nous avons étudié tous les dossiers des films produits par TOR aux archives de la Télévision polonaise (TVP). Après une recherche dans les dossiers des films de notre corpus aux archives de la Télévision polonaise, nous avons découvert des comptes rendus concernant sept films évalués par la commission de la télévision. La recherche dans la base de données de la Filmothèque Nationale de Varsovie nous a permis de trouver deux films télévisuels supplémentaires, de Krzysztof Zanussi et d'Edward Zebrowski produits avant la réforme de 1969 et évalués par la commission cinématographique. L'étude de cet échantillon nous conduit à comprendre le processus des commissions en question.

⁷⁴¹ Compte rendu de la Commission d'évaluation du film *Voyage en Arabie* d'Antoni Krauze du 5 décembre 1979, Filmothèque de Varsovie, Fonds : A – 344, cote : 215.

Concernant les deux films de Krzysztof Zanussi et d'Edward Zebrowski découverts à la Filmothèque Nationale de Varsovie, nous notons que les catégories d'appartenance de ses membres sont comparables à celles organisées pour les films du cinéma. 11 personnes viennent d'évaluer *Face à face*⁷⁴² en 1967. L'année suivante 18 membres assistent à la commission de validation du film *L'Examen*⁷⁴³ de Krzysztof Zanussi. Le groupe des bureaucrates domine à ces deux commissions composant à chaque fois la moitié des membres. Nous constatons, après avoir comparé les membres de ces commissions et ceux des commissions de validation des films cinématographiques qu'avant 1969, il existait une seule commission pour les films télévisuels et cinématographiques.

La majorité des bureaucrates veille à ce que les films véhiculent une image positive de la Pologne populaire et de ses institutions. Par exemple, dans le film *Face à face*, certains membres de la commission n'apprécient pas la scène où la milice poursuit un fugitif sur les toits des immeubles. Ou encore, le problème de « l'individu opprimé » montré autour d'une vie normale et indifférente dérange. Stanislaw Rozewicz et Witold Zalewski utilisent les mêmes arguments de défense déjà employés pour les long-métrages cinématographiques : *Face à face* concerne la problématique universelle et non celle de la société polonaise, ce film est utile car il suscite la réflexion sur l'humanisme et le rapport à l'Autre. Stanislaw Rozewicz remarque que dans la plupart des films télévisuels, l'action domine et qu'il est rare de voir des films ambitieux qui posent des questions morales comme *Face à face*.

Les films télévisuels produits par TOR s'engagent à poursuivre l'orientation de la responsabilité morale entreprise par Krzysztof Zanussi. Parmi les 7 comptes rendus des films découverts dans les archives de la télévision polonaise, nous distinguons 5 moyen-métrages et 2 longs-métrages de fiction produits entre 1978 et 1981. Parmi les membres de ces commissions, nous trouvons des journalistes, des professionnels et des directeurs de télévision, des scénaristes, certains directeurs littéraires et artistiques des ensembles filmiques, les cinéastes et le directeur littéraire de TOR. Stanislaw Rozewicz apparaît une fois pour soutenir le film *Papa Stamm* (1978)⁷⁴⁴. Pour deux autres films *Party aux chandelles* (1980)⁷⁴⁵

⁷⁴² Compte rendu de la commission de validation du film *Face à face* de Krzysztof Zanussi et d'Edward Zebrowski, 29 XII 1967, Filmothèque Nationale de Varsovie, Fonds : A – 344.

⁷⁴³ Compte rendu de la commission de validation du film *L'examen* de Krzysztof Zanussi, 14 VI 1968, Fonds : A – 344.

⁷⁴⁴ Compte rendu de la commission du film *Papa Stamm* de Krzysztof Rogulski, 20 X 1978, Archive de la Télévision Polonaise (TVP), Centre de documentation, Varsovie, ul. Woronicza 17, 00-999 Warszawa, Fonds : Rédaction en chef des films de fiction télévisés (Naczelną Redakcją Telewizyjnych Filmów Fabularnych), cote : 1452/78.

⁷⁴⁵ Compte rendu de la commission du film *Party aux chandelles* d'Antoni Krauze, 9 XII 1980, Archive de la Télévision Polonaise (TVP), Centre de documentation, Varsovie, ul. Woronicza 17, 00-999 Warszawa, Fonds :

et *Les cas de Piotr S. (1981)*⁷⁴⁶, Krzysztof Kieslowski se présente à nouveau pour soutenir ses collègues. L'évaluation se déroule en petit comité de 4 à 10 membres par commission. Ce sont les directeurs de la télévision qui effectuent le filtrage idéologique à la place des bureaucrates absents lors des commissions de la télévision. Même si les directeurs de la télévision sont souvent issus du milieu professionnel de l'image ils surveillent l'image de la Pologne populaire. Dans le film *Party aux chandelles*, les scènes qui montrent les crocs de boucher sans viande, les magasins vides en Pologne populaire et le serveur faisant du trafic de viande sont critiquées, ainsi que celle où les héros passent une nuit au commissariat de milice. Witold Zalewski et Krzysztof Kieslowski répondent aux différents reproches. Le premier consiste à comparer l'humour du film d'Antoni Krauze à celui de la série très populaire à l'époque *Le Quarantenaire*. Witold Zalewski interprète cette comparaison comme « une critique et explique qu'elle n'a pas lieu d'être »⁷⁴⁷. *Party aux chandelles* est un film de fiction qui porte le style des auteurs : la réalisation d'Antoni Krauze et l'humour spécifique de son scénariste, Jan Himmilbach. Deuxièmement, Krzysztof Kieslowski, grâce à son œil observateur de documentariste, approuve le besoin de parler des problèmes d'approvisionnement de la viande et de la vie des pauvres gens.

L'analyse de ces documents a montré encore une fois de plus, que TOR soutient la démarche d'auteur des cinéastes et leur style. Il est intéressant de remarquer, même avec l'échantillon modeste de films de télévision, que la structure de l'interdit et de la défense est la même pour les films de fiction du cinéma et de la télévision. Le discours du pouvoir surveille que l'image de la Pologne populaire soit positive et que l'individu ne soit pas présenté avantageusement par rapport à la collectivité. De l'autre côté, la direction de l'ensemble TOR soutient les démarches qui défendent l'individu face à la collectivité.

Rédaction en chef des films de fiction télévisés (Naczelna Redakcja Telewizyjnych Filmow Fabularnych), Cote : 1838/78.

⁷⁴⁶ Compte rendu de la commission du film *Les cas de Piotr S de Stanislaw Jedryka*, 10 II 1981, Archive de la Télévision Polonaise (TVP), Centre de documentation, Varsovie, ul. Woronicza 17, 00-999 Warszawa, Fonds : Rédaction en chef des films de fiction télévisés (Naczelna Redakcja Telewizyjnych Filmow Fabularnych), Cote : 574/81.

⁷⁴⁷ Compte rendu de la commission du film *Party aux chandelles* d'Antoni Krauze, 9 XII 1980, Archive de la Télévision Polonaise (TVP), Centre de documentation, Varsovie, ul. Woronicza 17, 00-999 Warszawa, Fonds : Rédaction en chef des films de fiction télévisés (Naczelna Redakcja Telewizyjnych Filmow Fabularnych), Cote : 1838/78.

1.3 Les évaluations technique et économique

Une fois un film accrédité pour être diffusé au cinéma il doit encore être soumis à deux commissions: technique et économique. La commission technique est la dernière étape de validation avant la diffusion du film, tandis que la commission économique contrôle le procédé de production, l'argent dépensé et attribue les primes en fonction des résultats économiques.

1.3.1. La qualité technique des films

Les commissions d'évaluation des scénarios et de validation des films n'évaluent pas leur faisabilité technique, mais leur qualité idéologique et artistique. Ensuite, ces films « validés » par le chef de la cinématographie ou le Ministre de la Culture et de l'Art passent en Commission d'Evaluation des films sur les critères techniques (KOJTF – Komisja Oceny Jakosci Technicznej Filmow). Le KOJTF évalue la qualité technique de l'image et du son d'un film. Cette commission est organisée dans un des Studios Techniques polonais : Wroclaw, Lodz ou Varsovie (à partir de sa date de création dans la deuxième moitié des années 1970). Un avis négatif rend un film impossible à diffuser. La décision est irrévocable, avec une exception. Un film jugé techniquement insuffisant peut exceptionnellement être diffusé avec l'accord du chef de la cinématographie, après étude d'une demande motivée du directeur de l'Entreprise « Ensembles filmiques » et du directeur du département de programmation du NZK⁷⁴⁸. Le KOJTF décide de la vie et de la mort d'un film, c'est à dire, de sa diffusion. Il peut attribuer au film un nombre et un type précis de copie de bobine. Cela peut limiter la diffusion d'un film à certaines salles de cinéma en fonction de leur équipement de projection. L'avis du KOJTF est essentiel pour la fabrication des copies en 35mm et 16mm. Le format 16mm est destiné à la diffusion auprès du grand public. Nous avons observé que certains films très bien reçus lors des commissions de validation, dont les scénarios ont eu des avis exclusivement favorables ne sont pas diffusés en copie 16 mm (grand public). Il se

⁷⁴⁸ La réponse du vice-directeur du département de la production et de la technique du Studio de Wroclaw du 18 juillet 1978 qui rappelle le fonctionnement du KOJTF à la demande de l'Entreprise « Ensembles filmiques » d'acceptation par le KOJTF du film de Slawomir Idziak *Apprendre à voler*, Archive du Ministère de la Culture et du patrimoine, Fonds : KOJTF, cote 1099/14.

trouve aussi que certains films circulent avec un nombre de copies réduit par rapport aux autres. Tel est le sort de *L'Hôpital de la transfiguration* d'Edward Zebrowski et de *L'Amateur* de Krzysztof Kieslowski qui reçoivent des éloges de la part des membres de leur commission de validation alors que leurs films sont diffusés en copies de 35 mm : 18 pour le premier et 27 pour le deuxième⁷⁴⁹. L'opinion du KOJTF est la clé qui permet de résoudre l'énigme concernant certains films bien évalués par les commissions de validation et qui ne sont pas destinés à une large diffusion.

Apprendre à voler (1978) de Slawomir Idziak, diffusé en 5 copies de 35 mm⁷⁵⁰, illustre parfaitement le fonctionnement de cette commission technique. Le document datant du 18 juillet 1978⁷⁵¹ envoyé par le vice-directeur du département de la production et de la technique du NZK au directeur de l'Entreprise « Ensembles filmiques » rectifie la décision de ce dernier de destiner à la diffusion, le film *Apprendre à voler* de Slawomir Idziak. On reproche à l'Entreprise « Ensembles filmiques » d'avoir ignoré l'avis négatif du KOJTF et d'avoir même « induit en erreur la direction de la cinématographie »⁷⁵². En conséquence, la voie hiérarchique concernant la demande de diriger le film à la diffusion n'a pas été respectée. La demande a été déposée directement par le directeur de l'Entreprise « Ensembles filmiques » au chef de la cinématographie. L'Entreprise « Ensembles filmiques » a oublié une étape dans le processus hiérarchique. Elle aurait dû déposer la demande au département de la production et de la technique du NZK, l'organe qui conseille le chef de la cinématographie concernant l'évaluation technique des films et qui adresse à ce dernier toutes les demandes d'envoi des films à la diffusion. On reproche au film la mauvaise qualité du son, l'incompréhension des dialogues, pourtant l'auteur-cinéaste confirme que le son est conforme à ses intentions de réalisation et à celles de l'ingénieur du son⁷⁵³.

Le KOJTF demande une excellence technique des films, mais en réalité le matériel acquis par la cinématographie pour fabriquer les films ne permet pas toujours de répondre à cette exigence. Dans sa lettre adressée à la direction de la cinématographie, Slawomir Idziak explique ce paradoxe selon lequel on demande aux directeurs de la photographie de tourner rapidement et de manière économique. Or, la base technique polonaise ne permet pas de

⁷⁴⁹ Les résultats de la diffusion des films en 1979, AAN, Fonds : NZK, cote 5/68.

⁷⁵⁰ Les résultats de la diffusion des films en 1978, AAN, Fonds : NZK, cote 5/68.

⁷⁵¹ La réponse du vice-directeur du département de la production et de la technique du NZK du 18 juillet 1978 qui rappelle le fonctionnement du KOJTF à la demande de l'Entreprise « Ensembles filmiques » d'acceptation par le KOJTF du film de Slawomir Idziak *Apprendre à voler*, Archive du Ministère de la Culture et du patrimoine, Fonds : KOJTF, cote 1099/14.

⁷⁵² Idem.

⁷⁵³ Rapport du Vice-directeur du département technique du NZK du 29 avril 1978, Archive du Ministère de la Culture et du patrimoine, Fonds : KOJTF, cote : 1099/14.

satisfaire cette sollicitation. La cinématographie polonaise possède uniquement trois caméras légères qui permettent de tourner rapidement mais il faut les partager avec d'autres réalisateurs en respectant les plannings de tournages des autres unités. Si ces caméras sont réservées, il reste aux directeurs de la photographie du matériel très lourd qui encombre les petites pièces où il faut tourner les scènes. De plus, les chariots pour transporter le matériel sont très larges et ne passent pas par des portes standards. Ce matériel est également bruyant et nuit à l'enregistrement sonore⁷⁵⁴. Slawomir Idziak explique qu'il est difficile d'enregistrer des images claires avec les objectifs de caméras mis à disposition des chefs opérateurs par des studios polonais. La qualité de l'image est une des exigences artistiques majeures, obligeant les directeurs de photographie à passer du temps à régler les projecteurs, utiliser des filtres spécifiques, se débrouiller pour tourner des images suffisamment claires. Tous ces réglages liés au matériel à disposition des équipes des tournages prend du temps et rallonge des plannings de tournages tout en augmentant les budgets. Slawomir Idziak critique également l'absence de formation des techniciens qui sont incapables de développer correctement les négatifs ou de régler le matériel du tournage. Les remarques de Slawomir Idziak critiquant la base technique des studios sont confirmées par l'analyse de la baisse de niveau du son dans les films, effectuée par l'Association des Cinéastes Polonais (SFP) qui critique l'amalgame que fait le KOJTF entre l'évaluation artistique du son de l'ingénieur du son et l'évaluation technique et technologique⁷⁵⁵.

Cet exemple montre que l'équipement qui conditionne la base technique et le personnel technique fournis par l'Etat mécène nuit à l'esthétique des films et à la qualité technique de l'image et du son, qui vont être évalués ensuite par le KOJTF. Par exemple, certains films produits à un coût raisonnable qui suivent donc les *desiderata* du mécène, comme *L'Hôpital de la transfiguration* (1978) et *l'Amateur* (1979) sont pénalisés par l'incompétence de certains techniciens à développer correctement les négatifs des films et par la qualité du matériel technique. Or, les décisions concernant la diffusion de ces films résultent de la mauvaise qualité de la copie développée. L'image trop sombre et/ou le négatif sale suffisent à restreindre la diffusion d'un film dont la copie en 16 mm serait peu rentable à cause de sa mauvaise qualité de développement. Sa diffusion risquerait de générer des réclamations de la part des spectateurs. Ainsi, la diffusion du film *L'Hôpital de la transfiguration* est limitée au nombre restreint de copies en 35 mm relatif au mauvais

⁷⁵⁴ Lettre de Slawomir Idziak au chef de la cinématographie (document non daté), Archive du Ministère de la Culture et du Patrimoine, Krakowskie Przedmiescie, Fonds : KOJTF, cote : 1099/14.

⁷⁵⁵ SFP, Analyse des causes de la baisse de la qualité du son dans les films polonais du 16 janvier 1976, Archive du Ministère de la Culture, Krakowskie Przedmiescie, Fond : KOJTF, côte : 1099/14

développement du négatif⁷⁵⁶. Le dossier sur le film préparé par Tadeusz Sobolewski pour Filmowy Serwis Prasowy du 1-15 février 1979 atteste de l'existence de copies en 35 et en 16mm dans ce film⁷⁵⁷. Quelques jours après, le directeur du département de la production et de la technique du NZK (la cinématographie) Wieslaw Bozym, le 20 février 1979, explique que la diffusion du film est restreinte au 35mm en raison de l'impossibilité d'effectuer une copie correcte. La critique vise le non respect de la « discipline technique » au nom des intentions de la réalisation pour obtenir des effets esthétiques (traitement chimique, temps d'exposition spécifiques par rapport à la norme technique), ce qui a abimé le négatif et a rendu impossible d'effectuer la copie en 16mm pour diriger le film à la diffusion dans les salles des campagnes et des petites villes.⁷⁵⁸ Au final, 18 copies en 35 mm (format du tournage du film) sont réalisées et le film est diffusé en mars 1979⁷⁵⁹. 18 copies, cela signifie une diffusion très restreinte du film. Aujourd'hui, il existe un dvd avec la copie remasterisée du film, dont la qualité n'est pas si médiocre si un distributeur a engagé les fonds pour éditer le film. Nous supposons que l'avis technique est un prétexte pour limiter la diffusion des films qui dérangent la cinématographie et qui ont reçu un avis positif de la commission de validation.

Pour éviter la mauvaise interprétation des intentions artistiques et pour éviter que le KOJTF ne les considère comme des défauts de réalisation qui pénaliseraient le film, les auteurs de l'image et du son doivent attester que le film est conforme aux intentions de la réalisation. Ainsi, Witold Stok, le directeur de la photographie du film *Rebus* (1977), affirme que les flous dans le film sont utilisés pour lui donner la forme d'un documentaire. Concernant le son, l'ingénieur du son, Radzislaw Meczewski assure que les bruits incompréhensibles du deuxième plan sont voulus pour rapprocher l'histoire du film de la réalité⁷⁶⁰.

Finalement, *Rebus* a été validé, par le KOJTF, à la diffusion le 30 juin 1977. La lettre du réalisateur de *Rebus*, Tomasz Zygodlo, adressée à Film Polski⁷⁶¹ signale un problème

⁷⁵⁶ Lettre de Wieslaw Bozym, directeur du département de production et de technique à l'Entreprise « Ensembles filmiques » du 20 février 1979, Archive du Ministère de la Culture, Krakowskie Przedmiescie, Fonds : KOJTF, cote 1099/14 (Voir Annexe n° 16).

⁷⁵⁷ « Hôpital de la transfiguration », *Filmowy Serwis Prasowy*, n°3/427, février 1979, p 3.

⁷⁵⁸ Document signalant le problème technique, signé par Wieslaw Bozym le 20 février 1979, AAN, Fonds : NZK, cote 5/99 (Voir Annexe n° 16).

⁷⁵⁹ Tableaux de diffusion des films polonais entre 1973-1986, AAN, Fonds : NZK, cote : 5/68.

⁷⁶⁰ Attestations de Witold Stok et de Radoslaw Meczynski, Archive du Ministère de la Culture, Krakowskie Przedmiescie, Fonds : KOJTF, cote : 1099/14.

⁷⁶¹ La lettre de réclamation de réalisateur Tomasz Zygodlo envers le Studio de Lodz, adressée à l'Entreprise Film Polski le 18 X 1977, Archive du Ministère de la Culture, Krakowskie Przedmiescie, Varsovie, Fonds : KOJTF, cote : 1099/14 (voir Annexe n° 17).

de qualité des copies du films destinées à la diffusion. La plainte est adressée au Studio de Lodz qui a effectué une copie du film pour sa diffusion au festival de Mannheim. *Rebus* de Tomasz Zygadlo, a été envoyé au Festival International des Films de Mannheim sans considération pour la mauvaise qualité du son de la copie. Le cinéaste raconte que la copie préparée par le Studio de Lodz à la demande de Film Polski était scandaleuse. En conséquence, Tomasz Zygadlo et quelques journalistes qui l'accompagnaient se sont éclipsés lors de la projection, honteux de la qualité du son et de l'image de la copie présentée. De plus, Tomasz Zygadlo ajoute que les copies des films de leurs collègues russes et yougoslaves, développées à partir de négatifs de moindre qualité, sont au final bien meilleurs. Il exige des explications sur cette affaire « *qui est peut-être sans importance pour Film Polski, mais pour lui est devenue l'objet de la honte civique* ». ⁷⁶²

Ces exemples confirment que les intentions artistiques d'auteur des cinéastes doivent franchir plusieurs étapes de validation qui parfois nuisent soit à la forme finale de l'œuvre, quand il s'agit de coupes exigées ou de problèmes liés à la technique, soit au type de diffusion qui se révèle comme une sorte de censure de l'œuvre, empêchée de rencontrer le public.

1.3.2 L'évaluation économique : avant 72, après 72

L'évaluation économique d'un film se situe après celle du KOJTF et après la décision de diffusion. On évalue, comme dans toutes les productions des films, les bilans de la production, la cohérence du budget avec les besoins de la réalisation, la gestion du planning et aussi le taux d'usage du négatif. Le rapport de production permet d'expliquer certains imprévus. Une bonne opinion peut contribuer à l'obtention d'une prime pour l'ensemble filmique qui l'a produit et pour les auteurs du film. L'intérêt que représente l'étude des rapports de production pour cette thèse est de vérifier dans quelle mesure l'évaluation économique participe au discours du pouvoir et si elle peut modifier celui du cinéaste. L'archivage des rapports de production des films de l'ensemble TOR montre la dépendance des institutions cinématographiques aux des décisions politiques. Les rapports des films produits après 1972 se trouvent aux Archives Nationales de Milanowek. Ce sont les ensembles filmiques qui archivaient ces rapports après la réorganisation de la

⁷⁶² Idem (voir Annexe n° 17).

cinématographie en 1972 qui a remis en place le statut de responsable de la production. L'étude de cette partie des rapports permet de vérifier notre hypothèse sur la stratégie économique de Witold Sliwinski, chef de production de TOR. En revanche, il est intéressant d'étudier les rapports de la période lorsque la production cinématographique a été confiée à l'administration du NZK pour voir si cette organisation avait un impact sur la forme finale du film et donc son discours. Cette partie des rapports est entreposée dans les cartons de l'Archive du Ministère de la Culture et du Patrimoine.

Tous les rapports expliquent la coopération de plusieurs équipes autour du film. Nous n'avons pas remarqué de différences entre la gestion des équipes avant 1972 et après. La structure de fonctionnement ne change pas suite aux bouleversements politiques. Néanmoins, Edward Zajicek⁷⁶³ (l'ancien chef de production des ensembles : Syrena, Iluzjon, Kadr ; professeur des sciences économiques, témoin de l'époque) et Barbara Pec-Slesicka⁷⁶⁴ (l'ancien chef de production de l'ensemble X) signalent un problème de composition des équipes de tournages avant 1972, lorsque la production ne concerne plus les ensembles filmiques. Selon ces deux témoins de la période évoquée, les nouveaux ensembles filmiques n'étaient pas dirigés par des professionnels et les chefs de production n'étaient pas en contact avec les ensembles filmiques. En effet, il est difficile d'organiser l'équipe de l'image, qui a un impact sur la qualité du film, sans connaître les sensibilités artistiques des professionnels : « *Cela a conduit à la tutelle administrative sur les processus créatifs qui se concentre sur les détails* »⁷⁶⁵.

Cette tutelle administrative est source d'incompréhensions. Par exemple, on reproche à Andrzej Wajda dans le rapport de production du film *Le Bois du bouleux* (1970), ses voyages professionnels qui rallongent le planning du tournage. En conséquence, le cinéaste est pénalisé par la réduction de sa prime alors que son déplacement est d'ordre professionnel⁷⁶⁶. Suite aux « expérimentations picturales » du cinéaste de *La Croisière* (1970), Marek Piwowski, et de son directeur de photographie qui ont conduit au gaspillage de négatifs, la commission d'évaluation économique décide d'enlever les droits de primes du cinéaste et de réduire à 60% ceux du directeur de photographie qui « *est sous certains aspects le co-auteur du film. Il aurait dû agir avec plus d'insistance contre les critiques envers le scénario* »⁷⁶⁷.

⁷⁶³ Cf. ZAJICEK, E., *op. cit.*, pp 210 – 211.

⁷⁶⁴ Cf. WERTENSTEIN, W., *Ensemble X*, Edition Oficyna, Varsovie 1991, pp 8 – 9.

⁷⁶⁵ Cf. ZAJICEK, E., *op. cit.*, p 210.

⁷⁶⁶ Rapport de production du film *Bois du bouleux* d'Andrzej Wajda, Archive du Ministère de la Culture et du Patrimoine, Fonds : Komisja Ocen Ekonomicznych, cote 795/282.

⁷⁶⁷ Commission d'évaluation économique du film *La croisière* de Marek Piwowski du 2 novembre 1970, Archive du Ministère de la Culture et du Patrimoine, Fonds : Komisja Ocen Ekonomicznych, cote 795/265.

Ces arguments éclairent ceux des bureaucrates durant les commissions de validations des films qui blâment les cinéastes de s'être éloignés des scénarios lors de la réalisation des films. Or, le processus de la réalisation d'un film est en mouvement permanent, certaines intentions prévues au début et sur le papier ne fonctionnent pas sur le tournage qui impose ses propres règles. Il est évident maintenant qu'un fossé communicationnel s'est créé entre le discours de l'administration étatique et celui des cinéastes. Les bureaucrates, occupés par la surveillance idéologique, cherchent dans les dissonances entre le scénario et le film des actes d'opposition.

Krzysztof Zanussi, après avoir réalisé *La Structure du cristal* (1969), a dû fournir à la Commission d'évaluation économique toute une liste d'arguments expliquant pourquoi il n'a pas complètement respecté le scénario.⁷⁶⁸ Krzysztof Zanussi donne des explications à des modifications très naturelles du film par rapport au scénario que tout artiste effectue en testant l'idée en pratique : « *Un musicien lorsqu'il compose sa musique ne garde pas les notes qui sonnent faux en les jouant uniquement car il les a prévues en l'écrivant* »⁷⁶⁹. L'auteur réalisateur décide de modifier dix scènes car il considère qu'elles ne fonctionnent pas en pratique, en les confrontant à l'ensemble et au rythme du film. Il explique par exemple qu'il supprime la scène où les deux amis parlent d'Anna car les éléments informationnels qu'elle communique n'apportent rien au film, on les entend ailleurs. Zanussi coupe la répétition. Autre exemple, la scène où Marek discute avec Jan de la pluie à l'écrit créait une ambiance intime, mais le dialogue joué n'est pas naturel et la scène semble artificielle. L'état d'esprit de Marek, que cette scène devait exprimer, est visible dans d'autres scènes. D'autres coupures servent à modeler les personnages. Jan, parmi les oiseux, se transforme en symbole d'un Saint contemporain. Même si cette symbolique est volontaire, Zanussi décide de couper la scène car le message qu'il veut transmettre n'est pas subtil et ressort plus discrètement à d'autres moments. Ces exemples montrent qu'il faut justifier à l'administration tous ces choix de création comme si tout acte de création était prévisible. Cette explication est intéressante car elle met en lumière le mécanisme du pouvoir cinématographique, similaire dans toutes les autres commissions, qui essaye de placer les auteurs-réalisateurs sous l'emprise de l'administration en contrôlant le processus de création et en laissant aux cinéastes peu de liberté d'expression. Si cette liberté d'expression « dérape » du contrôle, il faut s'expliquer devant la commission qui s'attend à ce que les cinéastes avouent qu'ils ont péché.

⁷⁶⁸ La note concernant les modifications exécutées dans le film *La Structure du cristal* du 22 mai 1969, Archive du Ministère de la Culture et du Patrimoine, Fonds : Komisja Ocen Ekonomicznych, cote : 795/228.

⁷⁶⁹ Idem.

Les rapports de production faits par les responsables de production après 1972 révèlent leur stratégie pour obtenir les primes, mais aussi pour produire des films avec des coûts relativement bas pour éviter de tomber sous l'emprise du mécène qui finance les films. La manière d'archiver les rapports de production indique le changement de la politique culturelle et de la place de la production filmique dans la politique culturelle. Avant 1972, ces rapports ont été archivés par le Ministère de la Culture et de l'Art. Après 1972, ils ont été archivés par les ensembles filmiques qui les ont envoyés à l'Archive National de Milanowek dans les années 2000. Rappelons qu'à partir de 1972, les responsables de production ont intégré les ensembles filmiques. La production d'un film est considérée comme une activité très technique et les chefs de production sont en mesure de répondre aux reproches des bureaucrates des commissions permettant d'éviter la réduction des tantiems. Ils comprennent aussi, qu'un film est une œuvre collective, le fruit de plusieurs auteurs, ce qu'explique dans son rapport le responsable de production du film *Les Frissons* de Wojciech Marczewski⁷⁷⁰. La qualité du film résulte du travail de tous ces auteurs chacun responsable d'un des éléments qui composent le film : l'image, le son, la scénographie, les décors, les costumes qui vont contribuer au niveau artistique élevé du film. En s'appuyant sur les prix que *Les Frissons* obtient à Berlin, à Belgrad et à Gdansk et également sur sa rentabilité, le directeur de production demande une prime pour l'ensemble de l'équipe. Si la période de tournage a été prolongée et que l'ensemble TOR a subi des pertes économiques liées à la maladie de l'acteur interprétant le personnage principal, toutes ces pertes ont été compensées lors de la période de montage. La proximité du responsable de production avec l'équipe contribue à donner une forme finale au film.

Conclusion

Cette étude des différents rapports et des comptes rendus des commissions d'évaluation des films illustre le fonctionnement du mécanisme de contrôle de présence de messages idéologiques dans les films, de la conformité des films avec le discours officiel. Plusieurs institutions ont un pouvoir décisionnel et peuvent, pour une raison liée à leur spécificité, avoir un impact sur la diffusion des films. Nous confirmons que le discours officiel cinématographique est au service du pouvoir organisé dont le but est de motiver les cinéastes à insérer volontairement dans leurs films des messages à caractère idéologique et à

⁷⁷⁰ Rapport de production du film *Les Frissons* de Wojciech Marczewski datant du 27 novembre 1981, Archive de Milanowek, Fonds : Przedsiębiorstwo « Zespoly filmowe », cote : 997.

supprimer ceux qui dérangent. Cette étude nous révèle également que la relation entre l'Etat-Parti et les auteurs des films dépasse la simple négociation. Elle se caractérise par un rapport dialectique entre le discours d'auteur des cinéastes de TOR et le discours officiel idéologique. Il se trouve que les cinéastes de l'ensemble TOR, soutenus par leur direction, affirment leur discours d'auteur en préférant voir leurs films diffusés en copies restreintes que de céder à la pression des attentes du discours officiel de l'Etat-Parti. Les lettres de réclamation de Tomasz Zygadlo et de Slawomir Idziak illustrent le rapport dialectique où les auteurs de films, en se servant des outils mis en place par le discours officiel, expriment leurs mécontentements.

Il n'est pas anodin de remarquer que, comme dans la cinématographie hongroise étudiée par Kristian Feigelson « cette politique d'évaluation et de possible interdiction, à la différence du cas soviétique, s'applique aux œuvres et non à leurs auteurs »⁷⁷¹ ce qui témoigne d'une certaine souplesse du système qui laisse les auteurs défendre leurs films.

⁷⁷¹ Cf. FEIGELSON, K., « Hongrie, Pologne, Tchécoslovaquie (1945-1995). Au-delà du rideau en Europe Centrale », dans : *Cinéma et régimes autoritaires au XXe siècle*, PUF, Editions ENS rue d'ULM, 2008, p 156.

CHAPITRE 2 *Les cinéastes de l'ensemble TOR dans les médias*

Vers la deuxième moitié des années 1970, les bureaucrates, suite au renforcement de la position de la SFP⁷⁷², craignent de perdre le contrôle sur la réception des films dans la presse. L'Association des Cinéastes Polonais (SFP) était composée de professionnels membres du Parti et de ceux impliqués dans l'opposition. Dans le document préparé pour le VIII^{ème} Congrès du Parti qui a eu lieu entre le 11 et le 15 février 1980, on prévoit des actions pour orienter des critiques « manipulés » par les cinéastes : « *Nous devons tous faire un effort pour surmonter la coterie de la critique, de la libérer de l'influence des groupes de pression informels de la part des cinéastes, qui manipulent l'opinion publique et la conscience filmique des spectateurs* »⁷⁷³.

Ce chapitre étudie certaines critiques de films polonais et français pour saisir le regard des médias sur les films produits par TOR et pour vérifier l'hypothèse avancée par le Parti selon laquelle les cinéastes « *manipulent l'opinion publique* ».

2.1. Le regard des critiques polonais sur les films de l'ensemble TOR

Nous avons choisi de comparer des articles représentant différentes politiques éditoriales. Rappelons que l'Etat-Parti est non seulement le mécène dans le domaine de l'art, mais finance aussi toute la presse officielle. C'est pourquoi, les journalistes du quotidien officiel du Parti, *Trybuna Ludu* comme Zbigniew Klaczynski, siègent lors des commissions de validation des films pour ensuite orienter le regard des Polonais. Les hebdomadaires *Polityka* et *Argumenty* suivent la direction donnée par le discours politique officiel. Parfois, ces deux journaux emploient des méthodes stratégiques pour présenter un film tel un porte-parole de la voix politique (*La Spirale* de Krzysztof Zanussi, 1978). Néanmoins, comme dans l'art, certains médias et certains journalistes, en dépit du contrôle, ont réussi à construire une identité modérément critique envers le discours politique officiel. Ceci s'exprime de manière encore plus dense pendant la période exceptionnelle de Solidarnosc. Par exemple, les articles parlant du film *Les Frissons* (1981) de Wojciech Marczewski, qui sort quelques mois avant le coup d'état de Wojciech Jaruzelski, traduisent un certain souffle de libération de l'expression

⁷⁷² L'Association des Cinéastes Polonais (SFP – Stowarzyszenie Filmowcow Polskich).

⁷⁷³ Les actions de programmation prévisionnelles pour la cinématographie pour le VIII^{ème} Congrès du Parti (document sans date), AAN, Fonds : KCPZPR, Cote LVII1718.

journalistique. Le quotidien *Zycie Warszawy* et l'hebdomadaire *Kultura* osent exprimer des idées opposées. C'est pourquoi, l'édition de ces deux médias culturels est interrompue. *Zycie Warszawy* est suspendu entre le 13 décembre 1981 et le 16 janvier 1982. *Kultura*, est édité jusqu'à la fin de 1981. L'opinion de l'hebdomadaire indépendant *Tygodnik Solidarnosc*, lui aussi suspendu à la même date et réactivé seulement en 1989, exprime l'attente de l'opposition envers le cinéma. Enfin, l'avis du magazine bihebdomadaire *Film* est important pour connaître la position de la presse spécialisée dans le cinéma.

2.1.1. La réception du film « *Les Frissons* » de Wojciech Marczewski

Andrzej Szpulak explique dans son livre « Les films de Wojciech Marczewski » que le film *Les Frissons* a engagé une polémique dans la presse sur les éléments de politique qui y figurent⁷⁷⁴. Après le 13 décembre 1981 et l'interdiction de la diffusion du film, les critiques restent muets. Le seul article abordant *Les Frissons* qui paraît durant la période de l'état de guerre, le 27 février 1982 dans *Polityka*, ressemble plus à un règlement de comptes avec le film.

Andrzej Szpulak remarque que tous les critiques de toutes orientations politiques, dénoncent la présence ou l'absence de problématiques politiques. Ils font du film un nouvel objet, l'objet de leurs interprétations qui communiquent des sens différents que ceux donnés à l'œuvre par l'artiste. Quel est donc le rôle de la critique cinématographique dans la communication des idées entre l'œuvre, en l'occurrence le film de Wojciech Marczewski *Les Frissons*, et le public ?

Deux articles venant de *Polityka* ont particulièrement attiré notre attention. Le premier est écrit par Zygmunt Kaluzynski⁷⁷⁵ le 5 décembre 1981, *Mes copains de la police*⁷⁷⁶, et exprime son enthousiasme pour le film. Le deuxième, écrit par Kazimierz Kozniewski⁷⁷⁷, en date du 27 février 1982⁷⁷⁸, présente un point de vue complètement opposé à celui de son collègue. Ce deuxième remarque deux erreurs de nature historique dans le film. La première est liée à la mécompréhension du fonctionnement de l'école en Galicie et la deuxième à

⁷⁷⁴ Cf. SZPULAK, A., *Les films de Wojciech Marczewski*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznan 2009, p 162.

⁷⁷⁵ Personnalité publique, membre du Parti, critique érudit détesté par les cinéastes sympathisant avec l'opposition politique.

⁷⁷⁶ Cf. KALUZYNSKI, Z., « Moi koledzy z policji », *Polityka*, n° 49, le 5 décembre 1981, p 11.

⁷⁷⁷ Ecrivain et critique filmique, auteur de quelques scénarios, pendant la période communiste il coopérait avec le Ministère de la Sécurité et espionnait le milieu littéraire, sous le cryptonyme « 33 ».

⁷⁷⁸ Cf. KOZNIEWSKI, K., « Les frissons », *Polityka*, n° 2, le 27 février 1982, p 16.

l'image du scoutisme qui n'est plus actualité en 1956. Ces deux critiques illustrent les différences de points de vue des journalistes, certes, mais sont aussi un signe de changement de la politique éditoriale à *Polityka*, liée à la ligne de la politique officielle. Zygmunt Kaluzynski dans *Mes copains de la police* considère ce film comme le plus « décent » des films sur l'époque du stalinisme et esthétiquement beau. Au début de son article, le journaliste cite *Les Frissons*, parmi les films traitant de « la manière dont le stalinisme déformait les esprits »⁷⁷⁹ des enfants, précisant que c'est le seul film qui parle de cette époque de manière « honnête » en transmettant la vérité sur l'espoir de ceux qui croient à l'idéologie. Pour lui, le film est important car « le déchirement national » qui se manifeste dans la politique de 1981 s'exprime à travers la psychologie du héros, Tomasz, qui vit en 1956. Kaluzynski voit dans le film de Marzewski une analogie avec l'époque actuelle. Il perçoit le symbole de ce « déchirement national » dans le drame du citoyen qui ne sait plus quelle voie suivre dans celles proposée par les trois institutions censées éduquer le peuple et qui se contredisent : l'école, la famille et l'Eglise. Il attire l'attention sur le portrait de Marx qui donne l'impression de pleurer, vu en gros plan. Dans le plan d'ensemble, nous apprenons que les larmes de Marx sont le résultat d'un nettoyage des portraits par les scouts. Zygmunt Kaluzynski pointe ses détails dans sa critique, mais en rajoutant « je pense que ce n'est pas uniquement une idée artistique : ce Marx est réel »⁷⁸⁰ suggérant que le père de l'idéologie réagit à ce qu'ont fait à ses disciples. Cette critique n'est positive que sur un aspect. Le film est instrumentalisé pour régler des comptes avec d'autres films qui traitent de l'époque stalinienne (*La Pendulette* de Filip Bajon – 1981 et *Haut les mains* de Jerzy Skolimowski - 1967) bien reçus par d'autres critiques, membres de l'Association des Cinéastes Polonais (SFP) – « les copains de la police », comme les décrit le journaliste. Cet article fournit à Kaluzynski une occasion de se présenter sous angle du journaliste martyr dont l'avis est sévèrement critiqué et contrôlé par Jerzy Plazewski, le chef des critiques associés à la SFP qui accuse Kaluzynski de ne pas aimer les films polonais. Or, *Les Frissons* donne au journaliste l'occasion de prouver le contraire : bien parler de ce film lui sert d'argument pour en critiquer d'autres.

Les critiques sympathisant avec l'opposition, voyaient dans le film soit des analogies avec l'actualité, soit, au contraire, accusaient le film de Wojciech Marzewski de ne pas avoir été assez radical. Dans les deux cas, on considérait le film comme la critique d'une certaine

⁷⁷⁹ Idem.

⁷⁸⁰ Idem.

réalité. Malgorzata Dipont dans son article⁷⁸¹ pour *Zycie Warszawy* écrit que le film de Marczewski est un film politique dans le sens où la politique est comprise comme un rapport de forces et non comme un pouvoir souverain. Dans cette interprétation, le rapport avec l'éthique, comprise comme un choix qui accomplit le soi, a un sens politique. Malgorzata Dipont est, parmi tous les critiques qui ont écrit sur *Les Frissons*, la plus proche de l'intention de Wojciech Marczewski. En séparant dans le film l'expérience personnelle de l'auteur du sens universel de l'œuvre, elle saisit le rapport entre l'individu et le pouvoir organisationnel. D'ailleurs, le titre de son article *Les Désarrois de l'élève Tomasz* renvoie le lecteur au titre du roman de Robert Musil publié en 1906 *Les Désarrois de l'élève Törless*. La ressemblance entre le héros du film, Tomasz Zukowski et le héros du roman, Törless est scrupuleusement étudiée par Andrzej Szpulak⁷⁸² et par certains critiques polonais⁷⁸³. Dans les deux cas, le comportement d'un individu est mis à l'épreuve de la pression, dans un environnement fermé face aux mécanismes de contrôle. Les jeunes garçons sont désorientés, perturbés par la découverte de la sexualité et par la violence de leurs camarades. Cette désorientation les rend incapables de faire des choix raisonnés, seuls, isolés pour la première fois de leurs familles, angoissés par leurs pulsions sexuelles, ils tombent docilement dans les griffes du pouvoir. C'est pour cette raison que Malgorzata Dipont voit dans le film, une expression politique « dans le sens le plus profond ». Rafal Marszalek de *Kultura* fait une analyse politique du film où le camp des scouts est clairement identifié comme un outil de socialisation, mais au lieu de disséquer le Grand Mécanisme, le cinéaste propose des « séquences synthétiques illustrant l'ambiguïté de l'ordre collectif »⁷⁸⁴. Le journaliste compare le film de Marczewski aux films de Marcel Lozinski et d'Andrzej Wajda qui critiquent la socialisation communiste, en sacrifiant l'individu qui abandonne ses valeurs pour, comme le souligne Tomasz, « accueillir l'idéologie comme sa famille d'accueil ». Rafal Marszalek voit dans le film, une critique politique qui a pour but de donner une gifle aux appareils idéologiques qui violent les esprits.

D'autres critiques reprochent au film de ne pas être assez critique, même si globalement tout le monde s'accorde sur les qualités artistiques du film. Krzysztof Kłopotowski de *Tygodnik Solidarnosc* regrette que Wojciech Marczewski « n'ait pas assez approfondi le personnage de la scout en chef, ne l'ait pas assez construite comme la source de

⁷⁸¹ Cf. DIPONT, M., « Niepokoje wychowanka Tomasza », *Zycie Warszawy*, 1981, n° 281, p 7.

⁷⁸² Cf. SZPULAK, A., *op. cit.*, pp 153 – 161.

⁷⁸³ Cf. SOBOLEWSKI, T., « Dziecko bez zyciorysu », *Literatura*, 1981, n°512, p 25 ; KRYWOW, T., *op.cit.*, p 13.

⁷⁸⁴ MARSZALEK, R., « La famille d'accueil », *Kultura*, le 29 novembre 1981.

tout malheur »⁷⁸⁵. Le journaliste, qui attendait un film politique, aurait souhaité avoir plus de clés pour comprendre l'esprit des adeptes du stalinisme. Or, le cinéaste construit la scout en chef comme une personne très humaine. Elle se laisse séduire par l'idéologie et en devient une victime qui pense que ce qu'elle fait est pour le bien commun⁷⁸⁶, pour le vivre ensemble. Cette attente de la presse associée à l'opposition à propos des films politiques a pu être provoquée par les événements politiques et l'atmosphère générale de l'année 1981. Une autre explication, une autre possibilité liée à la médiation entre l'œuvre en production et les impressions d'un critique de la presse spécialisée, peut être avancée pour éclairer les attentes politiques envers *Les Frissons*. Kazimierz Henczel, journaliste de la revue *Film* a été le premier à décrire ses impressions pour ce film, lors de sa production en avril 1981⁷⁸⁷ et avant la commission de validation du film du 5 août 1981. Nous observons que les clichés utilisés dans l'article proviennent de la scène de l'arrestation du père de Tomasz et de son voisin. Le héros est tenu violemment par un fonctionnaire de la milice, son visage est couvert de sang. Sur une autre photographie, son père est maltraité par un autre fonctionnaire. Visuellement, on suggère la thématique politique du film centrée sur les méthodes d'oppression de la milice à l'époque stalinienne. Qu'en est-il de l'article ? Tout d'abord, Kazimierz Henczel qualifie le film de Wojciech Marzewski comme un film d'auteur qui peut sembler être un règlement de comptes avec le stalinisme. En réalité, Henczel s'aperçoit que c'est un examen de conscience du réalisateur, « un voyage à la recherche du temps perdu d'une génération privée d'enfance, qu'on a essayé de corrompre en lui inculquant une nouvelle éthique à l'usage du moment »⁷⁸⁸. Ici l'éthique est comprise comme un choix. Or, le journaliste dans son argumentaire montre que le film critique le mécanisme qui conduit l'individu à une situation de non choix, à la négation du soi où le choix est fait par d'autres instances, comme l'idéologie. Le camp des scouts est interprété comme « une usine à recycler les hommes » pour qu'ils adhèrent à la nouvelle éthique. Présenté de cette manière, comme une problématique universelle, la critique du stalinisme peut être perçue comme une analogie aux temps actuels, comme une critique du système politique communiste. Cette direction interprétative sera poursuivie par les critiques liés à l'opposition politique et critiquée par les adeptes de l'idéologie. Le journaliste confirme, en construisant son avis sur les images du tournage et sur le scénario, que c'est un film sur le mécanisme de privation de l'intime d'un jeune garçon de 13 ans. Le symbole de Madagascar

⁷⁸⁵ Cf. KLOPOTOWSKI, K., « Psychoanaliza stalinizmu », *Tygodnik Solidarnosc*, n° 36, p 14.

⁷⁸⁶ DRESZCZE, entretien filmé de Wojciech Marzewski, Warszawa, 22 avril 2007, mis en ligne le 5 août 2013, disponible sur Akademia Filmu Polskiego : <http://www.youtube.com/watch?v=SQPmORFGYts>, dernière consultation le 21 septembre 2014.

⁷⁸⁷ Cf. HENCZEL, K., « Madagaskar ou à la défense de confidentialité », *Film*, avril 1981, n°15, pp 6-7.

⁷⁸⁸ Idem.

est interprété par Henczel comme un objet qui perd son statut d'objet privé de Tomasz et devient la possession de la collectivité. Au nom de la collectivité, on sacrifie ce jeune garçon. Kazimierz Henczel suggère une interprétation politique du personnage de la chef des scouts. Il la présente comme « une mante idéologique », « tentatrice sombrement sensuelle » qui se nourrit de l'innocence de Tomasz, de ses sens. La devise du film selon le journaliste est d'« enlever la valeur d'origine pour en offrir une apparence »⁷⁸⁹. La chef des scouts offre l'apparence, les sens sur lesquels est basée la nouvelle croyance qui a pour but de voler toute son intimité à l'individu, son soi, le violer symboliquement, le séduire pour le récupérer au final parmi ses adeptes. La ressemblance entre Tomasz et Törless est déjà évoquée par Henczel dans son article. De la même manière, ce journaliste annonce la médiation faite par le cinéaste entre l'œuvre comme un moyen pour communiquer son expression personnelle.

Ces critiques mettent en lumière la médiation faite par les journalistes entre l'œuvre et le public basée sur les analyses des journalistes en fonction des leurs convictions politiques ou personnels. Cette médiation est aussi influencée, consciemment ou non, par les avis précédents publiés par leurs collègues. Celui de Kazimierz Henczel est fondamental, car aucun journaliste n'assiste à la commission de validation du film *Les Frissons*⁷⁹⁰. Nous avons également observé que les critiques présentent les messages transmis par le film à leur manière qui n'est pas toujours en accord avec l'intention de l'auteur. Rappelons-nous que Wojciech Marczewski ne veut pas que ce film soit uniquement lu comme un film politique. Or, tous les critiques voient la couche politique comme la dominante pour analyser le film. Nous constatons que ce ne sont pas les cinéastes qui manipulent l'opinion publique, mais que les analyses des films sont liées aux orientations éditoriales des journaux pour lesquels travaillent les critiques polonais.

2.1.2 La réception du film « *Hôpital de la transfiguration* » d'Edward Zebrowski (1978)

Deux journalistes assistent à la commission de validation du film d'Edward Zebrowski : Jerzy Wielunski et Zbigniew Klaczynski. Nous observons que lors de la commission, le journaliste Klaczynski de *Trybuna Ludu*, le quotidien officiel du Parti, n'exprime pas son avis sur le film. Son comportement est atypique car habituellement, il critique la durée du film (*L'Hôtel Pacific*, 1975), s'inquiète pour la réception auprès du public (*Lokis*, 1970), décrie le nihilisme et la démagogie du cinéaste (*Le Profane*, 1979). Pour

⁷⁸⁹ Idem.

⁷⁹⁰ Comparer avec la composition de la commission d'évaluation du film *Les Frissons* de Wojciech Marczewski, 5 août 1981, Filmothèque Nationale de Varsovie, Fonds : A – 344, cote 275.

sa part, Wielunski met en avant la difficulté à identifier le temps de l'action et suggère que « *L'Hôpital de la transfiguration*, diffusé à l'étranger, pourrait nuire à l'image de la Pologne »⁷⁹¹. En accord avec la commission de validation, Zbigniew Klaczynski restera silencieux et n'écrira pas d'article sur *L'Hôpital de la transfiguration* d'Edward Zebrowski. Lech Wielunski suivra l'exemple de son collègue de *Trybuna Ludu*. Ainsi, la presse représentant la voix du Parti a ignoré le film de Zebrowski. *Les Frissons* de Wojciech Marczewski a rencontré le même destin.

Nous supposons que le silence et la méfiance envers ce film de la part des journalistes qui siègent durant les commissions de validation orientent l'avis de la presse et décident de la fabrication modeste du nombre de copies pour diffuser *L'Hôpital de la transfiguration*. En conséquence, le peu de projections bridées par le nombre de copies, restreint l'occasion pour les journalistes de voir le film et donc d'écrire des articles à son sujet. Nous supposons également que les journalistes qui travaillent pour la presse portant la voix du Parti, durant la période exceptionnelle de Solidarnosc (1980 – 1981), ne critiquent pas les films dits « d'auteur », comme *L'Hôpital de la transfiguration* et *Les Frissons* pour ménager les membres de *l'Association des Cinéastes Polonais* (SFP) qui revendique les droits et l'amélioration des conditions de travail pour le milieu qu'elle défend.

L'une des rares critiques positives envers le film est faite par Zygmunt Kaluzynski de *Polityka*⁷⁹². Le journaliste voit *L'Hôpital de la transfiguration* lors de la Semaine de la Critique du Festival de Cannes, donc hors de son pays d'origine. Le journaliste relate que « le film n'a pas été présenté aux profanes qui ne le connaissaient pas »⁷⁹³. Personne n'est sorti durant la projection du générique de fin et à la réapparition des lumières dans la salle, Zygmunt Kaluzynski a pu entendre les phrases enthousiastes suivantes : « le drame de la guerre a ressuscité », « depuis longtemps on n'a pas eu un film aussi important »⁷⁹⁴. D'après le témoignage de Zygmunt Kaluzynski, le public cannois a bien reçu *L'Hôpital de la transfiguration*. Nous apprenons plus tard dans l'article que les critiques polonais n'ont pas été du même avis. Serait-ce orienté par les journalistes siégeant la commission de validation du film ? Les arguments semblent diverger. Les critiques, après la projection cannoise, remettent en cause l'aspect artistique du film en jugeant maniéré le jeu des acteurs. En général, ils le considèrent comme « calculé », « artificiel », présentant une situation peu

⁷⁹¹ Compte rendu de la commission d'évaluation du film *L'hôpital de la transfiguration* d'Edward Zebrowski, 15 novembre 1978, Filmothèque Nationale de Varsovie, Fonds : A – 344, cote 176.

⁷⁹² Cf. KALUZYNSKI, Z., « Ideolo pilnie potrzebne », *Polityka*, le 28 avril 1979, n° 17, p 9.

⁷⁹³ Idem.

⁷⁹⁴ Idem.

naturelle. Tandis que les journalistes siégeant à la commission de validation se concentrent sur les éléments idéologiques et sur la cohérence avec l'histoire de la Pologne de *L'Hôpital de la transfiguration*. Nous remarquons que le contexte de projection joue un rôle important sur la manière dont le film est reçu par la presse. Zygmunt Kaluzynski observe que les critiques qui ont été écrites après la projection cannoise n'étaient pas aussi négatives que « les discussions dans les couloirs de l'administration polonaise »⁷⁹⁵. Le journaliste de *Polityka* défend le film en confirmant qu'il « répond à une demande extrêmement importante : il expose les attitudes, confronte les points de vue, nous tire vers le drame de contradictions idéologiques »⁷⁹⁶. La force de ce film repose sur sa théâtralité et sa construction peu filmique qui attirent le public, malgré la faible communication dont il pâtit.

Le journaliste se rend compte que le cinéma polonais manque de poser des questions, il ne problématise rien et s'emploie uniquement à identifier qui est de gauche et qui est réactionnaire. Edward Zebrowski propose une réflexion, sans fournir de solutions toutes prêtes, ses personnages sont complexes. Kaluzynski remarque que l'intérêt du public pour le film ne vient pas uniquement de ses aspects intellectuels, mais aussi de l'attractivité de la réalisation qui construit un climat, l'atmosphère que crée le film. La scène de l'opération, tellement critiquée lors de la commission de validation est interprétée par le journaliste de *Polityka* comme créant un climat « hallucinatoire » et enfin, le film remporte le statut d'œuvre « probablement intellectuellement la plus importante du moment dans notre cinéma »⁷⁹⁷.

Les cinéastes Filip Bajon, Wojciech Marczewski et Krzysztof Zanussi confirment que *L'Hôpital de la transfiguration* tient une position filmique très importante pour le cinéma polonais⁷⁹⁸. Kazimierz Henczel partage le même avis, il est journaliste à *Film* et considère les réflexions éthiques de Zebrowski comme « l'inspiration pour le cinéma de l'inquiétude morale »⁷⁹⁹. Pourtant, le cinéaste « n'exprime pas de déclarations morales »⁸⁰⁰. Avec ses films, Henczel compare la pensée de Zebrowski à celle de Bentham : « que tout le monde soit individu, personne plus que l'individu »⁸⁰¹. Le journaliste considère que dans *L'Hôpital de la transfiguration*, Zebrowski dépasse la problématique de l'individu en analysant une société. L'hôpital symbolise ici une société qui enferme les individus car ils ne correspondent pas à la norme qui n'est qu'une convention, au nom de laquelle « il est possible d'élever une maladie

⁷⁹⁵ Idem.

⁷⁹⁶ Idem.

⁷⁹⁷ Idem.

⁷⁹⁸ LIPINSKA, K., Entretiens avec F. Bajon – juillet 2013, W. Marczewski – janvier 2014, K. Zanussi – juin 2013.

⁷⁹⁹ Cf. HENCZEL, K., « Miedzy dobrem, a zlem », *Film*, n°12, le 22 août 1981, p 4.

⁸⁰⁰ Idem.

⁸⁰¹ Idem.

que l'on va essayer de traiter »⁸⁰². Henczel évalue le film comme une œuvre qui n'a pas été considérée à sa juste valeur lors de sa sortie. Il fait partie de rares critiques filmiques, avec Tadeusz Sobolewski⁸⁰³ et son collègue de rédaction, Krzysztof Kreutzinger⁸⁰⁴, qui voient dans le film une analyse de la condition de l'individu et apprécient la mise en scène d'Edward Zebrowski.

Ce même film est reçu différemment par Jerzy Plazewski de *Kino* qui accuse Edward Zebrowski de déformer « la vérité historique de l'époque des grands examens moraux »⁸⁰⁵. Il admire le jeu d'acteurs et les images de Witold Sobocinski, mais le choix du sujet et de la période le gêne. Plazewski explique qu'il voit le milieu psychiatrique et la période sous l'occupation déformés, exagérés et l'hôpital est qualifié d'« absurdité cauchemardesque ».

Ces opinions n'empêchent pas le film de gagner le prix de jury du festival de Gdansk, en 1979, et une mention spéciale à Locarno. Même si certains considèrent les films non diffusés dans le pays et projetés à l'étranger, comme une soupape de sécurité⁸⁰⁶, c'est la qualité des films comme *L'Hôpital de la transfiguration* et non leur attractivité politique qui intéresse l'Occident et leur permet de gagner les prix. La preuve en est que la diversité des opinions de la presse polonaise ne remet pas en question le niveau artistique des films de l'ensemble TOR. Ce qui est discuté c'est le rapport à la société, l'analogie avec l'actualité, le traitement de l'histoire et la place de l'individu dans les films.

2.1.3 Les politiques éditoriales des journaux : *Kultura* et *Literatura*

Si l'avis de la commission de validation des films est reproduit dans *Trybuna ludu* par la présence ou l'absence des analyses des films, néanmoins les journalistes de *Kultura* et *Literatura* défendent les œuvres contre le discours politique officiel.

Kultura publie les reformes liées à la culture et débat autour des décisions politiques concernant la cinématographie, comme le *Manifeste de l'art filmique polonais* adopté lors de l'Assemblée exceptionnelle de la SFP du 19 octobre 1980 avec, en encadré, le discours du

⁸⁰² Idem, p 5.

⁸⁰³ Cf. SOBOLEWSKI, T., « L'hôpital de la transfiguration », *FILMOWY SERWIS PRASOWY*, 1979, n° 3, pp 3-5.

⁸⁰⁴ KREUTZINGER, K., « *Za plecami Pana Boga* », *Film*, 1979, n° 3.

⁸⁰⁵ Cf. PLAZEWSKI, J., « Szpital koszmarowego absurdu », *KINO*, 1979, n° 03, pp 15-18.

⁸⁰⁶ Cf. WACH, M., « Happening w tresorze. Polskie kino a filmowe strategie subwersji w Europie Srodkowej i Wschodniej (1945-1989) w swietle zachodniej recepcji », in : *Kino polskie : rinterpretacje*, Wydawnictwo RABID, Krakow 2008, p 406.

Ministre de la Culture et de l'Art, Jozef Tejchma⁸⁰⁷. Dans son équipe, *Kultura* compte la plupart des journalistes-membres de la SFP, comme Jerzy Plazewski. En conséquence, l'hebdomadaire est sensible aux problèmes du milieu cinématographique, puisqu'il publie les discussions des cinéastes membres de la SFP concernant la responsabilité de l'artiste-cinéaste envers la « réalité contemporaine »⁸⁰⁸ en Pologne populaire. En ce qui concerne *Literatura*, ce fut, tout comme *Kultura*, un hebdomadaire culturel financé par l'Etat. A partir de 1982, il est transformé en mensuel, suite à la publication d'articles un peu trop critiques envers la politique officielle selon les nouveaux dirigeants. Ainsi, ces deux journaux transmettent les messages de revendication de la part des professionnels du cinéma. Nous observons également l'engagement professionnel de TOR via la coopération Witold Zalewski, son directeur littéraire, avec ces deux hebdomadaires dans les années 1970.

Il est intéressant d'illustrer, avec l'exemple des critiques envers le film *La Spirale* (1978) de Krzysztof Zanussi, la manière dont *Kultura* et *Literatura* peuvent défendre les films. Krzysztof Zanussi raconte dans son livre *Pora umierac*⁸⁰⁹, que le vice-ministre Loranc, pour « protéger » le film *La Spirale* (1978) contre l'interprétation autre que celle souhaitée par le Parti, trouve une stratégie pour orienter le regard de l'opinion publique en attribuant à ce film, avant sa première, un prix de l'Association pour la Promotion de la Culture Laïque remis par l'hebdomadaire *Argumenty*. Paradoxalement, ce même film reçoit un prix du Prix du jury œcuménique du Festival de Cannes en 1978. Dans ce contexte, il est intéressant d'observer les réactions de *Kultura* et *Literatura*. Ce dernier publie tout d'abord un entretien avec Krzysztof Zanussi, puis, quelques semaines plus tard, une critique du film et un courrier portant l'avis d'un lecteur sur le film. *Kultura*, en plus de publier les avis des lecteurs, propose une discussion de « savants » autour du film.

La première remarque qui suggère une interprétation du film autre que laïque est celle de Krzysztof Kłopotowski de *Literatura* qui considère que *La Spirale* (1978) de Krzysztof Zanussi est un certificat de « l'inquiétude métaphisique » et que le cinéaste tourne le dos à l'héritage biologique qui « unie les gens »⁸¹⁰. Selon le journaliste, les films de Zanussi, ce dernier y compris, sont le résultat de la réflexion intellectuelle dans laquelle l'intelligentsia polonaise « voit ses propres dilemmes », qui concernent un choix entre « le succès et la

⁸⁰⁷ Discours de Jozef Tejchma prononcé lors de l'Assemblée générale extraordinaire de la SFP publié à *Kultura*, le 9 novembre 1980.

⁸⁰⁸ Exposé d'Andrzej Wajda, le président de la SFP sur la « Responsabilité de l'artiste-cinéaste envers la réalité contemporaine », *Kultura*, 21 septembre 1980, p 11.

⁸⁰⁹ Cf. ZANUSSI, K., *Pora umierac*, Proszynski i S-ka, Warszawa 1999, p 67.

⁸¹⁰ KŁOPOTOWSKI, K., « Dworne zniewagi », *Literatura*, n° 41, le 12 octobre 1978.

contemplation »⁸¹¹. Les personnages des films de Zanussi se caractérisent par « l'impuissance envers les mystères de la vie »⁸¹². Implicitement, Krzysztof Klopotowski suggère que les personnages des films de Krzysztof Zanussi se posent des questions existentielles dans le sens de Kierkegaard « en cherchant à trouver un sens à leur vie en dehors du monde qui reconnaît le conformisme comme sa valeur première »⁸¹³. Pour comprendre l'argumentaire du journaliste, résumons la problématique du film. Tomasz Piatek, le héros de *La Spirale*, n'arrive pas à définir le but de son existence. Atteint d'une maladie mortelle, alors qu'il occupe une position sociale importante, le constat amer de l'inutilité de son existence le pousse au suicide. Selon Krzysztof Klopotowski, « Zanussi condamne la mort inutile et la perte de valeurs de son héros »⁸¹⁴. Cette réflexion convoque une interprétation religieuse que le journaliste cherche à démontrer en trouvant des symboles religieux dans le film pour discréditer l'interprétation laïque. Le héros porte comme nom Piatek, ce qui en polonais signifie vendredi. Krzysztof Klopotowski utilise cette symbolique de manière ironique, pour réfuter les hypothèses athéistes envers *La Spirale* par *Argumenty*. Il fait donc un parallèle entre le nom du héros et Vendredi saint, le jour de la mort de Jésus-Christ. Krzysztof Klopotowski parvient à conclure que « le suicide de Tomasz Piatek n'aboutit pas, sa mort n'a pas de sens, n'a pas le même impact que celle du héros du christianisme »⁸¹⁵. Le journaliste moque ainsi, d'une manière implicite, l'attribution du prix au film *La Spirale* par *Argumenty*. Le Vice-Ministre Janusz Wilhelmi qui a donné son accord pour la production du film est mort, mais selon le journaliste a « atteint la résurrection laïque » lorsque « l'humanisme athée a mis l'homme sur l'autel ». Ce codage a pour but de dénoncer les manipulateurs qui essaient de jouer avec l'opinion publique. « En conséquence, les valeurs se sont montrées relatives, et le nouveau fondement de l'idéologie – l'individu – comme un jeu de manipulateurs »⁸¹⁶. Krzysztof Klopotowski montre dans sa critique que *La Spirale* est un film qui dévoile le scepticisme de Zanussi envers un style de vie basé sur la consommation et le conformisme responsables de la perte de la foi par nos sociétés contemporaines. Dans le même numéro, est publié le courrier d'une lectrice qui va dans le sens de cette interprétation religieuse : « Je suis d'accord avec Monsieur Zanussi que notre société contemporaine a besoin de valeurs qui seraient supérieures à la hiérarchie qui fonctionne de manière stabilisée' »⁸¹⁷. Cette lectrice

⁸¹¹ Idem.

⁸¹² Idem.

⁸¹³ Idem.

⁸¹⁴ Idem.

⁸¹⁵ Idem.

⁸¹⁶ Idem.

⁸¹⁷ Idem.

étudie la psychologie et selon les « expériences » qu'elle a menées, la plupart des personnes qu'elle a interrogées sur le sens de la vie ne comprend pas le mot « sens ». Elle remercie le cinéaste, au nom aussi de ses amis, « d'avoir réalisé un film important qui rappelle le mot sens et qui aborde une thématique si importante comme la mort et l'angoisse existentielle »⁸¹⁸. Ce témoignage publié par *Literatura* montre le besoin d'une partie du public, que Krzysztof Klopotowski a défini comme l'intelligentsia, de films traitant de thématiques existentielles, que l'ensemble TOR offre.

La discussion autour de *La Spirale* publiée en novembre 1978 par *Kultura*⁸¹⁹ donne un aperçu de la réception du film non seulement auprès de la rédaction de cet hebdomadaire, mais plus généralement, dans la société. Participent à la discussion : le prêtre Jan Twardowski, le sociologue Jacek Kurczewski, le médecin Jozef Zborzil et les journalistes Anna Tatarkiewicz, Boleslaw Michalek (directeur littéraire de l'ensemble X, critique de cinéma) et Maciej Wierzynski (*Kultura*). En général, les participants ne partagent pas les mêmes avis concernant l'esthétique du film ou la problématique abordée. Anna Tatarkiewicz accuse Zanussi de traiter la problématique de la mort avec peu d'humilité et avec ostentation intellectuelle et qualifie son film de « kitch intellectuel »⁸²⁰. Pour le prêtre, le message du film n'est pas clair, responsable de l'apparence de la vérité « le cinéaste ne rejette-t-il pas la chrétienté en ne parlant pas de Dieu, ne rejette-t-il pas le matérialisme en introduisant un spectre dans le film ? »⁸²¹. Ces deux participants accusent le réalisateur d'avoir traité superficiellement la problématique de la mort, leur attente envers le film était plus métaphasique et existentielle. Boleslaw Michalek défend *La Spirale* contre l'accusation d'ostentation intellectuelle. Pour lui, ce film est ascétique et avec une grande simplicité de moyens de réalisation, il met en scène « le sens de la vie qui s'exprime dans la perspective de la mort »⁸²². Maciej Wierzynski reconnaît la qualité artistique du film. Il remercie Zanussi d'avoir réalisé ce film sur le processus de la mort, la mort qui n'est pas présentée d'une manière métaphorique comme chez Visconti ou chez Bergman, mais « la mort dans tout ce qu'elle a de cruel et direct ». Selon Anna Tatarkiewicz, *La Spirale* attire du public et provoque des débats car son traitement ressemble à celui des thrillers qui ont pour but de divertir. Or, la discussion sur la valeur même du film, les questions qu'il provoque chez les participants, prouvent déjà qu'il est bien au-delà du simple divertissement.

⁸¹⁸ Idem.

⁸¹⁹ La discussion autour du film *La Spirale*, Dossier « Spirala », *Kultura*, n° 45, le 5 novembre 1978.

⁸²⁰ Idem.

⁸²¹ Idem.

⁸²² Idem.

Ces opinions partagées par les spécialistes ont conduit les lecteurs à agir, dans la plupart de cas pour défendre le film. Des fragments de lettres de profanes ont été publiés⁸²³ dans *Kultura* un mois après la discussion des « savants ». Les lecteurs critiquent Anna Tatarkiewicz et Jan Twardowski pour leur non-respect de l'intention du réalisateur de montrer le processus de la mort. Une autre lectrice est d'accord avec l'avis de Boleslaw Michalek, pour elle, c'est un film qui porte sur la recherche des valeurs et le sens de la vie. Pour cette même lectrice, étudiante en médecine, Zanussi est un enseignant qui montre les médecins comme respectant l'humanité de leurs patients. D'autres lecteurs voient aussi dans le film un parallèle avec leur vie, expérience de la mort, de la maladie, « écrasement » de l'individu par la société de consommation et par les institutions. Les spectateurs que nous avons définis comme « profanes », défendent le film car ils s'identifient au héros dont ils comprennent la problématique abordée par le réalisateur. Tandis que les spécialistes visent une critique plus universelle du point de vue théorique et esthétique. Les spectateurs ne se laissent pas influencer par les avis des spécialistes suite à la discussion émise au sein de *Kultura*. Ils montrent, dans leurs lettres, que le film *La Spirale* n'est pas reçu, comme un thriller ou un divertissement comme le suggère Anna Tatarkiewicz, mais comme une affaire très personnelle, pas seulement mystique, mais aussi psychologique. Aussi, le point de vue vers lequel le vice-ministre essaye de nous orienter, via le journal *Argumenty*, est mis à bas par le journaliste de *Literatura*.

Avec les exemples donnés ci-dessus, nous pouvons conforter avec assurance la réflexion de Stanley Cavell pour qui le cinéma « démocratise les savoirs »⁸²⁴. Plus encore, l'étude de la réception des films de l'ensemble TOR, sur l'exemple de la réception de *La Spirale*, de *l'Hôpital de la transfiguration* et *les Frissons* nous conduit à affirmer que les films de l'ensemble TOR, eux-aussi, « démocratisent les savoirs ». Selon Stanley Cavell, le spectateur espère du monde projeté à l'écran une réconciliation avec sa vie ordinaire⁸²⁵. Nous observons que les spectateurs de *La Spirale* trouvent le bonheur d'une expérience trouble que le monde projeté à l'écran leur offre.

Les critiques parues dans *Kultura* et *Litératura* des films *Le Doigt de Dieu* (1972) d'Antoni Krauze et *La Cicatrice* (1976) de Krzysztof Kieslowski ont permis de vérifier notre hypothèse concernant le soutien des journalistes de ces deux hebdomadaires pour les jeunes

⁸²³ Lettres des lecteurs sur *La Spirale* de Krzysztof Zanussi, *Kultura*, n° 49, le 3 décembre 1978.

⁸²⁴ Cf. CAVELL, S., *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, Bayard Editions 2010, p 42.

⁸²⁵ Cf. CAVELL, S., *Philosophie des salles obscures*, Flammarion, Paris 2011, p 187.

cinéastes, incluant ceux de l'ensemble TOR. Rafal Marszalek de *Literatura*⁸²⁶ voit dans le *Doigt de Dieu* l'histoire d'un individu incompris par son entourage et les institutions. Ce film parle d'un jeune garçon qui essaye de passer le concours d'entrée du Conservatoire d'Arts Dramatiques, sans succès. Le journaliste, de manière discrète, construit une analogie entre le héros qui débute dans la vie d'adulte et le cinéaste qui débute avec son premier long – métrage de fiction. Cette tactique, inconsciente ou pas, invite le spectateur à être prudent quant au jugement du premier film d'un réalisateur novice. Ce jugement, comme le montre le film, peut avoir des conséquences néfastes pour la vie, la carrière d'un individu. Car comme le héros qui culpabilise d'avoir des rêves et parvient à s'auto-convaincre qu'il doit culpabiliser, le jugement de l'œuvre d'un cinéaste, l'enfant de ses rêves, s'il est trop sévère, peut aussi briser l'envie de réaliser les films. Les journalistes, des deux journaux précités, ne défendent pas uniquement les cinéastes qui débutent pour leur attribuer « un tarif réduit », mais voient dans leurs films certaines qualités. Krzysztof Metrak de *Kultura*⁸²⁷ considère le film d'Antoni Krauze comme un film ambitieux qui aborde la question suivante : « comment défendre sa propre personnalité contre la réalité qui ne respecte pas cette valeur ? »⁸²⁸. Krzysztof Metrak voit dans le film une problématique plus universelle : « à travers le héros est critiqué l'égoïsme et l'incapacité d'adaptation à la société »⁸²⁹. Enfin, la maîtrise du jeu d'acteurs et le traitement des images qui reproduit l'état psychologique du héros sont appréciés par le journaliste.

En ce qui concerne *La Cicatrice* de Krzysztof Kieslowski, en 1977, Tomasz Zalewski de *Literatura* exprime une nouvelle attente des journalistes envers le film, celui d'« être un vrai miroir de la vie du pays des années 1970 »⁸³⁰. Ce qui va se confirmer très rapidement à travers l'éblouissement de la presse pour les films du mouvement de l'inquiétude morale et par des cinéastes qui comme Andrzej Wajda, se sentent responsables de traiter des questions contemporaines. Ce qui séduit chez Kieslowski, selon Tomasz Zalewski, c'est « la description de l'authenticité que le cinéaste a déjà montrée dans ses films documentaires, mais dans la fiction cela donne une nouvelle possibilité d'interprétation »⁸³¹. Le journaliste apprécie que Kieslowski ne limite pas son film à des descriptions journalistiques. Il considère le film de Kieslowski comme une expression personnelle grâce à la description objectivante, documentaire. Dans *Kultura*, deux articles paraissent en janvier 1977 concernant *La*

⁸²⁶ MARSZALEK, R., « Kuracja nawykowa », *Kultura*, n° 33, le 16 aout 1973.

⁸²⁷ METRAK, K., « W kredowym kole », *Kultura*, n° 34, le 26 aout 1973.

⁸²⁸ Idem.

⁸²⁹ Idem.

⁸³⁰ ZALEWSKI, T., « Anty-bajka », *Literatura*, n° 1, le 6 janvier 1977.

⁸³¹ Idem.

Cicatrice. Le premier, celui de Krzysztof Metrak, annonce que le film de Kieslowski n'est pas un chef d'œuvre, mais qu'« il aborde des questions essentielles sur le stalinisme, notre expérience historique » et que « c'est un film très important car il montre que vouloir égale pouvoir »⁸³². De son côté Jerzy Plazewski, dans le second article de *Kultura*, est en attente d'un message politique du film de Kieslowski⁸³³. Il annonce aussi son attente envers le film : « il faut que le film transmette un message social »⁸³⁴. Plazewski voit dans « le troisième cinéma polonais » les pairs qui ont « affuté leurs outils sur la thématique intimiste, autobiographique » et ont contribué au développement de la démarche de la jeune génération des cinéastes qui « s'attaque aux thématiques clés pour notre réalité »⁸³⁵. Cette remarque tend à considérer que les films intimistes et autobiographiques produits par l'ensemble TOR d'Antoni Krauze, d'Edward Zebrowski ou de Stanislaw Rozewicz ont contribué à la formation d'un nouveau regard du cinéaste sur la société. Parmi les nouveaux films incarnant ce renouvellement, Plazewski cite *Le Camouflage* (1976) de Krzyseztof Zanussi et *La Cicatrice* de Krzysztof Kieslowski. Ironiquement, ce même journaliste défend les films abordant les thématiques suivantes : le rôle de la hiérarchie, une thématique régionale, l'observation documentaire et la démocratisation de la gestion des ressources humaines. Jerzy Plazewski plaide pour que l'on interprète *La Cicatrice* de Krzysztof Kieslowski comme un film engagé et annonçant une nouvelle ère, « un peu plus ouverte » sur les thématiques contemporaines dans le cinéma polonais.

Nous constatons que les critiques de *Kultura* et *Literatura* comme celles de Krzysztof Metrak, associé à l'opposition anticommuniste, et de Jerzy Plazewski, le chef de la section journalistique au sein de la SFP, expriment la même attente de la rédaction envers les films polonais, qu'ils soient le messenger social et politique de la société. Ces journalistes ont aussi écrit des critiques pour la presse cinématographique comme *Kino* et *Film*, ce qui nous conduit à penser que l'attente sociale et politique envers le cinéma, à partir de la deuxième moitié des années 1970, se propageait dans tout le milieu culturel et filmique. Nous avons aussi remarqué que les spectateurs gardent leur autonomie dans la lecture des films et que leurs attentes sont plutôt identitaires que politiques. L'Etat-Parti tolère ce différentiel entre les spectateurs et la presse polonaise à la fin des années 1970, qui annonce une certaine démocratisation de la société.

⁸³² METRAK, K., « Choragiew na wiezy », *Kultura*, n°1, le 2 janvier 1977.

⁸³³ PLAZEWSKI, J., « W trybie oznajmujacym », *Kultura*, n°4, le 23 janvier 1977.

⁸³⁴ Idem.

⁸³⁵ Idem.

2.2. L'orientation du regard de la presse occidentale

Nous avons remarqué qu'il est toléré de publier les attentes politiques des journalistes envers les films, dans la presse officielle polonaise. Toutefois, il semblerait qu'il y ait un seuil de tolérance envers les critiques des films polonais qui sont sous le contrôle de l'Etat-Parti, en position d'interdire la publication d'un article jugé « dangereux » pour l'idéologie, voire de faire fermer le journal. Quant à la presse étrangère, elle est incontrôlable, ce qui conduit les dirigeants culturels à concevoir certaines mesures d'anticipation afin de véhiculer via les films une image positive de la Pologne populaire.

Le programme conçu par les dirigeants de la cinématographie entre 1973 – début 1974⁸³⁶ dévoile la stratégie de la politique culturelle pour présenter les films polonais à l'étranger. Les actions menées doivent présenter la Pologne sous son meilleur jour en remplissant des objectifs politiques, informationnels et économiques. Cette volonté de promouvoir la cinématographie polonaise résulte de l'ouverture de la politique du Parti vers l'Ouest qui facilite les voyages des cinéastes. C'est dans le but de contrôler l'image de la Pologne populaire à l'étranger que l'administration conçoit un guide répertoriant les types des films à ne pas diffuser à l'étranger :

- ceux qui montrent les aspects négatifs de vie en Pologne,
- ceux qui transmettent des messages contradictoires à la politique du Parti,
- ceux qui sont mauvais du point de vue artistique⁸³⁷.

Ces directives s'adressent aux chefs des ensembles filmiques qui soumettent à NZK (la cinématographie) les films à proposer aux festivals internationaux. Le NZK vérifie si la Pologne populaire est présentée d'une manière positive ainsi que la cohérence entre les propos des films soumis et les valeurs idéologiques. Ensuite, les films candidats sont sélectionnés pour représenter la Pologne populaire aux festivals à l'étranger, ainsi que les journalistes qui accompagneront les cinéastes. L'autonomie de la direction d'un ensemble filmique est limitée à ce qui concerne la sélection des films. Le NZK peut intervenir dans la décision en ne choisissant pas le film proposé pour candidater aux festivals prestigieux comme le Festival International des Films de Cannes. L'ensemble filmique n'est pas libre dans ses choix car il doit respecter les critères définis par l'administration :

⁸³⁶ Programme concernant la politique culturelle « cinéma » conçu entre 1973 et 1974, AAN de Varsovie, Fonds : NZK, cote 1/109.

⁸³⁷ Idem.

a) Finalité politique

Le film sélectionné doit transmettre une image « correcte » de la Pologne chez un spectateur étranger. L'argument suivant confirme l'usage du film comme outil de propagande par le programme de la politique culturelle polonaise. Le film doit guider la perception du spectateur de l'Ouest pour qu'il comprenne et soit bienveillant envers la position et les idées de la Pologne populaire dans l'ère de la confrontation idéologique⁸³⁸,

b) Finalité informationnelle

Le meilleur candidat pour représenter la Pologne populaire à l'étranger doit remplir des critères informationnels. C'est en transmettant des connaissances sur l'histoire de la Pologne, sa culture, ses coutumes, en diffusant une image de la société polonaise contemporaine, que « l'on peut convaincre le spectateur étranger de l'attractivité des films polonais »⁸³⁹.

c) Finalité économique

En sélectionnant le film, la direction de l'ensemble filmique doit aussi penser aux profits de sa distribution à l'étranger. Le film est sélectionné en fonction de sa contribution potentielle à l'agrandissement du champ du marché international pour le cinéma polonais national⁸⁴⁰.

2.2.1. Les films de TOR présentés par les critiques polonais dans la presse française

Pour savoir si les films de l'ensemble TOR remplissent les critères attendus par la cinématographie, nous avons cherché dans la presse cinématographique française, les articles portant sur le cinéma polonais dans les années 1970. Nous constatons qu'avant 1975, la presse française professionnelle publie des informations modestes sur les films de TOR. Dans la revue cinématographique *Image et son* qui présente « La saison cinématographique 1973 », on trouve des informations sur *Lokis* de Janusz Majewski, qu'on a essayé de présenter « comme le premier film d'horreur polonais » le 15 avril 1973 lors de la 2eme Convention du cinéma fantastique⁸⁴¹. *Le Salut* d'Edward Zebrowski est sorti en France le 6 octobre 1972 lors

⁸³⁸ Idem.

⁸³⁹ Idem.

⁸⁴⁰ Idem.

⁸⁴¹ Cf. « Lokis de Janusz Majewski », *Image et son. La saison cinématographique 1973*, n° 276/277, octobre 1973, p 226.

de la Semaine du cinéma polonais⁸⁴². Jerzy Plazewski, critique dans la revue polonaise *Kino* et chef de son service international, dans la revue française *Ecran 1974*, cite les films des cinéastes de TOR comme Krzysztof Zanussi, Edward Zebrowski, Antoni Krauze, Roman Zaluski, Janusz Majewski⁸⁴³. Plazewski écrit dans son article que les films de Stanislaw Rozewicz sont marqués par de grands questionnements éthiques qui habitent l'œuvre de son frère poète, Tadeusz Rozewicz. Stanislaw Rozewicz et Janusz Majewski sont présentés comme une contre-offensive des anciens envers les auteurs-débutants, comme Antoni Krauze.

L'hypothèse de l'émergence d'un cinéma d'auteur en Pologne populaire se voit confortée par ces propos : ces jeunes « apportent leurs propres scénarios, donc leurs passions et leurs engagements en plus »⁸⁴⁴. En revanche, dans le numéro 204 de la revue *Cinéma 1975*⁸⁴⁵ Wojciech Wierzewski fait un bilan sur le cinéma polonais de la première moitié des années 1970, mais parmi les films de TOR il ne cite que *La Porte dans le Mur* de Stanislaw Rozewicz et le *Bilan trimestriel* de Krzysztof Zanussi en les qualifiant de films contemporains, modestes et véhiculant un message philosophique. Primés dans des festivals, bien notés par Jerzy Plazewski en 1974, ces films remplissent le critère artistique demandé, ce qui suppose que les deux autres critères sont en cause. Leur formulation est bancale et la définition peut changer en fonction du contexte politique.

Les dossiers publiés dans les revues *Ecran* et *Cinéma* sont écrits et préparés par les journalistes polonais. Il existe une possibilité que le choix des films cités soit simplement lié aux goûts cinématographiques de chacun. Cette possibilité n'est pas envisageable dans le contexte de la politique internationale où la culture est contrôlée par le Parti et sert à transmettre une image positive de la Pologne populaire. Le choix des films à présenter à l'étranger doit être approuvé par les autorités. Il faut prendre en compte également le contexte historique et politique dans lequel ces deux critiques s'expriment. En 1974, on est encore dans le développement de la politique d'ouverture d'Edward Gierek et la cinématographie veut diffuser cette image de la Pologne populaire dans la presse étrangère. En 1975, le contexte politique change, le pays doit faire face à une crise économique qui donne naissance à une crise sociale. Nous supposons que Wojciech Wierzewski préfère éviter de parler des films dont l'interprétation peut être négative en fonction du changement de contexte politique, dont

⁸⁴² Cf. « Le Salut d'Edward Zebrowski », *Image et son. La saison cinématographique 1973*, n° 276/277, octobre 1973, p 318.

⁸⁴³ Cf. PLAZEWSKI, J., « Il se passe quelque chose dans le cinéma polonais », *Ecran 74*, 24 avril 1974, pp 23 – 31.

⁸⁴⁴ *Idem*, p 27.

⁸⁴⁵ Cf. WIERZEWSKI, W., « Le cinéma polonais et ses créateurs », *Cinéma 75*, n° 204, décembre 1975, pp 82 – 87.

les films de TOR. Ainsi, selon ce journaliste, les films de TOR ne remplissent pas tout à fait les critères politiques et informationnels requis. Ceux réalisés jusqu'en 1975 n'émettent pas une image négative de la vie en Pologne populaire, mais ne font pas non plus des éloges de la culture socialiste. Puisqu'ils s'intéressent aux problèmes universels de l'existence et de l'individu, Wojciech Wierzewski doit considérer qu'ils ne correspondent pas aux critères pour en parler à l'international, car ils ne traitent pas de la collectivité et ne valorisent pas l'image de la Pologne populaire.

Celui qui prend les décisions concernant la vente des films ou leur proposition aux festivals à l'étranger est le Ministre de la Culture et de l'Art, guidé par la direction du NZK et par les hauts dignitaires du Parti. Ensuite, un film destiné à être montré à l'étranger est distribué par *l'Entreprise d'export et d'import des films « Film Polski »*. Cette institution édite un magazine, *Film Polonais*, d'abord bimensuel, ensuite mensuel pour promouvoir les films polonais en français et en anglais auprès de la presse et des distributeurs étrangers. C'est dans ce magazine que les professionnels du cinéma étrangers peuvent découvrir l'existence de l'ensemble TOR⁸⁴⁶. L'auteur de l'article souligne la singularité de Stanislaw Rozewicz, qui se démarque de « l'école polonaise » dans sa manière la plus personnelle, la plus intimiste de traiter des problèmes liés à la Deuxième Guerre Mondiale, abordés du point de vue de l'individu. Le journaliste attribue l'émergence de la thématique morale à TOR à Krzysztof Zanussi et l'intérêt pour la contemporanéité à Krzysztof Kieslowski, or, les questions contemporaines étaient déjà présentes au sein de l'unité (*La Porte dans le Mur*, *Doigt de dieu*). TOR est présenté comme un ensemble filmique très important pour la production cinématographique et dont « le plus grand nombre de prix au festival de Gdansk » de 1979 est décerné à ses cinéastes membres : *Le Profane* de Krzysztof Kieslowski, *L'Hôpital de la transfiguration* d'Edward Zebrowski, *Aria pour un athlète* de Filip Bajon, *Les Cauchemars* de Wojciech Marzewski. Cela annonce aux lecteurs étrangers la réception positive du milieu professionnel cinématographique polonais pour les films produits par TOR. Différents films de cet ensemble filmique sont présentés dans *Film Polski* : *Le Profane* de Krzysztof Kieslowski, *Constans* de Krzysztof Zanussi, *Aria pour un athlète* de Filip Bajon. Ces trois cinéastes sont présentés comme les représentants du courant de la conscience artistique qui s'exprime de manières esthétiques diverses. Henryk Tronowicz, dans son article destiné aux professionnels du film en Occident, considère Filip Bajon et Krzysztof Kieslowski comme appartenant au courant des jeunes '79 qui « disent d'eux –mêmes qu'ils sont une génération

⁸⁴⁶ ZERAN, S., « L'ensemble filmique TOR », *Film Polski*, n° 2, 1981.

sans ... chefs d'œuvres »⁸⁴⁷. Différents journalistes, de différentes revues écrivaient pour ce magazine : Szczepan Zaryn (*Ekran, Tygodnik powszechny*), Malgorzata Dipont (*Zycie Warszawy*), Krzysztof Kreutzinger (*Film*). L'article de Krzysztof Kreutzinger⁸⁴⁸ sur *L'Hôpital de la transfiguration* d'Edward Zebrowski le présente comme « une lutte pour l'individu et un avertissement contre le fascisme et contre l'idéologie tout court »⁸⁴⁹. Cette critique correspond à l'avis du journaliste donné à l'œuvre de Zebrowski pour la revue *Film*⁸⁵⁰. Ce même journaliste présente, dans le numéro suivant du magazine, le film *Les Cauchemars* de Wojciech Marzewski comme « un film sur l'initiation sociale et sexuelle, adapté du roman d'Emil Zegadlowicz qui a provoqué un scandale politique et moral dans la société polonaise d'entre-deux-guerres »⁸⁵¹. D'autres articles publiés entre 1979 et 1981 présentent les films qui n'ont pas été très bien reçus lors de leur commission de validation, comme *La Leçon de la langue morte* de Janusz Majewski, ou encore *Le Voyage en Arabie* d'Antoni Krauze. Szczepan Zaryn adresse des louanges à la capacité de Janusz Majewski « de mettre en scène la prose polonaise qui est difficilement adaptable »⁸⁵². En Pologne populaire, pour que ce film soit accepté à la diffusion lors du Festival de Gdansk de 1979, il a fallu que les collègues cinéastes de TOR menacent de retirer leurs films si *La leçon de la langue morte* n'était pas sélectionné⁸⁵³.

Le film d'Antoni Krauze *Le Voyage en Arabie* rencontre un problème similaire. Ce premier est défini dans la revue *Film Polski* par Jacek Trebecki comme « un film intéressant consacré à la femme contemporaine »⁸⁵⁴. Or, il existe uniquement 9 copies pour la diffusion de ce film en 35mm⁸⁵⁵. Malgorzata Dipont voit dans le film de Filip Bajon *1901 – Enfants en grève*, la description du mécanisme d'une grève⁸⁵⁶. Certains membres de la commission de validation ont craint cette interprétation. Une explication est nécessaire pour éclairer cette situation. La période dans laquelle est publiée la revue contenant l'article de Malgorzata Dipont – février 1981- est la période de l'année exceptionnelle de Solidarnosc, où aborder les grèves dans les films polonais ne fait plus peur. Ainsi, les films de TOR produits durant l'année exceptionnelle de Solidarnosc portent les traces d'une société qui se démocratise,

⁸⁴⁷ TRONOWICZ, H., « Le courant des jeunes dans le film polonais », *Film Polski*, n° 3, 1980.

⁸⁴⁸ KREUTZINGER, K., « *L'hôpital de la transfiguration* », *Film Polski*, n°2, 1979.

⁸⁴⁹ Idem.

⁸⁵⁰ KREUTZINGER, K., « *Za plecami Pana Boga* », *Film*, n° 3, 1979.

⁸⁵¹ KREUTZINGER, K., « *Les cauchemars* », *Film Polski*, n°3, 1979.

⁸⁵² ZARYN, S., « Janusz Majewski », *Film Polski*, n°1, 1980.

⁸⁵³ LIPINSKA, K., Entretien avec Janusz Majewski, juillet 2013.

⁸⁵⁴ TREBECKI, J., « *Voyage en Arabie* », *Film Polski*, n° 4, 1980.

⁸⁵⁵ Tableau de diffusion 1973-1986, AAN de Varsovie, Fonds : NZK, cote : 5/68.

⁸⁵⁶ DIPONT, M., « *1901 – enfants en grève* », *Film Polski*, n°2, 1981.

comme l'a déjà explicité brillamment Elise Domenach dans son article⁸⁵⁷. Ces exemples montrent que certains films blâmés par les pouvoirs culturels sont valorisés pour être montrés à l'étranger. Comment expliquer, avec tout ce cadre normatif que certains films, qui ne remplissent pas les critères pour représenter la Pologne à l'étranger, finissent finalement par être montrés aux festivals internationaux ? L'hypothèse de la stratégie de la soupape de sécurité serait-elle suffisante pour expliquer ce phénomène ?

Avec la création du festival de Gdansk en 1974, les distributeurs étrangers viennent en Pologne populaire et achètent les films qu'ils proposent souvent aux festivals dans leurs pays. Grâce à cette ouverture, le film *Les Frissons* de Wojciech Marzewski, peut être présenté au Festival de Berlin. Au festival de Gdansk de 1981, un distributeur allemand réussit à acheter ce film avant son interdiction de diffusion le 13 décembre 1981. Ensuite, il l'inscrit au Festival International du film de Berlin où il obtient un Ours d'Argent. La théorie de la soupape n'est pas valide dans ce cas précis car le film n'est pas « utilisé » stratégiquement pour un festival. Parfois, il arrive aussi que certains films soient inscrits aux festivals étrangers par les fonctionnaires du « Film Polski » de manière aléatoire, comme le film d'Antoni Krauze *Le Doigt de Dieu*. Un employé de l'institution citée envoie ce film au Festival International du Film à Locarno où il obtient un Léopard d'Argent. Lorsqu'Antoni Krauze retourne au pays, il apprend que son film a été proposé au festival par erreur et que la personne responsable de cette erreur a été punie en conséquence⁸⁵⁸. *La Spirale* de Krzysztof Zanussi qui obtient en Pologne populaire le prix des athéistes se voit attribuer, lors du Festival de Cannes, un prix œcuménique montrant également la faiblesse de la théorie de la soupape de sécurité, puisque ce film est proposé à Cannes comme un film revendiquant des valeurs laïques.

- l'hypothèse de la soupape de sécurité

Les exemples d'articles que nous venons de citer démontrent que le contrôle de la réception des films polonais en Occident par les dirigeants culturels s'effectue en envoyant des journalistes polonais aux festivals internationaux. La rédaction des articles par ces journalistes dans la presse étrangère, et l'édition d'une revue pour promouvoir les films polonais à l'étranger, apparaissent comme des stratégies de communication. C'est pourquoi, la sélection des films envoyés à des festivals, ainsi que des équipes représentant la Pologne se

⁸⁵⁷ DOMENACH, E., *op. cit.*

⁸⁵⁸ LIPINSKA, K, Entretien avec Antoni Krauze, juin 2013.

fait bien en amont et avec l'accord de plusieurs institutions, ce qui peut paraître comme un effort politique abstrait auprès des professionnels « occidentaux ». Par exemple, dans son article-témoignage des Journées cinématographiques à Poitiers en 1981, Jacques Demeure, journaliste de *Positif*, trouve étonnant le comportement d'un journaliste de *Trybuna Ludu* présent lors de ces journées « qui ne cessa par ailleurs de nous apporter, tout au long de ces journées, des informations et un éclairage des œuvres toujours intéressant, même lorsqu'ils prêtaient à la contestation, des cinéastes polonais présents »⁸⁵⁹. Cela conduit à deux observations : les critiques du Parti partaient à l'étranger pour donner un éclairage idéologique aux journalistes occidentaux et les journalistes occidentaux cherchaient dans les films polonais une contestation de l'idéologie. Une autre stratégie est employée pour « éclairer » les critiques de l'Occident. Inviter les critiques de cinéma d'autres pays est envisagé comme un mouvement stratégique pour promouvoir les films polonais, et donc la culture à l'étranger. Les exceptions qui échappent à ce contrôle montrent la faiblesse de la théorie de la soupape de la sécurité qui perd en crédibilité face à l'interprétation des journalistes étrangers des films polonais qui voient dans ses œuvres des métaphores cachées critiques du système communiste.

2.2.2. *Les films de TOR vus par les critiques français*

Tout d'abord, ce regard de la critique étrangère s'exprime dans les festivals. Lors d'une conférence de presse au festival de Manheim, un journaliste pose à Tomasz Zygadlo la question suivante : « Le gris de l'image est-il une dominante de couleur voulue ou correspond-il au gris de la vie en Pologne populaire ? »⁸⁶⁰. Certaines interprétations de films par les professionnels de cinéma occidentaux s'expriment dans le doublage des films. Par exemple, lors de la projection du film *Les Frissons* de Wojciech Marzewski à Berlin, les Allemands ont choisi pour la version allemande de doubler Teresa Marzewska avec une voix très grave qui ressemble à une voix que l'on se représente d'une commandante de Waffen SS⁸⁶¹. Or, l'actrice qui interprète la chef des scouts à une voix douce, mettant en confiance, une voix légère presque enfantine.

Ce regard de l'Occident qui ne prend pas en compte les propositions d'interprétation données par l'administration polonaise s'exprime de manière plus caractéristique dans la

⁸⁵⁹ Cf. DEMEURE, J., « Pologne : un cinéma qui n'a pas froid », *Positif*, n° 243, 1981, p 16.

⁸⁶⁰ Réclamation de Tomasz Zygadlo envers le Studio de Lodz, adressée à l'Entreprise Film Polski, Archive du Ministère de la Culture, Krakowskie Przedmiescie, Fonds : KOJTF, cote : 1099/14.

⁸⁶¹ LIPINSKA, K., Entretien avec Wojciech Marzewski, janvier 2014.

presse. Les revues françaises qui se sont principalement intéressées aux films de TOR durant la période que nous étudions, 1967 – 1981, sont : *Positif*, *Jeune cinéma*, *Les cahiers du cinéma*, *Cinéma*, *Cinématographe* et *Ecran*.

Observons qu'en France, après les événements de 1968, la presse a tendance à voir les films venant de l'Europe Centrale et de l'Est comme des manifestes politiques de cinéastes « opprimés »⁸⁶². Les articles sur le cinéma polonais s'amplifient à partir de 1976, après l'ouverture modérée des frontières Est-Ouest qui permet l'organisation de manifestations autour du cinéma polonais et les voyages des critiques au Festival de Gdansk, lancé en 1974. Déjà en 1976, Jacques Demeure, dans son article pour *Positif*, regrette « qu'une place plus large n'ait pas été faite aux nouveaux cinéastes polonais » lors de la Semaine du Cinéma Polonais 1975 organisée par L'Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai. Ce témoignage montre un intérêt croissant des journalistes français pour les films de l'unité TOR et des associations spécialisés en cinéma. Le journaliste aurait bien aimé voir, à côté de *La Clé* de Stanislaw Rozewicz et *le Bilan trimestriel* de Krzysztof Zanussi, d'autres films de jeunes cinéastes, comme celui d'Antoni Krauze *Le Doigt de Dieu* qui était présenté comme les débuts du cinéaste⁸⁶³. Car les principaux films connus de TOR sont ceux de Krzysztof Zanussi. Krzysztof Kieslowski est encore peu connu en France dans les années 1970 et présenté comme un cinéaste qui sort à peine du documentaire et qui construit sa première fiction sur des observations documentaires, tout comme Wajda dans *L'Homme de marbre* et Zanussi dans *Le Camouflage*. « Il importe de savoir que les deux cinéastes de réputation internationale, Wajda et Zanussi, ne sont pas les seuls à s'interroger sur le socialisme existant réellement à l'Est »⁸⁶⁴. En parlant des films de Kieslowski, Paulo Antonio Parangua, a eu besoin de faire ce parallèle pour donner un ton politique aux films de l'auteur de *La Cicatrice*. Ceci nous donne des indications sur l'attente critique de la presse occidentale, notamment à travers l'exemple du *Positif* français, pour les films de l'Europe Centrale et Occidentale. Les critiques des *Cahiers du Cinéma* et de *Positif* ont tendance à chercher dans les films polonais des métaphores politiques et à les expliquer avec les outils de la sémiologie.

Françoise Audé de *Positif* intitule « Innommable » son article sur *Le Camouflage* et *La Spirale* de Krzysztof Zanussi et qualifie les films de « dénonciation du mensonge des apparences »⁸⁶⁵. Pour la journaliste française, *Le Camouflage*, tout comme *L'Homme de marbre* d'Andrzej Wajda, cherche à régler des comptes avec l'époque stalinienne : « Tous les

⁸⁶² Idem.

⁸⁶³ DEMEURE, J., NIOGRET, H., « Aperçus polonais », *Positif*, n°179, 1976.

⁸⁶⁴ PARANAGUA, P.A., « Le technocrate et le cinéaste », *Positif* n°227, février 1980 (Voir Annexe N° 19)

⁸⁶⁵ AUDE, F., « Innommable », *Positif*, n° 225, décembre 1979.

abus de l'époque stalinienne sont à l'origine de la situation actuelle »⁸⁶⁶. Elle voit ce film comme une critique du pouvoir arbitraire « de l'homme, de l'appareil » et de la société où « La révolte est circonscrite à l'individu »⁸⁶⁷. Concernant *la Spirale*, la froideur du montage, l'hiver, sont lus comme le néant et la mort comme l'absence du néant, le dépassement de la matière : « Pas de néant chez Zanussi, mais, éternel et glacé, le minéral lié à l'azur immuable (*La Structure de cristal*) »⁸⁶⁸. La condition humaine est une spirale qui aspire la vie et la mort, l'esprit et la matière. La journaliste en fait une critique non-religieuse, où la mort du héros est donnée comme un manifeste « contre le matérialisme », mais « le spiritualisme de Zanussi n'est pas récupérable par la religion ». La mort, pour la journaliste n'indique pas la soumission, mais au contraire, implique une lutte contre « l'asservissement à l'Ordre » qui permet de sauver la liberté de l'individu. Ces deux interprétations journalistiques de deux films de Zanussi attribuent au cinéaste une appartenance à l'opposition politique contre le matérialisme.

Serge Daney écrit pour les *Cahiers du cinéma* un article sur *l'Illumination* de Krzysztof Zanussi. Il voit dans ce film ce qu'il définit comme le discours-off, la stratégie pour cacher les messages politiques derrière la mort d'un prêtre⁸⁶⁹. Il perçoit dans le film de Zanussi une critique de l'idéologie et de la religion qu'il considère comme les appareils du savoir « de l'idéologie du révisionnisme dominant »⁸⁷⁰. Pour confirmer son hypothèse, Serge Daney propose une analyse métalinguistique du film avec des notions telles que « discours d'en haut » - l'appareil du savoir et du « regard d'en bas »⁸⁷¹ - le vécu. Ainsi, la mort d'un prêtre est dépourvue de mysticisme et est présentée comme doublement « appareillée » : par le héros qui regarde à travers ses lunettes que Daney considère comme un filtre du discours – off et par un plan de coupe qui succède le plan dans lequel le moine mort, présente un cerveau avec un commentaire désignant ses états mystiques. Serge Daney conclut son analyse ainsi : « Double coupure, du corps et du plan, qui dit qu'il n'y a pas de repli où ne puisse venir le discours off ». Krzysztof Zanussi considère cette analyse comme le fruit de la sémiologie qui veut tout expliquer, tout saisir par une formalisation artificielle du langage cinématographique, que les critiques comme Serge Daney passent à côté de la vérité des films à force d'y chercher les messages politiques codés⁸⁷².

⁸⁶⁶ Idem.

⁸⁶⁷ Idem.

⁸⁶⁸ Idem.

⁸⁶⁹ DANÉY, S., « Le discours-off (*Illumination*) », *Cahiers du cinéma*, n°256, 1975 (voir Annexe n° 18).

⁸⁷⁰ Idem.

⁸⁷¹ Idem.

⁸⁷² LIPINSKA, K., Entretien avec Krzysztof Zanussi, juin 2013.

Nous observons un intérêt croissant des critiques occidentaux pour le cinéma polonais surtout entre 1979 et 1981. Cet intérêt des journalistes occidentaux pour le cinéma polonais est surtout orienté vers les jeunes cinéastes qu'on considère comme « résistants ». Cette résistance s'exprimerait, selon les journalistes français, par la critique sociale de l'application du système et de la politique dans la vie des Polonais. Ginette Gervais voit dans *le Profane* de Krzysztof Kieslowski, comme dans d'autres films de jeunes cinéastes polonais, une critique ironique du marxisme : « le héros positif, la fonction qui transforme l'homme, la maîtrise de la nature par l'homme armé de la science »⁸⁷³. Les journalistes français voient dans les films de Zanussi et de Kieslowski une critique de la « violence naturelle des institutions » et le suicide du héros de *la Spirale* de Zanussi comme « un acte de désespoir de l'individu face à son constat social »⁸⁷⁴. *Le Bilan trimestriel* est défini par Gaston Haustrate, de la revue *Cinéma*, comme une critique de « la machine à broyer » et *la Constante* comme « un appel à la résistance »⁸⁷⁵. Durant l'instauration de l'état de guerre, cet intérêt disparaît pour resurgir à nouveau vers 1983. Après 1983, certaines revues comme *Cinéma*, revue éditée par la Fédération Française des Ciné-clubs, dans l'article « Pologne : le temps des étagères »⁸⁷⁶ cherchent à présenter les films polonais, dont *les Frissons* de Wojciech Marzewski et *le Hasard* de Krzysztof Kieslowski comme des martyrs de la loi martiale. Martyrs car ils ont osé critiquer l'idéologie, selon l'auteur de l'article, Andréa Grunert. Elle explique aux lecteurs français que *Les Frissons* est retiré des affiches car en évoquant le passé, il remet en cause le présent, le système communiste. Concernant *Personnel* de Krzysztof Kieslowski, la journaliste explique qu'il est interdit à la diffusion car son message « est trop moraliste pour l'époque, où dire vrai est devenu tabou »⁸⁷⁷. Ceci n'est pas une interprétation exclusive des films polonais car d'autres journalistes qui suivent l'évolution de ces films voient en eux des valeurs non seulement de résistance, mais aussi artistiques, comme Jacques Demeure de *Positif* dans son article « Pologne : un cinéma qui n'a pas froid »⁸⁷⁸. Dans son témoignage des XIX^{ème} Journées Cinématographiques de Poitiers, il confirme la présence majoritaire des films des ensembles X, TOR et Kadr. Il explique ce phénomène par la production de films ambitieux artistiquement par ces ensembles filmiques. Il attribue à TOR le rôle de moteur de films de « l'inquiétude morale », à côté de X de Wajda et surtout du courant

⁸⁷³ GERVAIS, G., « Percée du réalisme dans le cinéma polonais », *Jeune cinéma*, n°123, décembre 1979 – janvier 1980.

⁸⁷⁴ HAUSTRATE, G., « Zanussi ou le refus du camouflage », *Cinéma*, n°262, octobre 262.

⁸⁷⁵ Idem.

⁸⁷⁶ GRUNERT, A., « Pologne : le temps des étagères », *Cinéma*, n°297, 1983 (voir Annexe n° 21).

⁸⁷⁷ Idem.

⁸⁷⁸ DEMEURE, J., « Pologne : un cinéma qui n'a pas pris froid », *Positif*, n°243, juin 1981.

« créationniste »⁸⁷⁹. Jacques Demeure regrette que les films de Janusz Majewski ne soient pas connus en Occident et l'explique par l'intérêt de l'Occident pour les films polonais transmettant des messages politiques, comme ceux du courant de « l'inquiétude morale ». Or, les films de Janusz Majewski, comme la *Leçon de la langue morte* et ses autres films « ont pour premier mérite de réaffirmer la richesse et la complexité de la culture polonaise, donc de l'identité polonaise, à l'époque où la Pologne était niée »⁸⁸⁰. Ceci est surtout visible dans le rappel de Majewski de la culture yiddish autrement présente dans les terres de Galicie. Un autre journaliste de *Positif*, quelques années auparavant admirait *Lokis* de Jaanusz Majewski qui a obtenu un prix au festival fantastique de Stiges en 1971. Selon ce journaliste, « la beauté du film résulte de la méthode de travail et de la personnalité de Majewski et non de la structure cinématographique dont il provient »⁸⁸¹. Cet article montre la reconnaissance artistique des cinéastes de TOR aux yeux de l'Occident.

Philippe Carcassonne dans son édito pour la revue belge *Cinématographe* de mars 1983 consacrée à Zanussi approuve qu'avant d'être une « analyse morale ou politique », « son cinéma est d'abord un art du doute, qui veut heurter nos certitudes, et leur rappeler les équivoques, le foisonnement d'un autre monde »⁸⁸². Ceci est lié sans doute à la meilleure vision du cinéma polonais des journalistes occidentaux et à la présence de ces cinéastes dans les médias qui luttent pour qu'on ne regarde pas leurs films comme des moyens d'opposition, mais comme des œuvres d'art au même titre que les films de Bergman ou de Fellini. Preuve en est dans l'édition du « Spécial Cinéma Polonais »⁸⁸³ en décembre 1983 à l'occasion de la Rétrospective du Cinéma Polonais par le Centre Georges Pompidou entre le 30 novembre 1983 et 29 janvier 1984 qui a donné lieu à 100 projections. Ce dossier présente l'histoire du cinéma polonais à partir de sa naissance, les cinéastes et les comédiens importants pour le développement de la culture polonaise. Jacek Fuksiewicz, dans l'article publié dans ce dossier, distille les composantes de cette identité commune, propres aux cinéastes de l'ensemble filmique TOR dans la société polonaise des années 1970 : un nouveau regard sur la guerre, l'abandon du romantisme dans les films de Zebrowski et Rozewicz, de Majewski et de Borowczyk, la place de l'homme dans la société dans les films de Zanussi, les regards critiques de Piwowski, ou encore la critique des mécanismes du pouvoir dans les films de Marczewski, Bajon, Kieslowski ... Fuksiewicz oublie un cinéaste – Antoni Krauze.

⁸⁷⁹ Idem.

⁸⁸⁰ Idem.

⁸⁸¹ VOLTA, O., « Petit bilan du cinéma fantastique », *Positif*, n°138, mai 1972 (voir Annexe n° 20).

⁸⁸² CARCASSONNE, P., « Edito », *Cinématographe*, n°87, mars 1983.

⁸⁸³ « Spécial cinéma polonais », *L'Avant-scène/Centre Georges Pompidou*, n°317, décembre 1983.

Conclusion

Grâce à l'analyse des différentes commissions d'évaluation nous avons pu apercevoir la réception des films de l'ensemble TOR auprès des représentants du discours officiel. Ce chapitre a eu pour but de saisir le regard des journalistes sur les films produits par l'ensemble filmique TOR. Nous avons également pu constater une influence de l'avis des membres des commissions de validation de films sur les critiques dites « au service du discours officiel ». Un autre constat sur l'influence de la presse. Les points de vue sur les films de TOR divergent entre les journalistes polonais et leurs collègues français. Ces divergences s'accroissent pendant la période de Solidarnosc où les journalistes polonais utilisent les films de TOR comme des armes de lutte contre l'Etat-Parti tandis que les journalistes français considèrent ces films comme des martyrs et des victimes du système.

Ce chapitre a donc dépeint l'éventail des avis de la presse sur les films en fonction de leur appartenance politique et géographique. De ce fait, nous supposons que les cinéastes, conscients de ce phénomène, interviennent dans les médias pour défendre les intentions de leurs films en communiquant leur discours d'auteur. Nous allons étudier dès à présent la position des cinéastes et la manière dont ils se présentent dans la presse pour saisir l'image qu'ils ambitionnent de construire pour présenter leurs films et pour diffuser dans les médias leur discours d'auteur.

CHAPITRE 3 *Construction de la notoriété de l'auteur-cinéaste par l'ensemble filmique TOR*

L'étude des commissions d'évaluation des films et des critiques de presse nous a permis de saisir l'attente idéologique envers les œuvres. Ce chapitre a pour but d'observer les réactions de la direction de l'ensemble TOR face à ces critiques et les méthodes déployées pour communiquer avec les membres des commissions d'évaluations. Il a aussi pour ambition d'étudier si les cinéastes répondent à l'attente sociale du Parti en saisissant la manière dont ils se présentent dans les médias.

3.1 Les stratégies de défense de l'ensemble TOR lors des commissions d'évaluation des films

Durant les commissions d'évaluation la direction de TOR plaide en faveur des films dont elle a la responsabilité en toute connaissance de cause. Selon nos observations des comptes rendus, les négociations se font à deux niveaux : lors des commissions et après sur les modifications recommandées. Il est intéressant de remarquer également que certains cinéastes de l'ensemble TOR, par solidarité, viennent seconder leurs collègues.

3.1.1 Le soutien des autres cinéastes de TOR

Lors de la commission d'évaluation du film *La Croisière*, Marek Piwowski est soutenu par un autre cinéaste de l'ensemble TOR, Janusz Majewski. Il s'exprime car « on lui a demandé de conseiller Marek Piwowski lors du montage »⁸⁸⁴. Il connaît donc les versions précédentes du film et affirme que la commission vient d'en voir la version « optimale ». Cet argument a pour but de soutenir la position du réalisateur qui explique que « les coupes demandées détruisent la structure du film »⁸⁸⁵. Janusz Majewski confirme cette inquiétude : « l'auteur peut utiliser des ciseaux, mais c'est une question de nature juridico-technique »⁸⁸⁶. Le rôle d'autres cinéastes de TOR consiste à aider le cinéaste évalué dans

⁸⁸⁴ LIPINSKA, K., entretien avec Janusz Majewski, juillet 2013.

⁸⁸⁵ Compte rendu de la commission de validation du film *La Croisière* de Marek Piwowski, Filmothèque Nationale de Varsovie, Fonds A – 344, cote 479.

⁸⁸⁶ Compte rendu de la commission de validation du film *La Croisière* de Marek Piwowski, 22 mai 1970, Filmothèque Nationale de Varsovie, Fonds A – 344, cote 479.

l'explication de ses intentions de réalisation et de défendre l'œuvre dans son ensemble pour éviter toutes modifications. Si le mécène, Laurent de Médicis, avait eu l'idée de demander que Sandro Botticelli « coupe » ou remplace le coquillage ouvert qui sert de vaisseau à Venus dans *La Naissance de Vénus*, cela aurait complètement changé la représentation du mythe et l'essence de l'œuvre de l'artiste. Il en va de même pour les films produits par TOR.

Krzysztof Zanussi, avant de devenir le directeur artistique de l'ensemble TOR vient aussi pour soutenir ses collègues. Lors de la discussion autour de *La Cicatrice* de Krzysztof Kieslowski⁸⁸⁷, Zanussi repousse, tel un chevalier blanc, les attaques des ennemis avec son érudition comme bouclier. Il explique que Kieslowski montre la société dans un miroir déformant, les choses de la vie qui nous dérangent, même si parfois les représentants du pouvoir y participent. Zanussi s'attaque également aux arguments critiques d'un autre cinéaste, Bohdan Poreba, qui considère l'usage du texte d'Adam Wazyk⁸⁸⁸ comme une provocation politique. Il explique que ces arguments sont une manipulation pour nuire au film présenté et au cinéaste simplement parce qu'il appartient à un autre camp politique, comme cela se déroule trop souvent lors des commissions. Zanussi dénonce donc l'attitude de certains membres de la commission qui n'agissent pas comme des artistes mais plutôt comme des adversaires du créateur qui pense différemment et instrumentalisent son œuvre.

Edward Zebrowski soutient *Le Hasard* de Krzysztof Kieslowski lors de sa commission de validation, en affirmant que les membres de TOR sont très heureux que ce film soit réalisé par leur ensemble filmique. Il s'adresse « à tous ceux qui peuvent aider la rencontre entre le film et le public »⁸⁸⁹. Cet appel est lié à la situation critique du pays, car le film de Kieslowski passe en commission de validation après l'instauration de la loi martiale par le général Wojciech Jaruzelski le 13 décembre 1981. Même si la commission accepte le film, il attendra six ans dans un placard avant de rencontrer le public.

Andrzej Wajda, qui a réalisé *Le Bois de bouleaux* en 1970 à TOR, vient 12 fois entre 1967 et 1981 pour soutenir ses collègues. Son soutien est orienté vers les jeunes débutants, comme Tomasz Zygadlo qui bientôt rejoint l'ensemble filmique X, mais aussi vers des cinéastes confirmés comme Krzysztof Zanussi et Janusz Majewski. Lors de la commission de

⁸⁸⁷ Compte rendu de la commission de validation du film *La cicatrice* de Krzysztof Kieslowski, 15 avril 1976, Filmothèque Nationale de Varsovie, Fonds A – 344, cote 110.

⁸⁸⁸ Adam Wazyk (1905 – 1982) - l'un des premiers poètes polonais qui règle ses comptes avec l'époque du stalinisme, il a critiqué en particulier la fausseté de la propagande communiste, signataire de la *Lette 34* en 1964 qui revendiquait la liberté d'expression dans les arts.

⁸⁸⁹ Compte rendu de la commission de validation du film *Le hasard* de Krzysztof Kieslowski, 30 décembre 1981, Filmothèque Nationale de Varsovie, Fonds A – 344, cote 290.

validation du film *Constans*, Andrzej Wajda précise que grâce aux films de Krzysztof Zanussi il s'est demandé « qui suis-je pour la cinématographie ? »⁸⁹⁰.

Les professionnels du milieu cinématographique et les cinéastes extérieurs à TOR soutiennent la vision d'auteur des cinéastes de cet ensemble, sauf quand le désaccord porte sur le message diffusé par le film qui passe en commission. Lors de la discussion autour de *Frissons* de Wojciech Marzewski, Bohdan Poreba et Janusz Morgenstern ne sont pas convaincus par l'image de la ZMP (l'Association de la jeunesse communiste polonaise) véhiculée par le film. La ZMP, durant son existence entre 1948 à 1956 a été subordonnée au Parti POUP. Wojciech Marzewski décrit dans son film le fonctionnement du ZMP comme un outil d'endoctrinement politique de la jeunesse. Janusz Morgenstern prend la parole en tant qu'ancien de la ZMP et n'a pas la même expérience que le héros du film en question. Il suggère que Wojciech Marzewski a dû fonder l'histoire du film sur ses propres souvenirs⁸⁹¹.

3.1.2. La nécessité du soutien de la direction

Les critiques des membres des commissions d'évaluation appellent une réaction de la part de la direction de l'ensemble TOR. La présence régulière de ses directeurs lors des commissions d'évaluation donne un indice concernant l'importance accordée aux réalisateurs membres. Witold Zalewski vient 31 fois sur les 41 commissions d'évaluation des films de cinéma étudiées dans ce travail. Stanislaw Rozewicz vient 23 fois, dont 7 fois aux commissions de ses propres films⁸⁹². Ainsi, à chaque prise de parole ils soutiennent le cinéaste dont le film est évalué. Nous pouvons mettre en exergue les éléments qui définissent la politique éditoriale de l'ensemble TOR : défendre les intentions de l'auteur-réalisateur, plaider pour l'humanisme et la vision personnaliste dans les films, soutenir le cinéma comme art et les films qui échappent à la typologie des genres. L'étude des différents comptes rendus montre aussi que le soutien de la direction est présent tout au long du processus de création.

La commission d'évaluation du film *La Croisière* de Marek Piwowski⁸⁹³ illustre ce processus de soutien. Witold Zalewski négocie avec Wincenty Krasko, le directeur du service

⁸⁹⁰ Compte rendu de la commission d'évaluation du film *Constans* de Krzysztof Zanussi, 30 avril 1980, Filmothèque Nationale de Varsovie, Fonds A – 344, cote 226.

⁸⁹¹ Compte rendu de la commission d'évaluation du film *Frissons* de Wojciech Marzewski, Filmothèque Nationale de Varsovie, Fonds A – 344, cote 275.

⁸⁹² Toutes les commissions de validation de films de l'unité TOR entre 1968 et 1981, Filmothèque Nationale de Varsovie, Fonds A – 344.

⁸⁹³ Compte rendu de la commission de validation du film *La Croisière* de Marek Piwowski, 22 mai 1970, Filmothèque Nationale de Varsovie, Fonds A – 344, cote 479.

culturel du KC PZPR, pour garder une scène où le peintre et l'animateur de la croisière se donnent mutuellement des fessées, ce à quoi il concède⁸⁹⁴. L'intellectuel essaye d'expliquer qu'il ne souhaite plus assister aux activités organisées lors de la croisière pour occuper le temps libre des participants car « on ne peut pas être à la fois le créateur et la matière »⁸⁹⁵. C'est l'animateur qui incite le peintre à donner la fessée en premier. Nous n'avons pas d'éléments tangibles aujourd'hui pour expliquer pourquoi cette scène dérange. Elle peut être considérée comme déplacée, ou la métaphore du créateur et de la matière a été comprise comme une attaque contre la volonté éducative du Parti, ou le message sur la liberté de l'art est jugé comme trop marqué. Une chose est sûre, Witold Zalewski a convaincu Wincenty Krasko de ne pas couper ce passage.

Witold Zalewski et Stanislaw Rozewicz défendent les intentions artistiques de l'auteur-réalisateur. Lors de la commission de *La Structure du cristal* de Krzysztof Zanussi, le directeur littéraire défend « la confession intime du réalisateur qui n'ajoute rien en termes idéologiques, mais pose la question du sens de la vie, sur les choix de l'homme »⁸⁹⁶. Il ajoute aussi que le rôle de l'enseignante, considérée par d'autres membres comme trop passive, révèle son humanité. Stanislaw Rozewicz ajoute que Zanussi utilise l'image pour raconter quelque chose d'important au lieu de se contenter d'illustrer. Il met en scène les valeurs universelles, comme l'amour et l'amitié, en démontrant sa maturité artistique et en soutenant de même sa vision d'auteur.

De temps à autre, on critique la basse fréquentation des spectateurs dans les salles de cinéma des films produits par l'ensemble TOR. Le caractère intimiste et intellectuel de ces films est considéré comme trop élitiste, et donc comme source d'une faible fréquentation de spectateurs, par les représentants de *Film Polski* et de la *Centrale de diffusion des films*. Ainsi, pendant la commission d'évaluation de *Le Doigt de dieu* d'Antoni Krauze, les représentants de ces deux institutions prévoient que le film n'intéressera pas le grand public et en conséquence, ils conseillent de le « refuser et de le considérer comme une perte »⁸⁹⁷. Face à ce type de conseils, le directeur artistique recommande aux membres de la commission de s'ouvrir aux nouvelles formes d'expression filmique au lieu d'attendre des films faits pour divertir les masses.

⁸⁹⁴ Lettre d'Antoni Bohdziewicz à Wieslaw Bozym du 7 juillet 1970, AAN, Fonds : NZK, cote 5/19.

⁸⁹⁵ Citation du film *La croisière* de Marek Piwowski.

⁸⁹⁶ Compte rendu de la commission d'évaluation de *Structure du cristal*, 7 juin 1969, Filmothèque Nationale de Varsovie, Fonds A – 344, cote 464.

⁸⁹⁷ Compte rendu de la commission d'évaluation de *Le doigt de dieu* d'Antoni Krauze, 29 septembre 1972, Filmothèque Nationale de Varsovie, Fonds A – 344, cote 29.

Les critiques des membres visent également la problématique de l'individu, présente dans les films produits par TOR. Pendant la commission d'évaluation du film *Le Doigt de Dieu*, le 29 septembre 1972, certains membres reprochent au film d'être centré sur l'individu et de ne pas parler à l'ensemble de la société. Ici encore, l'argument de l'absence potentielle de public est évoquée. Witold Zalewski, le directeur littéraire de TOR, défend le film en rappelant qu'il est trop tôt pour parler de la fréquentation du film lors de sa commission d'évaluation car il est impossible de la prévoir. De plus, il remarque « qu'il existe des films pour divertir les masses et des films qui sont des œuvres d'art, racontés du point de vue de l'auteur qu'il faut respecter. Tel est le cas du film d'Antoni Krauze *Le Doigt de Dieu* »⁸⁹⁸. Selon le directeur littéraire de TOR, « L'auteur raconte une histoire individuelle qui a le droit d'exister au même titre qu'une histoire sur la société »⁸⁹⁹. Witold Zalewski soutient la vision d'auteur, contre les messages politiques à faire passer dans les films, en s'appuyant sur les intentions artistiques des cinéastes membres de TOR. Il défend ainsi le film de Filip Bajon *Aria pour un athlète* lors de sa commission d'évaluation du 3 mai 1979 : « cette œuvre d'art n'exprime pas une idéologie, c'est l'œuvre du réalisateur »⁹⁰⁰. Le directeur artistique de TOR explique que, cette fois-ci, la vision d'auteur ne s'exprime pas par une thèse, mais par la force de l'image « un peu trop savoureux par moment, mais c'est le caractère de l'écriture filmique de Filip Bajon »⁹⁰¹. Krzysztof Zanussi dénonce, lors de la commission d'évaluation de *Frissons* de Wojciech Marczewski « la participation malhonnête de membres à des commissions d'évaluation avec le seul motif de renverser la thèse du film »⁹⁰². Lui aussi soutient la vision d'auteur du cinéaste qui présente, de son point de vue, le fonctionnement de l'Association de la jeunesse communiste polonaise (ZMP) ce qui suscite un débat agité entre les membres de la commission qui ont une autre image, un autre souvenir du ZMP.

L'objectif de la direction de l'ensemble TOR est de protéger l'idée humaniste présente dans certains films, comme *L'Hôpital de la transfiguration* d'Edward Zebrowski. Stanislaw Rozewicz défend l'idée de solidarité et Witold Zalewski explique comment Zebrowski « réussit à faire fonctionner cette idée dans une société fermée à travers son film »⁹⁰³. Ainsi, l'ensemble TOR protège et soutient les valeurs humanistes et l'universalité des idées

⁸⁹⁸ Idem.

⁸⁹⁹ Idem.

⁹⁰⁰ Compte rendu de la commission d'évaluation du film *Aria pour un athlète* de Filip Bajon, 3 mai 1979, Filmothèque Nationale de Varsovie, Fonds A – 344, cote 191.

⁹⁰¹ Idem.

⁹⁰² Compte rendu de la commission d'évaluation du film *Les Frissons* de Wojciech Marczewski, 5 août 1981, Filmothèque Nationale de Varsovie, Fonds A – 344, cote 275.

⁹⁰³ Compte rendu de la commission d'évaluation du film *L'hôpital de la transfiguration* d'Edward Zebrowski, 15 novembre 1978, Filmothèque Nationale de Varsovie, Fonds A – 344, cote 176.

platoniciennes comme l'amour, le beau et le bien (*Voyage en Arabie, Aria pour un athlète, Constans*) dans les films réalisés par ses cinéastes membres.

Concernant les genres cinématographiques, nous avons constaté que la direction de l'ensemble TOR protège les films contre une classification typologique et les malentendus qu'elle peut engendrer (*La Peur, Lokis*). Witold Zalewski explique qu'un film n'a pas nécessairement besoin d'une classification, « il arrive parfois que les éléments de genres se mélangent dans certains films. Cela donne des comédies romantiques, des drames de science-fiction, etc »⁹⁰⁴. Le film d'Antoni Krauze est composé d'éléments sociaux et criminels. Telle est la ligne de défense adoptée face aux reproches d'un membre de la commission qui revendique « la pureté des genres »⁹⁰⁵. Un argument similaire est utilisé par le directeur littéraire de l'ensemble TOR pour soutenir le film de Janusz Majewski *Lokis* lors de sa commission d'évaluation du 21 avril 1970⁹⁰⁶. Selon le directeur, ce film est un cas à part dans la classification des genres filmiques en Pologne populaire. C'est une adaptation d'une nouvelle littéraire de Prosper Mérimée, qui transmet donc certaines valeurs et messages intellectuels. La forme avec laquelle ces messages sont racontés peut créer de fausses attentes à la fois pour le film et la nouvelle de l'écrivain français. Quand on va au cinéma pour voir un film d'horreur, on s'attend à être divertis et effrayés. *Lokis* offre non seulement du divertissement, mais aussi une réflexion avec un message intellectuel qui peut engendrer des discussions à la sortie de la salle obscure. La direction de l'ensemble TOR soutient donc la diversité des genres dans un film et lutte contre une classification qu'elle voit comme réductrice. Cette position est propice à l'attitude des artistes pour protéger leur liberté de création qui échappe aux règles et aux normes qui essayent de l'appriivoiser.

L'analyse des comptes rendus des commissions d'évaluation, montre aussi que Stanislaw Rozewicz, le directeur artistique, protège les débutants qui font leurs premiers long-métrages cinématographiques à l'ensemble TOR, comme *Aria pour un athlète, La Cicatrice, Le Doigt de Dieu*. Il veille à ce que les cinéastes qui présentent pour la première fois leur travail de fiction ne soient pas découragés par les avis de la commission. Lors de la commission d'évaluation de *La Cicatrice* le 15 avril 1976, le directeur artistique encourage Krzysztof Kieslowski, qui vient du documentaire, « à faire des films de fiction » et suggère aux membres de la commission d'être « un peu plus prudents dans leurs critiques adressées

⁹⁰⁴ Compte rendu de la commission d'évaluation de *La peur* d'Antoni Krauze, 4 février 1975, Filmothèque Nationale de Varsovie, Fonds A – 344, cote 79.

⁹⁰⁵ Idem.

⁹⁰⁶ Compte rendu de la commission d'évaluation de *Lokis* de Janusz Majewski, 21 avril 1970, Filmothèque Nationale de Varsovie, Fonds A – 344, cote 478.

aux débutants »⁹⁰⁷. Stanislaw Rozewicz protège aussi bien ses anciens étudiants que des cinéastes confirmés, comme Janusz Majewski. Le directeur de TOR exprime son enthousiasme, devant les membres de la commission d'évaluation pour que le film *Lokis* de Janusz Majewski « soit réalisé par ce cinéaste spécifiquement lié à l'ensemble filmique TOR »⁹⁰⁸.

On peut supposer que lorsque la direction de TOR défend les intentions artistiques et intellectuelles de ses auteurs-réalisateurs membres, cela renforce la motivation des cinéastes dans la poursuite de leurs carrières.

3.1.3. Un cas pratique : commission d'évaluation de « *l'Hôpital de la transfiguration* »

Pour comprendre les arguments de défense de la direction de TOR, rappelons la composition de la commission d'évaluation et les critiques qui sont adressées au film en restant attentifs au statut des membres. L'avis du Président de la commission sera analysé pour mieux comprendre le rôle de la direction de TOR au sein de la chaîne hiérarchique de la cinématographie polonaise.

La commission d'évaluation du film *l'Hôpital de la transfiguration*, d'Edward Zebrowski, a eu lieu le 15 novembre 1978. En moyenne, il faut attendre cinq mois après l'émission de l'avis des membres pour que le film obtienne son avant-première. Pour *L'Hôpital de la transfiguration*, tout semble se passer en conformité avec la procédure habituelle car le film est diffusé publiquement pour la première fois quatre mois et demi après sa commission d'évaluation, le 28 mars 1979. 19 personnes assistent à la discussion pendant la commission du film, après la projection au Ministère de la Culture et de l'Art. Parmi ces personnes, se trouvent : 9 personnes du milieu artistique (8 du milieu cinématographique et 1 écrivain), 6 fidèles à l'idéologie (5 bureaucrates, 1 militaire), 3 experts (2 journalistes et un professeur), 1 personne « neutre » (1 invité du bureau du Syndicat des Enseignants Polonais). Détaillons un peu plus les professionnels du milieu cinématographique : 4 réalisateurs (dont Edward Zebrowski), 1 ancien chef d'un autre ensemble filmique, 3 personnes de la direction de l'ensemble TOR.

La répartition des membres de la commission d'évaluation en fonction de leur milieu d'appartenance peut paraître équilibrée, mais il faut noter que la presse appartient à l'Etat et

⁹⁰⁷ Compte rendu de la commission de validation du film *La cicatrice* de Krzysztof Kieslowski, 15 avril 1976, Filmothèque Nationale de Varsovie, Fonds A – 344, cote 110.

⁹⁰⁸ Compte rendu de la commission d'évaluation de *Lokis* de Janusz Majewski, 21 avril 1970, Filmothèque Nationale de Varsovie, Fonds A – 344, cote 478.

les critiques des films, avant d'être publiés, sont vérifiées par les employés de GUKPPiW⁹⁰⁹, appelé dans le langage courant de l'époque « la censure ». Il semble donc plus prudent de rester attentifs aux commentaires formulés par ces journalistes.

Quelle est la nature de leurs remarques ? Globalement, le film est très bien reçu, considéré comme « une position de haut niveau artistique pour la cinématographie polonaise »⁹¹⁰ et selon certains membres il est important de le diffuser à l'étranger, d'autres, fidèles à l'idéologie (le Président, 2 bureaucrates, 1 journaliste, 1 cinéaste) sont plus méfiants et préféreraient qu'il ne passe pas les frontières. Les remarques concernent plusieurs aspects de l'œuvre, mais sont aussi faites en fonction des centres d'intérêt des membres. Les professionnels du milieu cinématographique, comme Andrzej Wajda, mettent l'accent sur l'esthétique du film, son rythme, la construction dramaturgique et les personnages. Les collègues réalisateurs comme Wajda et Morgenstern admirent le traitement de réalisation : le passage du noir au blanc lorsque Stefan décide de fuir l'hôpital et le brouillard dans la dernière scène du film dans laquelle se fondent les soldats allemands.

On conseille à Edward Zebrowski de raccourcir la scène de la fin, lorsque le personnage principal, un jeune interne en psychiatrie, s'échappe avec un patient sur le dos de « l'apocalypse hitlérienne »⁹¹¹. Une remarque de la part de ce même milieu concerne le choix de l'adaptation. Deux membres trouvent que le livre a déjà trente ans et que sa problématique entre deux écoles de psychiatrie, l'une médicalisée proposant une approche chirurgicale et l'autre pharmacologique et humaniste, n'est plus d'actualité. Un autre réalisateur, Bohdan Poreba, considéré par le milieu filmique comme « l'homme de l'idéologie » qui revendique en plus des idées nationales, critique l'ambiance négative au sein de l'hôpital où l'action se déroule lors de l'occupation. Selon lui, cette ambiance n'est pas crédible car lors de l'occupation régnait chez les occupées « un climat de bienveillance mutuelle »⁹¹². Ce réalisateur reproche au film l'absence de « la lutte pour l'existence »⁹¹³ et « l'ambiance de terreur », alors que l'action se déroule dans un hôpital psychiatrique pendant la Seconde Guerre mondiale. Enfin, le camarade Bohdan Poreba suspecte dans *L'Hôpital de la transfiguration* « une métaphore de la société polonaise contemporaine déplacée vers l'hôpital

⁹⁰⁹ Le Bureau Principal de Contrôle de la Presse, des Publications et Expositions fut une institution étatique créée en 1945 par le gouvernement prosoviétique qui contrôlait le flux de l'information.

⁹¹⁰ Compte rendu de la commission d'évaluation du film *L'hôpital de la transfiguration* d'Edward Zebrowski, 15 novembre 1978, Filmothèque Nationale de Varsovie, Fonds A44, cote 176.

⁹¹¹ Conseil d'Andrzej Wajda, commission d'évaluation du film *L'hôpital de la transfiguration* d'Edward Zebrowski, 15 novembre 1978, Filmothèque Nationale de Varsovie, Fonds A44, cote 176.

⁹¹² Idem.

⁹¹³ Idem.

fermé qui ressemble à un panoptique »⁹¹⁴. Pour appuyer son argumentation, il se base sur l'absence d'indices suggérant qu'il se passe pendant la Seconde Guerre Mondiale dans le film. Ces opinions sont partagées par le Président de la commission. Nous notons que ces suspicions donnent des arguments à ceux qui veulent s'opposer à une diffusion du film à l'étranger. C'est lors de la commission d'évaluation que les décisions concernant la diffusion nationale et internationale, ainsi que « les conseils » pour la presse sont discutés. Le professeur conseille d'expliquer dans le générique que le temps d'action se déroule lors de la Deuxième Guerre Mondiale pour que les scènes de cruauté des médecins envers les patients ne soient pas comprises, par les spectateurs, comme un reflet de l'époque contemporaine. « Il ne s'agit pas que des expériences, mais du traitement des gens, la métaphore qui concerne la société toute entière et non pas uniquement l'hôpital » - martèle Bohdan Poreba⁹¹⁵. L'intervenant ne précise pas à quels événements il fait référence, mais il peut s'agir des pogroms des Juifs et des événements de mars 1968, lorsque les étudiants polonais d'origine juive, ont été stigmatisés. Dans le film, lors du premier dîner du jeune psychiatre à l'hôpital, le docteur Rygier demande « Que faisiez-vous à Cracovie lorsqu'il fallait agir ? »⁹¹⁶, et le docteur Nosilewska rajoute « Vous faites référence aux événements qui ont conduit les étudiants Juifs à être molestés ? »⁹¹⁷.

A la fin de la discussion, le Président de la commission résume les arguments des participants et donne son avis. Avant de prendre la décision d'accepter ou non le film, il donne la parole à la direction de l'ensemble TOR, responsable de sa création. Le Président considère le film comme cruel et sans assez d'éléments pour situer l'action sous l'occupation. Il observe plusieurs niveaux de reproches faits au film : 1^{er} niveau - « politique, où le microcosme de l'hôpital ressemble à un camp de concentration, concernant les comportements des hommes sous l'occupation »⁹¹⁸ ; 2^{ème} niveau qui concerne la construction des personnages qui selon le Président est volontaire ; 3^{ème} niveau qui touche à la problématique des nazis et l'attitude des Polonais – le Président critique « l'ignorance, dans le film, des comportements décents des Polonais lors de l'occupation »⁹¹⁹. Il conseille aussi de raccourcir la fin qui paraît trop longue.

⁹¹⁴ Idem.

⁹¹⁵ Intervention de Bohdan Poreba lors de la commission de validation du film d'Edward Zebrowski *L'hôpital de la transfiguration*, Compte rendu du film, p 12-13, Filmothèque Nationale de Varsovie, Fonds A44, cote 176.

⁹¹⁶ Citation du film d'Edward Zebrowski *L'hôpital de la transfiguration* (1978), produit par l'ensemble filmique TOR.

⁹¹⁷ Idem.

⁹¹⁸ Compte rendu de la commission d'évaluation du film d'Edward Zebrowski *L'hôpital de la transfiguration*, Filmothèque Nationale de Varsovie, Fonds A44, cote 176.

⁹¹⁹ Idem.

Nous observons que les remarques sont de nature artistique et idéologique et que les membres de la commission se permettent de critiquer la vision artistique du cinéaste. Cette vision est défendue par la direction de TOR qui occupe le rôle d'avocat et de conseiller. La phrase prononcée par Stanislaw Rozewicz lors de la commission du film résume ce parti pris : « Personnellement, j'aurais préféré que le film finisse avec le versement de la terre dans le trou, mais naturellement c'est l'affaire de l'auteur-réalisateur »⁹²⁰. Rozewicz ajoute que l'ancrage dans la période de l'occupation est clair car « un médecin Waffen SS rend visite à l'hôpital dans la première moitié du film »⁹²¹. Ce qui est vrai, le médecin arrive à la 30^{ème} minute du film qui dure 1h29. Il porte une croix-gammée sur son costume et le directeur de l'hôpital fait une référence à l'époque où il a fait ses études en Autriche qui était alors un pays libre. Son manque de volonté pour parler allemand symbolise son désaccord avec la politique nazie, un indice qui nous renvoie à la Pologne d'avant-guerre. De plus, la société de l'hôpital est solidaire. La discussion sur la psychiatrie paraît comme une problématique futile lorsqu'il faut agir face à une menace de destruction finale opérée par les forces hitlériennes qui rentrent dans l'hôpital.

Witold Zalewski est surpris par la façon dont le Président a interprété le film. Le directeur littéraire confirme que lui aussi « a regardé ce film en tant que Polonais mais n'a pas été blessé par la manière dont le film présente certaines problématiques »⁹²². Pour lui, la problématique centrale du film est l'humanisme et les affaires de la société. Le film ne présente pas les médecins comme des bourreaux ni les patients comme des victimes. Le rapport entre la psychiatrie et la politique a été à juste titre remarqué. Witold Zalewski rappelle que le message principal du film consiste à critiquer des valeurs qui conduisent vers une politique fasciste et que le film soutient des valeurs opposées, les valeurs humanistes. Certains personnages ont de belles attitudes envers leurs collègues et envers les patients. C'est le cas notamment du jeune interne, de la doctoresse Nosilewska et du directeur de l'hôpital.

A la fin de la discussion, et malgré la défense du film par la direction de TOR, le Président conseille à Edward Zebrowski de prendre en compte les remarques concernant la période d'occupation et de préciser dans le générique de début, le temps d'action. Le cinéaste exécute cette demande. Tout au début du film nous remarquons la présence d'explications qui

⁹²⁰ Intervention de Stanislaw Rozewicz lors de la commission d'évaluation du film d'Edward Zebrowski *L'hôpital de la transfiguration*, Compte rendu du film, 19 – 21, Filmothèque Nationale de Varsovie, Fonds A44, cote 176.

⁹²¹ Idem.

⁹²² Intervention de Witold Zalewski lors de la commission d'évaluation du film d'Edward Zebrowski *L'hôpital de la transfiguration*, Compte rendu du film, p 18-19, Filmothèque Nationale de Varsovie, Fonds A44, cote 176.

précisent que l'action se déroule en automne 1939. Le Président rajoute qu'il « ne cache pas ses doutes concernant la diffusion du film à l'étranger »⁹²³.

En étudiant le document, le Président ne dit à aucun moment, s'il valide ou non le film. Nous déduisons de cette discussion que le film n'a pas reçu un avis positif à l'unanimité, malgré les efforts d'argumentation des directeurs de TOR, et que sa diffusion sera réduite, en raison des réserves émises par le Président. Nous remarquons que la direction de TOR a un avis consultatif et que le Président ne prend pas de décision pour éviter d'offenser les professionnels du cinéma ou l'administration.

3.1.4. Un autre cas pratique : la défense du film « *Les Frissons* » après le 13 décembre 1981

Les décisions concernant la diffusion du film *Les Frissons* de Wojciech Marzewski montrent bien que la direction de TOR est impuissante face aux attaques des hauts dignitaires envers les films qu'elle produit.

Stanislaw Kuszewski⁹²⁴, lors de la commission d'évaluation de TOR le 28 mai 1982⁹²⁵ donne son avis sur plusieurs films produits par cet ensemble filmique, dont *Les Frissons* de Wojciech Marzewski. Selon son observation, « Wojciech Marzewski montre sa méconnaissance des faits historiques qu'il expose de manière mensongère »⁹²⁶. Krzysztof Kieslowski qui participe à la commission en absence de Krzysztof Zanussi, soutient le film de Wojciech Marzewski en expliquant que Kuszewski exprime un autre point de vue que celui de Marzewski et de Kieslowski car « à l'époque des événements de 1956 l'accusateur était du côté du pouvoir et pas du côté du peuple »⁹²⁷. Kieslowski poursuit, en disant que le film de Marzewski met en scène la vérité et que c'est pour cela que ce film est précieux. Lors de cette commission, le compte rendu est rédigé par Wacław Lang, le général qui représente MON (Ministère de la défense nationale) et a déjà assisté aux commissions d'évaluation des films de l'ensemble TOR.

Dans le compte rendu de la commission d'évaluation de TOR du 28 mai 1982 est attachée une note explicative de Stanislaw Kuszewski⁹²⁸ qui approfondit sa critique envers le

⁹²³ Idem.

⁹²⁴ Journaliste à « *Gazeta robotnicza* » et « *Wspolczesnosc* », membre du Parti, ancien directeur des deux ensembles filmiques « *Nike* » et « *Profil* », entre 1973 et 1980 doyen de l'Ecole de Lodz.

⁹²⁵ Comte rendu de l'évaluation de l'ensemble TOR du 28 mai 1982, AAN, Fonds : KC PZPR, Cote : LVI – 1696.

⁹²⁶ Idem.

⁹²⁷ Idem.

⁹²⁸ Note explicative de S. Kuszewski attachée à au compte rendu de l'évaluation de l'ensemble TOR du 28 mai 1982, AAN, Fonds : KC PZPR, Cote : LVI – 1696.

film de Wojciech Marzewski. Selon lui, *Les Frissons* est loin d'être exceptionnel et l'Ours d'argent qu'il a obtenu au festival « indépendant » de Berlin « documente, une fois de plus, le système d'attribution des prix à l'Ouest, qui s'intéresse uniquement au message politique présent dans les films »⁹²⁹. Or, quelques mois avant, Wieslaw Stempel du NZK demandait à ce qu'on propose *Les Frissons* comme candidat polonais pour la cérémonie des Oscars en s'appuyant sur sa sélection au festival de Berlin où sont montrés « les meilleurs films du monde »⁹³⁰. Le film est perçu par Wieslaw Stempel du NZK, donc par l'administration, comme « artistiquement important, transmettant la vérité universelle avec le langage des émotions, un jeu d'acteurs de très bonne qualité et un choix d'enfant comme héros qui renforce l'impact du message »⁹³¹. Nous tenons à préciser que cette demande est formulée en novembre 1981, avant la proclamation de la loi martiale, durant l'année exceptionnelle de Solidarnosc où une certaine démocratisation de la société commençait à se manifester. En contraste, la critique de Kuszewski sur le film, est prononcée le 28 mai 1982, quelques mois après l'instauration de la loi martiale par le général Jaruzelski.

Nous observons que le contexte politique conditionne la réception et l'avenir des œuvres. Les représentants de la cinématographie, mis en place après la loi martiale, voient uniquement, dans le film de Wojciech Marzewski, des messages d'agitation politique. Ils n'entendent pas les arguments artistiques de la direction, représentée par Krzysztof Kieslowski. Ceci montre bien que les intentions d'auteur ne sont pas respectées et qu'on attribue au film des messages qu'il n'a pas prévu de transmettre pour juger sa valeur et son utilité pour la Pologne populaire. Wojciech Marzewski, plusieurs années après, confirme qu'il « n'a pas voulu construire un héros de la politique, mais tout simplement, qu'il a voulu faire un film sur l'enfance d'un jeune garçon dans un contexte politique spécifique »⁹³².

Les films communiquent donc, indépendamment des intentions de leurs auteurs, des sens que le spectateur organise en un message en fonction de ses propres prédispositions et de sa propre histoire. Dans les pays non-démocratiques, cette capacité du cinéma à communiquer des messages indépendamment de la volonté de l'auteur du film, peut conduire à la censure de l'œuvre. Nous avons aussi observé que les cinéastes donnent leur avis dans les commissions d'évaluation des films, mais de manière très prudente, sauf concernant l'année exceptionnelle de Solidarnosc où ils s'affirment un peu plus. C'est via les médias qu'ils construisent une

⁹²⁹ Idem.

⁹³⁰ Cette demande est probablement formulée en novembre 1981, avant la proclamation de la loi martiale, AAN, Fonds : KC PZPR, Cote : LVI – 1696.

⁹³¹ Idem.

⁹³² LIPINSKA, K., entretien avec Wojciech Marzewski, janvier 2014, l'Ecole de cinéma d'Andrzej Wajda.

certaine posture d'auteur qui leur permet de gagner en notoriété et d'expliquer leurs intentions artistiques.

3.2. Le discours médiatique des auteurs - cinéastes de TOR

3.2.1 L'image projetée en Pologne populaire

Puisque la direction de TOR est impuissante face aux décisions politiques concernant les films, nous supposons que les cinéastes de l'ensemble TOR défendent eux-mêmes leur vision d'auteur en communiquant avec et à travers les médias. Pour certains d'entre eux, c'est une occasion de parler de leurs films, qui parfois n'ont pas connu une distribution suffisante, pour d'autres, c'est une occasion de construire leur image d'auteur. Pour certains cinéastes, être interrogé par les médias donne la possibilité d'expliquer leurs intentions artistiques face à l'interprétation de leur film par les journalistes et par les membres de la commission d'évaluation. Tous les auteurs de l'ensemble TOR, dans leurs entretiens donnés à la presse, confirment la nécessité d'aborder via les films certaines thématiques « importantes » et dans chaque intervention il s'agit d'affirmer leur rôle d'auteur-cinéaste.

Stanislaw Rozewicz parle peu de ses films dans la presse, mais insiste pour que les cinéastes de TOR soient vus comme des auteurs dont les films expriment des styles différents: « Les cinéastes de notre ensemble filmique essayent de parler de choses et de problèmes qui les touchent. Leur savoir sur la vie qu'ils transmettent est approuvée par leur propre participation à la société, leur propres expériences »⁹³³. Le directeur artistique ajoute que « même si les auteurs de son ensemble filmique font des films historiques ou des adaptations littéraires, la majorité des films de TOR évoque de manière directe ou indirecte la problématique contemporaine qui aborde les conflits sociaux et moraux des individus »⁹³⁴. Il poursuit son entretien en confiant au journaliste de *Tydzien* que le cinéma psychologique, les films de création, les mélodrames, tous ces types de films ont un impact social, ce rôle n'est pas réservé exclusivement aux films socio-contemporains. Rozewicz confirme que son ensemble filmique produit ce types de films, mais essaye de briser le mythe selon lequel TOR, comme X de Wajda est un ensemble filmique « spécialisé dans le cinéma social » ou

⁹³³ BANASZKIEWICZ, G., « O tym, co mnie interesowało ... », entretien avec Stanislaw Rozewicz, *Tydzien*, n°5, le 3 février 1980.

⁹³⁴ Idem.

encore « le cinéma visionnaire »⁹³⁵. La presse est un lieu où les cinéastes membres de TOR affirment la ligne éditoriale de leur ensemble filmique. Stanislaw Rozewicz souligne que le style de l'ensemble TOR « se caractérise par la diversité des tempéraments artistiques », et que « la réflexion et l'exigence intellectuelle restent toujours la dominante des films »⁹³⁶.

Nous avons observé que TOR ne produit pas uniquement des films contemporains comme ceux de Krzysztof Kieslowski ou de Krzysztof Zanussi et que les films sociaux ne sont pas sa vocation première. D'autres tempéraments traitant de l'intimité, habitent cet ensemble filmique, comme celui d'Edward Zebrowski et d'Antoni Krauze. Les cinéastes s'intéressent aussi aux problématiques historiques comme *Les Cauchemars* de Wojciech Marczewski ou *La Leçon de la langue morte* de Janusz Majewski. Wojciech Marczewski se définit comme un « adversaire des films fondés sur une thèse »⁹³⁷ et Janusz Majewski soutient son goût pour les films de fiction avec une mise en scène prononcée qui donne la possibilité à la création, contrairement aux films qui ressemblent à des films documentaires où la caméra doit enregistrer « la vie sur le vif »⁹³⁸.

Les films d'Antoni Krauze et ceux d'Edward Zebrowski sont distribués très modestement. On leur attribue entre 5 et 18 copies par film. Leurs films sont, de fait, diffusés dans peu de salles et ne couvrent pas toutes les villes. En revanche, les journalistes, présents à la projection lors des commissions d'évaluation et conviés à l'avant-première connaissent leurs œuvres et leur proposent des entretiens. Pour ces cinéastes, les entretiens avec la presse donnent la possibilité non seulement de faire connaître leurs films au public, mais également de transmettre certains messages. Edward Zebrowski interrogé par les journalistes de *l'Ekran*⁹³⁹, *Kultura*⁹⁴⁰ et *Profile*⁹⁴¹, nous l'avons vu, donne les clés pour comprendre ses films, ses intentions d'auteur. Dans tous ces entretiens, il confirme sa position sur l'histoire et sur l'individu. Il explique à la journaliste de *Kultura*, Maria Marszalek, que la société, l'individu qui ne connaît pas son histoire est docile, maniable et se laisse guider afin que quelqu'un prenne des décisions à sa place. Il donne à comprendre que pour « donner un style à sa vie », aux valeurs, il faut connaître l'histoire, la culture avec ses codes pour pouvoir mieux juger

⁹³⁵ Idem.

⁹³⁶ Idem.

⁹³⁷ Cf. GORZANSKI, J., « Je fais les films parce que je ne sais pas », entretien avec Wojciech Marczewski, *Film*, n°15, 1980, pp 18-19.

⁹³⁸ WOJCIECHOWSKA, T., « Trois minutes avec l'auteur d'*Album de Fleischer* », *Panorama*, n°11, le 12-13 janvier 1964.

⁹³⁹ MARSZALEK, M., « Je me sens le témoin de l'assassinat collectif », entretien avec Edward Zebrowski, *Ekran* n° 7, le 15 février 1982.

⁹⁴⁰ PAWLKIEWICZ, M., « Où sont les limites de l'humanité? », entretien avec Edward Zebrowski, *Kultura*, n° 16, le 22 avril 1979.

⁹⁴¹ RATAJCZAK, J., « Mode de vie », entretien avec Edward Zebrowski, *Profile*, n°5, mai 1981.

l'actualité : « si un spectateur après avoir vu *En plein jour* sort du cinéma avec l'intuition qu'il vit, en analogie avec le vécu du héros, que l'histoire lui est contemporaine, qu'elle impose devant lui un impératif de la reconnaître – je serai satisfait »⁹⁴². Selon Zebrowski, l'individu, pour qu'il acquiert une autonomie face à certaines structures et aux mécanismes qui l'assujettissent, pour qu'il sorte de la caverne de Platon et vive pleinement sa condition humaine, doit connaître l'histoire de la société dans laquelle il vit, sa culture pour comprendre ce qui se passe autour de lui et pour rompre avec sa condition d'esclave hégélien déterminé par l'histoire et la culture. Edward Zebrowski profite de ses entretiens avec la presse pour présenter ses intentions d'auteur et pour partager sa réflexion intellectuelle. Il s'impose via les médias comme auteur et intellectuel.

Antoni Krauze réaffirme, dans l'entretien pour le journal *Polska*, son intention de « défendre les gens ambitieux »⁹⁴³ avec le film *Le Doigt de Dieu*. Il a souhaité parler des problèmes de l'individu : « la spécialité de notre système politique est d'agrandir le rôle et le prestige du collectif. L'individu ambitieux n'est pas le bienvenu car la notion d'homme ambitieux n'a jamais eu chez nous un impact social positif »⁹⁴⁴. Le cinéaste explique que son film parle de la passion de l'individu qui est une valeur sociale et humaine, c'est « la bonté sociale ». Il confirme que son intention était de réaliser un film qui provoquerait un débat sur le style de vie, « l'histoire de l'homme qui veut vivre, créer, s'accomplir en prenant la mesure de ses propres ambitions »⁹⁴⁵. Antoni Krauze assure que ce film s'adresse et parle aux gens, les individus qui ne partagent pas l'avis de la collectivité « qui posent problème », de par leur différence. Nous observons que les entretiens donnés par Antoni Krauze à la presse lui servent pour soigner son image d'auteur. Comme son héros, il dérange, exprime son avis, parle des questions personnelles qui le préoccupent et est donc un auteur à part entière.

D'autres cinéastes de TOR, comme Krzysztof Zanussi et Krzysztof Kieslowski, construisent dans les médias leur image d'auteur. Le premier comme auteur intellectuel, le deuxième comme auteur intellectuel réactionnaire. Krzysztof Zanussi soigne son image de cinéaste d'auteur qu'il a dans les médias. Lorsqu'il part à l'étranger, il se fait pousser une barbe pour que la presse polonaise ne manipule pas son image avec des propos qui ne lui appartiendraient pas⁹⁴⁶. Krzysztof Kieslowski est présent dans les médias, à la fois en tant qu'auteur de ses films et comme vice-président de l'Association des Cinéastes Polonais

⁹⁴² Cf. MARSZALEK, M., « Je me sens le témoin de l'assassinat collectif », entretien avec Edward Zebrowski, *Ekran* n° 7, le 15 février 1982, p 5.

⁹⁴³ KRAUZE, A., « Education », *Polska*, n° 12, décembre 1973.

⁹⁴⁴ Idem.

⁹⁴⁵ Idem.

⁹⁴⁶ Cf. ZANUSSI, K., « Pora umierac », *Proszynski i S-ka*, Warszawa 1999, p 48.

(SFP). Tous les deux écrivent des essais sur leur manière de filmer, de voir le cinéma, comme le fameux « *Gleboko, zamiast szeroko* » de Krzysztof Kieslowski⁹⁴⁷. Nous observons que ces deux cinéastes construisent une image de cinéaste « auteur – intellectuel ». Krzysztof Zanussi s’occupe de l’éthique, s’adresse aussi à un public averti et s’inquiète de la réaction des intellectuels à ses films⁹⁴⁸. Krzysztof Kieslowski, dans ces écrits et les entretiens qu’il donne dans la presse, explique aux journalistes, qu’il veut poser des questions en langage simple pour parler de l’actualité et qu’il faut chercher des réponses à ces questions dans les comportements des personnages⁹⁴⁹. L’auteur soutient que dans les films de Zanussi, de Wajda, de Zebrowski, de Krauze « on apprend l’histoire que les manuels ne révèlent pas »⁹⁵⁰. Le rôle et la responsabilité d’auteur – cinéaste sont donc, selon Kieslowski, « de parler avec un langage cinématographique simple, du quotidien qui fait souffrir, de montrer la complexité de la vie : de la corruption, des mécanismes du pouvoir, de l’injustice sociale »⁹⁵¹. C’est pourquoi les personnages de ses films habitent en province et sont souvent des ouvriers. L’auteur veut s’adresser à des gens ordinaires avec un langage cinématographique simple issu du documentaire⁹⁵². Dans son article pour l’hebdomadaire catholique *Tygodnik powszechny*, Krzysztof Zanussi explique qu’il ne peut pas, en tant qu’auteur cinéaste, « tout dire comme ses collègues écrivains qui peuvent écrire dans la clandestinité à cause de la nature même du cinéma »⁹⁵³. Zanussi confie que c’est la raison pour laquelle ni lui, ni ses collègues n’ont pu signer la pétition contre les modifications à la constitution en 1976.

L’avis de Krzysztof Kieslowski sur le risque de l’auteur-cinéaste est un peu différent. Il considère que lui-même et la plupart de ses collègues ont pris le risque de faire certains films car « il est plus important de faire que de diffuser et consciemment se diriger vers l’issue de la non exploitation »⁹⁵⁴. Zanussi en plus de s’adresser à des gens ordinaires, s’adresse à des intellectuels, mais le message que transmettent ses films est un message éthique, universel qui touche tout individu. Il explique que « la manière politique d’agir à travers l’image est d’aborder dans ses films les questions éthiques »⁹⁵⁵. Nous supposons que ces questions touchent à des problématiques politiques car ils ne correspondent pas toujours à l’éthique

⁹⁴⁷ KIESLOWSKI, K., « *Gleboko zamiast szeroko* », *Dialog*, 1981, n° 1 (voir Annexe n°22).

⁹⁴⁸ LIPINSKA, K., Entretien avec Krzysztof Zanussi, Société de production TOR, juin 2013.

⁹⁴⁹ Cf. CHLODOWSKI, W., « *Kino jest forma istnienia bialka* », entretien avec Krzysztof Kieslowski, *Kultura*, 23 septembre, p 11.

⁹⁵⁰ Idem.

⁹⁵¹ Idem.

⁹⁵² KIESLOWSKI, K., « *Gleboko zamiast szeroko* », *Dialog*, 1981, n° 1, p 111 (voir Annexe n°22).

⁹⁵³ ZANUSSI, K., « *Pojedynek artysty ze swiatem* », *Tygodnik powszechny*, nr 5, le 1^{er} février 1981.

⁹⁵⁴ KIESLOWSKI, K., « *Gleboko zamiast szeroko* », *op. cit.*, 109 (voir Annexe n°22).

⁹⁵⁵ ZANUSSI, K., « *Pojedynek artysty ze swiatem* », *Tygodnik powszechny*, nr 5, le 1^{er} février 1981.

marxiste. Par exemple, on a reproché à Zanussi, dans le film *Constans*, que la notion de morale proposée par le film tend vers une idée absolue, or la notion de morale marxiste est déterminée par l'histoire⁹⁵⁶. Dans les deux cas, Kieslowski et Zanussi, expriment ouvertement leurs positions d'auteur, leur responsabilité sociale envers le peuple qui les rémunère avec des impôts. Tous les deux exposent leur manière de comprendre le rôle d'auteur-cinéaste dans la société polonaise. Pour Kieslowski, cette responsabilité d'artiste cinéaste repose sur la description de la réalité⁹⁵⁷. L'intention d'auteur de Kieslowski, lorsqu'il concevait ses films, était donc de « décrire l'injustice, la dépravation et la perte des valeurs morales pour qu'elles deviennent sujets à débats publics »⁹⁵⁸. Zanussi, quant à lui, en intervenant dans les médias, voulait que les Polonais réfléchissent comment reconstruire les valeurs morales perdues et quelles implications cela pouvait avoir sur la vie ordinaire de l'individu⁹⁵⁹.

Filip Bajon, lorsqu'il s'exprime dans la presse, défend ses films censurés. L'auteur a réalisé une série de moyens métrages sur le sport pour la télévision et pour le cinéma. Il explique dans son entretien avec Andrzej Kurczak⁹⁶⁰ que la thématique de sport ne se réduit pas à la compétition, mais touche le contexte sociologique et politique liés au pouvoir et à la santé. Autour du sport, il existe toujours un contexte social où le sportif ne peut jamais être seul, il est toujours « empêtré dans des mécanismes »⁹⁶¹. Il s'agit aussi de la problématique philosophique, car la thématique du sport permet d'aborder les limites de la résistance humaine, le sacrifice. Même si les films sur le sport que Bajon a réalisés évoquent les éléments biographiques de certains sportifs, il a construit des histoires qui pour lui ont une « signification sociale »⁹⁶². Par exemple, l'auteur explique que son film sur la boxe, *Le Retour* « est pour moi un film sur le caractère masculin ». Il est important de remarquer que Filip Bajon parle publiquement des films sur le sport qui ont été censurés. Il ne s'agit pas d'un entretien pour *Trybuna Ludu*, un quotidien qui aurait pu être lu par un large spectre de lecteurs polonais, mais d'un quotidien quand même *Sport*, spécialisé autour d'une thématique que son nom laisse deviner. L'essentiel est de montrer que certains cinéastes de l'unité TOR, lorsqu'ils en ont l'occasion, parlent de leurs films dépréciés par le pouvoir et révèlent les raisons de leur censure, en sauvant par la même occasion, leur honneur d'auteur.

⁹⁵⁶ Idem.

⁹⁵⁷ KIESLOWSKI, K., « Gleboko zamiast szeroko », *op. cit.*, p 110 (voir Annexe n°22).

⁹⁵⁸ Idem.

⁹⁵⁹ ZANUSSI, K., « Pojedynyk artysty ze swiatem », *Tygodnik powszechny*, n° 5, le 1^{er} fevrier 1981.

⁹⁶⁰ KURCZAK, A., « Dramaturgia sportu na ekranie », entretien avec Filip Bajon, *Sport*, n° 63, le 30 mars 1978.

⁹⁶¹ Idem.

⁹⁶² Idem.

Ainsi, la plupart des cinéastes de l'ensemble filmique TOR, en intervenant dans les médias, construisent une image d'auteur-réalisateur qui pose des questions, une image d'intellectuel, d'activiste ou d'artiste. La ligne éditoriale présentée dans les médias par les membres de TOR se concentre sur les problématiques qu'ils souhaitent aborder dans leurs films qui touchent à l'individu.

3.2.2 Défendre le droit à la création avec la SFP (*Association des Cinéastes Polonais*)

A la fin des années 1970, les cinéastes de TOR défendent leurs films et construisent une certaine image d'auteur dans les médias polonais. Par ailleurs, ils jugent aussi important de revendiquer leurs droits d'auteur et de parler de problèmes plus universels qui concernant leur profession via l'Association des Cinéastes Polonais (SFP) pour ensuite les communiquer dans la presse.

Edward Zebrowski, en tant que responsable de la section du film de fiction à l'*Association des Cinéastes Polonais*, prend la parole dans les médias, tout comme Krzysztof Kieslowski, pour annoncer les problèmes de la cinématographie et éclairer les lecteurs sur l'utilité du cinéma. Dans un entretien avec Malgorzata Dipont dans *Zycie Warszawy*⁹⁶³ en novembre 1980, Edward Zebrowski signale le problème d'une base technique de piètre qualité et revendique l'autonomie des ensembles filmiques du NZK. Il signale aussi que la Réforme discutée par le Ministre Jozef Tejchma, sur l'autonomie artistique et économique des ensembles filmiques, est en cours de concrétisation après le Congrès de la SFP.

Ces revendications ont pour but de préserver les œuvres ambitieuses sans vocation commerciale, mais artistique, comme celles produites à TOR. Edward Zebrowski rappelle qu'il faut rendre à la société polonaise son histoire et que c'est le rôle du film. Selon l'auteur du film *l'Hôpital de la transfiguration*, les cinéastes sont attirés par l'actualité, mais « ils ne peuvent pas en parler entièrement car les canaux de transmission de l'information sont bloqués »⁹⁶⁴. C'est pourquoi, certains films qui abordent l'actualité garantissent le succès, « pas spécialement » artistique car les demi-vérités sont possibles à voir et à entendre dans le journal télévisé. Selon Zebrowski, le cinéma devrait avoir une vocation plus ambitieuse : « Je pense qu'on ne peut pas faire un bon film sur ce qui se passe en 1980, sans le rapporter à 1976, à 1970, aux événements de 1968 que l'on ne connaît toujours pas, sans oublier 1956 et

⁹⁶³ DIPONT, M., « Odzyskac tozsamosc », entretien avec Edward Zebrowski, *Zycie Warszawy*, n°281, le 30 novembre 1980.

⁹⁶⁴ Idem.

1957 »⁹⁶⁵. Dans ce contexte, les films de TOR rendent la continuité historique consciente. La responsabilité de l'artiste, selon Zebrowski, qui ne s'exprime pas uniquement au nom de la SFP, mais aussi pour TOR, « repose sur la vérité historique qui doit être rendue »⁹⁶⁶. La responsabilité de l'auteur-réalisateur est de clarifier l'histoire de la Pologne qui « durant les 35 dernières années a été falsifiée, déformée par les manuels scolaires, où l'on passait sous silence certains événements »⁹⁶⁷. Selon Edward Zebrowski, la responsabilité de l'artiste est d'évoquer non pas seulement les 20 dernières années de la Pologne populaire, mais de parler de la fondation du socialisme, du PPS en Pologne, parler de « sanacja ». Il est important de préciser que « sanacja » fut un mouvement politique en Pologne entre 1926 et 1939, fondé par le Maréchal Jozef Pilsudski. Son programme prévoyait de lutter contre le communisme. Selon Zebrowski, le chemin des adhérents entre le PPS (Polska Partia Socjalistyczna – Parti Socialiste Polonais) et « sanacja » révèle peut être un mécanisme qu'il faut observer et qui pourrait éclairer l'actualité. Le cinéaste invite à réfléchir sur la manière dont le mécanisme du pouvoir fait oublier certaines valeurs dans la société « la société qui n'a pas conscience de la continuité de son histoire ne peut pas être consciente de sa contemporanéité et ne peut pas vouloir un futur »⁹⁶⁸. Cette revendication intellectuelle montre que les cinéastes de TOR se préoccupent des problématiques intellectuelles auxquelles ils donnent forme dans leurs films.

Nous comprenons maintenant pourquoi les films de TOR comme *Aria pour un athlète* de Filip Bajon, *Les Frissons* de Wojciech Marczewski, *Le Lynx* de Stanislaw Rozewicz, *En plein jour* et *L'Hôpital de la transfiguration* d'Edward Zebrowski et de nombreux autres encore, insistent sur la perte des valeurs, sur la crise de la culture. Il s'agit d'aider la société à « retrouver son identité »⁹⁶⁹. Pour les cinéastes de TOR, membres de la SFP, il est important d'éclairer le passé pour comprendre la réalité et pour entreprendre les décisions concernant le futur. Les propos d'Edward Zebrowski confirment que selon la ligne éditoriale de TOR, l'auteur – cinéaste doit guider la société, éveiller la conscience collective et intellectuelle avec ses films, afin qu'elle retrouve le chemin vers l'identité. « Si les gens ne sont pas informés, ne savent pourquoi certaines choses se sont passées – la réalité se transforme en un sombre tunnel sans issu »⁹⁷⁰. Les cinéastes de TOR avec les thématiques abordées dans leurs films et la démarche d'auteur, qui leur assure la liberté de parole, ont pour but d'éclairer ce tunnel,

⁹⁶⁵ Idem.

⁹⁶⁶ Idem.

⁹⁶⁷ Idem.

⁹⁶⁸ DIPONT, M., « Odzyskac tozsamosc », entretien avec Edward Zebrowski, *Zycie Warszawy*, n°281, le 30 novembre 1980.

⁹⁶⁹ Idem.

⁹⁷⁰ Idem.

guider la société et en ménager l'issue. Passer par les médias et par la SFP pour communiquer et partager cet état d'esprit semble être une méthode maîtrisée.

Quelques mois après, et toujours durant l'année exceptionnelle de *Solidarnosc* (l'année qui précède la loi martiale de Wojciech Jaruzelski), Krzysztof Kieslowski intervient dans la revue *Ekran*⁹⁷¹, en tant que vice-président de l'Association des Cinéastes Polonais (SFP), pour aborder les souhaits des réformes de la cinématographie au nom du milieu professionnel. Kieslowski, d'un ton décidé, explique l'importance pour le milieu cinématographique d'agir en commun car « les décisions prises par les dirigeants culturels sont aléatoires, les ministres changent, mais le milieu professionnel reste »⁹⁷². Kieslowski remarque courageusement que les décisions prises par les anciennes équipes ne sont pas respectées par les nouvelles, les nouvelles venant avec de nouvelles règles. Selon le cinéaste, tout cela affecte le statut d'auteur-cinéaste en Pologne populaire. Il s'agit d'une part, de ses droits et d'autre part, de ses conditions de travail. En conséquence, l'auteur-cinéaste, au lieu de se consacrer à la conception artistique et intellectuelle de son œuvre, doit trouver des solutions techniques et « politiques » pour pouvoir réaliser un film. Remarquons que ces interventions de cinéastes de l'ensemble TOR dans les médias en tant que membres de la SFP montrent bien l'intérêt du milieu professionnel pour l'évolution de la cinématographie.

Krzysztof Kieslowski évoque donc un vrai problème que rencontrent les films et leurs auteurs. Ils peuvent faire des efforts pour communiquer leurs idées à travers les films, éveiller la conscience sociale et individuelle abordées par Edward Zebrowski mais cela dit que cette entreprise ressemble à la bataille de Don Quichotte contre les moulins à vent car les films qui transmettent certaines vérités ne sont pas correctement diffusés. Les ensembles filmiques produisent les films, mais n'ont pas de pouvoir décisionnel concernant leur diffusion, ce qui fait que « les bons films » sont reproduits en quelques copies, alors que les médiocres sont diffusés dans tous les cinémas officiels. Krzysztof Kieslowski remarque que « les films d'auteur, les films de valeur, au final n'ont pas de chance de rencontrer le grand public car on les destine à la diffusion de cinémas d'art et d'essai »⁹⁷³. Grâce aux interventions des cinéastes de TOR à la SFP la mobilisation du milieu cinématographique est essentielle pour assurer aux films une médiation propice aux intentions d'auteurs et non celle de l'administration soumise à l'idéologie. Kieslowski propose, au nom de la SFP, une nouvelle réforme pour les ensembles filmiques qui « les rendraient indépendants artistiquement et

⁹⁷¹ MARSZALEK, M., Entretien avec Krzysztof Kieslowski – vice-président de l'Association des Cinéastes Polonais (SFP), *Ekran*, n°11, le 15 mars 1981.

⁹⁷² Idem.

⁹⁷³ Idem.

économiquement de l'administration qui n'a pas les compétences nécessaires pour comprendre les besoins des films et de leurs auteurs »⁹⁷⁴. Il ne s'agit pas non plus de supprimer la subvention d'Etat pour les films qui, comme d'autres produits culturels, sont une affaire de la société. Ce que propose la SFP par l'intermédiation de ses porte-paroles (Zebrowski, Wajda, Kieslowski), c'est de placer à la direction des ensembles filmiques de personnes compétentes qui assurent un niveau artistique et économique pour la cinématographie. Les nouveaux dirigeants devraient être élus démocratiquement par le milieu cinématographique et non pas nommés par le Ministre : « Le directeur élu et non pas nommé, pourra diriger son unité convaincu qu'il représente ceux qui ont donné des votes pour lui, qui lui font confiance et qu'il représente celui qui l'a nommé – le Ministre »⁹⁷⁵.

Un compromis a été trouvé entre le milieu cinématographique et le Ministre de la Culture et de l'Art Jozef Tejchma lors de l'Assemblée exceptionnelle de la SFP du 19 octobre 1980, dont le discours a été publié dans l'hebdomadaire *Kultura*⁹⁷⁶. Malgré ce compromis, Kieslowski aborde dans l'entretien précité, la nécessité de l'indépendance des ensembles filmiques pour qu'ils puissent réaliser librement les films qu'ils considèrent comme importants. C'est pourquoi, l'indépendance économique des ensembles filmiques va de pair avec leur indépendance artistique. Observons que le milieu cinématographique revendique une autonomie économique et artistique pour assumer la responsabilité de la production des films fabriqués dans les ensembles filmiques qui seraient à l'image de la philosophie de chacune d'entre eux. Le but n'est pas le succès commercial, mais plutôt la possibilité de produire des films dont les auteurs transmettent des messages, des valeurs. Il ne s'agit pas, avec cette proposition, d'une nouvelle réorganisation des ensembles filmiques afin de produire les films pour divertir le public, même si le nombre de spectateurs diminue. Selon Krzysztof Kieslowski, les solutions entreprises par la SFP ont pour but de soutenir les films ambitieux dès l'étape de la production car « il n'y a pas de mauvais films, plutôt des films mal faits »⁹⁷⁷. Nous observons que le discours de la SFP concerne également le soutien des débutants, en incitant les ensembles filmiques à embaucher des réalisateurs novices et à produire leurs premiers films. Ces propositions faites par la SFP au Ministre de la Culture et de l'Art n'ont pas été réalisées car les négociations ont été interrompues par l'instauration de

⁹⁷⁴ Idem, p 4.

⁹⁷⁵ Idem, p 4.

⁹⁷⁶ *Manifeste de l'art filmique polonais* adopté lors de l'Assemblée exceptionnelle de la SFP du 19 octobre 1980 et le discours de Jozef Tejchma prononcé lors de l'Assemblée générale extraordinaire de la SFP publié à *Kultura*, le 9 novembre 1980.

⁹⁷⁷ MARSZALEK, M., Entretien avec Krzysztof Kieslowski – vice-président de l'Association des Cinéastes Polonais (SFP), *Ekran*, n°11, le 15 mars 1981.

l'état de guerre le 13 décembre 1981. Néanmoins, certains ensembles filmiques, comme TOR et X avaient pour coutume de soutenir la création des débutants. Il est aussi remarquable d'observer que Kieslowski et Zebrowski lorsqu'ils parlent des cinéastes, utilisent le mot « auteurs ». Cette insistance vise à faire comprendre aux lecteurs qu'un cinéaste polonais n'est pas qu'un technicien employé par l'Etat-Parti pour être son porte-parole, mais que par sa démarche d'auteur il propose une réflexion. Nous pouvons maintenant affirmer qu'un cinéaste membre de TOR est un intellectuel.

3.2.3 *L'image d'auteur soignée par les cinéastes de TOR dans les médias en France*

Après les grèves de 1976, et l'ouverture modérée des frontières vers l'Ouest, les cinéastes obtiennent plus facilement des visas pour partir en délégation afin de promouvoir la culture polonaise à l'étranger. C'est l'opportunité pour eux de développer l'image des cinéastes polonais dans la presse occidentale. Krzysztof Zanussi et Krzysztof Kieslowski sont les deux cinéastes, de l'ensemble TOR, les plus souvent présents dans la presse française. Nous avons observé que la presse francophone a tendance à voir les films venant de l'Europe Centrale et de l'Est comme résistants. Or, les cinéastes polonais, dans les médias étrangers, montrent que leurs films n'accomplissent pas uniquement un rôle de contestataire opprimé par la censure, mais sont avant tout des œuvres d'art et d'auteur au même titre que les films de Bergman, Fellini ou Godard. La politique n'est pas comprise, ici, uniquement par la contestation. Ces films font le constat d'une société, d'un monde qui tombe dans l'oubli et proposent une reconstruction éthique des valeurs qui donnent à l'individu la possibilité de garder la face.

En analysant les interviews données par les cinéastes de TOR aux journalistes français entre 1968 et 1981, on constate que ces derniers posent surtout des questions sur la censure en Pologne, sur le système de production et la place du cinéaste dans la société. Rappelons les revues qui se sont intéressées aux films de TOR durant la période précitée : *Positif*, *Jeune cinéma*, *Les cahiers du cinéma*, *Cinéma*, *Cinématographe* et *Ecran*. Nous avons analysé une dizaine d'entretiens avec les cinéastes polonais dans des revues cinématographiques en France.

Jacques Demeure de *Positif* se montre intéressé par le cinéma polonais. A la demande de se situer dans le paysage du cinéma polonais lors de l'entretien, en novembre 1979, avec Krzysztof Kieslowski, le cinéaste répond : « je voudrais avant tout être auteur »⁹⁷⁸. Plus loin, il explique cette définition par sa manière d'utiliser le cinéma non pas « comme un métier,

⁹⁷⁸ DEMEURE, J., « Entretien avec Krzysztof Kieslowski », *Positif*, n°227, février 1980.

mais comme un moyen d'expression »⁹⁷⁹. Ce ne sont pas les décors, les maquillages qui l'intéressent, mais « la pensée » qu'on peut transmettre à travers un film. Cette vision d'auteur est partagée par un autre cinéaste de l'ensemble TOR, Krzysztof Zanussi qui explique en 1973, à Jacques Demeure et Hubert Niogret, sa manière de concevoir le cinéma : « Je fais un cinéma d'auteur, je suis limité à mon expérience », (...) et d'ajouter, « Tous les jeunes font du cinéma d'auteur »⁹⁸⁰ en parlant de ces collègues cinéastes polonais.

Les deux cinéastes ont besoin de redéfinir la notion d'auteur comme celui qui pense et raconte une histoire qu'il connaît, qui le touche personnellement. Cette définition ne se limite pas à l'écriture du scénario, elle englobe la réflexion. Nous avons vu que dans les films de l'ensemble TOR la thématique morale et éthique est majoritaire. L'usage de cette thématique n'est pas tout à fait saisi par les critiques français qui attendent des films polonais une critique politique et sociétale. Jacques Demeure, dans l'entretien cité avec Krzysztof Zanussi, compare le cinéaste à un moraliste, la notion qui, surtout en France sonne comme une accusation de donneur de leçons. Zanussi explique que dans la culture européenne ce mot est très mal vu et plutôt que d'avoir la prétention de « faire la morale », il répond : « Je préfère dire que j'essaie de chercher des valeurs humaines, des valeurs qu'il faut défendre ou qu'il faut créer »⁹⁸¹. Krzysztof Kieslowski confirme ce besoin d'aborder la question des valeurs dans les films polonais, mais met en garde contre la terminologie inventée par les critiques polonais pour parler « du troisième cinéma polonais ». « La critique, certes, invente pour ses propres besoins une terminologie particulière, comme actuellement le cinéma de l'inquiétude morale. Mais c'est une pratique dangereuse »⁹⁸². Ainsi, pour Krzysztof Kieslowski il est important de le signaler à la presse étrangère pour, premièrement, défendre le statut d'auteur qui n'a rien à voir avec le statut de moralisateur, et deuxièmement, pour souligner qu'il existe une réciprocité entre les générations de cinéastes, où les maîtres comme Kawalerowicz, Rozewicz adaptent leurs langages cinématographiques, où Wajda, Zanussi influencent les jeunes cinéastes et également qu'il existe une solidarité entre les cinéastes, « sans qu'il y ait eu de manifeste, de constitution de groupe, de choix d'une étiquette »⁹⁸³. L'éthique présente dans les films de l'ensemble TOR, se présente comme un choix à faire dans la vie, comme dans la philosophie de Michel Foucault et de Soren Kierkegaard.

⁹⁷⁹ Idem.

⁹⁸⁰ Cf. DEMEURE, J., NIOGRET, H., « Entretien avec Krzysztof Zanussi », *Positif*, n°150, mai 1973, p 35, p 39.

⁹⁸¹ Idem, p 36.

⁹⁸² DEMEURE, J., « Entretien avec Krzysztof Kieslowski », *Positif*, n°227, février 1980.

⁹⁸³ Idem.

Dans la presse française, les cinéastes sont aussi interrogés sur la production des films en Pologne, la censure et le mécénat de l'Etat. Concernant la production, Krzysztof Zanussi annonce que les ensembles filmiques « sont des groupes de producteurs indépendants qui sont habilités à prendre des décisions autonomes pour la production d'un film »⁹⁸⁴. Dans les mêmes entretiens, Kieslowski et Zanussi s'expriment de manière positive sur la coopération entre la cinématographie et la télévision. Cette dernière donne une chance aux jeunes débutants pour faire leurs premiers films, diffuse les œuvres que personne n'irait voir sur les grands écrans et permet le travail avec un équipement plus léger, permettant de tourner plus rapidement avec plus de pellicules grâce au format de 16mm. Ils affirment finalement que la qualité artistique et intellectuelle de ces films est élevée et permet la réalisation de longs-métrages ambitieux, comme *Le Personnel* de Krzysztof Kieslowski, *Le Contrat* de Krzysztof Zanussi ou *Le Bois de bouleaux* d'Andrzej Wajda. Les deux derniers ont également été diffusés sur les écrans de cinéma. Krzysztof Zanussi explique cette qualité élevée par le fait que « les studios et leurs équipements servent à la fois pour la télévision et le cinéma et que ce sont les ensembles qui proposent les projets des films à la télévision »⁹⁸⁵. En 1972, Janusz Majewski explique à Ornella Volta qu'il n'y a pas de censure préventive avant le tournage, mais qu'elle arrive quelque fois après, exclusivement sous forme de censure politique⁹⁸⁶. Le cinéaste n'approfondit pas sa réponse qui est obtenu par deux questions. La journaliste montre un intérêt pour le mécanisme de censure et veut avoir la confirmation d'une certaine hypothèse que le cinéaste esquivait. Lors du même entretien, le cinéaste décrit les conditions de travail d'un cinéaste en Pologne, explique qu'il gagne un salaire mensuel et que « lorsqu'il tourne, il jouit d'une rétribution supplémentaire »⁹⁸⁷. Majewski confirme aussi que *Lokis* a été coproduit avec la République Fédérale d'Allemagne et que cette coproduction n'a posé aucun problème. Nous supposons que la journaliste avec ses questions, veut obtenir du cinéaste des réponses sur les conditions de travail supposées médiocres d'un cinéaste victime de la politique culturelle d'un pays du bloc de l'Est : « Avez-vous une voiture ? »⁹⁸⁸. Le cinéaste polonais répond affirmativement à cette question en ajoutant qu'il possède une Alfa Romeo et qu'il est considéré comme un homme riche en Pologne : « J'ai fait de nombreux films, voyez-vous ! »⁹⁸⁹.

⁹⁸⁴ Cf. DEMEURE, J., NIOGRET, H., « Entretien avec Krzysztof Zanussi », *Positif*, n°150, mai 1973, p 36.

⁹⁸⁵ Idem, p 37.

⁹⁸⁶ VOLTA, O., « Petit bilan du cinéma », *Positif*, n°138, mai 1972, p 41 (voir Annexe n°20).

⁹⁸⁷ Idem, p 41.

⁹⁸⁸ Idem.

⁹⁸⁹ Idem, p 42.

Ces témoignages montrent que les cinéastes sont vigilants face aux questions des journalistes étrangers. Plusieurs explications sont possibles. Ils ne veulent pas être considérés comme des victimes du système, souhaitent que l'on reconnaisse leur art et ne critiquent pas le système pour des raisons politiques. Krzysztof Zanussi, dans son entretien avec Lech-Michel Rawicki en 1987, détaille la censure des images d'Halina Mikolajska, actrice engagée du côté de l'opposition, dans *le Camouflage* (1976). Il explique aussi que parler de ces interventions politiques dans les films était impossible avant, car l'Etat-Parti ne voulait pas que le théâtre, la littérature et le cinéma excitent l'opinion publique. Zanussi explique que « même durant la période exceptionnelle de Solidarnosc les gens avaient peur de parler et que maintenant », c'est à dire en 1986 « ils prennent plus de risque »⁹⁹⁰. Ceci explique pourquoi les cinéastes polonais de l'ensemble TOR soignent leur image d'auteur à l'étranger. Ils souhaitent que les spectateurs regardent leurs films pour leurs performances artistiques et intellectuelles et non pour le contexte de production dont ils ne peuvent parler librement.

Nous avons vu comment les journalistes de *Positif* décrivent l'ambiance qui accompagne les événements autour du cinéma polonais des années 1970. Les cinéastes sont surveillés par les journalistes de *Trybuna Ludu*, quotidien du Parti ou par les représentants culturels envoyés à l'étranger en délégation pour promouvoir – surveiller la culture polonaise. Cette observation se confirme par le témoignage que Krzysztof Zanussi donne à Ania Szczepanska dans son film « Nous filmons le peuple ! »⁹⁹¹. Le cinéaste raconte une anecdote qui concerne « sa mésaventure avec Marguerite Duras » après la projection de la *Structure de Cristal* (1969) lors du festival de Pesaro. Zanussi raconte que l'écrivaine, d'une façon « très élaborée », a défini le film comme « un cri dans l'océan d'un pays opprimé par l'Union Soviétique » en demandant au cinéaste s'il était d'accord avec cette interprétation. Le cinéaste affirme en 2013 (dans le film d'Ania Szczepanska) avoir été d'accord avec Marguerite Duras, mais à l'époque il a fait semblant de ne pas avoir compris l'allusion : « nous n'avons pas accès à l'océan, mais à la Mer Baltique en Pologne »⁹⁹². Zanussi s'est expliqué avec l'écrivaine dans un couloir et lui a reproché d'avoir posé cette question à laquelle il ne pouvait pas répondre devant les représentants culturels de l'Ambassade de Pologne « souvent les Occidentaux ne comprenaient pas que nous n'étions pas tout à fait libres et que nous n'avions pas la

⁹⁹⁰ Cf. RAWICKI, L., M., « Entretien avec Krzysztof Zanussi », (présenté par Michel Estève) *Etudes cinématographiques*, n° 156 – 158, Lettres Modernes, Minard, Paris 1987, pp 7-8.

⁹⁹¹ SZCZEPANSKA, A., *Nous filmons le peuple !*, Abacaris Films/ coproduction Les Films de l'air, 2013.

⁹⁹² Idem, citation du film.

possibilité de répondre à toutes les questions du public », « c'était le pacte avec le pouvoir : si je voulais continuer à travailler, il fallait appliquer une certaine autocensure »⁹⁹³.

En 1979, les questions de la censure et de l'autocensure préoccupent toujours la presse française. Cette fois-ci, les réponses sont plus étayées. Krzysztof Kieslowski interviewé par Ginette Gervais pour la revue *Jeune Cinéma* ne va pas non plus dans le sens de la réponse attendue : « La censure a un rôle plutôt pragmatique : ce n'est pas elle qui constitue un réel problème »⁹⁹⁴. Kieslowski fait comprendre à la journaliste que les films polonais actuels décrivent le monde et touchent à « des problèmes dont personne n'a parlé en public ». Ces films sont utiles et suggèrent « des choses à changer » que les gens au pouvoir voient aussi bien que la population. C'est dans ce sens que la censure est pragmatique : « elle considère que ce genre de films sert les intérêts de tous »⁹⁹⁵. Néanmoins, Kieslowski reste prudent dans ses entretiens et ne montre jamais du doigt les problèmes déjà montrés dans les films. Par exemple, interrogé en 1979 sur la critique de la société dans le *Profane*, Kieslowski répond que cela ne constitue pas le centre du film. Il confirme ainsi que « le cinéma tel qu'il existe actuellement ne va pas si loin afin que la censure ne puisse pas éliminer la valeur du film »⁹⁹⁶. Enfin, les critiques français peuvent en apprendre sur le fonctionnement de la censure en Pologne populaire durant la période de Solidarnosc, entre août 1980 et le 13 décembre 1981. En décembre 1980, la Mostra du Cinéma Libre à Poretta est consacrée au Jeune Cinéma Polonais. La délégation se compose de 6 cinéastes, accompagnés de Jacek Fuksiewicz, un critique de cinéma. Il n'y a pas de critiques de *Trybuna Ludu*, le journal officiel du Parti, ce qui indique déjà un certain souffle politique. Parmi les cinéastes polonais invités, on compte 3 auteurs de l'ensemble filmique TOR : Krzysztof Kieslowski, Edward Zebrowski et Wojciech Marzewski. Ce sont les cinéastes qui, au festival de Gdansk de 1979, ont remporté la plupart des prix⁹⁹⁷. Le compte rendu de la conférence de presse de Poretta est publié dans la revue *Jeune Cinéma* de mars 1981, ainsi que l'entretien avec Wojciech Marzewski⁹⁹⁸. Les cinéastes de l'ensemble TOR expliquent le rapport entre les films historiques et la société actuelle, comme *l'Hôpital de la transfiguration* d'Edward Zebrowski et *Les Frissons* de Wojciech Marzewski. Edward Zebrowski explique, par exemple, qu'il a réalisé *l'Hôpital de la transfiguration* pour communiquer avec la conscience sociale, avec la population qui a reçu

⁹⁹³ Extrait de témoignage de Krzysztof Zanussi, in : Szczepanska, A., *Nous filmons le peuple !*, Abacaris Films/ coproduction Les Films de l'air, 2013.

⁹⁹⁴ Cf. GERVAIS, G., « Entretien avec Krzysztof Kieslowski », *Jeune cinéma*, n°123, décembre 1979 - janvier 1980, p 31.

⁹⁹⁵ Idem, p 31.

⁹⁹⁶ Idem, P 31.

⁹⁹⁷ HOROSZCZAK, A., « Spełnione oczekiwania, rozbudzone nadzieje », *Kino*, n°167, 1979.

⁹⁹⁸ Cf. TOURNES, A., « Dossier : Poretta à l'heure polonaise », *Jeune Cinéma*, n°133, mars 1981, pp 18 – 27.

une explication de l'histoire « qui changeait avec les régimes »⁹⁹⁹. Cette perte de mémoire a engendré diverses maladies sociales qui empêchent la société de se remettre en question. Le devoir et la responsabilité d'un artiste est de rappeler l'histoire : « Nous sentons que notre devoir est de remplir les lacunes et de montrer l'histoire réelle, non officielle »¹⁰⁰⁰. Tous les cinéastes présents critiquent les journalistes pour leur tendance à marquer un clivage entre les films historiques et les films réalistes. Or, ces premiers abordent les questions actuelles, tout comme les films dits réalistes¹⁰⁰¹. Cette fois-ci, Krzysztof Kieslowski pointe les problèmes : « la pratique politique s'était écartée de la vie réelle. Tout ce qui est mauvais dans notre pays, la justice, la corruption, l'immoralité générale, tout cela constitue une part importante de nos films »¹⁰⁰². Certains d'entre eux ont choisi différentes esthétiques pour parler du même malaise dans la société : documentaires, fictions, films réalistes, adaptations ou films historiques. Ils parlent tous de la culture polonaise et de sa crise à l'époque communiste. Selon Edward Zebrowski « l'art, et surtout le film a pris la place de la vraie politique »¹⁰⁰³. Ceci indique la responsabilité sociale qui pèse sur le cinéaste de TOR et d'autres ensembles filmiques : « 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 »¹⁰⁰⁴. Edward Zebrowski fait ici allusion aux metteurs en scène polonais qui eux aussi ont assuré cette responsabilité de l'art : Dejmek, Kantor, Grotowski ...

Wojciech Marzewski dans l'entretien autour de son film présenté à Poretta, *Les Cauchemars*¹⁰⁰⁵ souligne une autre forme de censure, que celle politique, en Pologne populaire. Son film « a été censuré pour sa ligne politique et son thème érotique »¹⁰⁰⁶. Le film dont le thème érotique concerne l'initiation sexuelle d'un jeune garçon a attendu un mois pour être diffusé. Lors de son exploitation en Pologne populaire, il a été « enlevé pendant la visite du Pape » et les gens qui reconnaissaient Wojciech Marzewski dans la rue lui ont « craché dessus, littéralement »¹⁰⁰⁷. Ce livre, adaptation du roman de 1936 d'Emil Zegadlowicz qui porte le même titre a aussi subi une censure morale à l'époque où il a été écrit. « La censure morale a toujours existé » - nous dit Wojciech Marzewski. Le cinéaste confirme que ce film est un film d'auteur, même s'il a été écrit par un scénariste et adapté d'un livre. En Pologne,

⁹⁹⁹ Idem, p 19.

¹⁰⁰⁰ Idem, p 19.

¹⁰⁰¹ Cette problématique est amplement étudiée par Ania Szczepanska dans sa thèse déjà citée dans ce travail.

¹⁰⁰² Cf. TOURNES, A., *op. cit.*, p 19.

¹⁰⁰³ Idem, p 19.

¹⁰⁰⁴ Idem, p 19.

¹⁰⁰⁵ Cf. TOURNES, A., « Dossier : Poretta à l'heure polonaise », *Jeune Cinéma*, n°133, mars 1981, p 27.

¹⁰⁰⁶ Idem, p 27.

¹⁰⁰⁷ Idem, p 27.

le cinéma d'auteur touche à des thématiques personnelles, qui révèlent la personnalité du cinéaste, un phénomène difficile à comprendre pour des journalistes français éduqués aux / imprégnés des films de la Nouvelle Vague : « Un film extrêmement proche de vous et cependant tiré d'une œuvre littéraire ? »¹⁰⁰⁸ - demande le journaliste à l'auteur qui répond « Tiré d'un livre ou de mon expérience, ce n'est pas essentiel ; ce qui me décide c'est que le sujet me concerne, soit mien »¹⁰⁰⁹.

Nous pouvons maintenant oser un parallèle entre le débat lors duquel les cinéastes polonais expliquaient le rapport entre les films historiques et la réalité ; l'auteur s'approprie l'œuvre littéraire, un fragment de l'histoire qu'il raconte dans son film de sorte qu'on puisse voir que c'est lui qui nous parle, que c'est son œuvre, son regard. Voilà l'essence du cinéma d'auteur en Pologne populaire qui s'exprime par la responsabilité du cinéaste de s'adresser à la conscience sociale et individuelle de ses contemporains, de décrire le monde et de poser des questions, sans s'attacher au format du film, qu'il soit historique ou adapté d'un livre.

CONCLUSION

L'espace public en Pologne populaire n'existe pas. Nous avons vu que durant les commissions d'évaluation des films, l'intervention de la direction de TOR pour défendre ses productions est conventionnelle car la décision appartient aux représentants du discours officiel de l'Etat-Parti. C'est pour cela que les cinéastes de TOR s'associent à l'ensemble de leur profession pour défendre leurs droits et leur discours d'auteur. Les médias contrôlés par l'Etat-Parti servent néanmoins de lieu où les auteurs-réalisateurs parlent de leurs intentions artistiques, défendent le sens de leurs films et partagent leur réflexion plus universelle sur le cinéma en Pologne populaire. Nous constatons également que les cinéastes polonais de TOR se servent de l'espace médiatique pour construire une image d'auteur en Pologne et à l'étranger et pour déconstruire celle qu'ils jugent fausse.

¹⁰⁰⁸ Idem, p 26.

¹⁰⁰⁹ Idem, p 26.

CONCLUSION

Cette thèse formalise une réflexion sur la possibilité de création dans un pays non-démocratique, initiée par notre problématique de départ : comment a-t-il été possible de produire des films centrés sur l'individu, en ménageant de l'espace à l'expression du cinéaste employé par l'Etat-Parti, dans un pays où la politique du collectif occupait la place centrale ? L'analyse de cas de l'ensemble filmique TOR dans les années 1970 nous a permis d'élaborer cette réflexion et de démêler les contradictions concernant la notion d'auteur dans une démocratie populaire. Il ne s'agissait pas d'analyser les conditions d'émergence de cinéastes d'opposition, mais d'étudier les possibilités d'expression filmique et d'existence du discours d'auteur de films, sous contrainte du discours officiel de la politique culturelle où la production cinématographique est étatisée.

Nous pouvons maintenant affirmer que l'auteur-cinéaste peut créer, dans un système qui n'est pas propice à la liberté d'expression, à condition de saisir les points de fracture du système politique dont il est tributaire et de maîtriser certains codes de communication, pour ensuite être en capacité de transmettre les idées et les images souhaitées. Nous avons validé cette hypothèse en étudiant trois axes majeurs exposés dans les trois parties de cette thèse. La première partie de cette thèse a démontré à quel point la connaissance du cadre réglementaire et du discours officiel définissant la politique culturelle est indispensable pour les cinéastes qui dirigeaient TOR. Ils pouvaient ainsi saisir les points de fracture d'un espace étatique permettant de réaliser des films d'auteur au sein de leur ensemble filmique tout en étant exposé à la visibilité et à la complexité de l'organisation des institutions cinématographiques où le décideur final était invisible, inatteignable. La deuxième partie éclaire le discours d'auteur via les intentions éthiques des cinéastes et leur propension à aborder la thématique de l'individu dans leurs films et la troisième partie montre comment les cinéastes de TOR gagnent leur notoriété en tant qu'intellectuels de la société polonaise en construisant leur propre discours d'auteur et en le transmettant via les médias et lors des commissions d'évaluation de leurs films. Nous avons découvert que le degré d'autonomie des auteurs-

cinéastes était proportionnel au type de relations qu'ils développaient avec plusieurs types de médiations : les représentants du Parti, les institutions culturelles, les médias.

Le cas de l'ensemble « TOR » montre comment les cinéastes, dans les pays non-démocratiques, en s'imposant comme auteurs de leurs films, parviennent à jouer un rôle de penseurs dans leurs sociétés. C'est également un moyen pour réaliser leurs propres ambitions artistiques et intellectuelles tout en composant avec les obstacles politiques, techniques et économiques. Cette recherche a montré que l'enjeu de se faire entendre comme auteur dans une société non-démocratique n'est pas une simple confrontation de positions, ni une lutte suicidaire contre le pouvoir, mais plutôt l'art de la communication avec plusieurs interlocuteurs afin de faire entendre ses idées artistiques tout en veillant à ce que les intentions soient comprises par les spectateurs. Dans le contexte où le pouvoir organisationnel fait semblant d'instaurer un ordre des choses en imposant un discours officiel envers la cinématographie, où la censure fonctionne comme un dispositif du pouvoir qui échappe au contrôle étatique, l'ensemble filmique TOR a construit son propre discours. Grâce à leur persistance et leur volonté à s'imposer comme auteurs, les cinéastes de TOR ont développé leur propre discours filmique qui se caractérise par un questionnement moral, existentiel, artistique, politique et médiatique. Ce discours se traduit par la particularité du système d'expression créative qu'ils mettent en place, forgeant la voie vers une émancipation du discours officiel. Nous nous sommes concentrés, en étudiant des archives, des articles et en interrogeant des témoins de la période d'intérêt, sur l'analyse de deux discours cinématographiques : idéologique, en dépouillant les statuts des ensembles filmiques et des réformes concernant le cinéma, et celui des cinéastes de TOR en étudiant la manière dont ils appliquaient en pratique ce cadre réglementaire.

Reprenons les étapes qui nous ont conduits à nos conclusions et qui ont été à l'origine d'autres réflexions durant cette recherche.

Dans la première partie de cette étude, nous avons détaillé le cadre de la production cinématographique en Pologne populaire, ainsi que le contexte historique et socio-culturel dans lequel naît l'ensemble TOR. Grâce à une démarche archéologique nous avons saisi la structure du discours officiel (idéologique) envers la cinématographie. Notre redéfinition de la notion de pouvoir nous a permis de comprendre que le rôle de l'institution responsable de la censure se réduisait à signer les visas des films pour masquer le fait que les décisions venaient d'ailleurs. Notre approche théorique, inspirée par la pensée de Michel Foucault, nous a permis de voir que la censure cinématographique fonctionne en Pologne populaire comme un

dispositif de contrôle dont plusieurs forces et acteurs, ensemble, sont responsables de l'interdiction ou de la placardisation d'un film. Certains éléments composant la censure forment un réseau qui répond aux directives du discours officiel cinématographique. Néanmoins, la complexité de la structure de la censure et celle du pouvoir rendent pratiquement impossible l'identification du responsable de la décision d'arrêt de certains films. L'Etat-Parti a mis en place des dispositifs de gestion de la cinématographie qui échappent finalement à son contrôle. Il convient de rappeler qu'au final très peu de films finissaient dans les placards. Il en est de même pour TOR. Nous avons révélé dans cette première partie que l'une des formes que prend ce pouvoir administratif est sa structure organisée garante du cadre normatif réglementant la cinématographie et les institutions pour surveiller que les règles soient bien appliquées. Il s'est avéré que TOR, une des institutions de production mises en place par l'Etat-Parti, a fonctionné comme un espace autre, un espace hétérotopique qui permettait la création, à l'intérieur de la politique culturelle officielle. Cette partie met également en lumière les différentes étapes de la politique culturelle du Parti des années 1970 auxquelles TOR adapte sa stratégie pour créer des films conformes à sa ligne éditoriale. Nous avons conclu que la structure du pouvoir organisationnel et les failles qui échappent à sa volonté de contrôle, ainsi que le fonctionnement de TOR comme hétérotopie ont été propices à la création. La volonté de l'Etat-Parti était de mettre en place une structure du pouvoir organisationnel avec un cadre réglementaire pour la production des films pour les rendre conformes à l'idéologie du discours officiel. Cependant, les points de fracture dans cette structure figée, et notamment sa dynamique du réseau de forces qui échappait au contrôle du pouvoir étatique, ont contribué à l'existence des ensembles filmiques, exprimant le discours d'auteur des cinéastes. Il est impossible de prévoir comment s'agence et agit l'ensemble des forces qui composent un pouvoir organisationnel. Les différents changements de l'organisation de la cinématographie et du discours officiel de la politique culturelle envers le cinéma ont démontré la dynamique du pouvoir et de ses forces. En donnant la direction des ensembles filmiques aux réalisateurs, l'Etat-Parti a officialisé inconsciemment leur notoriété au sein de la culture et de la société polonaise. Ainsi, l'ensemble filmique TOR, en s'adaptant et en anticipant les changements, a développé sa ligne éditoriale et a produit les premiers films de fiction de Krzysztof Kieslowski et d'autres films d'auteur dans les années 1970 grâce à son fonctionnement semblable à une hétérotopie foucauldienne qui a permis la création filmique sous contrainte politique. Une autre conclusion importante de cette partie concerne l'envie des cinéastes d'intégrer TOR car cet ensemble filmique permettait la réalisation de l'individu-cinéaste.

Dans la deuxième partie de cette thèse, nous avons étudié les films de TOR et avons redéfini la notion d'auteur au cinéma pour mieux comprendre le discours d'auteur des cinéastes de l'ensemble filmique TOR. L'auteur au cinéma, pour nous, est celui qui parle et qui crée les films. Dans cette optique, nous avons voulu savoir quels sont les styles d'auteur créant à TOR et dans quelle mesure leurs films s'éloignent des directives de la politique culturelle de l'Etat-Parti. Cette méthode nous a donc aidé à saisir le discours filmique de TOR. Les cinéastes de TOR s'exprimaient à travers les thématiques existentielles et morales pour parler dans leurs films de problématiques que rencontrait l'individu face à la politique de dictat du collectif dans une société socialiste. Ces messages de fond étaient acceptés tant que les cinéastes rendaient leurs films conformes aux directives du discours officiel du Parti selon lesquelles il fallait réaliser : en privilégiant des adaptations de la littérature polonaise, des films contemporains et des films abordant les étapes majeures de l'histoire de la Pologne. Ces directives n'empêchaient pas les cinéastes de créer leurs films d'auteur parlant de l'individu. Ils ont réussi à se conformer aux règles imposées en réalisant les « genres » souhaités par l'Etat-Parti, en composant avec le règlement, tout en abordant les thématiques et en transmettant les messages qui leur étaient chers.

Enfin, pour comprendre le discours d'auteur, nous avons questionné l'essence même du médium filmique en tant qu'œuvre d'art habitée par un sens autonome de celui que son auteur souhaite lui donner. Ceci nous a aussi éloigné du risque de conclusions trop hâtives sur les intentions des cinéastes pour jouer à tout prix avec le double sens dans leurs films afin de contourner les directives du discours officiel. La particularité de notre démarche a consisté à saisir les intentions artistiques des cinéastes pour comprendre le sens qu'ils voulaient donner à leurs œuvres, enrichissant de fait la méthode strictement historique d'Ania Szczepanska. Cette interrogation avait également pour but d'enquêter pour savoir si la lutte politique contre le discours officiel préoccupait les cinéastes de TOR. Nous avons découvert que leurs intentions principales concernaient la soif de créer les films qu'ils avaient envie de faire. Pour parvenir à cette conclusion, nous avons traité les films avec prudence, en leur rendant leur statut d'art, afin de ne pas les réduire au rôle d'objets, témoins d'un malaise qui s'installe dans la société polonaise des années 1970. Les cinéastes, sujets de notre recherche, transmettent leurs expériences et communiquent avec les spectateurs à travers la construction de héros filmiques. Ces personnages principaux sont montrés comme malades, souvent atteints de troubles identitaires ou torturés par des questions éthiques. Fréquemment, le message important est transmis à travers le jeu d'acteur, à travers le corps physique du personnage qu'il interprète. La société polonaise dans laquelle il vit, est rendue coupable de ce malaise,

exprimé avec un corps, car elle est représentée comme amoral. Les films de TOR communiquent avant tout la soif d'expression démocratique de leurs auteurs, qui se révèle à travers les thématiques existentielles dans les films réalisés par les cinéastes polonais. Ces films, comme le remarque Elise Domenach en analysant *Le Hasard* de Krzysztof Kieslowski, en communiquant la « pensée morale » travaillent « à la recherche de la démocratie »¹⁰¹⁰. Nous avons entrepris ici une démarche propre aux sciences de l'information et de la communication dont le but est d'étudier le cinéma comme un médium communicationnel. Nous affirmons donc que les cinéastes de TOR étaient de vrais auteurs qui faisaient parler leurs films et ont su donner le sens à leurs oeuvres, malgré la contrainte politique. Nos deux études de cas de films *L'hôpital de la transfiguration* d'Edward Zebrowski et *Les Frissons* de Wojciech Marzewski ont permis d'identifier le degré de liberté qu'un film peut exprimer, en dépit d'une contrainte politique imposée et des intentions de son auteur. L'expression filmique des auteurs-cinéastes de TOR qui posent des questions avec leurs films en développant leur discours filmique montre une certaine autonomie face aux institutions du pouvoir organisationnel et au discours officiel.

La troisième partie de cette recherche identifie le degré de risque encouru pour cette attitude d'auteur-cinéaste à travers les diverses étapes d'évaluation des films et les manières dont les cinéastes de TOR communiquent leur discours d'auteur. Même si le film exprime une certaine pensée de son auteur qui n'est pas appréciée par l'Etat-Parti, si le film démontre une qualité artistique et technique alors, il est rare d'empêcher sa diffusion. Le seul risque qu'il encourt est d'être diffusé avec un nombre de copies limité. L'Etat-Parti n'intervient pas sur les tournages et n'arrête pas le tournage de films pour motifs politiques. Les scénarios acceptés donnent des films et l'objectif d'un auteur-cinéaste de TOR n'est pas d'obtenir la diffusion de son film à tout prix, mais de faire le film dont il a envie, de se réaliser en tant qu'individu-cinéaste. Par ailleurs, nous avons vu à travers l'étude des différentes commissions d'évaluation des films, que l'autonomie de l'œuvre permet plusieurs interprétations qui parfois peuvent avoir des conséquences de diffusion néfastes pour les films. L'étude de ces différentes commissions a montré que la direction de TOR, en soutenant ses auteurs, soutenait sa propre ligne éditoriale et sa propre philosophie de production. Néanmoins, cela ne suffisait pas toujours pour défendre un film qui, s'il n'avait pas été apprécié par les hauts décideurs culturels, sortait en nombre de copies limité. Dans ce cas, pour construire leur notoriété d'auteur-intellectuel dans la société et pour transmettre leur discours d'auteur dans le but de

¹⁰¹⁰ DOMENACH, E., « A la recherche de la démocratie : 1980-1981, la « saison exceptionnelle » du cinéma polonais », *Raisons politiques*, Presses de Sciences Po, 2010/2 (n° 38), p 21.

défendre leurs films, les cinéastes se tournaient vers la presse, sauf que, dans un pays non-démocratique toute information « sortante » est contrôlée par le « haut » et diffusée par les médias au service du discours officiel¹⁰¹¹. Nous avons remarqué qu'en Pologne populaire les médias traditionnels, interprètent les films en y appliquant le filtre de l'idéologie. La comparaison des entretiens avec les cinéastes dans la presse polonaise et française et avec ceux que nous avons menés, nous a permis de saisir les intentions des auteurs concernant leurs films. L'analyse des articles critiques rédigés par les journalistes polonais envers les films de TOR nous a permis également d'identifier la réception par la presse de ces films et de percevoir l'image d'intellectuel et d'auteur que les cinéastes veulent se donner à travers les médias et que les journalistes qui comprennent les films accordent aux cinéastes de TOR. Quant à l'analyse des articles et des entretiens avec les cinéastes de TOR, réalisés par les journalistes français, elle nous a montré comment les cinéastes déconstruisaient le regard que les occidentaux avaient sur eux, des martyrs du régime, en se présentant comme des auteurs au même titre que leurs collègues français, italiens ou américains. En conclusion, les auteurs de TOR, en se présentant dans les médias comme des auteurs, qui expriment donc une pensée, un discours d'auteur, se construisent une image d'intellectuels qui les fait accéder à une notoriété utile pour défendre leurs films en Pologne et à l'étranger et faire les films qu'ils ont envie de faire.

Cette recherche a démontré que les films produits par TOR manifestaient non seulement un certain degré d'autonomie envers l'Etat-Parti, financeur exclusif, mais aussi envers la pulsion de résistance immédiate. Cette étude nous a permis de repenser la parenté du statut d'auteur (l'Etat-Parti, le cinéaste) d'un film dans le contexte d'une démocratie populaire. Ici, le seul auteur du film est le cinéaste et cette notion a un sens presque politique. Nous avons voulu saisir le discours d'auteur et les intentions de l'artiste pour comprendre l'acte de création dans un pays non-démocratique en le protégeant de l'interprétation orientée. En France, comme l'atteste la troisième partie de cette thèse, on a l'habitude de considérer les films venant de pays non-démocratiques comme des martyrs du système. Nous avons voulu, avec cette recherche, saisir les motivations des cinéastes à faire des films sous contrainte politique et étudier cette structure contraignante qui les empêchait de s'exprimer librement. Les cinéastes polonais de TOR voulaient, avant tout, réaliser leurs films et être présents dans des festivals pour être reconnus par la profession comme auteurs et artistes.

¹⁰¹¹ Constat fait par plusieurs chercheurs en sciences politiques, notamment dans : DOUIN, J.L., *Dictionnaire de la censure au cinéma*, PUF, Paris 1998, 350 p.

En plus de son questionnement sur l'autonomie de l'auteur-cinéaste au sein d'un système non-démocratique, cette recherche a mis en place une méthodologie et une épistémologie qui, nous l'espérons, ouvrira des perspectives pour étudier d'autres cinématographies sous contrainte politique. L'objet de notre recherche est temporellement inscrit dans les années 1970. Cependant, notre recherche a identifié des pistes d'études pour l'avenir, peut-être pour certains futurs doctorants. Il nous semblerait intéressant de comparer la structure administrative cinématographique dans les pays démocratiques et non-démocratiques pour voir si elle se révèle similaire dans tous les cas où la politique entre en jeu. Pour vérifier cette hypothèse, il serait intéressant de comparer les façons de faire face à la contrainte politique des cinéastes dans d'autres pays et cultures. Nous avons vu que de multiples contraintes politiques n'ont pas empêché Zanussi, Marzewski, Kieslowski, Majewski, Rozewicz, Zebrowski et d'autres à réaliser les films conformes à la fois à leurs discours d'auteur et au discours officiel régissant la cinématographie en Pologne populaire. Dans certains pays, comme en Iran, la contrainte religieuse semble empêcher certaines idées d'apparaître dans les films. Malgré cette contrainte, les films d'auteur iraniens se font et s'exportent à l'international. Comparer ces deux cinématographies pourrait peut-être apporter de nouveaux éclaircissements sur le fonctionnement structurel de la censure dans des contextes culturels et politiques différents. Nous espérons que la méthodologie que nous avons développée dans cette recherche pour comprendre la création des films d'auteur en Pologne populaire à travers l'exemple de TOR, permettra l'étude d'autres cinématographies sous contrainte d'une autorité quelconque : politique, religieuse, administrative, etc.

BIBLIOGRAPHIE

METHODOLOGIE

- BECKER, S. H., *Les ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales*, Editions La Découverte, Paris, 2002.
- BEAUD, S. WEBER, F., *Guide de l'enquête de terrain*, La Découverte, Paris, 2003.
- BORLANDI, M. (dir.), *La sociologie et sa méthode*, Harmattan, Paris, 1995.
- KAUFMANN, J.C., *L'entretien compréhensif*, Armand Colin, Paris, 2006.
- LEGAVRE, J.B., « L'entretien. Une technique et quelques-unes des « ficelles » », in : *Introduction à la recherche en SIC*, dir. OLIVESI, S., Presses de l'Université de Grenoble, Grenoble, 2007.
- OLIVESI, S., *Introduction à la recherche en SIC*, Presses de l'Université de Grenoble, Grenoble, 2007.
- RAYMOND, R.T. et PERRIER, Y., *Savoir plus : outils et méthodes de travail intellectuel*, 2e éd., Les Éditions de la Chenelière inc., 2006.

OUVRAGES THEORIQUES

- ALTHUSSER, L., *Ce qui ne peut plus durer dans le parti communiste*, Librairie François Maspéro, Paris 1978, 124 pp.
- ADORNO, T., *Théorie esthétique* (1970), Paris, 1989.
- AGAMBEN G., *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, éd. Rivages poche, 2007.
- AGAMBEN, G., *Qu'est-ce qu'un contemporain ?*, Rivages poche / Petite bibliothèque, 2008.
- ARENDT, H., *La crise de la culture*, Folio – Gallimard, Paris, 1972.
- BACHELARD, G., *La formation de l'esprit scientifique*, Librairie Philosophique J. Vrin, 1970.
- BARTHES, R., « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*, Editions du Seuil, Paris, 1984.
- BERSTEIN, S., *Démocraties, régimes autoritaires et totalitarismes de 1900 à nos jours*, Hachette supérieur, Paris 2007, 268 pp.
- BOUGNOUX, D., *La crise de la représentation*, Editions La Découverte, Paris, 2006.
- BOURDIEU, P., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Editions du Seuil, Paris, 1992.
- CANGUILHEM, G., *Le normal et le pathologique*, PUF, 1943.
- DEKENS, O., *La philosophie sur grand écran*, Ellipses, Paris 2013, 254 pp.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F., *Kafka, pour une littérature mineure*, Minuit, Paris, 1975.
- ESQUENAZI, J.-P., *Sociologie des ouvres. De la production à l'interprétation*, Armand Colin, Paris, 2007.
- EVARD, F., *Michel Foucault et l'histoire du sujet en occident*, Edition : Bertrand Lacoste, Paris, 1995.
- FOUCAULT, M., « La pensée du dehors », *Dits et écrits*, n°38, Quarto Gallimard, Paris, 2001, T.I.
- FOUCAULT, M., « La philosophie analytique de la politique », *Dits et écrits*, n° 232, Gallimard, Paris, 2001, t.II.
- FOUCAULT, M., « La technologie politique des individus », *Dits et écrits*, n°364, Gallimard, Paris, 2001, t.II.
- FOUCAULT, M., « Le philosophe masqué », *Dits et écrits*, n°285, Gallimard, Paris, 2001, T.II.
- FOUCAULT, M., « Le sujet et le pouvoir », *Dits et écrits*, n°306, Editions Gallimard, Paris, 2001, t.II.

- FOUCAULT, M., « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », *Dits et écrits*, n°84, Editions Gallimard, Paris, 2001, t.I.
- FOUCAULT, M., *Le corps utopique, les hétérotopies*, Nouvelles Editions Lignes, Paris, 2009, 61 pp.
- FOUCAULT, M., *Les Mots et les choses. L'Archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1966.
- FOUCAULT, M., *L'Archéologie du savoir*, Editions Gallimard, Paris : 1967.
- FOUCAULT, M., *L'Ordre du discours*, Editions Gallimard, Paris, 1971.
- FOUCAULT, M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, Editions Gallimard, Paris, 1972.
- FOUCAULT, M., *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Editions Gallimard, Paris, 1975.
- FOUCAULT, M., *Il faut défendre la société*, Editions Gallimard/Seuil, Paris, 1997.
- FREGE, G., « Sens et dénotation » (1892), *Écrits logiques et philosophiques*, trad. IMBERT C., Paris, Seuil, 1971.
- GROS, F., *Foucault et le courage de la vérité*, PUF, Paris, 2002.
- HABERMAS, J., *Logique des sciences sociales* (titre original : *Zur Logik der Sozialwissenschaften*, 1970), PUF, Paris, 1987.
- HEIDEGGER, M., *Etre et Temps* (titre original : *Sein und Zeit*, 1927), Paris, Gallimard, 1986, p.25.- trad. F. Vezin
- HORKHEIMER, M., ADORNO, W. T., *La dialectique de la raison: fragments philosophiques* (1944), trad. Eliane Kaufholz, Gallimard, Paris 1974.
- KIERKEGAARD, S., *Ou bien ... ou bien* (titre original : *Enten – Eller*, 1843), trad. Tisseau, Paris, Laffont-Bouquins, 1993.
- KIRKEGAARD, S., *Miettes philosophiques / Le concept de l'angoisse / Traité du désespoir*, Paris, Gallimard, « Tel », Paris 1990.
- LASSWELL, H. L., *Propaganda Techniques in the World War (1927)*, MIT Press 1971.
- LE BLANC, G., *La pensée Foucault*, Editions Ellipses, Paris, 2014, 223 pp.
- LEGENDRE, P., *L'Amour du censeur*, Editions Seuil, Paris, 1975.
- MANIGLIER, P., ZABUNYAN, D., *Foucault va au cinéma*, Bayard Editions, Paris, 2011.
- MILGRAM, S., *La Soumission à l'autorité : Un point de vue expérimental* [« Obedience to Authority : An Experimental View »], 2^e éd, Calmann-Lévy, 1994.
- MONNOYER-SMITH, L., « Le web comme dispositif : comment appréhender le complexe ? », dans : *Manuel d'analyse du web*, sous la direction de Christine Barats, Armand Colin, Paris 2016.
- MORAZAIN, A., PUCELLA, S., *Éthique et Politique - Des valeurs personnelles à l'engagement social*, ERPI, 1988.
- RAGARU, N., CAPELLE-POGACEAN, A., *Vie quotidienne et pouvoir sous le communisme. Consommer à l'Est*, Editions Karthala, Paris 2010, 464 pp.
- RICOEUR, P., « Discours et communication », *Carnets de l'Herne*, Paris, 2005.
- RICOEUR, P., « Morale, éthique et politique », *Pouvoirs*, n° 65, 1993.
- TOMES, A., *Le sujet*, Ellipses, Paris, 2005.

HISTOIRE ET POLITIQUE DE POLOGNE

- Biuletyn II Walnego Zjazdu Filmowcow Polskich SFP*, Warszawa, 24 – 25 maj 1970.
- BÜHLER, P., *Histoire de la Pologne communiste: autopsie d'une imposture*, Karthala, 1997.
- Czarna Księga Cenzury PRL: Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej*, T. 1 & 2, Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Warszawie, Aneks, 1977, 719 pp.
- CHODAKIEWICZ, M.-J., *La Dialectique de la douleur. Les méthodes d'interrogatoire de la police secrète en Pologne communiste, 1944-1955*, Glaukopis, vol. 2 / 3 (2004-2005).

- CICHOCKI, B., JOZWIAK, K., *Najważniejsze są kadry. Centralna Szkoła Partyjna PPR/PZPR*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa, 2006.
- DAVIS, N., *Histoire de la Pologne* (titre original : *Heart of Europe. A Short History of Poland*), Fayard, Paris, 1984.
- FILIPIAK, T., KOMOROWSKI, T., KRAMSKI, A., *Polska Rzeczpospolita Ludowa 1944-1984: Teksty Źródłowe i Materiały Do Dziejów Czterdziestolecia. 1957-1984*, IKN ODN, Poznań: 1988, 521 pp.
- GEREMEK, B., *La rupture. La Pologne du communisme à la démocratie*, Editions du seuil, Paris 1991, 297 pp.
- HEMMERLING, Z., NADOLSKI, M., *Opozycja wobec rządów komunistycznych w Polsce 1956-1976*, Warszawa 1991.
- HEMMERLING, Z., NADOLSKI, M., *Opozycja Demokratyczna w Polsce, 1976-1980: Wybór Dokumentów*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1994, 753 pp.
- KAMINSKI, L., WALIGORA, G., *Kryptonim „Gracze”. Służba Bezpieczeństwa wobec Komitetu Obrony robotników i Komitetu Samoobrony społecznej „Kor” 1976–1981*, Warszawa 2010.
- KOLAKOWSKI, L., *Thèses sur l'espoir et le désespoir. La Pologne, une société en dissidence*, Maspero, Paris, 1978.
- MICHNIK, A., *L'église et la gauche. Le dialogue polonais*, Editions du Seuil, Paris 1979, 224 pp.
- NASIEROWSKI, T., HERCZYŃSKA, G., MYSZKA, D.M., *Zagłada chorych psychicznie. Pamięć i historia*, Eneteia Wydawnictwo Psychologii i Kultury 2012.
- PACZKOWSKI, A., KAREL, B., « L'autre Europe victime du communisme », *Le livre noir du communisme*, Robert Laffont, Paris, 1997.
- POMIAN, K., *Pologne, défi à l'impossible ? de la révolte de Poznań à Solidarnosc*, Les éditions ouvrières, Paris, 1982.
- POTEL, J.-Y., « Solidarnosc. La société en dissidence », *La Pologne*, dir. François Bafoil, Fayard, Paris, 2007.
- SICINSKI, A., DĄBROWSKI, GMUREK, J., *Ministerstwo Kultury i Sztuki w Dokumentach 1918-1998*, Instytut Kultury, Warszawa 1998, 386 pp.
- SLIWINSKA, K., *Socrealizm w PRL i BDNI*, Wydawnictwo Poznańskie, 2006.
- TEJCHMA, J., *Kulisy dymisji, z dzienników ministra kultury 1974-1977*, Wydawnictwo Cracovia, Cracovie, 1991.
- VARGIN, O., *Regards sur l'art polonais de 1945 à 2005*, Les arts d'ailleurs, Harmattan, Paris, 2008.
- ZAREMBA, M., « Pologne 1956-1980. Le socialisme du bigos », *La Pologne*, dir. François Bafoil, Fayard, Paris, 2007.

CINEMA - OUVRAGES GENERAUX

- AUMONT, J., *Du visage au cinéma*, Editions de l'étoile/Cahiers du cinéma, Paris, 1992.
- BAZIN, A., *Qu'est-ce que Le Cinéma?*, Paris: Éditions du Cerf, 1961.
- BEACQUE (de), A., *La Nouvelle Vague: Portrait D'une Jeunesse*, Flammarion, Paris, 1998.
- BEACQUE (de), A., *Cahiers du cinéma, Histoire d'une revue*, Cahiers du cinéma, Paris, 1991.
- BERGMAN, I., *Lanterna magica*, Gallimard, Paris, 2011.
- BORDWELL, D., THOMPSON, K., *L'art du film. Une introduction*, traduit de l'américain par Cyril Beghin, Edition De Boeck Université, Bruxelles, 2000.
- BORDWELL, D., « Construction du sens », in : *L'interprétation de l'œuvre filmique. L'anthologie des textes traduits*, red. Godzic W., L'Université de Jagellon, Cracovie, 1993.

- BRUYERE, C., *La censure et ses masques*, Ethnologie française, 2006/1 (Vol. 36), P.U.F.
- CASETTI, F., *Les théories du cinéma*, Armand Colin, Paris, 2012.
- CAVELL, S., *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, Bayard Editions, Paris, 2010.
- CAVELL, S., *Philosophie des salles obscures*, Flammarion, Paris, 2011.
- « Cinéma et (in)dépendance », in : Creton Laurent, *Théoreme 5*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1998.
- CRETON, L. (dir.), *Cinéma et stratégies : économie des interdépendances*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2008.
- CRETON, L., *L'économie du cinéma*, Editions Armand Colin, Paris, 2008 – 2010, 125 pp.
- DELEUZE, G., *Cinéma II, L'image – mouvement*, Les éditions de Minuit, Paris, 1983.
- DELEUZE, G., *Cinéma II, L'image – temps*, Les éditions de Minuit, Paris, 1983.
- DOMENACH, E., *Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme*, PUF, Paris, 2011.
- DOUCHET, J., *La Nouvelle Vague*, Cinémathèque française, Editions Hazan, Paris, 1998.
- DOUIN, J.– L., *Dictionnaire de la censure au cinéma*, Presses Universitaires de France, Paris, 1998.
- ESQUENAZI, J.P., *Politique des auteurs et théories du cinéma*, L'Harmattan, Paris, 2002, 163 pp.
- ESQUENAZI, J.P., *Godard et la société française des années 1960*, Armand Colin, Paris, 2004.
- ESQUENAZI, J.P., *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Hermes-Lavoisier, Paris, 2009.
- FERRO, M., *Cinéma et histoire*, Gallimard, Paris, 1993.
- FOREST, C. *L'industrie Du Cinéma En France: De La Pellicule Au Pixel*, Paris: Documentation Française, 2013.
- GODET Martine, « Image et censure dans l'URSS de Brejnev : Des contre – exemples », *L'image empêchée. Du côté de la censure*, *Champs Visuels*, n°11, octobre 1998.
- HELMAN, A., « Jakobson o filmie », *Dialog*, n° 11, 1974
- HELMAN, A., OSTASZEWSKI, J., *Historia myśli filmowej*, Slowo/obraz, terytoria, Gdansk 2010, 346 pp.
- JULLIER, L., *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, Flammarion, coll. Champs, 2012.
- JOST, F., *Sous le cinéma, la communication*, VRIN, Paris, 2014.
- JOWETT, G., LINTON, M. J., *Movies as mass communication*, Sage Publications, 1980.
- KRACAUER, S., *De Caligari à Hitler, une histoire psychologique du film allemand*, Editions l'Age d'Homme, Paris, 2009.
- LIEHM, M. et A., *Les cinémas de l'est, de 1945 à nos jours*, Les éditions du CERF, Paris 1989.
- MARIE, M., *La nouvelle Vague. Une école artistique*, Editions Nathan, Paris, 2001.
- MARY, P., *La nouvelle vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*, Editions du Seuil, Paris, 2006.
- MERQUIOR, J.-G., *Foucault ou le nihilisme de la chaire*, PUF, 1986.
- MOINE, R., *Les genres au cinéma*, Nathan, Paris, 2002.
- PREDAL, R., *Le cinéma d'auteur, une vieille lune ?*, Editions du CERF, Paris, 2001.
- REGIEWICZ, A., *Kino a Kultura w Swietle Antropologii Wspolczesnej*, Norbertinum, Lublin, 2011.
- SORLIN, P., *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier, 1977.
- TES, U., *W strone kina filozoficznego*, WSFP « Ignatium », Wydawnictwo WAM, Krakow 2011.
- ZABUNYAN, D., *Les cinémas de Gilles Deleuze*, Bayard Editions, Paris, 2011.

ZIZEK, S., *Lacrimae Rerum : Essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski, Lynch et quelques autres*, Editions Multitudes, Amsterdam, 2013.

CINEMA POLONAIS

ADAMCZAK, M., MARECKI, P., MALATYŃSKI, M. (red.), *Ensembles Filmiques – Restart* (« Zespoły filmowe : restart »), Edition de l'École de cinéma de Lodz, Cracovie – Lodz 2012.

CIESLEWSKI, M., *Piękniej niż w życiu. Polska Kronika Filmowa 1944 – 1994*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2006, 183 pp.

COATES, P., *Red and white: the cinema of People's Poland*, Wallflower Press, London/New York : 2005, 251 pp.

DABERT, D., *Kino moralnego niepokoju : wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznan 2003, 383 pp.

DONDZILLO, C., *Młode kino polskie lat siedemdziesiątych*, Młodzieżowa Agencja Wyd., W-wa, 1985, 180 pp.

FIGIELSKI, L., MICHALAK, B., *Prywatna Historia Kina Polskiego*, Gdansk: Wydawn. słowo/obraz terytoria, 2005, 238 pp.

FUKSIEWICZ, J., *Le cinéma polonais*, Les éditions du CERF, Paris 1989, 198 pp.

GAJEWSKI, A., *Polski film sensacyjny – kryminalny (1960 – 1980)*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2008, 218 pp.

GANCZAK, F., *Filmowcy w matni bezpieki*, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2011, 368 pp.

HALTOF, M., *Polish National Cinema*, Berghahn Books, 2002

HELMAN, A., MICZKA, T. (red.), *Analizy i interpretacje - Film polski*, Katowice : Uniwersytet Śląski, 1984.

HENDRYKOWSKA, M., *Kronika Kinematografii Polskiej : 1895-1997*, ARS NOVA, 1999, 522 pp.

HENDRYKOWSKA, M. (red.), *Widziane po latach : analizy i interpretacje filmu polskiego*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Wydział Filozoficzno-Filologiczny, Poznan 2000.

HENDRYKOWSKI, M., *Le dictionnaire du cinéma*, Ars Nova, Poznan 1994.

HENDRYKOWSKI, M., *Historia zespołów filmowych z dzisiejszej perspektywy*, Idea zespołu filmowego, Wydawnictwo biblioteki PWSTiF, Lodz 2013.

HOLLENDER, B., *l'Ensemble TOR*, Prószyński i S-ka, 2000, 285 pp.

JANICKA, B., *Filmowcy : Polskie Kino Według Jego Twórców*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, Warszawa 2006, 272 pp.

JANKUN-DOPARTOWA, M., PRZYLIPIAK, M., « Falszywa inicjacja bohatera. Młode kino lat siedemdziesiątych wobec założeń programowych Młodej Kultury », in : *Człowiek z ekranu : z antropologii postaci filmowej*, Wydawn. Arcana, 1996 , pp 89 – 121.

JACKIEWICZ, A., *Moja filmoteka. Kino polskie*, Wydawnictwa artystyczne i filmowe, Warszawa, 1983, 548 pp.

Kinematografia w Polsce ludowej 1945 – 1980, Redakcja Wydawnictw Filmowych Zjednoczenia Rozpowszechniania Filmów, Warszawa 1980

Kino polskie : rinterpretacje, Wydawnictwo RABID, Krakow 2008

KLEJSA, K., NURCZYŃSKA-FIDELSKA, E., *Kino Polskie, Reinterpretacje: Historia - Ideologia – Polityka*, Wydawn. Rabid, Krakow 2008, 532 pp.

KORNATOWSKA, M., *Wodzireje i Amatorzy*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990, 286 pp.

- LUBELSKI, T., ZAREBSKI, K. J., *Historia Kina Polskiego*, Warszawa: Fundacja Kino, 2007, 279 pp.
- LUBELSKI, T., *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Katowice 2009, 622 pp.
- LUBELSKI, T., *Historia Niebyła Kina PRL*, Znak, Krakow 2012, 320 pp.
- LUBELSKI, T., M. Stroinski, *Kino Polskie Jako Kino Narodowe*, Korporacja Halart, Krakow 2009, 391 pp.
- LUBELSKI, T., *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945 – 1961*, Rabid 2000, 202 pp.
- MARSZALEK, R., *Zaiks u progu nowego wieku. 80 lat Zaiksu*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1998.
- MASZALEK, R., TOEPLITZ J., *L'histoire du film polonais. T.6 1968-1972*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Varsovie 1994.
- MICHALEK, B., *Le cinema Polonais*, Centre Georges Pompidou, Paris 1992.
- MISIAK, A., *Kinematograf kontrolowany : cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA) : analiza socjologiczna*, Universitas, Krakow 2006, 460 pp.
- PACHNICKA, A., SZCZEPANSKI, T. (red.), *L'idée de l'ensemble filmique. L'histoire et les nouveaux défis* (titre original : « Idea zespołu filmowego. Historia i nowe wyzwania »), Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Lodz 2013.
- PRASEK, C., *Film i jego obraz w PRL*, Bellona, Varsovie 2013.
- PYZIK, A., *Poor but sexy. Culture Clashes in Europe East and West*, Zero Books, London 2012.
- WERNSTEIN, W., *Groupe de production X*, Wydawnictwo Oficyna, Warszawa 1991.
- WOJTCZAK, M., *O Kinie Moralnego Niepokoju ... i Nie Tylko*, Wydawnictwo Studio Emka, Warszawa 2009, 472 pp.
- ZAJICEK, E., *Au delà de l'écran. La cinématographie polonaise entre 1896 et 2005* (« Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896 – 2005 »), Wydawnictwo filmoteki narodowej, Warszawa 1992.

MONOGRAPHIES ET AUTOBIOGRAPHIES DES CINEASTES POLONAIS

MONOGRAPHIES

- AMIEL, V., *Kieslowski*, Editions Jean-Michel Place/Positif, 1997.
- CAMPAN, V., *Dix brèves histoires d'image*, Le Décalogue de Krzysztof Kieslowski, l'Oeil vivant, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1993, 135 pp.
- ESTEVE, M., DEMBOWSKI, I., *Études Cinématographiques*. Zanussi, Études Cinématographiques, Minard 1987, n° 156 à 164, 117 pp.
- HALTOF, M., *The Cinema of Krzysztof Kieslowski*, Wallflower Press, London/New York 2004.
- HENDRYKOWSKI, M., *Stanislaw Rozewicz*, ARS NOVA, Poznan 1999.
- KULIG, A., *Etyka. Twórczość filmowa Krzysztofa Kieslowskiego wobec problemów etycznych*, Poznań 2009.
- LUBELSKI, T. (red.), *Kino Krzysztofa Kieslowskiego*, Krakow 1997.
- NURCZYNSKA-FIDELSKA, E., *Czas i przeszłość. O Filipie Bajonie i jego twórczości*, Wydawnictwo Rabid, 2003.
- SZPULAK, A., *Les films de Wojciech Marczewski*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznan 2009.
- ZAWISLINSKI, S., *Zanussi – przemiany*, Korporacja ha !art, Krakow 2009, 204 pp.

ZAWISLINSKI, S., *Kieslowski. Wazne, zeby isc ...*, Skorpion, Warszawa 2011, 400 pp.

AUTOBIOGRAPHIES

IDZIAK, S., *The lifetime achievement award Camerimage 2013*, Tumult Foundation 2013

KAWALEROWICZ, J., *Wiecej Niz Kino*, Skorpion, Warszawa: 2001, 125 pp.

KIESLOWSKI, K., *Autobiografia*, Wydawnictwo Znak, Krakow 2012.

KIESLOWSKI, K., *Le cinéma et moi*, Les Editions Noir sur Blanc, Lausanne 2006, 348 pp.

MAJEWSKI, J., *Retrospektywka*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2001.

MAJEWSKI, J., *Ostatni klaps. Pamietnik moich filmow*, Wydawnictwo Autorskie Katarzyna Grochola, Warszawa 2006.

ROZEWICZ, S., *Było, minęło... w kuchni i na salonach X muzy*, Wydawnictwo Iskry, 2012, 87 pp.

ZANUSSI, K., *Pora umierac*, Proszynski i S-ka, Warszawa 1999.

ZANUSSI, K., *Bigos nie zginie ! ... w rodzinnej Europie*, Wydawnictwo Studio EMKA, Warszawa 2003, 121 pp.

ZANUSSI, K., *Sylwetka artysty*, Oficyna wydawniczo-poligraficzna ADAM, Warszawa 2008, 287 pp.

ZANUSSI, K., « Kalifornijskie spotkania », in : *Obecnosc* (red. Anna Romaniuk), Dom Wyd. PWN, 2013, pp 195 - 198

DROIT D'AUTEUR ET JURISPRUDENCE

BRUGIERE, J.-M., *Droit d'auteur et culture*, Editions Dalloz, Paris, 2007, 146 pp.

DRABIENKO, E., *Prawo autorskie do dzieła filmowego*, Wydawnictwo prawnicze, 1965.

DRABIENKO, E. (red.), *Prawo autorskie : przepisy i orzecznictwo*, Warszawa : Wydawnictwo Prawnicze, 1965.

EDELMAN, B., *La propriété littéraire et artistique*, Presses universitaires de France, Paris, 1989.

EDELMAN, B., *Le sacre de l'auteur*, Editions du Seuil, Paris 2004.

FUJIWARA, M., « Diderot et le droit d'auteur avant la lettre : autour de la Lettre sur le commerce de la librairie. », *Revue d'histoire littéraire de la France* 1/2005 (Vol. 105), p. 79-94, URL : www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2005-1-page-79.htm, DOI : [10.3917/rhlf.051.0079](https://doi.org/10.3917/rhlf.051.0079).

LUCAS, A., *Propriété littéraire et artistique*, Editions Dalloz, Paris 1994.

PATRY, W. F., « Introduction: The First Copyright Act », *Copyright Law and Practice. BNA, (2000) [1994]*, disponible ici : <http://digital-law-online.info/patry/patry5.html>, dernière consultation le 22 decembre 2015.

SERDA, J., *Prawo autorskie do dzieła filmowego*, Wydawnictwo prawnicze, Warszawa 1970.

LITTERATURE POLONAISE

BOCCACE, *Le Décaméron*, Folio classique, 2006, 1056 pp.

CHOROMANSKI, M., *Zazdrosc i medycyna*, Znak, 2010, 240 pp.

DABROWSKA, M., *Opowiadania*, Czytelnik, 1967.

GOMBROWICZ, W., *Journal*, Christian Bourgois Editeur : Paris, 1981, T.3 : 1961-1969.

FILIPOWICZ, K., « Swiety », in : *Co jest w czlowieku*, Czytelnik, 1971, 194 pp.

- FILIPOWICZ, K., *Opowiadania wybrane*, Wydawnictwo Siedmiorog, 1999, 197 pp.
- HIMILSBACH, J., *Monidło*, Wydawnictwo Aura, 1995, 125 pp.
- HLASKO, M., *La Belle Jeunesse*, Editions Noir sur Blanc, 2012, traduit du polonais par Anna Posner.
- IWASZKIEWICZ, J., *Kosciol w Skaryszewie*, Wydawnictwo Iskry, 1983, 76 pp.
- IWASZKIEWICZ, J., *Brzezina i inne opowiadania*, Czytelnik, 2014, 518 pp.
- IWASZKIEWICZ, J., *Opowiadania filmowe*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Krakow 2009, 397 pp.
- KONINSKI, K. L., *Straszny czwartek w domu pastora. Dalsze losy Pastora Hubiny*, Księgarnia akademicka, 2015, 220 pp.
- LEM, S., *Szpital Przemienienia*, Wydawnictwo Literackie, Krakow 1999, 222 pp.
- LOZINSKI, W., *Zaklęty Dwór*, Wydawnictwo Literackie, 1987.
- MERIMEE, P., *Lokis*, Livre de poche, coll. Les Classiques d'aujourd'hui, 1995.
- MIŁOSZ, C., *La pensée captive : Essai sur les logocraties populaires*, Paris : NRF Gallimard, Cop. 1953, trad. : Prudhommeaux A., Préf. : Jaspers, Karl.
- MINKOWSKI, A., *Nigdy na świecie*, Wydawnictwo łódzkie, 1959, 155 pp.
- NOWAKOWSKI, M., « Zdarzenie w miasteczku », *Wesele raz jeszcze*, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982, 142 pp.
- ORLINSKI, W., *Co to są sepulki? Wszystko o Lemie*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2007.
- PUTRAMENT, J., « Wielkanoc », in : *Święta kulo i inne opowiadania*, Czytelnik, 1965, 288 pp.
- ROZEWICZ, T., *Opadły liście z drzew*, PIW – Państwowy Instytut Wydawniczy, 1955, 107 pp.
- SAFJAN, Z., *Strach*, Wydawnictwo Iskry, 1973, 192 pp.
- SMUSZKIEWICZ, A., *Stanisław Lem*, Poznań: Dom Wydawniczy „Rebis”, 1995.
- SZENIC, S., *Pitaval wielkopolski*, Czytelnik, 1960, 271 pp.
- TCHÉKHOV, A., *Le Moine noir*, Pierre Horay, 2004.
- WORCELL, H., *Zaklęte rewiry*, Biblioteka klasyki, Wydawnictwo dolnośląskie, 2005, 352 pp.
- ZAWIERUCHA, T., *Selekcja*, Iskry, 1974, 320 pp.
- ZEGLADOWICZ, E., *Zmory*, Wydawnictwo literackie, 1984, 400 pp.
- ZEROMSKI, S., *Dzieje grzechu*, Bellona, coll. Perły literatury, 2016, 551 pp.

ARTICLES SCIENTIFIQUES

- BORDWELL, D., « A case for Cognitivism », in : *IRIS, Revue de théorie de l'image et du son*, numéro spécial consacré au cinéma et la psychologie cognitive, n°9, Meudon 1989.
- BRETON, P., « L'état agentique existe-t-il vraiment ? », *Questions de communication*, n° 20, 2011.
- CWIKIEL, A., « Historia pewnego mitu : Golem Piotra Szulkina », *Analizy i interpretacje - Film polski*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1984, pp 64- 71.
- DABERT Dobrochna, « Konstrukcja aluzyjna Barw ochronnych Krzysztofa Zanussiego », *Widziane po latach : analizy i interpretacje filmu polskiego*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Wydział Filozoficzno-Filologiczny, Poznan 2000, pp 148 - 166
- DABERT Dobrochna, « Kino polskie z cenzura w tle », *Horyzonty polonistyki*, 2006, n° 4.
- DELEUZE, G., « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », in *Pourparlers 1972 - 1990*, Les éditions de Minuit, Paris, 1990, disponible en ligne : https://infokiosques.net/imprimersans2.php3?id_article=214 , dernière consultation le 18 novembre 2015.

DOMENACH, E., *A la recherche de la démocratie : 1980-1981, la « saison exceptionnelle » du cinéma polonais*, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=RAI_038_0067.

FEIGELSON, K., « Hongrie, Pologne, Tchécoslovaquie (1945-1995). Au-déla du rideau en Europe Centrale », dans : *Cinéma et régimes autoritaires au XXe siècle*, PUF, Editions ENS rue d'ULM, 2008.

HELMAN, A., « Zywoť człowieka uczciwego albo o wieloznaczności dyskursu Wajdy », *Widziane po latach : analizy i interpretacje filmu polskiego*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Wydział Filozoficzno-Filologiczny, Poznań 2000, pp 168 – 179.

HENDRYKOWSKA, M., « Rzecz o wyzwoleniu », *Widziane po latach : analizy i interpretacje filmu polskiego*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Wydział Filozoficzno-Filologiczny, Poznań 2000, pp 180 – 193.

LASSWELL, H. L., « “Analyse du contenu” et le langage de la politique », In: *Revue française de science politique*, 2e année, n°3, 1952. p 507, url : [/web/revues/home/prescript/article/rfsp_0035-2950_1952_num_2_3_392152](http://web.revues/home/prescript/article/rfsp_0035-2950_1952_num_2_3_392152), consulté le 09 septembre 2014.

MARSZALEK, R., *Le cinéma polonais d'après la guerre :* <http://www.100latpolskiegofilmu.pl/pl/historia/kino-powojenne>.

MCGUIRE, J.E., *Hermeneutyka jaźni: Foucault o subiektywizacji i krytyce genealogicznej*, http://www.nowakrytyka.phg.pl/article.php3?id_article=266.

PLESNAR, L., « W poszukiwaniu absolutu (Illuminacja Krzysztofa Zanussiego) », *Analizy i interpretacje - Film polski*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1984, pp 179 – 191.

SMADJA, D., « Cinématographie du politique ou l'écriture du politique comme image-mouvement », *Raisons politiques*, 2010/2 n° 38, p. 5-16: <http://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2010-2-page-5.htm>.

SZCZEPANSKA, A., « Un cinéma d'auteur dans le bloc communiste : le cas polonais », C. Gauthier et D. Vezyroglou (dir.), *L'Auteur de cinéma. Histoire et archéologie d'une notion*, éditions de l'AFRHC, 2013

ZAKENS, P., « Szpital przemienienia Edwarda Zebrowskiego – czytanie Witkacego », *Widziane po latach : analizy i interpretacje filmu polskiego*, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Wydział Filozoficzno-Filologiczny, Poznań 2000, pp 194 – 208.

ZWIERSZCHOWSKI, M., ZAWODNIAK M., (red.), *Październik 1956 w literaturze i filmie*, Bydgoszcz 2010.

RAPPORTS DE RECHERCHE, THESES

BARANEK, C., *Entre sphere publique et spheres privees : la defaite communicationnelle du parti communistes polonais (1945-1989)*, these soutenue en 1999, Université Grenoble 3.

BEUVELET, O., *De la "finestra" à l'"image-fente". Ethique et esthétique du cadre à partir du "Décalogue" de Krzysztof Kieslowski*, thèse en études cinématographiques et audiovisuelles soutenue en 2012, Université Paris 3.

SZCZEPANSKA, A., *Le groupe X d'Andrzej Wajda : un cinéma d'opposition en République populaire de Pologne*, thèse soutenue le 6 juin 2011, Université Paris 1 Sorbonne.

SZLAGOR, D., *Le regard sur soi et sur l'autre dans le cinéma de Krzysztof Kieslowski, artiste complet*, these soutenue en 2005, Université de Toulouse.

VASILE, A., *Le cinéma roumain pendant la période communiste : représentations de l'histoire nationale*, these soutenue le 24 mars 2011, Université de Bourgne.

SITES WEB

<http://www.filmpolski.pl>

<http://www.tor.com.pl/>

SOURCES AUDIOVISUELLES

DELEUZE, G., PARNET, C., « R comme Résistance », *Abécédaire de Gilles Deleuze*, Editions Montparnasse, sortie DVD le 1^{er} janvier 2004.

« Dreszcze », entretien filmé de Wojciech Marczewski, Warszawa, 22 avril 2007, mis en ligne le 5 août 2013, disponible sur Akademia Filmu Polskiego :
<http://www.youtube.com/watch?v=SQpM0RFGYts>, dernière consultation le 21 septembre 2014.

SZCZEPANSKA, A., *Nous filmons le peuple !*, Abacaris Films/ coproduction Les Films de l'air, 2013.

SOURCES ECRITES - ARCHIVES

a) Archives des Actes Nouveaux – AAN (Archiwum Akt Nowych), Varsovie

Fonds Ministère de la Culture et de l'Art – Naczelny Zarząd Kinematografii (NZK)

Fonds service culturel du Parti Communiste (KC PZPR)

Fonds « Zbiór dokumentacji opozycji politycznej z lat 1975-1989 »

b) Archives du Ministère de la Culture et de l'Art, Varsovie

Fonds département économique – rendus de production des films produits par TOR entre 1967 – 1972

c) Archive nationale, Milanówek

Fonds « Zespoły polskich producentów filmowych » (Les ensembles filmiques)

Côtes : 977; 978; 979; 982; 984; 987; 988; 989; 990; 991; 992; 993; 995; 997; 998; 1000; 1001; 1002; 1004; 1005; 1006; 1007; 1008; 1010 – 1016; 1018 – 1024; 1026 – 1031; 1034 – 1035; 1037 – 1038; 1040 – 1046; 1048 – 1054; 1056.

d) Archives de la Filmothèque Nationale de Varsovie

Fonds A-344 - les comptes rendus concernant les commissions d'évaluation des films cinématographiques produits par l'ensemble filmique TOR entre 1967 – 1981

e) Archives de la Télévision Polonaise, Varsovie

Fonds « Przedsiębiorstwo Realizacji Filmow *Zespoły Filmowe* - Kierownictwo Produkcji Filmu TV » - les comptes rendus concernant les commissions d'évaluation des films télévisés produits par l'ensemble filmique TOR entre 1967 – 1981

SOURCES ORALES - ENTRETIENS

Krzysztof Zanussi – cinéaste membre de TOR, entretiens réalisés le 30 sept 2012, le 18 juin 2013, 10 juillet 2013

Antoni Krauze - cinéaste membre de TOR, entretien réalisé le 17 juillet 2013

Janusz Majewski - cinéaste membre de TOR, entretiens réalisés les 31 juillet 2013, 10 aout 2013

Filip Bajon, cinéaste membre de TOR, entretien réalisé le 10 aout 2013

Slawomir Idziak – cinéaste, directeur de la photographie, membre de TOR, entretien réalisé en novembre 2013

Wojciech Marczewski – cinéaste membre de TOR, entretien réalisé en janvier 2014

Irena Strzalkowska, ancienne directrice du departement de programmation du NZK, entretien réalisé le 17 mai 2013

Jozef Tejchma – ministre de la Culture entre 1974 à 1977, entretien réalisé en novembre 2013

ARTICLES

1. Classement par nom des journaux

ARTICLES PRESSE POLONAISE

- spécialisée dans le cinéma

EKRAN

CZAPINSKA, W., « Struktura kryształu », entretien avec Krzysztof Zanussi, *Ekran*, n° 7, 1969

CZAPINSKA, W., « Lokis », *Ekran*, n° 42, le 19 octobre 1969

KOZAK, J., « Filmowa wizja społecznego kryzysu », *Film*, n°1, 1981.

KRYWOW, T., « Dreszcze », entretien avec Wojciech Marczewski, *Ekran*, n° 24, 1981

MARSZALEK, M., « Krag z ktorego trzeba wyjsc », entretien avec Krzysztof Kieslowski – vice-président de l'Association des Cinéastes Polonais (SFP), *Ekran*, n°11, le 15 mars 1981

MARSZALEK, M., « Je me sens le témoin de l'assassinat collectif [titre original : Czuje sie swiadkiem zbiorowego morderstwa ...] », entretien avec Edward Zebrowski, *Ekran*, n° 7, le 15 février 1982

OCHALSKI, A., « Spokoj », *Ekran*, n° 17, le 26 avril 1981

PLAZEWSKI, J., « Droga do trzeciego kina », *Ekran*, n° 42, 1969

ROSZEWSKI, W., « Blizna », *Ekran*, n° 4, le 23 janvier 1977

WOJCIECHOWSKI, M., « Patent na rezysera », entretien avec des jeunes réalisateurs polonais, *Ekran*, 21 septembre 1969

WOJCIECHOWSKI, M., « Na planie. Rejs », *Ekran*, n° 40, 1969

ZARYN, S., « Bez nagrody i bez sukcesu », *Ekran*, n°30, le 21 septembre 1980

FILM

BAJON, F., « Wielkie namawianie », *Film*, n°40, 1976

BRAUN, A., « Kardiogram », *Film*, n° 20, 1971

BRAUN, A., « Zaraza », *Film*, n°16, 1972

CHOLODOWSKI, W., « Niepowszedniosc zywota zwyczajnego », *Film*, n° 43, 1973

CHOLODOWSKI, W., « Przez dobre okulary », *Film*, n° 5, le 1^{er} février 1976

DONDZILLO, C., « Kulisy sportowej rewii », *Film*, n°33, 1977

FUKSIEWICZ, J., « Krytycy i film popularny », *Film*, n° 36, 1970

GORZANSKI, J., « Odkryc samego siebie. O filmach Filipa Bajona », *Film*, n°45, 1979

GORZANSKI, J., « Robie filmy dlatego, ze nie wiem », entretien avec Wojciech Marczewski, *Film*, n°15, 1980

HENCZEL, K., « Zycie jest problemem bez wyjścia », *Film*, n° 35, 1980

HENCZEL, K., « W przyrodzie nic nie ginie », *Film*, n° 4, 1981.

HENCZEL, K., « Miedzy dobrem, a zlem », *Film*, n°12, le 22 aout 1981

HENCZEL, K., « Kino jako zbiorowe sumienie », *Film*, n° 13, 1981

HENCZEL, K., « Madagaskar czyli obrona prywatnosci », *Film*, avril 1981, n°15

JANICKA, B., « Tylko dla doroslych », *Film*, n° 43, 1970

JANICKA, B., « Czerwony kasztelanic », entretien avec Stanislaw Rozewicz, *Film*, n°3, 1978

JANICKA, B., « Pionek jako figura », *Film*, n° 49, le 9 décembre 1979

JANICKA, B., « Miejsce dla przyzwoitego », *Film*, n° 32, 1980

JANICKA, B., « Strzal w kosciele », *Film*, n°5, 1982

JANICKA, B., « Nowe zespolo filmowe : TOR (Nouveaux ensembles filmiques : TOR) », entretien avec Stanislaw Rozewicz, « Dlugi grudzien », *Film*, n° 17, 24 avril 1989

KREUTZINGER, K., « Za plecami Pana Boga », *Film*, 1979, nr 3

KREUTZINGER, K., « Anatomia buntu », entretien avec Bajon, *Film*, nr 2, 1981

KRZEMIEN, T., « Docent w barwach », *Film*, n° 11, 1977

LEWANDOWSKI, J.F., « Zmierzch liberalizmu », *Film*, n° 4, 1981

METRAK, K., « Od kuchni », *Film*, n° 48, 1975

MRUKLIK, B., « Kino autorskie : snobizm, czy polityka », *Film*, n° 14, 1974

NIECIKOWSKI, J., « Le troisième œil », *Film*, n° 7, le 12 février 1989

OLSZEWSKI, J., « Dwie drogi do wiedzy », *Film*, n° 43, 1969

OLEKSIEWICZ, M., « Romantyczni », *Film*, n° 49, 1970

OLSZEWSKI, J., « Nie stoi za Toba zadna inna idea », *Film*, 1990, n° 7, p 11

SLAWINSKA, N., « Przypadek. O realizacji filmu Krzysztofa Kieslowskiego », *Film*, n°30, 1981

SLAWINSKA, N., « Limuzyna. O realizacji filmu Filipa Bajona », *Film*, n°38, 1981

SMOLEN-WASILEWSKA, E., « Lokis, thriller ze Zmudzi », *Film*, n° 30, le 28 juillet 1968

SMOLEN-WASILEWSKA, E., « Ich miejsca na ziemi », *Film*, n° 37, 1971

SOBANSKI, O., « Głos wdeptany w błoto », *Film*, n° 32, 1980
 SOBOLEWSKI, T., « Pospolitosc skrzeczy », *Film*, n°8, 1974
 SOBOLEWSKI, T., « Entropia », *Film*, n° 52, 1974
 SOBOLEWSKI, T., « Happy end », *Film*, n° 42, 1978
 SOBOLEWSKI, T., « Filip i najważniejsza ze sztuk », *Film*, n° 3-4, 1979
 SOBOLEWSKI, T., « Powiesc o dyletancie », *Film*, n° 6, 1979
 SOBOLEWSKI, T., « Pochwalona bezpanskosć », entretien avec Wojciech Marczewski, *Film*, n°20, 1979
 SOBOLEWSKI, T., « Arabia szczęśliwa », *Film*, n° 39, 1979
 SOBOLEWSKI, T., « Trans kinowy », *Film*, n° 7, 1980
 TATARKIEWICZ, A., « Psychoza », *Film*, n°11, 1974
 WERNER, A., « W rodzinnym grobie », *Film*, n° 40, 1971
 WIECZORKOWSKI, A.J., « Znakomity film trochę niedobry », *Film*, n° 1, le 2 janvier 1977
 ZAGROBA, B., « Stan niepokoju », entretien avec Sławomir Idziak, *Film*, n° 41, le 8 octobre 1978

KINO

BAJDOR, J., « O kino społecznie obecne », *Kino*, n° 197, 1983, pp. 1–5
 BOHDZIEWICZ, A., « Osobliwa historia rozsypanych paciorków », *Kino*, n°3, 1971
 BRANIECKI, W., *Szczun: z Filipem Bajonem o Poznaniu, o jego wielkopolskiej trylogii filmowej rozmowy prawie o wszystkim*, Wydawnictwo Polskiej Prowincji Dominikanów, Poznań 1999
 CEGIELKOWNA, I., « Nie dać się zabić na ringu », *Kino* 2006, n° 4
 EBERHARDT, K., « Niekonwencjonalna szkoła życia », *Kino*, n° 11, 1975
 FUKSIEWICZ, J., « Medytacja o życiu i śmierci », *Kino*, n° 8, 1978
 FUKSIEWICZ, J., « Z zewnątrz i od środka-nurt moralny, nurt obywatelski », *Kino*, n° 158, 1979, pp 2–7
 FUKSIEWICZ, J., « Courant moral, courant citoyen », *Kino*, février 1979, n°158
 FUKSIEWICZ, J., « Nowe filmy: legenda dni sierpniowych », *Kino*, nr 188, 1981, pp 6–8
 GODLEWSKA, J., « Sen o C.D.T. », *Kino*, n° 08, 1983, pp 12-14
 GULCZYNSKI, M., « Kino Odmowy Moralnej », *Kino*, n°175, 1980, pp 2–4
 GWOZDZ, A., « Deklinacja Prawdy », *Kino*, n°186, 1981, pp 12–15
 GARBICZ, A., « Bohater filmowy-dziś : szukanie przyjaciół », *Kino*, n° 175, 1977, pp 5–8
 HELMAN, A., « Refleksje teoretyczne : świadomość filmowa », *Kino*, n° 133, 1977, pp 31–32
 HOROSZCZAK, A., « W Pułapce », *Kino*, n° 167, 1979, pp 16–19
 HOROSZCZAK, A., « Spełnione oczekiwania, rozbudzone nadzieje », *Kino*, n°167, 1979
 JACKIEWICZ, A., « Film Jako Kultura (I) », *Kino*, n° 139, 1977, pp 25–28
 JACKIEWICZ, A., « Film Jako Kultura (II) », *Kino*, n° 140, 1977, pp 25–29
 JACKIEWICZ, A., « Z Kina Polskiego: Temat Dziennikarza », *Kino*, n° 185, 1981, pp 15–16
 JACKIEWICZ, A., « Z Kina Polskiego: nasze Kino Psychologiczne », *Kino*, n° 182, 1981, pp 15–16
 JANICKA, B., « Człowiek wobec cierpienia », *Film*, n° 11, 1972
 JANICKA, B., « Szczelina », *Film*, n° 21, le 25 mai 1980
 JANION, M., « Polskie trucizny », *Kino*, n° 1, 1981
 JANKOWSKI, H., « Ideały i empiria », *Kino*, n° 187, 1981, pp 2–5
 JANKOWSKI, H., « Komentarze-wartość i Okrucieństwo Absolutu », *Kino*, n° 175, 1977, pp 9–11

JANKOWSKI, H., « Nowe Filmy: Indeks Czyli Sprawiedliwość Historii », *Kino*, n° 184, 1981, pp 13–15

« Koniec Kadencji: Zespoły Czy Zespoły? », *Kino*, n° 182, 1981, pp 2–4, 20–23

KIJOWSKI, A., T., « Na odsiebkę, na odkrętkę », *Kino*, n° 201, 1984, pp 11–13

KIJOWSKI, J., « Lepiej, mądrzej, bardziej szczerze », *Kino*, n° 171, 1977, p 22

KIJOWSKI, J., « Szansa samookreślenia », *Kino*, n° 133, 1977, pp 2–9

KOŁODYNSKI, A., « Głosy autentyczne », *Kino*, n° 181, 1981, pp 5–6

KOŁODYNSKI, A., « Słowo bogate w znaczenia », *Kino*, n° 187, 1981, pp 10–11

KONICKA-KSIAZEK, H., « Parabola świata zdegradowanego », *Kino*, n° 139, 1980, pp 11–15

KONICKA-KSIAZEK, H., « Drugie i trzecie filmy », *Kino*, n° 185, 1981, pp 2–5

KRZEMIEN, T., « Artysta jako proteza », *Kino*, n° 185, 1981, pp 8–11

LAM, A., « Delectatio moroza », *Kino*, n° 10, 1979

LUBELSKI, T., « Wędrowki realne i wyobrażone », *Kino*, n° 181, 1981, pp 2–4; 19–20

MADEJ, A., « Film w modernistycznym modelu kultury », *Kino*, n° 171, 1977, pp 26–29

MALANOWSKI, J., KONICKA-KSIAZEK, H., « Prawdziwi robotnicy », *Kino*, n° 184, 1981, p 7

MARSZALEK, R., « Pamflet na swojego chłopca i samo życie », *Kino*, n° 7, 1972

METRAK, K., « Film autorski na cenzurowanym », *Kino*, n° 24, 1969

METRAK, K., « Jest talent », *Kino*, n° 9, 1972

METRAK, K., « Białe plamy, białe kruki », *Kino*, n° 182, 1981, pp 13–14

METRAK, K., « Na własny rachunek », *Kino*, n° 182, 1981, p 12

METRAK, K., « W krainie bytu », *Kino*, n° 181, 1981, pp 8–9

METRAK, K., « Świadomość moralna polskiej twórczości filmowej », *Kino*, n° 142, 1977, pp 8–13

MICHALEK, B., « Struktura kryształu », *Kino*, n° 10, 1969

MICHALEK, B., « Śmierć w szpitalu », *Kino*, n° 7, 1972

MICHALEK, B., « Nowy ton », *Kino*, n° 4, 1977

MRUKLIK, B., « Podzwonne dla romantycznych », *Kino*, n° 10, 1970

MRUKLIK, B., « Każdy musi mieć swoją historię », entretien avec Filip Bajon, *Kino*, n° 167, 1979, pp 10–15

OCHALSKI, A., « Atlas w Pięknej Epoce », *Kino*, n° 168, 1979, pp 7–11

PIJANOWSKI, L., « Przygoda z rejsem », *Kino*, n° 3, 1971

PIJANOWSKI, L., « Spojrzenie dociekliwe i krytyczne », *Kino*, n° 6, 1972

PLAZEWSKI, J., « Laska oświecenia », *Kino*, n° 11, 1973

PLAZEWSKI, J., « Szpital koszmarnego absurdu », *Kino*, n° 3, 1979

SAMSONOWSKA, H., « Mozolnie Szukam Drogi... », *Kino*, n° 190, 1981, pp 2–5

SAMSONOWSKA, H., « Polski syndrom », *Kino*, n° 11, 1980

SAMSONOWSKA, H., « Nowe filmy: *Meta* czyli świat zachwiany », *Kino*, n° 182, 1981, p 12

SLAWKOWSKI, J., « Dzieje grzechu, czy dzieje namietności? », *Kino*, n° 5, 1975

STEMPEL, W., *L'industrie filmique en Pologne populaire*, *Kino*, n° 7, 1970

SOBOLEWSKI, T., « Siatka », *Film*, n° 26, 1975

WERTENSTEIN, W., « Po palcu bozym strach », *Kino*, n° 7, 1975

WERTENSTEIN, W., « Zakłete rewiry. Sekrety madrej precyzji », *Kino*, n° 11, 1975

WIERZEWSKI, W., « Kino Polskie Wobec Społeczności Świadomości », *Kino*, n° 163, 1979, pp 2–8

ZANUSSI, K., « Natura Kina i TV », *Kino*, nr° 146, 1978, pp. 6–7

ZALEWSKI, M., « Poszukiwanie tożsamości », *Kino*, n° 8, 1980

ZYGULSKI, K., « Nowa Polszczyzna Filmu », *Kino*, n° 184, 1981, pp. 10–11

FILMOWY SERWIS PRASOWY

- DEMBOWSKI, I., « Strach », *Filmowy serwis prasowy*, n° 9, 1975, pp 3 - 5
GIZYCKI, M., « Zmory », *Filmowy serwis prasowy*, n°3, 1979
KASIA, J., « Blizna », *Filmowy serwis prasowy*, n° 16, 1976
TRONOWICZ, H., « Dreszcze », *Filmowy serwis prasowy*, n° 492, 1981
TRONOWICZ, H., « Limuzyna Daimler-Benz », *Filmowy serwis prasowy*, n° 514, 1982
SARNECKA, J., « Lekcja martwego języka », *Filmowy serwis prasowy*, n° 16, 1979.
SOBOLEWSKI, T., « Szpital przemienienia », *Filmowy serwis prasowy*, n° 3, 1 – 15 février 1979
SOBOLEWSKI, T., « Aria dla atlety », *Filmowy serwis prasowy*, n°16, 1979.
STRZELECKA, B., « Wizja lokalna 1901 », *Filmowy serwis prasowy*, n° 21, 1980.
ZAREBSKI, K.J., « Przypadek », *Filmowy serwis prasowy*, n° 615, 1 – 15 mars, 1987
ZARYN, S., « Amator », *Filmowy serwis prasowy*, n°19, octobre 1979.
« Struktura kryształu », *Filmowy serwis prasowy*, n° 16, 1969
« Romantyczni », *Filmowy serwis prasowy*, n° 16, 1970, pp 16 – 24
« Rejs », *Filmowy serwis prasowy*, n° 18, 1970, pp 17 – 20
« Życie rodzinne », *Filmowy serwis prasowy*, n° 7, 1971
« Kardiogram », *Filmowy serwis prasowy*, n°7, 1971
« Zaraza », *Filmowy serwis prasowy*, n°3, 1972
« Szklana kula », *Filmowy serwis prasowy*, n° 9, 1972
« Ocalenie », *Filmowy Serwis Prasowy*, n° 11, 1972
« Iluminacja », *Filmowy serwis prasowy*, n° 7, 1973
« Drzwi w murze », *Filmowy serwis prasowy*, n° 22, 1973, pp 4-7
« Zazdrość i medycyna », *Filmowy serwis prasowy*, n° 14, 1973, pp 12 - 15
« Bilans kwartalny », *Filmowy Serwis Prasowy*, n° 23, 1974
« Barwy ochronne », *Filmowy Serwis Prasowy*, n° 2, 1977
« Spirala », *Filmowy Serwis Prasowy*, n° 13, 1978
« Constans », *Filmowy Serwis Prasowy*, n° 15, 1980
« Kontrakt », *Filmowy Serwis Prasowy*, n° 20, 1980
« W biały dzień », *Filmowy Serwis Prasowy*, n° 24, 1980

FILM POLSKI

- DIPONT, M., « 1901 – enfants en grève », *Film Polski*, n°2, 1981
KREUTZINGER, K., « L'hôpital de la transfiguration », *Film Polski*, n°2, 1979
KREUTZINGER, K., « Za plecami Pana Boga », *Film*, n° 3, 1979
KREUTZINGER, K., « Les cauchemars », *Film Polski*, n°3, 1979
TREBECKI, J., « Voyage en Arabie », *Film Polski*, n° 4, 1980
TRONOWICZ, H., « Le courant des jeunes dans le film polonais », *Film Polski*, n°3, 1980
ZERAN, S., « L'ensemble filmique TOR », *Film Polski*, n°2, 1981
ZARYN, S., « Janusz Majewski », *Film Polski*, n°1, 1980

MAGAZYN FILMOWY

- ANONIM, « Przed wyprawą po Kwiat Paproci », *Magazyn filmowy*, n° 42, le 17 octobre 1971
ARMATA, J., « Reżyseria sztuka uwodzenia », entretien avec Wojciech Marczewski, *Magazyn filmowy SFP*, printemps 2012

BUKOWSKI, J., « Komedia produkcji polskiej *Dzieciol* », *Magazyn filmowy*, n° 20, le 18 mai 1971
NOWAK, L., « Odblyski szklanej kuli », *Magazyn filmowy*, n° 40, 1971
TERECHOWICZ, A., « Widzowie o zyciu rodzinnym », *Magazyn filmowy*, n° 43, 1971
ZAGROBA, B., « Kardiogram », *Magazyn filmowy*, n° 18, 1971
ZAGROBA, B., « Nad miastem widmo epidemii ... », *Magazyn filmowy*, n° 31, 1971
ZARZYCKI, A., « Lolek zalatwi wszystko », *Magazyn filmowy*, n° 50, 1971

- journaux culturels

ZYCIE WARSZAWY

DIPONT, M., « Niepokoje wychowanka Tomasza », *Zycie Warszawy*, 1981, n° 281
DIPONT, M., « Odzyskac tozsamosc », entretien avec Edward Zebrowski, *Zycie Warszawy*, n°281, le 30 novembre 1980

LITERATURA

GIZYCKI, M., « Uderzyc w stol », entretien avec Wojciech Marczewski, *Literatura*, n° 9, 1979
KUBIKOWSKI, Z., « Model prowincji », *Literatura*, n° 34, le 20 aout 1981
KLOPOTOWSKI, K., « Dworne zniewagi », *Literatura*, n° 41, le 12 octobre 1978
KLOPOTOWSKI, K., « Kaznodzieje z przymusu », *Literatura*, n° 9, 1979
MORAWSKI, S., « Czy *Dzieje grzechu* sa szmira ? », *Literatura*, n° 27, le 3 juillet 1975
SOBOLEWSKI, T., « Dziecko bez zyciorysu », *Literatura*, n°512, 1981
ZALEWSKI, T., « Anty-bajka », *Literatura*, n° 1, le 6 janvier 1977

KULTURA

CHLÓDOWSKI, W., « Kino jest forma istnienia bialka », entretien avec Krzysztof Kieslowski, *Kultura*, 23 septembre
GLOWACKI, J., « Strzez sie ciazy, Lokis krazy », *Kultura*, n° 42, 1970
HELMAN, A., « Opowiesc o milosci i smierci », *Kultura*, le 22 novembre 1970
KLACZYNSKI, Z., « Spor o generalia », *Kultura*, n° 268, 1980
MARSZALEK, R., « La famille d'accueil », *Kultura*, le 29 novembre 1981
Dossier « Spirala », *Kultura*, n° 45, le 5 novembre 1978
MARSZALEK, R., « Kuracja nawykowa », *Kultura*, n° 33, le 16 aout 1973
METRAK, K., « W kredowym kole », *Kultura*, n°34, le 26 aout 1973
METRAK, K., « Choragiew na wiezy », *Kultura*, n°1, le 2 janvier 1977
PAWLUKIEWICZ, M., « Où sont les limites de l'humanité? », entretien avec Edward Zebrowski, *Kultura*, n° 16, le 22 avril 1979
PLAZEWSKI, J., « W trybie oznajmujacym », *Kultura*, n°4, le 23 janvier 1977
WISNIEWSKI, C., « Wizja pozornie lokalna », *Kultura*, n°4, janvier 1981

PROFILE

RATAJCZAK, J., « Un mode de vie », entretien avec Edward Zebrowski, *Profile*, mai 1981
RATAJCZAK, J., « Znak nadziei », entretien avec Krzysztof Kieslowski, *Profile*, n° 8, 1980

RATAJCZAK, J., « Patrzec prosto w oczy », entretien avec Tomasz Zygadlo, *Profile*, n° 9, 1980

DIALOG

HENDRYKOWSKI, M., « O krytyce filmowej », *Dialog*, n° 7, 1973

KALINOWSKI, W., « *Iluminacja* i nasi naukowcy », *Dialog*, n° 3, 1974

KIESLOWSKI, K., « Głęboko zamiast szeroko », *Dialog*, 1981, n°1

KIJOWSKI, A. T., « Zanussi i Zebrowski : kraina tesknoty », *Dialog*, n° 4, 1977

WAJDA, A., « O filmowaniu prozy Iwaszkiewicza », *Dialog*, n° 4, 1980

ZYCIE LITERACKIE

JACKIEWICZ, A., « Opowiesc o niedoszłym aktorze », *Zycie literackie*, n° 38, le 23 septembre 1973

JACKIEWICZ, A., « *Brzezina* Wajdy », *Zycie literackie*, n° 49, le 6 decembre 1970

JACKIEWICZ, A., « Maly Faust Zebrowskiego », entretien avec Edward Zebrowski, *Zycie literackie*, n° 41, 1972, pp 9 – 10

AUTRES

BANASZKIEWICZ, G., « O tym, co mnie interesowalo ... », entretien avec Stanislaw Rozewicz, *Tydzien*, n°5, le 3 février 1980

BIELOUS, U., « Zanussi, a wspinaczka », *Nowy wyraz*, n° 7, juillet 1978

ELJASIAK, J., « Słomiany wdowiec z supersamu », *Sztandar mlodych*, n°124, le 26 mai 1971

GAZDA, J., « Wreszcie cos do smiechu », *Glos pracy*, n° 122, le 24 mai 1971

GOSZCZYNSKA, R., « Debiutant od lat dziesiecu », entretien avec Filip Bajon, *Sztandar mlodych*, n° 267, le 8 novembre 1979

HOLLENDER, B., « Quelque chose à dire », *Rzeczpospolita*, 30 – 31 juillet 2005

KAJTOCH, J., « Widzenia niekonwencjonalne », *Tygodnik kulturalny*, n° 47, le 22 novembre 1970

KRAUZE, A., « Education », *Polska*, n° 12, decembre 1973

KRYWOW, T., *Journal du festival*, entretien avec F. Bajon, n°8, VII FPF, Gdansk 8-15 septembre 1980

KURPIEWSKI, L., « Aria dla rozpadajacego sie swiata », entretien avec Filip Bajon, *Polska*, n°7, juillet 1981

KURCZAK, A., « Dramaturgia sportu na ekranie (Dramaturgie du sport à l'écran) », entretien avec Filip Bajon, *Sport*, n° 63, le 30 mars 1978

KURPIEWSKI, L., « Kino wedlug Marka Hlaski », *Newsweek*, 12/06/2009 :

<http://www.marekhlaszko.republika.pl/index2.htm>

SLOBODZIAN, J., « Człowiek w sztuce musi wypowiedac siebie », *Kierunki*, nr 29, 18 VII 1971

SLOJEWSKI, J.Z., « Nie do smiechu », *Perspektywy*, n°24, le 11 juin 1971

WOJCIECHOWSKA, T., « Trois minutes avec l'auteur d'*Album de Fleischer* », *Panorama*, n°11, le 12-13 janvier 1964

ZANUSSI, K., « Pojedynyk artysty ze swiatem », *Tygodnik powszechny*, nr 5, le 1^{er} fevrier 1981

ZEBROWSKI, E., « Film, c'est à dire : poser des questions », *Polska*, juillet 1979

PRESSE GENERALISTE

ARGUMENTY

- ROSKOSZ G., C., « Kino polskie 1973 », *Argumenty*, 1974, n° 9,
KONICZEK, R., « Umysl poszukujacy », *Argumenty*, 1974, n° 43
KONICZEK, R., « Uwieziona, uwieziony ... », *Argumenty*, 1975, n° 3

NOWY ZNAK

- Auteur anonyme, « Cinéma interdit », *Nowy znak*, Gdansk 1981

POLITYKA

- BYWALEC, « Statek opetanych », *Polityka*, n° 43, 1970
KALUZYNSKI, Z., « Zero do zera », *Polityka*, n° 52, le 25 décembre 1976
KALUZYNSKI, Z., « Moi koledzy z policji », *Polityka*, n° 49, le 5 décembre 1981
KOZNIEWSKI, K., « Dreszcze », *Polityka*, n° 2, le 27 février 1982
KALUZYNSKI, Z., « Ideolo pilnie potrzebne », *Polityka*, le 28 avril 1979, n° 17
KALUZYNSKI, Z., « Przebudzenie z apatii », *Polityka*, n° 48, le 1^{er} décembre 1979
KRALL, H., « Zrobilem i mam », entretien avec Krzysztof Kieslowski, *Polityka*, n°4, 27 janvier 1979

PULS

- TAN. TAL, « Les arguments suprêmes en faveur de la censure », *Puls*, n° 7, 1979
PROKOP, J., « Le discours creux du censeur », *Puls*, n° 7, 1979
SLODKOWSKI, W., « Pour la qualité majeure de toucher le fond », *Puls*, n° 7, 1979

TRYBUNA LUDU

- BUJAS, A., « Start mlodych : poznawanie widza », *Trybuna ludu*, n° 1, le 3 janvier 1980
BUJAS, A., « Stanislaw Rozewicz o swoich filmach. Historia na ekranie », *Trybuna ludu*, n° 38, 1980
KLACZYNSKI, Z., « Gdzie wszystko zdarzyc sie moze », *Trybuna ludu*, n° 272, le 30 septembre 1970
KLACZYNSKI, Z., « Podroz w nieznanne », *Trybuna ludu*, le 23 octobre 1970
KLACZYNSKI, Z., « Jego pierwsza i ostatnia wiosna », *Trybuna ludu*, n° 314, le 11 novembre 1970
KLACZYNSKI, Z., « Znamienna ewolucja », *Trybuna ludu*, n° 47, 1981
KLACZYNSKI, Z., « W bialy dzien », *Trybuna ludu*, n° 78, 1981
WIERZEWSKI, W., « Pasja i manowce », *Trybuna ludu*, n° 246, le 4 septembre 1973

TYGODNIK SOLIDARNOSC

- KLOPOTOWSKI, K., « Psychoanaliza stalinizmu », *Tygodnik Solidarnosc*, n° 36

ZNAK

- Dossier sur la cinématographie, *Znak*, 1978
KARPINSKI, J., « Deux esquisses sur la censure », *Znak*, 1978

PRESSE FRANCAISE

- AUDE, F., « Innommable », *Positif*, n° 225, décembre 1979
- DANEY, S., « Le discours-off (Illumination) », *Cahiers du cinéma*, n°256, 1975
- CARCASSONNE, P., « Edito », *Cinématographe*, n°87, mars 1983
- CIMENT, M., « Le Polonais de la onzième heure », *Le Monde*, le 30 novembre 1989
- « Lokis de Janusz Majewski », *Image et son. La saison cinématographique 1973*, n° 276/277, octobre 1973
- « Le Salut d'Edward Zebrowski », *Image et son. La saison cinématographique 1973*, n° 276/277, octobre 1973
- « Spécial cinéma polonais », *L'Avant-scène/Centre Georges Pompidou*, n°317, décembre 1983
- GERVAIS, G., « Percée du réalisme dans le cinéma polonais », *Jeune cinéma*, n°123, décembre 1979 – janvier 1980
- GRUNERT, A., « Pologne : le temps des étagères », *Cinéma*, n°297, 1983
- GERVAIS, G., « Entretien avec Krzysztof Kieslowski », *Jeune cinéma*, n°123, décembre 1979 - janvier 1980
- HAUSTRATE, G., « Zanussi ou le refus du camouflage », *Cinéma*, n°262, octobre 1974
- PARANAGUA, P.A., « Le technocrate et le cinéaste », *Positif* n°227, février 1980
- PLAZEWSKI, J., « Il se passe quelque chose dans le cinéma polonais », *Ecran 74*, 24 avril 1974
- WIERZEWSKI, W., « Le cinéma polonais et ses créateurs », *Cinéma 75*, n° 204, décembre 1975
- DEMEURE, J., « Pologne : un cinéma qui n'a pas froid », *Positif*, n° 243, 1981
- DEMEURE, J., NIOGRET, H., « Aperçus polonais », *Positif*, n°179, 1976
- DEMEURE, J., « Entretien avec Krzysztof Kieslowski », *Positif*, n°227, février 1980
- DEMEURE, J., NIOGRET, H., « Entretien avec Krzysztof Zanussi », *Positif*, n°150, mai 1973, p 35, 39
- TOURNES, A., « Dossier : Poretta à l'heure polonaise », *Jeune Cinéma*, n°133, mars 1981
- VOLTA, O., « Petit bilan du cinéma fantastique », *Positif*, n°138, mai 1972

2. Articles csuite – classement par nom du cinéaste – titres des films

FILIP BAJON

- GOSZCZYNSKA, R., « Debiutant od lat dziesiecu », entretien avec Filip Bajon, *Sztandar mlodych*, n° 267, le 8 novembre 1979
- BRANIECKI, W., *Szczun: z Filipem Bajonem o Poznaniu, o jego wielkopolskiej trylogii filmowej rozmowy prawie o wszystkim*, Wydawnictwo Polskiej Prowincji Dominikanów, Poznan 1999
- BAJON, F., « Wielkie namawianie », *Film*, n°40, 1976
- KREUTZINGER, K., « Anatomia buntu », entretien avec Bajon, *Film*, nr 2, 1981

« Aria dla atlety »

- KURPIEWSKI, L., « Aria dla rozpadajacego sie swiata », entretien avec Filip Bajon, *Polska*, n°7, juillet 1981

KREUTZINGER, K, *Anatomia buntu*, entretien avec Bajon, *FILM*, nr 2, 1981
MRUKLIK, B., « Każdy musi mieć swoją historię », entretien avec Filip Bajon, *Kino*, n° 167, 1979, pp 10–15

« **Limuzyna Daimler Benz** »

SLAWINSKA, N., « Limuzyna. O realizacji filmu Filipa Bajona », *Film*, n°38, 1981
TRONOWICZ, H., « Limuzyna Daimler-Benz », *Filmowy serwis prasowy*, n° 514, 1982

« **Wizja lokalna** »

KOZAK, J., « Filmowa wizja społecznego kryzysu », *Film*, n°1, 1981.
STRZELECKA, B., « Wizja lokalna 1901 », n° 21, 1980.
HENCZEL, K, « W przyrodzie nic nie ginie », *Film*, n° 4, 1981.
LEWANDOWSKI, J.F., « Zmierzch liberalizmu », *Film*, n° 4, 1981.

« **Powrot** »

DONDZILLO, C., « Kulisy sportowej rewii », *Film*, n°33, 1977.

WALERIAN BOROWCZYK

« **Dzieje grzechu** »

MORAWSKI, S., « Czy *Dzieje grzechu* sa szmira ? », *Literatura*, n° 27, le 3 juillet 1975
OLSZEWSKI, J., « O dziejach grzechu », *Film*, n° 30, 1974
SLAWKOWSKI, J., « Dzieje grzechu, czy dzieje namietnosci ? », *Kino*, n° 5, 1975

JACEK BUTRYMOWICZ

« **Kwiat paproci** »

« Przed wyprawa po *Kwiat Paproci* », *Magazyn filmowy*, n° 42, le 17 octobre 1971
WIEWIORSKI, J., « Premiera ostatniego polkownika », *Gazeta wyborcza*, n° 125, 2009
ZARZYCKI, A., « Lolek zalatwi wszystko », *Magazyn filmowy*, n° 50, 1971

SLAWOMIR IDZIAK

« **Nauka latania** »

KLACZYNSKI, Z., « Nauka latania », *Trybuna ludu*, n° 211, le 6 septembre 1978
ZAGROBA, B., « Stan niepokoju », entretien avec Slawomir Idziak, *Film*, n° 41, le 8 octobre 1978

JERZY GRUZA

« **Dzieciol** »

BUKOWSKI, J., « Komedia produkcji polskiej *Dzieciol* », *Magazyn filmowy*, n° 20, le 18 mai 1971

ELJASIAK, J., « Slomiany wdowiec z supersamu », *Sztandar mlodych*, n°124, le 26 mai 1971
GAZDA, J., « Wreszcie cos do smiechu », *Glos pracy*, n° 122, le 24 mai 1971
KLACZYNSKI, Z., « Dzieciol – ptak egzotyczny », *Trybuna ludu*, n° 147, le 27 mai 1971
SLOJEWSKI, J.Z., « Nie do smiechu », *Perspektywy*, n°24, le 11 juin 1971

KRZYSZTOF KIESLOWSKI

SAMSONOWSKA, H., « Mozolnie szukam drogi... », *Kino*, n° 190, 1981, pp 2–5

« Personnel »

CHOLODOWSKI, W., « Przez dobre okulary », *Film*, n° 5, le 1^{er} février 1976

« Blizna »

CIMENT, M., « Le Polonais de la onzième heure », *Le Monde*, le 30 novembre 1989
KALUZYNSKI, Z., « Zero do zera », *Polityka*, n° 52, le 25 décembre 1976
KASIA, J., « Blizna », *Filmowy serwis prasowy*, n° 16, 1976
PLAZEWSKI, J., « W trybie oznajmujacym », *Kultura*, n°4, 1977
ROSZEWSKI, W., « Blizna », *Ekran*, n° 4, le 23 janvier 1977
WIECZORKOWSKI, A.J., « Znakomity film troche niedobry », *Film*, n° 1, le 2 janvier 1977
ZALEWSKI, T., « Anty-bajka », *Literatura*, n° 1, le 6 janvier 1977

« Spokoj »

OCHALSKI, A., « Spokoj », *Ekran*, n° 17, le 26 avril 1981
SOBANSKI, O., « Glos wdeptany w bloto », *Film*, n° 32, 1980

« Amator »

JANICKA, B., « Pionek jako figura », *Film*, n° 49, le 9 décembre 1979
KALUZYNSKI, Z., « Przebudzenie z apatii », *Polityka*, n° 48, le 1^{er} décembre 1979
KLOPOTOWSKI, K., « Na progu wielkosci », *Literatura*, le 27 septembre 1979
SOBOLEWSKI, T., « Filip i najwazniejsza ze sztuk », *Film*, n° 3-4, 1979
ZARYN, S., « Amator », *Filmowy serwis prasowy*, n°19, octobre 1979

« Przypadek »

SLAWINSKA, N., « Przypadek. O realizacji filmu Krzysztofa Kieslowskiego », *Film*, n°30, 1981
ZAREBSKI, K.,J., « Przypadek », *Filmowy serwis prasowy*, n° 615, 1 – 15 mars, 1987

ANTONI KRAUZE

« Palec bozy »

JACKIEWICZ, A., « Opowiesc o niedoszłym aktorze », *Zycie literackie*, n° 38, le 23 septembre 1973
WIERZEWSKI, W., « Pasja i manowce », *Trybuna ludu*, n° 246, le 4 septembre 1973

« Strach »

KUBIKOWSKI, Z., « Model prowincji », *Literatura*, n° 34, le 20 aout 1981

« Strach », *Filmowy serwis prasowy*, n° 9, 1975

SOBOLEWSKI, T., « Siatka », *Film*, n° 26, 1975

WERTENSTEIN, W., « Po palcu bozym strach », *Kino*, n° 7, 1975

« Podroz do Arabii »

JANICKA, B., « Szczelina », *Film*, n° 21, le 25 mai 1980

MALATYNSKA, M., « O czym szumi w muszli ? », *Kino*, n° 6, 1980

SOBOLEWSKI, T., « Arabia szczesliwa », *Film*, n° 39, 1979

JANUSZ MAJEWSKI

FUKSIEWICZ, J., « Krytycy i film popularny », *Film*, n° 36, 1970

« Lokis », 1970

CZAPINSKA, W., « Lokis », *Ekran*, n° 42, le 19 octobre 1969

GLOWACKI, J., « Strzez sie ciazy, Lokis krazy », *Kultura*, n° 42, 1970

KLACZYNSKI, Z., « Gdzie wszystko zdarzyc sie moze », *Trybuna ludu*, n° 272, le 30 septembre 1970

SMOLEN-WASILEWSKA, E., « Lokis, thriller ze Zmudzi », *Film*, n° 30, le 28 juillet 1968

« Zazdrosc i medycyna », 1973

SOBOLEWSKI, T., « Stary Widmar mial zone mloda », *Kino*, n° 10, 1973

TATARKIEWICZ, A., « Ewa Krzyzewska : Rebeka », *Film*, n° 38, 1973

« Zaklete rewiry », 1975

EBERHARDT, K., « Niekonwencjonalna szkola zycia », *Kino*, n° 11, 1975

METRAK, K., « Od kuchni », *Film*, n° 48, 1975

WERTENSTEIN, W., « Zaklete rewiry. Sekrety madrej precyzji », *Kino*, n° 11, 1975

« Lekcja martwego jezyka »

LAM, A., « Delectatio moroza », *Kino*, n° 10, 1979

SOBOLEWSKI, T., « Powiesc o dyletancie », *Film*, n° 6, 1979

« Zazdrosc i medycyna », *Filmowy serwis prasowy*, n° 14, 1973, pp 12 - 15

WOJCIECH MARCZEWSKI

METRAK, K., « Jest talent », *Kino*, n° 9, 1972

« Zmory »

GIZYCKI, M., « Zmory », *Filmowy serwis prasowy*, n°3, 1979

GIZYCKI, M., « Uderzyc w stol », entretien avec Wojciech Marczewski, *Literatura*, n° 9, 1979

GORZANSKI, J., « Robie filmy dlatego, ze nie wiem », entretien avec Wojciech Marczewski, *Film*, n°15, 1980

SOBOLEWSKI, T., « Pochwalona bezpanskosc », entretien avec Wojciech Marczewski, *Film*, n°20, 1979

« Dreszcze »

KRYWOW, T., « Dreszcze », entretien avec Wojciech Marczewski, *Ekran*, n° 24, 1981

HENCZEL, K., « Madagaskar, czyli obrona prywatnosci », *Film*, avril 1981, n°15

TRONOWICZ, H., « Dreszcze », *Filmowy serwis prasowy*, n° 492, 1981

MAREK PIWOWSKI

« Rejs »

BOHDZIEWICZ, A., « Osobliwa historia rozsypanych paciorkow », *Kino*, n°3, 1971

BYWALEC, « Statek opetanych », *Polityka*, n° 43, 1970

JANICKA, B., « Tylko dla doroslych », *Film*, n° 43, 1970

KLACZYNSKI, Z., « Podroz w nieznanne », *Trybuna ludu*, le 23 octobre 1970

PIJANOWSKI, L., « Przygoda z rejsem », *Kino*, n°3, 1971

« Rejs », *Filmowy serwis prasowy*, n° 18, 1970, pp 17 - 20

WOJCIECHOWSKI, M., « Na planie. Rejs », *Ekran*, n° 40, 1969

STANISLAW ROZEWICZ

BUJAS, A., « Stanislaw Rozewicz o swoich filmach. Historia na ekranie », *Trybuna ludu*, n° 38, 1980

« Samotnosc we dwoje »

WIERZEWSKI, W., « Drugie oblicze Rozewicza », *Ekran*, n° 6, 1969

« Romantyczni »

MRUKLIK, B., « Podzwonne dla romantycznych », *Kino*, n° 10, 1970

OLEKSIEWICZ, M., « Romantyczni », *Film*, n° 49, 1970

« Romantyczni », *Filmowy serwis prasowy*, n° 16, 1970

« Szklana kula »

NOWAK, L., « Odblyski szklanej kuli », *Magazyn filmowy*, n° 40, 1971

SMOLEN-WASILEWSKA, E., « Ich miejsca na ziemi », *Film*, n° 37, 1971

« Szklana kula », *Filmowy serwis prasowy*, n° 9, 1972

« Drzwi w murze »

SOBOLEWSKI, T., « Pospolitosc skrzeczy », *Film*, n°8, 1974

TATARKIEWICZ, A., « Psychoza », *Film*, n°11, 1974

« Pasja »

JANICKA, B., « Czerwony kasztelaniec », entretien avec Stanislaw Rozewicz, *Film*, n°3, 1978

« Rys »

JANICKA, B., « Strzał w kosciele », *Film*, n°5, 1982

ANDRZEJ WAJDA

« Le bois de bouleau »

HELMAN, A., « Opowiesc o milosci i smierci », *Kultura*, le 22 novembre 1970

JACKIEWICZ, A., « Brzezina Wajdy », *Zycie literackie*, n° 49, le 6 decembre 1970

KAJTOCH, J., « Widzenia niekonwencjonalne », *Tygodnik kulturalny*, n° 47, le 22 novembre 1970

KLACZYNSKI, Z., « Jego pierwsza i ostatnia wiosna », *Trybuna ludu*, n° 314, le 11 novembre 1970

FUKSIEWICZ, J., « Brzezina », *Film*, n° 47, 1970

ROMAN ZALUSKI

« Kardiogram »

BRAUN, A., « Kardiogram », *Film*, n° 20, 1971

ZAGROBA, B., « Kardiogram », *Magazyn filmowy*, n° 18, 1971

« Kardiogram », *Filmowy serwis prasowy*, n°7, 1971

« Zaraza »

BRAUN, A., « Zaraza », *Film*, n°16, 1972

PIJANOWSKI, L., « Spojrzzenie docieklive i krytyczne », *Kino*, n°6, 1972

ZAGROBA, B., « Nad miastem widmo epidemii ... », *Magazyn filmowy*, n° 31, 1971

« Zaraza », *Filmowy serwis prasowy*, n°3, 1972

KRZYSZTOF ZANUSSI

KONICZEK, R., « Umysl poszukujacy », *Argumenty*, 1974, n° 43

« Struktura kryształu »

CZAPINSKA, W., « Struktura kryształu », entretien avec Krzysztof Zanussi, *Ekran*, n° 7, 1969

MICHALEK, B., « Struktura kryształu », *Kino*, n° 10, 1969

OLSZEWSKI, J., « Dwie drogi do wiedzy », *Film*, n° 43, 1969

PLAZEWSKI, J., « Droga do trzeciego kina », *Ekran*, n° 42, 1969

« Struktura kryształu », *Filmowy serwis prasowy*, n° 16, 1969

« Zycie rodzinne »

- MARKOWSKI, A., « Zaczynamy od zera », *Film*, n° 43, 1970
TERECHOWICZ, A., « Widzowie o zyciu rodzinnym », *Magazyn filmowy*, n° 43, 1971
WERNER, A., « W rodzinnym grobie », *Film*, n° 40, 1971
« Zycie rodzinne », *Filmowy serwis prasowy*, n° 7, 1971

« Iluminacja »

- CHOLODOWSKI, W., « Niepowszedniosc zywota zwyczajnego », *Film*, n° 43, 1973
DANEY, S., « Le discours-off (Illumination) », *Cahiers du cinéma*, n°256, 1975
KLACZYNSKI, Z., « Spor o generalia », *Kultura*, n° 268, 1980
PLAZEWSKI, J., « Laska oswiecenia », *Kino*, n° 11, 1973
« Iluminacja », *Filmowy serwis prasowy*, n° 7, 1973

« Bilans kwartalny »

- HENCZEL, K., « Kino jako zbiorowe sumienie », *Film*, n° 13, 1981
KONICZEK, R., « Uwieziona, uwieziony ... », *Argumenty*, 1975, n° 3
SOBOLEWSKI, T., « Entropia », *Film*, n° 52, 1974
« Bilans kwartalny », *Filmowy Serwis Prasowy*, n° 23, 1974

« Barwy ochronne »

- KRZEMIEN, T., « Docent w barwach », *Film*, n° 11, 1977
MICHALEK, B., « Nowy ton », *Kino*, n° 4, 1977
« Barwy ochronne », *Filmowy Serwis Prasowy*, n° 2, 1977

« Spirala »

- FUKSIEWICZ, J., « Medytacja o zyciu i smierci », *Kino*, n° 8, 1978
SOBOLEWSKI, T., « Happy end », *Film*, n° 42, 1978
« Spirala », *Filmowy Serwis Prasowy*, n° 13, 1978

« Constans »

- JANICKA, B., « Miejsce dla przyzwoitego », *Film*, n° 32, 1980
SOBOLEWSKI, T., « Trans kinowy », *Film*, n° 7, 1980
ZALEWSKI, M., « Poszukiwanie tozsamosci », *Kino*, n° 8, 1980
« Constans », *Filmowy Serwis Prasowy*, n° 15, 1980

« Kontrakt »

- HENCZEL, K., « Zycie jest problemem bez wyjścia », *Film*, n° 35, 1980
KLOPOTOWSKI, K., « Kaznodzieje z przymusu », *Literatura*, n° 9, 1979
SAMSONOWSKA, H., « Polski syndrom », *Kino*, n° 11, 1980
« Kontrakt », *Filmowy Serwis Prasowy*, n° 20, 1980

EDWARD ZEBROWSKI

HOLLENDER, B., « Quelque chose à dire », *Rzeczpospolita*, 30 – 31 juillet 2005
RATAJCZAK, J., « Un mode de vie », entretien avec Edward Zebrowski, *Profile*, mai 1981
ZEBROWSKI, E., « Film, c'est à dire : poser des questions », *Polska*, juillet 1979

« Ocalenie »

JANICKA, B., « Człowiek wobec cierpienia », *Film*, n° 11, 1972
MARSZALEK, R., « Pamflet na swojego chłopa i samo życie », *Kino*, n° 7, 1972
MICHAŁEK, B., « Śmierć w szpitalu », *Kino*, n° 7, 1972
« Ocalenie », *Filmowy Serwis Prasowy*, n° 11, 1972

« Szpital przemienienia »

HENCZEL, K., « Między dobrem, a złem », *Film*, n°12, le 22 août 1981, p 4
JACKIEWICZ, A., « Mały Faust Zebrowskiego », *Zycie literackie*, n° 41, 1972, pp 9 – 10
KALUZYŃSKI, Z., « Ideolo pilnie potrzebne », *Polityka*, le 28 avril 1979, n° 17, p 9
KREUTZINGER, K., « *Za plecami Pana Boga* », *Film*, 1979, n° 3
PAWLUKIEWICZ, M., « Où sont les limites de l'humanité ? », entretien avec Edward Zebrowski, *Kultura*, n° 16, le 22 avril 1979
PLAZEWSKI, J., « Szpital koszmarowego absurdu », *KINO*, 1979, n° 03
« Szpital przemienienia », *Filmowy Serwis Prasowy*, n°3, février 1979

« W biały dzień »

BLASZKIEWICZ, A., « Sad nad sobą wydałem ja sam », *Film*, n° 15, 1981
JANION, M., « Polskie trucizny », *Kino*, n° 1, 1981
KLACZYŃSKI, Z., « W biały dzień », *Trybuna ludu*, n° 78, 1981
MARSZALEK, M., « Czuje się świadkiem zbiorowego morderstwa ... », entretien avec Edward Zebrowski, *Ekran*, n° 7, 1981
« W biały dzień », *Filmowy Serwis Prasowy*, n° 24, 1980

FILMOGRAPHIE

FILMOGRAPHIE DE L'ENSEMBLE « TOR » (1967-1981)

a) les Œuvres cinématographiques

DATE DE LA PREMIERE	DATE DE PRODUCTION	NOM DU FILM	NOM DU REALISATEUR
1969. 02. 07	1968	<i>La solitude à deux (Samotnosc we dwoje)</i>	ROZEWICZ Stanislaw
1969. 10. 14	1969	<i>Structure de cristal (Struktura kryształu)</i>	ZANUSSI Krzysztof
1971. 09. 24	1970	<i>Vie de famille (Zycie rodzinne)</i>	ZANUSSI Krzysztof
1970. 11. 27	1970	<i>Les Romantiques (Romantyczni)</i>	ROZEWICZ Stanislaw
1970. 10. 19	1970	<i>La croisière (Rejs)</i>	PIWOWSKI Marek
1970. 09. 25	1970	<i>Lokis (Lokis)</i>	MAJEWSKI Janusz
1971. 05. 21	1970	<i>Un pic (Dzieciol)</i>	GRUZA Jerzy
1972. 04. 07	1971	<i>L' Epidémie (Zaraza)</i>	ZALUSKI Roman
1971. 05. 04	1971	<i>Cardiogramme (Kardiogram)</i>	ZALUSKI Roman
1972. 09. 26	1972	<i>La boule de cristal (Szklana kula)</i>	ROZEWICZ Stanislaw
1973. 08. 03	1972	<i>Le doit de Dieu (Palec bozy)</i>	KRAUZE Antoni
1972. 09. 15	1972	<i>Salut (Ocalenie)</i>	ZEBROWSKI Edward
2009. 05. 29	1972	<i>Fleur de fougère (Kwiat paproci)</i>	BUTRYMOWICZ Jacek
1973. 11. 23	1972	<i>Illumination (Iluminacja)</i>	ZANUSSI Krzysztof
1973. 09. 25	1973	<i>Jalousie et médecine (Zazdrosc i medycyna)</i>	MAJEWSKI Janusz
20. 02. 1974	1973	<i>Porte dans le mur / La clef (Drzwi w murze)</i>	ROZEWICZ Stanislaw
1975. 01. 21	1974	<i>Bilan trimestriel (Bilans kwartalny)</i>	ZANUSSI Krzysztof
1975. 11. 27	1975	<i>Hôtel Pacifique (Zaklete rewiry)</i>	MAJEWSKI Janusz
1975. 06. 24	1975	<i>La peur (Strach)</i>	KRAUZE Antoni
1975. 06. 03	1975	<i>L'histoire du péché (Dzieje grzechu)</i>	BOROWCZYK Walerian

1975. 11. 17	1975	<i>Les feuilles sont tombées des arbres (Opadły liście z drzew)</i>	ROZEWICZ Stanisław
1976. 12. 06	1976	<i>La cicatrice (Blizna)</i>	KIESŁOWSKI Krzysztof
1977. 01. 28	1976	<i>Camouflage (Barwy ochronne)</i>	ZANUSSI Krzysztof
1977. 09. 12	1977	<i>Rébus (Rebus)</i>	ZYGADLO Tomasz
1978. 03. 14	1977	<i>Passion (Pasja)</i>	ROZEWICZ Stanisław
1978. 08. 21	1978	<i>Apprendre à voler (Nauka latania)</i>	IDZIAK Sławomir
1979. 04. 16	1978	<i>Cauchemars (Zmory)</i>	MARCZEWSKI Wojciech
1979. 03. 28	1978	<i>L'hôpital de la transfiguration (Szpital przemienienia)</i>	ZEBROWSKI Edward
1978. 09. 21	1978	<i>La spirale (Spirala)</i>	ZANUSSI Krzysztof
1978. 09. 12	1978	<i>Où que vous soyez ... Monsieur le Président ... (Gdziekolwiek jesteś ... Panie Prezydencie ...)</i>	TRZOS - RASTAWIECKI Andrzej
1980. 05. 19	1979	<i>Voyage en Arabie (Podróż do Arabii)</i>	KRAUZE Antoni
1979. 09. 07	1979	<i>La leçon de la langue morte (Lekcja martwego języka)</i>	MAJEWSKI Janusz
1979. 10. 15	1979	<i>Aria pour un athlète (Aria dla atlety)</i>	BAJON Filip
1979. 11. 16	1979	<i>Le profane (Amator)</i>	KIESŁOWSKI Krzysztof
1981. 01. 26	1980	<i>1901 Enfants en grève (Wizja lokalna 1901)</i>	BAJON Filip
1981. 03. 16	1980	<i>En plein jour (W biały dzień)</i>	ZEBROWSKI Edward
1980. 09. 19	1980	<i>Constans (Constans)</i>	ZANUSSI Krzysztof
1982. 03. 15	1981	<i>Le lynx (Rys)</i>	ROZEWICZ Stanisław
1987. 01	1981	<i>Le hasard (Przypadek)</i>	KIESŁOWSKI Krzysztof
1983. 01. 24	1981	<i>Une limousine Daimler Benz (Limuzyna Daimler Benz)</i>	BAJON Filip
1981. 11. 23	1981	<i>Frissons (Dreszcze)</i>	MARCZEWSKI Wojciech
1983. 11. 14	1981 - 82	<i>Les Prévisions météo (Prognoza pogody)</i>	KRAUZE Antoni

b) les Œuvres télévisuelles

- courts métrages

Date de la première	DATE DE PRODUCTION	NOM DU FILM	NOM DU REALISATEUR
1969. 08. 18	1967	<i>Face à face (Twarza w twarz)</i>	ZANUSSI Krzysztof
1968. 12. 01	1968	<i>Examen (Zaliczenie)</i>	ZANUSSI Krzysztof
1970	1970	<i>Les montagnes au crépuscule (Gory o zmierzchu)</i>	ZANUSSI Krzysztof
1970. 03. 13	1969	<i>Monidlo (Monidlo)</i>	KRAUZE Antoni
1970	1970	<i>Chance (Szansa)</i>	ZEBROWSKI Edward
1971. 04. 11	1970	<i>Les contes du soir (Bajki na dobranoc)</i>	ZAORSKI Janusz
1971. 04. 23	1970	<i>Le jour de novembre (Dzien listopadowy)</i>	ZEBROWSKI Edward
1981. 02. 02	1970	<i>Rififi (Draka)</i>	KUBIK Janusz
1971. 07. 22	1971	<i>Pyjama (Pizama)</i>	KRAUZE Antoni
1972. 01. 06	1971	<i>Le battement du cœur (Bicie serca)</i>	LASKOWSKI Jan
1972. 09. 05	1971	<i>Dimanche de Barabbas (Niedziela Barabasz)</i>	KONDRATIUK Janusz
1971. 12. 21	1971	<i>Mateo Falcone (Mateo Falcone)</i>	BUDKIEWICZ Jan
1971. 12. 26	1971	<i>Dekameron (Dekameron)</i>	BUDKIEWICZ Jan
1973. 10. 31	1972	<i>Hypothèse (Hipoteza)</i>	ZANUSSI Krzysztof
1973. 03. 02	1972	<i>777 (777)</i>	ROGULSKI Krzysztof
1981. 01. 05	1973	<i>Le signe (Znak)</i>	KAMIENSKA Irena
1974. 01. 13	1973	<i>Le passage souterrain (Przejście podziemne)</i>	KIESLOWSKI Krzysztof
1974. 06. 09	1973	<i>Spectacle hospitalier (Goscinnie wystep)</i>	WOJCIK Wojciech
1976. 03. 12	1975	<i>Le renard (Lis)</i>	ROGULSKI Krzysztof

- moyens métrages

Date de la première	DATE de production	NOM DU FILM	NOM DU REALISATEUR
1970. 03. 28	1969	<i>Comment obtenir de l'argent, une femme et devenir célèbre (Jak zdobyć pieniądze, kobiety i sławę)</i>	KONDRATIUK Janusz
1971. 10. 19	1971	<i>Derrière un mur (Za sciana)</i>	ZANUSSI Krzysztof
1975. 03. 19	1974	<i>Pâques (Wielkanoc)</i>	MARCZEWSKI Wojciech
1976. 05. 21	1975	<i>Exécution dans un Zoo (Egzekucja w zoo)</i>	RUTKIEWICZ Jan
1977. 08. 18	1976	<i>Le retour (Powrot)</i>	BAJON Filip
1977. 07. 21	1976	<i>Les yeux enchantés (Oczy uroczone)</i>	SZULKIN Piotr
1977. 04. 08	1976	<i>Un court voyage (Krotka podróż)</i>	ROGULSKI Krzysztof
1977. 03. 11	1976	<i>Klara et Angelika (Klara i Angelika)</i>	KAMIENSKA Irena
1978. 08. 18	1977	<i>Au dehors du système (Poza układem)</i>	RUTKIEWICZ Jan
1977. 06. 17	1977	<i>Le dernier tour (Ostatnie okrażenie)</i>	ROGULSKI Krzysztof
1978. 01. 05	1977	<i>Biohasard (Biohasard)</i>	KUBIK Janusz
1980	1978	<i>La terre verte (Zielona ziemia)</i>	BAJON Filip
1978	1978	<i>Papa Stamm (Papa Stamm)</i>	ROGULSKI Krzysztof
1980	1980	<i>Party aux chandelles (Party przy świecach)</i>	KRAUZE Antoni
1981. 12. 11	1981	<i>Le pendule (Wahadelko)</i>	BAJON Filip

- séries TV

Date de la première	DATE de production	NOM DU FILM	NOM DU REALISATEUR
1971. 02. 12	1970	<i>Doctoresse Ewa (Doktor Ewa)</i>	KLUBA Henryk
1977. 04. 03	1976	<i>Zaklęty dwór (Le manoir enchanté)</i>	KRAUZE Antoni

- longs métrages télévisuels

Date de la première	DATE DE PRODUCTION	NOM DU FILM	NOM DU REALISATEUR
1970. 11. 10	1970	<i>Le Bois de bouleaux (Brzezina)</i>	WAJDA Andrzej
1976. 01. 13	1975	<i>Le Personnel (Personnel)</i>	KIESLOWSKI Krzysztof
1980. 10. 07	1977	<i>Record du monde (Rekord swiata)</i>	BAJON Filip
1978. 08. 04	1978	<i>A tout prix (Za wszelka cene)</i>	KOTKOWSKI Andrzej
1980. 11. 17	1980	<i>Le contrat (Kontrakt)</i>	ZANUSSI Krzysztof
1983. 06. 03	1980	<i>Les comptines (Bajki na dobranoc)</i>	IDZIAK Slawomir
1982. 05. 26	1981	<i>Cas de Piotr S. (Przypadki Piotra S.)</i>	STANISLAW Jedryka
1996. 06. 27	1981	<i>Une courte journée de travail (Krotki dzien pracy)</i>	KIESLOWSKI Krzysztof
1984. 11. 15	1981	<i>L'ombre (Cien)</i>	DOMALIK Andrzej

ANNEXES

ANNEXE n°1

L'ORGANIGRAMME DE L'ENSEMBLE TOR (1967 – 1982)

Directeurs artistiques - réalisateurs

Stanislaw Rozewicz (1967-68 et 1972-80)

Antoni Bohdziewicz (1968 – 1970)

Jerzy Passendorfer (1970 – 1972)

Krzysztof Zanussi (1980 - ...)

Directeurs littéraires

Witold Zalewski (1967 – 1989)

Chefs de production

Włodzimierz Sliwinski (1967 – 1980)

Zygmunt Kniaziolucki (1979 – 1984)

Liste des réalisateurs, membres du « *club des gentlemen* » TOR¹⁰¹² entre 1967 et 1982:

Réalisateurs - membres :

Antoni Krauze, Janusz Majewski, Edward Zebrowski, Krzysztof Kieslowski, Filip Bajon, Wojciech Marzewski, Sławomir Idziak

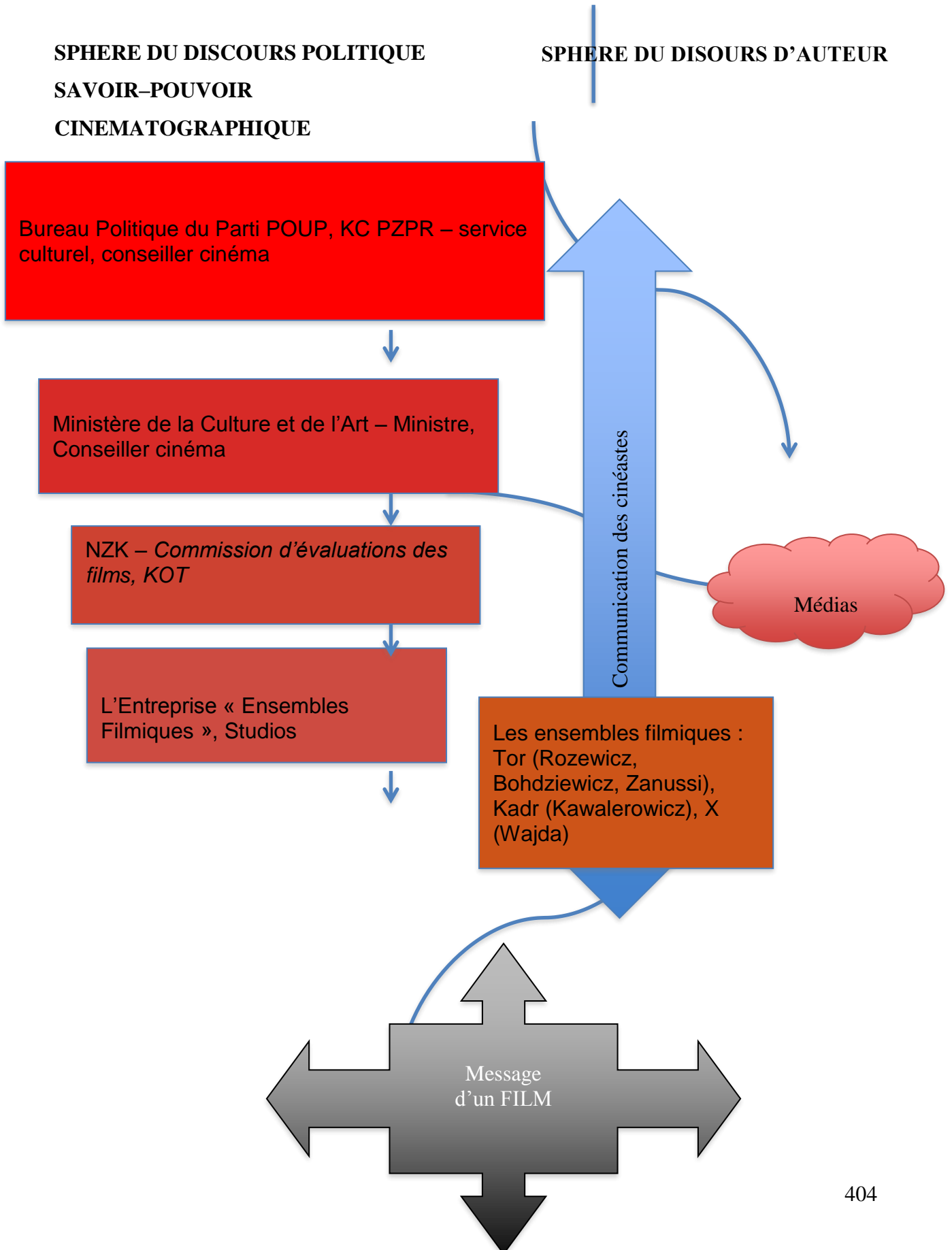
Réalisateurs coopérants avec l'ensemble TOR :

Marek Piwowski, Jacek Butrymowicz, Andrzej Wajda, Jerzy Gruza, Tomasz Zygadlo, Roman Zaluski, Jan Budkiewicz, Janusz Zaorski, Janusz Kondratiuk, Waldemar Borowczyk, Krzysztof Rogulski, Irena Kamienska, Andrzej Domalik

¹⁰¹² AAN, Fond : NZK, côte 2/93 – La liste des réalisateurs qui en 1981 ont déclaré leur volonté de coopération artistique dans l'Ensemble TOR : K. Zanussi, F. Bajon, A. Krauze, W. Marzewski, K. Kieslowski, A. Krauze, E. Zebrowski, S. Rozewicz

ANNEXE n° 2

Les principales structures en charge de la cinématographie en Pologne populaire



ANNEXE n° 3

La grille d'évaluation du film *La Croisière* de Marek Piwowski remplie par la réalisatrice Wanda Jakubowska, membre de la Commission d'évaluation du film *La croisière* le 22 mai 1970

Source : AAN, Varsovie, Fonds : NZK, Côte : 5/19

22

W. Jakubowska
/Imię i nazwisko członka Komisji/

22.V.70.

KARTA OCEN FILMU *p.f. "Rejs"*

Elementy oceny	punkty
OGÓLNA OCENA IDEOWA FILMU od 1 do 15 /elementy polityczne, społeczne, wychowawcze, poznawcze itp/	10
OGÓLNA OCENA ARTYSTYCZNA od 1 do 15 / układ tematyczny, kompozycja, celowość środków obrazowo-wyrazowych, postawienie konfliktu, prowadzenie aktprów, rysunek postaci, montaż itp/	10
OCENA OBSADY I GRY AKTORSKIEJ od 1 do 5	4
OCENA OPRAWY PLASTYCZNEJ I STRONY DŹWIEKOWEJ FILMU	
- zdjęcia od 1 do 3	1
- scenografia i kostiumy od 1 do 3	1
- dźwięk od 1 do 3	1
ogółem punktów	27

Kat. I	film wybitny	od 40 do 44 punktów
Kat. II	wartościowy	od 34 do 39 punktów
Kat. III	przeciętny	od 27 do 33 punktów
Kat. IV	słaby	od 19 do 26 punktów
Kat. V	zły	do 18 punktów

Ewentualne uwagi :

Podpis *W. Jakubowska*

22.V.70 XI 70

ANNEXE n° 4

Le calcul de notations du film *La Croisière* de Marek Piwowski

Resultat : IV catégorie – film faible

Film <i>La Croisière</i>	Bozym	Macek	Passendorfer	Jakubowska	Jesionowski	Lenart	Scibor	MOYENNE
l'évaluation idéologique	0	8	7	10	10	15	10	8,6
l'évaluation artistique	8	5	10	10	10	5	10	8,3
jeu d'acteurs	3	3	5	4	4	4	4	3,9
plasticité visuelle								
image	1	2	1	1	2	2	1	1,4
scénographie et costumes	3	2	2	1	2	3	1	2,0
son	1	2	2	1	2	2	1	1,6
								▼ 25,7

ANNEXE n° 5

La grille d'évaluation du film *Romantiques* (premier titre *Prolog*) de Stanislaw Rozewicz
remplie par le directeur de la programmation à NZK, Wieslaw Bozym, membre de la
Commission d'évaluation du film le 22 juin 1970

Source : AAN, Varsovie, Fonds : NZK, Côte : 5/19

22. VI. 70

128

Wieslaw Bozym
/Imię i nazwisko członka Komisji/

KARTA OCEN FILMU *"Prolog"*

Elementy oceny	punkty
OGÓLNA OCENA IDEOWA FILMUod 1 do 15 /elementy polityczne, społeczne, wychowawcze, poznawcze itp/	..8...
OGÓLNA OCENA ARTYSTYCZNAod 1 do 15 / układ tematyczny, kompozycja, celowość środków obrazowo-wyrazowych, postawienie konfliktu, prowadzenie aktprów, rysunek postaci, montaż itp/	..8...
OCENA OBSADY I GRY AKTORSKIEJ.....od 1 do 5	..4...
OCENA OPRAWY PLASTYCZNEJ I STRONY DŹWIKOWEJ FILMU	
- zdjęciaod 1 do 3	..3...
- scenografia i kostiumyod 1 do 3	..3...
- dźwiękod 1 do 3	..3...
ogółem punktów	..28...

Kat.I	film wybitny	od 40 do 44 punktów
Kat.II	wartościowy	od 34 do 39 punktów
Kat.III	przeciętny	od 27 do 33 punktów
Kat.IV	słaby	od 19 do 26 punktów
Kat.V	zły	do 18 punktów

Ewentualne uwagi :

Wieslaw Bozym
Podpis

AAN/28 XI 70

ANNEXE n° 6

La liste des « Ensembles filmiques » dans l'ordre chronologique

Sources :

SZCZEPANSKA, A., *Le groupe X d'Andrzej Wajda : un cinéma d'opposition en République populaire de Pologne*, thèse soutenue le 6 juin 2011, Université Paris 1 Sorbonne.

LUBELSKI, T., *L'histoire du cinéma polonais : les cinéastes, les films et les contextes*, Videograf II, Chorzów 2009.

Kinematografia w Polsce ludowej 1945 – 1980, Redakcja Wydawnictw Filmowych Zjednoczenia Rozpowszechniania Filmow, Warszawa 1980.

1948 – 1949

« Blok », dirigé par Aleksander Ford

« Warszawa », dirigé par Leonard Buczkowski

« ZAF », dirigé par Wanda Jakubowska

1955 - 1968

« Iluzjon », dirigé par Ludwik Starski

« Kadr », dirigé par Jerzy Kawalerowicz

« Rytm », dirigé par Jan Rybkowski

« START », dirigé par Wanda Jakubowska

« Studio », dirigé par Aleksander Ford

« Syrena », dirigé par Jerzy Zarzycki

1956- 1968

« Droga », dirigé par Antoni Bohdziewicz

1957- 1968

« Kamera », dirigé par Jerzy Bossak

1967- 1968

« TOR », dirigé par Stanislaw Rozewicz

1968 – 1972

« Kraj », dirigé par Andrzej Walatek

« Nike », dirigé par Stanislaw Kuszewski

« Wektor », dirigé par Jerzy Jesionowski

« Iluzjon », dirigé par Czeslaw Petelski

« Plan », dirigé par Ryszard Kosinski

« Tor », dirigé par Antoni Bohdziewicz, Jerzy Passendorfer

1972 – 1981

- « Iluzjon », dirigé par Czeslaw Petelski
- « Kadr », dirigé par Jerzy Kawalerowicz
- « Silesia », dirigé par Kazimierz Kutz, Ernest Bryll
- « Tor », dirigé par Stanislaw Rozewicz, Krzysztof Zanussi
- « X », dirigé par Andrzej Wajda
- « Zodiak », dirigé par Jerzy Hoffman

1972 – 1977

- « Panorama », dirigé par Jerzy Passendorfer
- « Pryzmat », dirigé par Aleksander Scibor-Rylski

1975-1983

- « Profil », dirigé par Bogdan Poreba

1976-1977

- « Nurt », dirigé par Jerzy Antczak

1980 – 1981

- « Krakow », dirigé par Ryszard Filipinski

ANNEXE n° 6

La liste des adaptations filmiques produites par TOR

- œuvres cinématographiques

1968 - *La solitude à deux* de Stanislaw Rozewicz
adaptation du roman *Straszny czwartek w domu pastora. Dalsze losy Pastora Hubiny* de Karol Ludwik Koninski (écrit dans les années 1930)

1970 – *Les romantiques* de Stanislaw Rozewicz
adaptation de *Pitaval wielkopolski* (1960) de Stanislaw Szenic

1970 – *Lokis* de Janusz Majewski
adaptation de la nouvelle *Lokis* de Prosper Mérimée, parue en 1869

1971 – *Cardiogramme* de Roman Zaluski
adaptation de *Nigdy na swiecie* d'Aleksander Minkowski (1959)

1972 – *La boule de cristal* de Stanislaw Rozewicz
adaptation de la nouvelle *Swiety* de Kornel Filipowicz (1971)

1972 - *Le doigt de dieu* d'Antoni Krauze
adaptation du roman *Selekcja* de Tadeusz Zawierucha (1970)

1973 - *Jalousie et médecine* de Janusz Majewski
adaptation du roman *Zazdrosc i medycyna* de Michal Choromanski (1932)

1975 – *L'Hotel Pacific* de Janusz Majewski
adaptation du roman *Zaklete rewiry* de Henryk Worcell (1936)

1975 – *La peur* d'Antoni Krauze
adaptation du roman *Strach* de Zbigniew Safjan (1973)

1975 - *Les feuilles sont tombées des arbres* de Stanislaw Rozewicz
adaptation de la nouvelle *Opadły liście z drzew* de Tadeusz Rozewicz (1955)

1975 – *The story of sin* de Walerian Borowczyk
adaptation du roman *Dzieje grzechu* de Stefan Zeromski (1908)

1978 – *Cauchemars* de Wojciech Marczewski
adaptation du roman *Zmory* d'Emil Zegadlowicz (1935)

1978 - *L'hôpital de la transfiguration* d'Edward Zebrowski
adaptation du roman *Szpital Przemienienia* de Stanislaw Lem (1955)

1980 – *En plein jour* d'Edward Zebrowski
adaptation du roman *Zwierzeta zostaly oplacone* de Wladyslaw Terlecki (1980)

1981 – *Le lynx* de Stanislaw Rozewicz
adaptation de la nouvelle *Kosciol w Skaryszewie* de Jaroslaw Iwaszkiewicz

1981 - *Prévisions météo* d'Antoni Krauze
adaptation de la nouvelle *Zdarzenie w miasteczku* de Marek Nowakowski (1974)

- œuvres télévisuelles

1969 – *Monidlo* d'Antoni Krauze
adaptation de la nouvelle *Monidlo* de Jan Himilbach (1967)

1970 - *Le Bois de bouleaux* d'Andrzej Wajda
adaptation de la nouvelle *Brzezina* de Jaroslaw Iwaszkiewicz (années 1930)

1970 - *Le jour de novembre* d'Edward Zebrowski
adaptation de la nouvelle *Dzien listopadowy* de Jaroslaw Iwaszkiewicz (1960)

1971 – *Mateo Falcone* de Jan Budkiewicz
adaptation de la nouvelle *Mateo Falcone* de Prosper Mérimée (1829)

1971 – *Decameron* de Jan Budkiewicz
adaptation du recueil de nouvelles *Le Décaméron* de Boccace (1349 – 1353)

1973 - *Spectacle hospitalier* de Wojciech Wojcik
adaptation de la nouvelle *Galopada* de Jozef Lozinski (1970)

1974 – *Pâques* de Wojciech Marczewski
adaptation de la nouvelle *Wielkanoc* de Jerzy Putrament (1946)

1975 – *Le renard* de Krzysztof Rogulski
adaptation de la nouvelle *Lis* de Wojciech Zukrowski

1975 - *Execution dans un Zoo* de Jan Rutkiewicz
adaptation de la nouvelle *Egzekucja w zoo* de Kornel Filipowicz (1973)

1976 – *Klara i Angelika* d'Irena Kamienska
adaptation de la nouvelle *Klara i Angelika* de Maria Dabrowska

1976 - *Le manoir enchanté* d'Antoni Krauze
adaptation du roman *Zaklety dwor* de Walery Lozinski (1859)

1977 – *Biohasard* de Janusz Kubik
adaptation de la nouvelle *Biohasard* de Kornel Fijalkowski

1980 - *Party aux chandelles* d'Antoni Krauze
adaptation de la nouvelle *Party przy swieczach* de Jan Himilbach

1981 – *L'ombre* d'Andrzej Domalik
adaptation de la nouvelle *Le moine noir* d'Anton Tchekhov (1894)

ANNEXE n° 7

La loi du 10 juillet 1952 sur le droit d'auteur en Pologne populaire

Source : Dziennik Ustaw n° 34, Poz. 234

234

U S T A W A

z dnia 10 lipca 1952 r.

o prawie autorskim.

ROZDZIAŁ 1.

Przedmiot prawa autorskiego.

Art. 1. § 1. Każdy utwór literacki, naukowy i artystyczny, ustalony w jakiegokolwiek postaci, jest przedmiotem prawa autorskiego.

§ 2. W szczególności przedmiotem prawa autorskiego są utwory:

- 1) wyrażone drukiem, słowem lub pismem,
- 2) muzyczne,
- 3) sztuk plastycznych,
- 4) sztuki choreograficznej i kinematograficznej, utrwalone w scenariuszach, rysunkach lub fotografiach.

Art. 2. § 1. Utwór, wykonany sposobem fotograficznym lub do fotografii podobnym, jest przedmiotem prawa autorskiego, jeżeli na utworze uwidoczniono wyraźnie zastrzeżenie prawa autorskiego.

§ 2. Na filmach oraz odbitkach i reprodukcjach, otrzymanych sposobem fotograficznym lub do fotografii podobnym, należy uwidocznic rok wykonania utworu, na nutach zaś dla mechanizmu, walcach i innych przy-

rzędach odtwarzających mechanicznie utwór dźwiękowy — rok przeniesienia.

§ 3. W braku uwidocznienia daty prawo autorskie do utworów, o których mowa w §§ 1 i 2, ma skutek przeciwko osobom trzecim tylko wówczas, gdy wiedziały, że czas trwania prawa autorskiego jeszcze nie upłynął.

Art. 3. § 1. Przedmiotem prawa autorskiego jest również opracowanie cudzego utworu; należą tu w szczególności: tłumaczenie, przeróbka, przeniesienie na inną technikę artystyczną, układ muzyczny, przeróbka na muzyczne instrumenty mechaniczne i przeniesienie na film.

§ 2. Wykonywanie prawa autorskiego do opracowania cudzego utworu zależy od zezwolenia twórcy oryginału (zależne prawo autorskie), chyba że prawo autorskie do oryginału wygasło. Zezwolenie traci moc, jeżeli opracowanie nie ukazało się w ciągu lat pięciu od daty zezwolenia.

§ 3. Na opracowaniu cudzego utworu należy wymienić twórcę oryginału.

§ 4. Utworu, który ma cechy samodzielnej twórczości, chociaż podniele do niego dał cudzy utwór, nie uważa się za opracowanie cudzego utworu.

Art. 4. Przedmiotem prawa autorskiego są nie tylko utwory ostatecznie wykonane, lecz także ich plany, zarysy, szkice, rysunki, modele i projekty.

Art. 5. Nie stanowią przedmiotu prawa autorskiego:

- 1) akty prawodawcze i administracyjne, orzeczenia sądów i innych władz,
- 2) pisma i wzory, przeznaczone przez władze do powszechnej wiadomości,
- 3) informacje prasowe i reporterskie zdjęcia fotograficzne,
- 4) przeniesienie na inną technikę artystyczną wzoru, przeznaczonego dla przemysłu, jeżeli przeniesienie stanowi zwykłą czynność przygotowawczą do produkcji przemysłowej, dla której wzór jest przeznaczony.

Art. 6. Prawo autorskie doznaje ochrony, jeżeli:

- 1) twórca jest obywatelem polskim, albo
- 2) utwór ukazał się po raz pierwszy w Polsce lub równocześnie w Polsce i za granicą, albo
- 3) utwór opublikowany został po raz pierwszy w języku polskim, albo
- 4) ochrona wynika z układów międzynarodowych lub polega na wzajemności.

ROZDZIAŁ 2.

Podmiot prawa autorskiego.

Art. 7. § 1. Prawo autorskie służy twórcy, jeżeli przepis szczególny nie stanowi inaczej.

§ 2. Za twórcę uważa się osobę, której nazwisko jako twórcy uwidoczniiono na utworze albo ogłoszono przy wykonaniu lub wystawieniu utworu.

Art. 8. Twórcę utworu wydanego bez podania nazwiska (anonimowo) lub pod nazwiskiem zmyślnym (pod pseudonimem) zastępuje w wykonywaniu prawa autorskiego wydawca, dopóki twórca nie poda swego nazwiska do publicznej wiadomości.

Art. 9. Twórcy zbioru starych rękopisów, pieśni ludowych, melodii, przysłów, bajek, opowieści i innych utworów sztuki ludowej, jak również twórcy wypisów, antologii i edycji krytycznych służy prawo autorskie, jeżeli opracowanie wykazuje cechy twórczości, zwłaszcza pod względem wyboru, układu lub ustalenia tekstu.

Art. 10. Prawo autorskie do całości dzieła zbiorowego (encyklopedii, słownika, rocznika, kalendarza itp.) lub czasopisma służy wydawcy, do poszczególnych zaś części, mających samodzielne znaczenie — ich twórcom.

Art. 11. § 1. Współtwórcom służy prawo autorskie łącznie.

§ 2. Twórcy dzieł łącznych (np. opera i libretto, melodia i tekst) mają łączne prawo autorskie do całości, jednak każdy z nich zachowuje odrębne prawo autorskie do swojego dzieła.

Art. 12. § 1. Prawo autorskie do:

- 1) wzoru artystycznego dla przemysłu,
- 2) projektu, planu, rysunku technicznego albo architektonicznego, przeznaczonego dla przemysłu lub budownictwa,
- 3) utworu przeznaczonego do reklamy lub propagandy w dziedzinie gospodarczej —

służy tej jednostce gospodarki społecznej, której pracownik wykonał utwór na podstawie stosunku służbowego albo umowy o pracę lub na której zamówienie utwór wykonano; jednakże twórca zachowuje wyłączne prawo do ochrony autorskich dóbr osobistych.

§ 2. Rada Ministrów może w drodze rozporządzenia rozciągnąć przepis § 1 na inne utwory wykonane przez pracowników jednostek gospodarki społecznej lub na zamówienie tych jednostek.

Art. 13. Prawo autorskie do filmów kinematograficznych i do przeróbki utworów muzycznych na mechaniczne instrumenty muzyczne służy przedsiębiorstwu, które wytworzyło film lub dokonało przeróbki.

Art. 14. § 1. Instytucji naukowej służy prawo pierwszego wydania utworu naukowego, opracowanego przez pracownika tej instytucji w ramach zadań, określonych przez umowę o pracę lub o dzieło. Prawo to gaśnie z upływem lat dwóch od dostarczenia utworu.

§ 2. Ponadto instytucja może korzystać z utworu jako materiału naukowego bez obowiązku uzyskania zezwolenia twórcy i bez osobnego za to wynagrodzenia.

ROZDZIAŁ 3.

Treść prawa autorskiego.

Art. 15. Prawo autorskie obejmuje w granicach, określonych ustawą, prawo do:

- 1) ochrony autorskich dóbr osobistych,
- 2) wyłącznego rozporządzenia utworem,
- 3) wynagrodzenia za wykorzystanie utworu.

Art. 16. § 1. W przypadkach uzasadnionych wymaganiami upowszechnienia wiedzy i kultury Rada Ministrów może nawet bez zgody twórcy lub jego następcy prawnego zezwolić na:

- 1) rozpowszechnianie utworu w określony sposób,
- 2) przeróbkę lub przystosowanie utworu do potrzeb scenicznych, filmowych lub radiotelewizyjnych, przy czym twórca ma prawo pierwszeństwa do opracowania przeróbki lub przystosowania utworu.

§ 2. Za życia twórcy zezwolenie może dotyczyć tylko dzieła opublikowanego.

§ 3. Twórca zachowuje poza tym prawo do ochrony autorskich dóbr osobistych.

§ 4. Twórcy lub jego następcy prawnemu należy się od osoby, która na podstawie zezwolenia Rady Ministrów rozpowszechnia utwór albo korzysta z przeróbki lub przystosowania utworu, wynagrodzenie w wysokości, odpowiadającej obowiązującym zasadom wynagradzania twórców.

Art. 17. Rada Ministrów może nadać organizacji społecznej lub jednostce gospodarki społecznej wyłączne prawo wydania określonych utworów lub zbiorowego wydania utworów określonego twórcy z zachowaniem przepisów art. 16 §§ 2 do 4.

Art. 18. W dziedzinie piśmiennictwa wolno:

- 1) przełukowywać w prasie aktualne artykuły i wypowiedzi, zamieszczone w dziennikach i czasopismach, na tematy polityczne, gospodarcze, naukowe, techniczne i kulturalne,

- 2) drukować w czasopiśmie lub dziełach, przeznaczonych na publikację tego rodzaju, mowy wygłoszone na publicznych zebraniach lub rozprawach, co jednak nie uprawnia do zbiorowego wydania mów jednej osoby,
- 3) przytaczać dla wyjaśnienia lub nauczania w dziełach, stanowiących samoistną całość, krótkie ustępy opublikowanych już wykładów, mów i innych utworów jak również drobne utwory już opublikowane,
- 4) zamieszczać w antologiach i wypisach cudze utwory, opublikowane w książkach lub czasopiśmie,
- 5) podawać krótkie streszczenia utworów, ogłoszonych lub wystawionych,
- 6) rozpowszechniać wydany utwór przez wypożyczenie egzemplarzy, wygłaszanie wykładów lub recytacje, jeżeli nie pobiera się opłaty za wstęp,
- 7) wystawiać opublikowany utwór sceniczny przez zespoły amatorskie, jeżeli nie pobiera się opłaty za wstęp,
- 8) użyć już wydanych drobnych urywków utworu poetyckiego lub drobnych utworów poetyckich jako tekstu nowego utworu muzycznego.

Art. 19. W zakresie utworów muzycznych wolno:

- 1) przytaczać w audycjach, dziełach naukowych i literackich oraz podręcznikach krótkie ustępy utworu muzycznego lub drobne utwory muzyczne w całości, jeżeli utwory zostały już wydane,
- 2) rozpowszechniać wydane utwory muzyczne przez wypożyczenie egzemplarzy, wygłaszanie wykładów lub nieodpłatne wykonywanie samego utworu w celach nauczania bądź też w ramach uroczystości o charakterze społecznym, jeżeli wykonawcy nie otrzymują wynagrodzenia, albo w ramach działalności towarzystwa muzycznego wyłącznie dla jego członków, co jednak nie uprawnia do publicznego wykonywania utworu scenicznego,
- 3) wykonywać opublikowane utwory w świetlicach, domach kultury i klubach, jeżeli nie pobiera się opłaty za wstęp.

Art. 20. W zakresie utworów plastycznych wolno:

- 1) wystawiać utwory publicznie, lecz tylko nieodpłatnie,
- 2) używać reprodukcji w celu nauczania, jeżeli utwór został wydany albo wystawiony jest stale w taki sposób, że każdy może go oglądać,
- 3) kopiować utwory w muzeach lub w innych instytucjach albo budynkach dostępnych dla publiczności,
- 4) odtwarzać odpowiednią techniką reprodukcyjną dzieła sztuki wystawione w miejscach publicznych, jednakże nie w tych samych rozmiarach i nie do tego samego użytku,
- 5) odtwarzać utwory architektoniczne, lecz nie w celu budowy,
- 6) budować według planów architektonicznych wydanych w celu powszechnego stosowania,
- 7) odtwarzać utwory fotograficzne, lecz nie w sposób fotograficzny lub do niego podobny.

Art. 21. § 1. Przewidziane w art. 18 do 20 rozpowszechnianie lub przytaczanie cudzych utworów jest dozwolone tylko pod warunkiem wyraźnego wymienienia źródła oraz bez wprowadzenia zmian w utworze.

§ 2. W utworach muzycznych dozwolone są tylko przeniesienia do innej tonacji, na inny głos lub instrument, w utworach plastycznych zaś zmiany wielkości oraz konieczne zmiany, wywołane sposobem odtworzenia.

§ 3. Rozpowszechnianie lub przytaczanie utworów w całości lub części na zasadach i w granicach określonych w art. 18 do 20 nie uprawnia twórcy do żądania wynagrodzenia z wyjątkiem przypadku umieszczenia utworu w antologii lub w wypisach.

Art. 22. Wolno skopiować lub w inny sposób odtworzyć cudzy utwór wyłącznie dla własnego użytku osobistego, co nie uprawnia jednak do budowania według cudzego utworu architektonicznego.

Art. 23. Wolno rozpowszechniać opublikowane utwory przy pomocy fonii i wizji przewodowej i bezprzewodowej; twórcy należy się wynagrodzenie w wysokości, odpowiadającej przyjętym w tych przypadkach zasadom wynagradzania twórców.

Art. 24. § 1. Rozporządzenie portretem wymaga zezwolenia osoby portretowanej, jeżeli nie otrzymała ona zapłaty za pozowanie.

§ 2. Zezwolenia nie wymaga rozporządzenie wizerunkami:

- 1) osób powszechnie znanych, chyba że uczyniły zastrzeżenie przy portretowaniu,
- 2) stanowiącymi jedynie szczegół obrazu przedstawiającego obchód, zgromadzenie, krajobraz itp.

Art. 25. § 1. Rozporządzenie listami wymaga zezwolenia osoby, do której listy są skierowane, jeżeli jej nazwisko ma lub może być ujawnione.

§ 2. Do lat dziesięciu od śmierci tej osoby potrzeba zezwolenia jej małżonka i zstępnych, a w ich braku — rodziców i rodzeństwa.

ROZDZIAŁ 4.

Czas trwania autorskich praw majątkowych.

Art. 26. Z zastrzeżeniem wyjątków w ustawie przewidzianych autorskie prawa majątkowe gasną z upływem lat dwudziestu:

- 1) od śmierci twórcy, przy dziełach zaś wspólnych i łącznych — od śmierci twórcy, który innych przeżył,
- 2) od opublikowania utworu anonimowo lub pod pseudonimem, chyba że twórca wcześniej ujawnił publicznie swoje autorstwo,
- 3) od opublikowania utworu, jeżeli autorskie prawa majątkowe służą osobie prawnej.

Art. 27. Autorskie prawa majątkowe gasną:

- 1) do utworu fotograficznego lub otrzymanego w sposób podobny do fotografii — z upływem lat dziesięciu od pierwszej publikacji,
- 2) do utworu kinematograficznego, scenograficznego i choreograficznego — z upływem lat dziesięciu od pierwszego publicznego wykonania,
- 3) do przeróbki utworów muzycznych na przyrządy mechaniczne — z upływem lat dziesięciu od dokonania przeróbki,
- 4) do serii zdjęć fotograficznych, mającej znaczenie artystyczne lub naukowe — z upływem lat dziesięciu od pierwszej publikacji.

Art. 28. Bieg terminu wygaśnięcia autorskich praw majątkowych do utworu, wydawanego w częściach od-

rębnych, rozpoczyna się od wydania części ostatniej (tomu, zeszytu itp.). Jeżeli jednak poszczególne części są dziełami samoistnymi, bieg tego terminu rozpoczyna się dla każdej części osobno.

Art. 29. Czas trwania autorskich praw majątkowych liczy się począwszy od pierwszego dnia roku następnego po śmierci twórcy, opublikowaniu utworu lub innym zdarzeniu, od którego rozpoczyna się bieg terminu wygaśnięcia autorskich praw majątkowych.

ROZDZIAŁ 5.

Przejęcie autorskich praw majątkowych.

1. P r z e p i s y o g ó l n e.

Art. 30. § 1. Autorskie prawa majątkowe mogą przejść na inne osoby.

§ 2. Umowa o przeniesienie autorskich praw majątkowych wymaga formy pisemnej.

Art. 31. Następcy prawnemu, choćby nabył wszelkie autorskie prawa majątkowe, nie wolno czynić zmian w utworze, chyba że wywołane są oczywistą koniecznością, a twórca nie miałby słusznej podstawy ich zabronić.

Art. 32. Twórca zachowuje wyłączne prawo zezwala na wykonywanie zależnego prawa autorskiego pomimo umownego przeniesienia autorskich praw majątkowych, chyba że umowa stanowi inaczej.

Art. 33. § 1. Rada Ministrów może ustalić zasady i stawki wynagradzania twórców oraz wzorcowe umowy we wszystkich lub niektórych działach twórczości.

§ 2. Postanowienia umowne sprzeczne z przepisami wydanymi na podstawie § 1 są nieważne.

2. U m o w a w y d a w n i c z a.

Art. 34. Przez umowę wydawniczą twórca przenosi na wydawcę prawo wydania utworu piśmienniczego lub artystycznego, wydawca zaś zobowiązuje się do wydania utworu i do zapłacenia twórcy wynagrodzenia.

Art. 35. § 1. Twórca jest obowiązany dostarczyć wydawcy utwór w oznaczonym czasie i w stanie odpowiednim do wydania.

§ 2. Wydawca jest obowiązany wydać utwór w oznaczonym czasie i w stosownej formie oraz użyć odpowiednich środków w celu rozpowszechnienia wydanego utworu.

Art. 36. § 1. Twórca może aż do dostarczenia utworu odstąpić od umowy, jeżeli po jej zawarciu zaszły okoliczności, uzasadniające zaniechanie dzieła ze względu na istotne interesy twórcze, dłuższą chorobę lub inne ważne przyczyny.

§ 2. Twórca może również odstąpić od umowy, jeżeli wydawca nie podejmuje prac nad wydaniem utworu mimo wyznaczenia mu stosownego terminu dodatkowego z zagrożeniem odstąpienia od umowy.

Art. 37. § 1. Jeżeli twórca nie dostarczy wydawcy utworu w czasie właściwym, wydawca może wyznaczyć mu stosowny termin dodatkowy z zagrożeniem odstąpienia

od umowy, a po bezskutecznym jego upływie odstąpić od umowy.

§ 2. Niewykonanie umowy przez twórcę uprawnia wydawcę do żądania zwrotu wszystkiego, co twórca otrzymał z tytułu umowy. W przypadku niewykonania umowy przez twórcę z jego winy wydawca może ponadto żądać odszkodowania lub zapłaty kary umownej, jeżeli była w umowie zastrzeżona. Wydawca nie może dochodzić wykonania umowy.

Art. 38. § 1. Wydawca może w umowie zastrzec sobie prawo odstąpienia od wydania utworu; z prawa tego nie może jednak korzystać po upływie roku od daty dostarczenia mu utworu.

§ 2. Wydawca może w każdym czasie odstąpić od wydania utworu, jeżeli wydanie byłoby sprzeczne z interesem Państwa Ludowego.

§ 3. W przypadku odstąpienia od wydania utworu stosownie do przepisów § 1 lub § 2 twórcy należy się umówione wynagrodzenie.

Art. 39. § 1. Przepisy art. 38 stosuje się odpowiednio, gdy wydawca nabył od twórcy prawo do kilku wydań.

§ 2. Przed przystąpieniem do nowego wydania wydawca jest obowiązany dać twórcy możliwość poczynienia zmian w utworze.

Art. 40. § 1. Jeżeli określenie wynagrodzenia twórcy nie wynika z umowy ani z przepisu szczególnego, wysokość wynagrodzenia określa się na podstawie oceny wartości utworu i jego pożytku społecznego oraz wysiłku twórczego, jakiego utwór wymagał.

§ 2. Wynagrodzenie twórcy płatne jest przy dostarczeniu utworu wydawcy, chyba że umowa lub przepis szczególny stanowi inaczej.

§ 3. W razie umowy o wynagrodzenie procentowe od całego nakładu wynagrodzenie oblicza się od ceny, po której sprzedaje się publicznie poszczególne egzemplarze.

§ 4. Jeżeli wynagrodzenie zależy od liczby sprzedanych egzemplarzy, wydawca jest obowiązany co trzy miesiące wypłacać przypadającą należność.

Art. 41. § 1. Cenę sprzedażną utworu oznacza wydawca.

§ 2. Jeżeli wynagrodzenie twórcy umówione zostało procentowo a cena sprzedażna uległa podwyższeniu po zawarciu umowy, twórcy należy się także umówiony procent od podwyżki ceny za egzemplarze, pozostałe do sprzedaży.

Art. 42. § 1. Wydawca ponosi koszty korekty.

§ 2. Twórca ma prawo żądać przesłania mu do przejrzenia korekt wolnych od błędów drukarskich. Za poprawienie tych korekt nie należy mu się osobne wynagrodzenie.

§ 3. Twórca ponosi koszty zmian dokonanych przez niego w utworze po rozpoczęciu pracy wydawniczej, jeżeli przekraczają zwykłą miarę i nie są następstwem okoliczności, które zaszły niezależnie od twórcy po rozpoczęciu pracy wydawniczej.

Art. 43. § 1. Twórcy należą się bezpłatne egzemplarze autorskie; nie dotyczy to czasopism.

§ 2. Ilość egzemplarzy autorskich nie może przekroczyć: w pierwszym wydaniu — dwudziestu pięciu a w następnych — dziesięciu. Nie wlicza się ich do nakładu. Przy utworach zbiorowych wydawca może zastąpić egzemplarze autorskie odbitką odpowiedniej części dzieła.

Art. 44. Wydawca ma prawo wydrukować w każdym wydaniu poza egzemplarzami autorskimi do 350 egzemplarzy obowiązkowych i okazowych, których nie wlicza się do nakładu.

Art. 45. § 1. Twórca może w zbiorowym wydaniu swych dzieł umieścić również utwory, o których wydanie zawarł umowę z innym wydawcą.

§ 2. Prawo wydawcy do zbiorowego wydania utworów jednego twórcy nie obejmuje prawa wydawania oddzielnie poszczególnych utworów.

3. Inne umowy o rozpowszechnianie utworów.

Art. 46. § 1. Do umowy o publiczne wystawienie utworu scenicznego lub o publiczne wykonanie dzieła muzycznego albo słownego stosuje się odpowiednio przepisy art. 35 do 38 oraz art. 40 § 1.

§ 2. W braku odmiennej umowy lub przepisu szczególnego wynagrodzenie twórcy płatne jest przy zawarciu umowy, a jeżeli twórca ma dostarczyć tekst — przy dostarczeniu go; jeżeli wynagrodzenie oblicza się w stosunku do wpływów, należy je wypłacać po każdym zamknięciu kasowym.

Art. 47. Twórca może odstąpić od umowy, jeżeli wystawienie utworu następuje w rażąco nieodpowiedniej formie albo ze zmianami, którym twórca mógłby się słusznie sprzeciwić.

Art. 48. Zezwolenie twórcy na przeniesienie jego utworu na przyrządy mechaniczne nie uprawnia w braku odmiennej umowy do odpłatnego publicznego wykonywania utworu.

Art. 49. Zezwolenie na przeniesienie utworu na film kinematograficzny uprawnia w braku odmiennej umowy do publicznego wyświetlania filmu.

Art. 50. Posiadacze głośników lub innych podobnych urządzeń mają prawo bez osobnego wynagrodzenia dla twórcy używać tych urządzeń do odbioru dzieła, rozpowszechniania go za pomocą radiofonii lub radiowizji i fonii oraz wizji przewodowej, chociażby urządzenia te były umieszczone w miejscu publicznym.

Art. 51. § 1. Nabycie nie wydanych planów architektonicznych obejmuje prawo zastosowania ich tylko do jednej budowli.

§ 2. Ograniczenia tego nie stosuje się w braku odmiennej umowy w przypadku nabycia planów architektonicznych przez jednostki gospodarki społecznej, którym przysługuje prawo wykorzystania nabytych planów w sposób przez te jednostki określony.

ROZDZIAŁ 6.

Ochrona autorskich dóbr osobistych.

Art. 52. Naruszenia autorskich dóbr osobistych dopuszcza się, kto:

- 1) przywłaszcza sobie autorstwo, nazwisko lub pseudonim twórcy,
- 2) pomija nazwisko twórcy przy wydaniu lub odtworzeniu utworu,
- 3) wbrew woli twórcy umieszcza jego nazwisko na utworze lub w inny sposób ujawnia autorstwo,
- 4) nie podaje w swoim utworze twórcy lub źródła, z którego zaczerpnął treść lub wyjątki, albo podaje fałszywie autora lub źródło,
- 5) publikuje dzieło nie przeznaczone przez twórcę do publikacji,
- 6) wprowadza w utworze zmiany, dodatki lub skróty, które zniekształcają treść lub formę albo pomniejszają wartość utworu,
- 7) działa w inny sposób z ujmą dla autorskich dóbr osobistych twórcy.

Art. 53. § 1. Twórca, którego autorskie dobra osobiste zostały naruszone, może żądać zaniechania tego naruszenia, usunięcia jego skutków oraz publicznego odwołania lub innego publicznego oświadczenia albo ogłoszenia wyroku w czasopiśmie.

§ 2. Po śmierci twórcy, jeżeli nie wyraził on innej woli, z powództwem o ochronę autorskich dóbr osobistych mogą wystąpić: małżonek, rodzice, dzieci lub rodzzeństwo twórcy.

Art. 54. Z powództwem o ochronę autorskich dóbr osobistych twórcy może również wystąpić stowarzyszenie twórców właściwe ze względu na rodzaj twórczości.

Art. 55. Przepisy art. 53 stosuje się odpowiednio do rozpowszechniania portretu bez zezwolenia portretowanego i do wydania listów bez wymaganego zezwolenia.

ROZDZIAŁ 7.

Ochrona majątkowych praw autorskich.

Art. 56. Twórca lub jego następca prawny może żądać od naruszającego jego autorskie prawa majątkowe, by zaniechał naruszenia, wydał uzyskane korzyści i w razie winy wynagrodził szkodę.

Art. 57. Przy dziełach architektury nie wolno wstrzymać rozpoczętej budowy: pokrzywdzony może jednak dochodzić innych roszczeń.

Art. 58. § 1. Dla dochodzenia roszczeń pieniężnych niedopuszczalna jest egzekucja z prawa autorskiego, dopóki służy ono twórcy. Nie dotyczy to egzekucji z wierzytelności, przypadających z tytułu wynagrodzenia autorskiego.

§ 2. Po śmierci twórcy spadkobiercy mogą sprzeciwić się egzekucji z prawa autorskiego do utworu jeszcze nie opublikowanego, chyba że sprzeciw byłby niezgodny z ujawnioną wolą twórcy w sprawie opublikowania utworu.

§ 3. Przepisy §§ 1 i 2 stosuje się również do planów, stereotypów, kamieni, form, negatywów oraz innych przedmiotów, należących do twórcy i służących jedynie do wykonania jego prawa autorskiego.

ROZDZIAŁ 8.

Przepisy karne.

Art. 59. § 1. Kto przywłaszcza sobie cudze autorstwo, podlega karze aresztu do lat dwóch i grzywny do 50.000 zł albo jednej z tych kar.

§ 2. Kto w inny sposób narusza cudze prawo autorskie w celu osiągnięcia korzyści materialnej lub osobistej, podlega karze aresztu do jednego roku i grzywny do 30.000 zł lub jednej z tych kar.

§ 3. W przypadkach określonych w § 2 ściganie odbywa się z oskarżenia prywatnego.

Art. 60. W sprawach o przestępstwa przeciw prawom autorskim sąd może na żądanie pokrzywdzonego zarządzić ogłoszenie wyroku na koszt skazanego.

ROZDZIAŁ 9.

Przepisy przejściowe i końcowe.

Art. 61. Przepisy niniejszej ustawy stosuje się także do praw autorskich istniejących w dniu jej wejścia w życie.

Art. 62. Umowy o przeniesienie autorskich praw majątkowych zawarte przed dniem wejścia w życie ustawy ocenia się według przepisów dotychczasowych z zastrzeżeniem określonym w artykule następnym.

Art. 63. § 1. Umowy o przeniesienie autorskich praw majątkowych zawarte przed dniem 22 lipca 1944 r. ulegają z mocy prawa rozwiązaniu, a objęte nimi autorskie prawa majątkowe powracają do twórców lub ich następców prawnych. Twórcy nie mają obowiązku zwrotu kwot otrzymanych z tytułu wynagrodzeń autorskich i zachowują prawo do żądania należności przypadających z tytułu wynagrodzeń autorskich za utwory wykorzystane przez nabywców.

§ 2. Jeżeli jednostka gospodarki uspołecznionej jest nabywcą autorskiego prawa majątkowego, może ona ukończyć i rozpowszechniać rozpoczęte druki, reprodukcje i przeróbki na instrumenty mechaniczne oraz ukończyć budowy, o ile zostały rozpoczęte przed dniem wejścia ustawy w życie.

Art. 64. Przepisy niniejszej ustawy nie naruszają praw autorskich, wynikających z umów międzynarodowych.

Art. 65. Traci moc ustawa z dnia 29 marca 1926 r. o prawie autorskim (Dz. U. z 1935 r. Nr 36, poz. 260).

Art. 66. Wykonanie ustawy porucza się Prezesowi Rady Ministrów i wszystkim ministrom.

Art. 67. Ustawa wchodzi w życie z dniem ogłoszenia.

Prezydent Rzeczypospolitej: *B. Bierut*
Prezes Rady Ministrów: *J. Cyrankiewicz*

ANNEXE n° 8

La modification de la loi sur le droit d'auteur du 23 octobre 1975

Source : Journal Officiel, Dziennik Ustaw 1975, n° 184

184

USTAWA

z dnia 23 października 1975 r.

o zmianie ustawy o prawie autorskim.

Art. 1. W ustawie z dnia 10 lipca 1952 r. o prawie autorskim (Dz. U. Nr 34, poz. 234) art. 26 otrzymuje brzmienie:

„Art. 26. Z zastrzeżeniem wyjątków w ustawie przewidzianych autorskie prawa majątkowe gasną z upływem lat dwudziestu pięciu:

- 1) od śmierci twórcy, przy dziełach zaś wspólnych i łącznych — od śmierci twórcy, który innych przeżył,

- 2) od opublikowania utworu anonimowo lub pod pseudonimem, chyba że twórca wcześniej ujawnił publicznie swoje autorstwo,

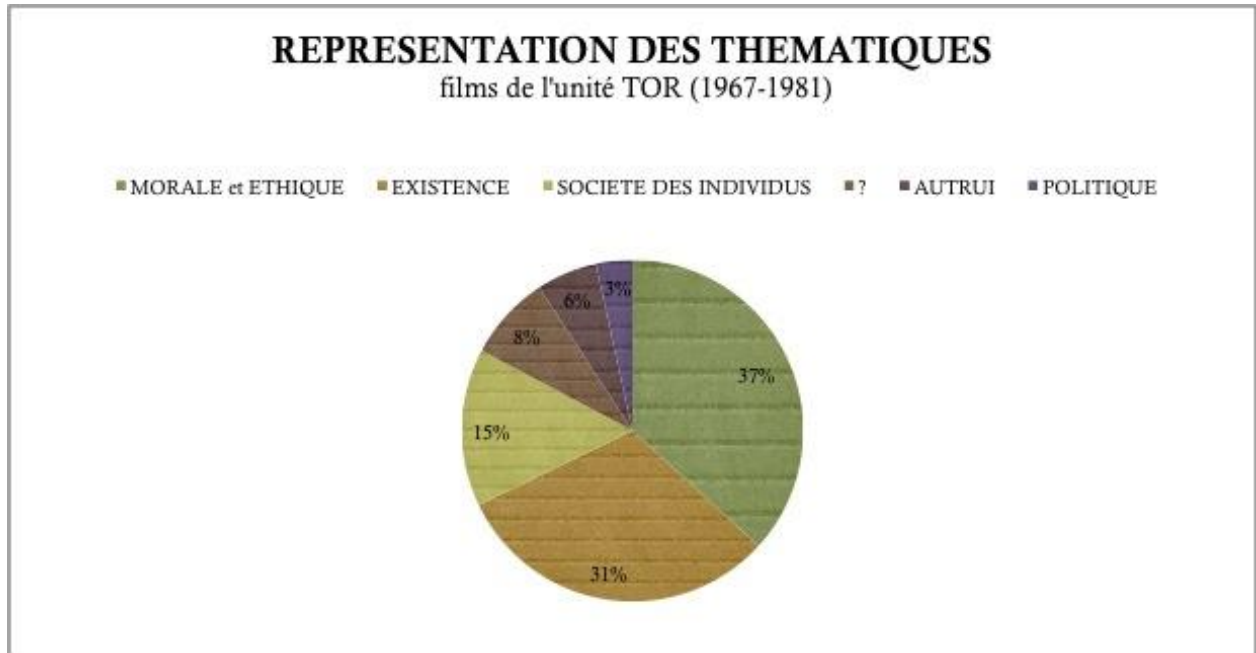
- 3) od opublikowania utworu, jeżeli autorskie prawa majątkowe służą osobie prawnej.”

Art. 2. Ustawa wchodzi w życie z dniem 1 stycznia 1976 r. i stosuje się także do utworów, do których autorskie prawa majątkowe istniały w dniu jej wejścia w życie.

Przewodniczący Rady Państwa: *H. Jabłoński*
Sekretarz Rady Państwa: *L. Stasiak*

ANNEXE n° 9

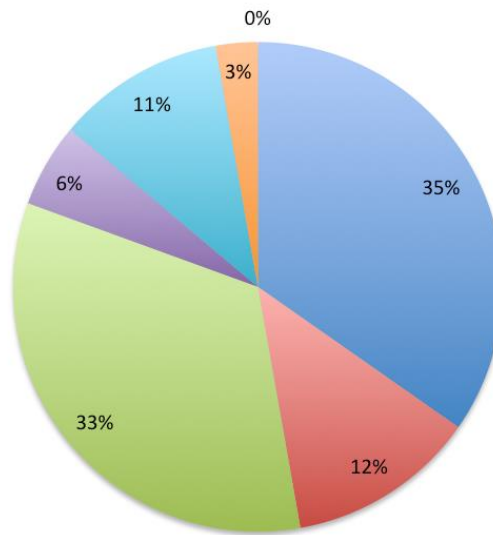
La représentativité des thématiques dans les films de l'ensemble TOR entre 1967 et 1981



ANNEXE n° 10

Typologie des films contemporains de l'unité TOR (1967-1981)

■ PSYQUOLOGIQUE ■ PHILOSOPHIQUE ■ SOCIAL ■ POLITIQUE ■ SATIRE ■ POLICIER ■ FANTASTIQUE



ANNEXE n° 11

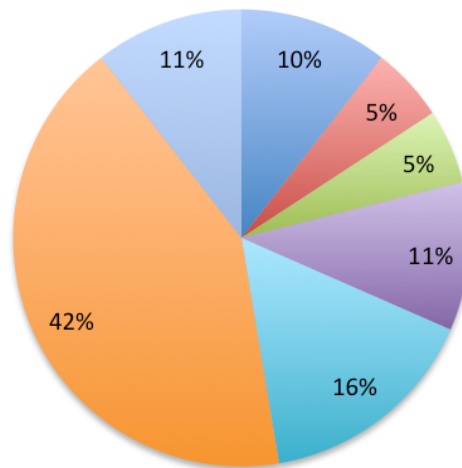
Adaptations littéraires de l'unité TOR (1967-1981)



ANNEXE n° 12

Typologie des films historiques l'unité TOR (1967-1981)

■ PSYQUOLOGIQUE ■ PHILOSOPHIQUE ■ SOCIAL ■ POLITIQUE ■ GUERRE ■ COSTUMES ■ FANTASTIQUE



ANNEXE n° 13

Le compte rendu de la commission de validation du film télévisé « Kontrakt » de Krzysztof Zanussi

Source : Archive de la TVP, Varsovie

Warszawa, dn. 1.VII.1980 r.

Protokół

z posiedzenia Komisji Kolekcyjnej telewizyjnych
filmów fabularnych w dniu 1.VII.80 r.

Porządek dzienny: dyskusja nad filmem pt. "Kontrakt"
scen. i reż. Krzysztof Zanussi

Dyr. Janusz Rolicki - Przewodniczący Komisji

Prosimy o uwagi.

Red. Fukaiewicz

Mnie się ogromnie film podobał. Film odwołania nam prawdę
o naszym społeczeństwie, o istniejących w nich układach,
mechanizmach - konformizmie pewnych postaw naszego społeczeństwa; temat ten był obecny w "Barwach ochronnych",
"Constansie".

Oparte jest to wszystko na strukturze wesela - jest to
bardzo nośna struktura, która pozwala nam utrzymać rytm
w postaci bardzo zagęszczonej. Przeciwstawiono tym układom,
postawom, mechanizm postępowania młodej dziewczyny, która
odrzuca ten świat, te układy, pragnąc osiągnąć w życiu
czystość moralną.

Znakomite są kreacje aktorskie - koncert gry aktorskiej.
Każda postać jest znakomita, niesie prawdę obyczajową;
niektóre z tych postaci są bardziej płytkie, inne bardziej
głębokie.

Jest to bardzo dobry film.

Ob. A. Wiczorkowski

Nie będę powtarzał komplementów. Chciałbym powiedzieć co mi w tym filmie raziko: straszny zgrzytem zabrzmiała mi jedna scena, a mianowicie chodzi mi o scenę wręczania pieniędzy przez Komorowską. Pyta ona, ile? Potem wyszukuje drobne pieniądze. To mi nie pasuje do postaci Komorowskiej.

Ob. J. Morganstern

Jestem zachwycony tym filmem. Film cudownie zrealizowany, świetnie zagrany, inscenizacja wspaniała. Nawet najniejzwyklejsze epizody to perełki. Za każdym człowiekiem, który tam gra jest postać. I muszę powiedzieć, że jestem pod dużym wrażeniem tego filmu. Mam drobne uwagi: wydaje mi się, że niepotrzebne jest ostatnie zdjęcie, tj. zdjęcie jelenia, przeszkadza mi to. Gdyby ten jelen był w ogólnym planie było by lepiej, bo w tym bliskim planie tylko rogi są wyeksponowane i mam takie odczucie, że to nie jest natura tylko "rogacz". Chciałem serdecznie pogratulować reżyserowi. Słyszałem, że ten film ma wejść na ekrany, co muszę powiedzieć, że mnie bardzo cieszy. Gratuluje jeszcze raz.

Prof. Wohl

Nie będę dużo mówił, przyłączam się do tonu który nadał dyskusji pan Fukaiewicz. Wydaje mi się, że jest to film zrobiony znakomicie pod każdym względem. Chciałbym podkreślić dwie sprawy, które zasługują na szczególną uwagę, a mianowicie znakomita praca operatorska i to znakomita pod każdym względem. Poza tym scenografia zrobiona jest z niezwykłą troską i z bardzo dobrym wynikiem. Jeśli chodzi o krytyczne drobne uwagi kolaudacyjne, które tutaj padły ze strony panów Wiczorkowskiego i Morgansterna,

to muszę powiedzieć, że trudno mi się do nich ustosunkować. Jeśli chodzi o uwagi Wieszczkowskiego to wydaje mi się, że nie ma istotnego znaczenia, bo w tej scenie widzimy plik banknotów wyciągniętych z torebki i nie wiemy jaka była tam suma - w każdym razie jest to scena bardzo istotna dla całego zamknięcia i nie zgodziłbym się na jej usunięcie. Jeśli chodzi o zakończenie, to rzeczywiście budzi pewne wątpliwości, ale sam nie wiem jak to można byłoby zakończyć. Rozwiązanie tego założenia jest chyba wręcz niemożliwe jeśli nie bardzo trudne. Ten jeleni co prawda niewiele nam mówi, ale on gra. Film oceniam bardzo wysoko.

Prof. Błaszak

Przyłączam się do tych gratulacji. Mam następujące uwagi korekcyjne: pierwsza sprawa to scena z daniem pieniędzy - oczywiście nie można tej sceny wyrzucić, ale przyciąć: kobieta daje pieniądze nie pyta ile, a Mrozowska od razu wrzuca te pieniądze do skrzynki. Nie byłoby wówczas tej dwuznaczności.

Druga sprawa: nie wiem czy potrzebna jest ta scena Łapicki - Konorowska, kiedy on mówi, że się boi, że jest zmęczony. Jeśli chodzi o jelenia, to lepiej byłoby skrócić tę scenę.

Dyr. Rolicki

Chcę panu Krzysztofowi podziękować za film i podkreślić, że dobrze się stało, że po wielu latach powrócił pan do telewizyjnego kina. Chciałbym zaznaczyć, że jesteśmy w trakcie opracowywania nowego modelu współpracy, korzystnej dla wszystkich stron. Przy realizacji filmu "Constante" pan Zanussi zwrócił się do nas z propozycją zrobienia filmu i tak przy okazji filmu "Constante" powstał dzisiejszy film.

Jest to przykład ten współpracy, która rokuje nadzieje na przyszłość. Chciałbym, żeby wykorzystał pan ten precedens w przyszłym roku. Chciałbym powiedzieć, że wiązany z tym filmem duże nadzieje, chcemy wyjechać go na festiwal do Wenecji.

Nie zgadzam się z uwagą pana Wieczorkowskiego, bo ta scena z Komorowską i Mrozową jest psychologicznie uzasadniona. Jedyne moja uwaga to dotyczy scen z tymi głosami.

K. Zanussi

Bardzo skróciliśmy te sceny. Dla kina jest więcej tych scen, a dla telewizji mniej.

Dyr. Rolicki

Serdecznie dziękuję i proszę o jeszcze.

ANNEXE n° 14

L'échantillon de la représentativité des membres des commissions d'évaluation des films
produits par TOR entre 1967 et 1981

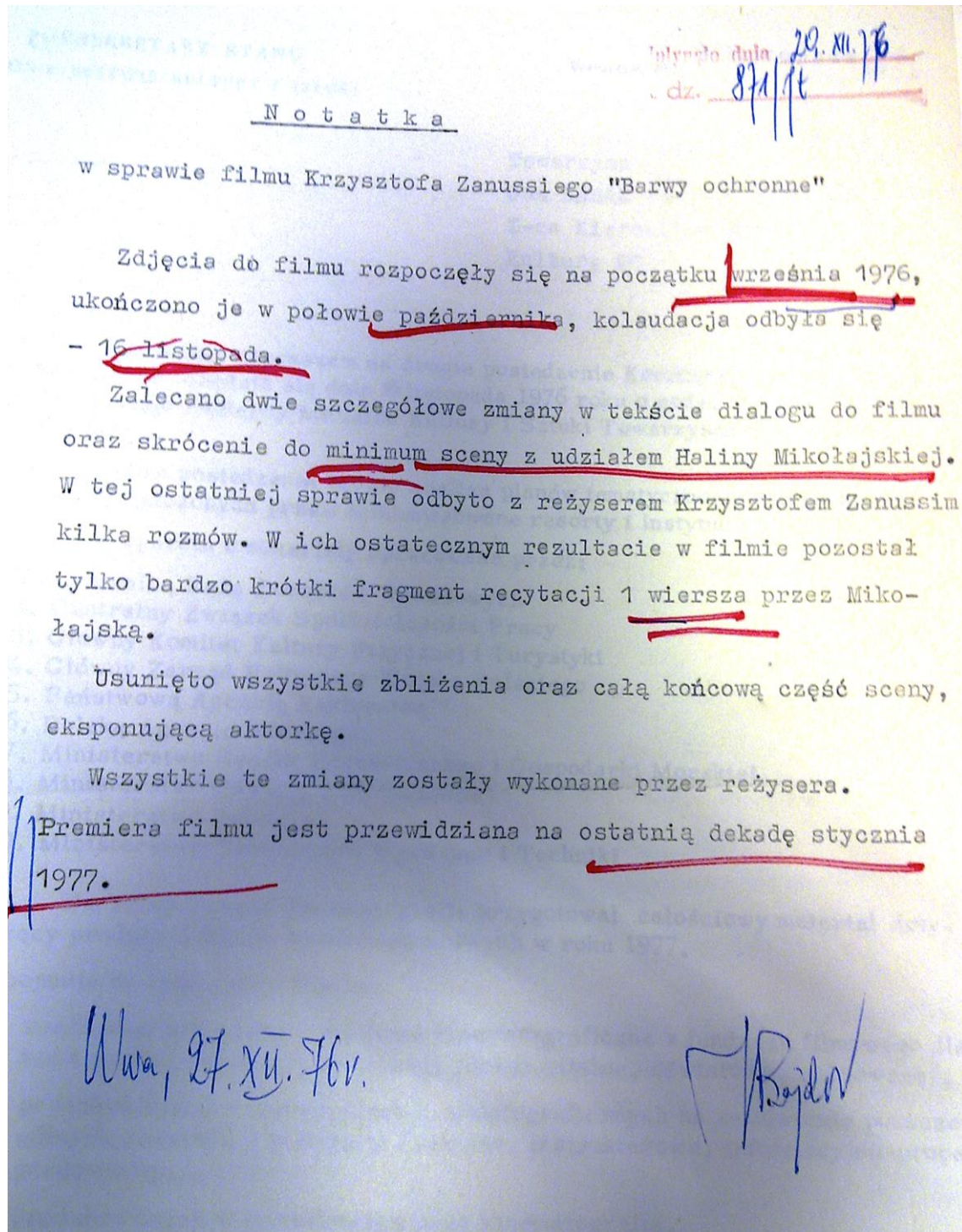
Réalisateur	Titre	Date de commission	Activistes politiques et socio- culturels															TOTAL
			Militaires	Invités	Citoyens non identifiés	Journalistes	Professeurs	Ecrivains	Scénaristes	Directeurs littéraires	Directeurs artistiques	Responsables de production	Techniciens	Réalisateurs hors TOR	Réalisateurs TOR	Dir TOR		
Rozewicz Stanisław	<i>La Solitude</i> <i>ośleux</i>	1968.09.09	6	1	2	2	1	0	1	1	0	1	0	1	4	1	3	24
Zaluski Roman	<i>Cardiogram</i> <i>me</i>	1971.01.23	5	1	1	0	0	0	0	0	1	3	0	1	0	1	2	15
Zanusz Krzysztof	<i>Bilan</i> <i>trimestriel</i>	1974.10.05 (<i>nowy skład komisji</i>)	7	0	0	1	3	1	0	1	0	1	1	0	3	2	1	21
Zygadło Tomasz	<i>Rébus</i>	1977.04.26	3	1	0	0	2	2	0	1	2	1	1	0	1	2	1	17
Bajon Filip	<i>Aria pour</i> <i>un athlète</i>	1979.05.03	2	1	0	0	2	0	1	0	0	1	0	0	0	1	1	9
Marzewski Wojciech	<i>Frissons</i>	1981.08.05	1	0	0	0	0	0	2	0	2	0	0	0	3	2	1	11
TOTAL			24	4	3	3	8	3	4	3	5	7	2	2	11	9	9	

ANNEXE n° 15

La note concernant les modifications à apporter dans le film *Le camouflage* de Krzysztof Zanussi

Date de la rédaction : 27 decembre 1976 (un mois et demi après sa comission de validation)

Source : AAN, Fonds : KC PZPR, Cote : LVI 1717 18/13



ANNEXE n° 16

L'avis de Wiesław Bożym concernant la validation de *L'hôpital de la transfiguration* d'Edward Zebrowski, directeur du département de production et de technique à l'Entreprise « Ensembles filmiques » du 20 février 1979.

Source : Archive du Ministère de la Culture, Krakowskie Przedmieście, Fonds : KOJTF, cote 1099/14.

MINISTERSTWO KULTURY I SZTUKI
NACZELNY ZARZĄD KINEMATOGRAFII
Departament Produkcji i Techniki Filmowej
ul. Krakowskie Przedmieście Nr 21/23
00-071 Warszawa tel. 26-02-09
PTP II 4250 - 2

Warszawa, dnia 20 lutego 1979 roku
Konduktor 1978.11.15
plen. 1979.03.28

Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów
"Zespoły Filmowe"

02-595 Warszawa ul. Puławska 61

W związku z Waszym pismem z dnia 14.02.79r., w sprawie filmu p.t. "Szpital Przemienienia", zmuszeni jesteśmy wyrazić zgodę na wykonywanie kopii eksploatacyjnych 35mm wprost z negatywu. Przyjmujemy do wiadomości Waszą argumentację z której wynika że założenia artystyczne odgrywające w filmie decydującą rolę są do odtworzenia w kopiach wykonywanych wyłącznie z oryginalnego negatywu.

Jak wynika z Waszego pisma, zamierzenia twórcze zostały osiągnięte na drodze pogwałcenia dyscypliny technologicznej przy naświetleniu i obróbce chemicznej zdjęć dziennej produkcji, co jest powodem niemożności uzyskania dobrych efektów fotograficznych w duplikatach, nawet na najlepszym surowcu firmy KODAK.

Ostatnio pismem z 5 stycznia br. zwracaliśmy uwagę na zaobserwowany niepokojący trend twórczy opierający się na odstępstwach od prawideł technicznych przy wykonywaniu zdjęć i film pt. "Szpital Przemienienia" stanowi przykład, że jest to droga niesłużsna. Rozpowszechnianie filmu zostaje zawężone do ograniczonej ilości kopii jaką będzie można wykonać z negatywu bez perspektywy uzyskania poprawnych fotograficznie duplikatów na eksport i kopii 16mm.

Wobec Waszej opinii dotyczącej duplikowania, niezrozumiałe jest uwarunkowanie produkcji kopii eksploatacyjnych uprzednim wykonaniem kopii duppozytywowej bezpieczeństwa, skoro materiał ten nie pozwoli Waszym zdaniem na odtworzenie artystycznego kształtu filmu. Z uwagi na wysoki koszt surowca Intermediate - 0,83 dolara za metr, decyzja o wykonawstwie bezużytecznej kopii bezpieczeństwa winna być zrewidowana.

Przy okazji omawianego filmu nadal apelujemy o przeanalizowanie słuszności uzyskiwania wypowiedzi twórczych na drodze odstępstw od technologii zalecanej przez firmę KODAK.

Do wiadomości :

Dep. Organizacyjno-Prawny NZK
Dep. Programowy NZK
Dep. Ekonomiczno-Finansowy NZK
Zjednoczenie Rozpowszechniania Filmów
Przedsiębiorstwo Eksportu i Importu Filmów "Film Polski"
Wytwórnia Filmów Fabularnych we Wrocławiu
Wytwórnia Filmów Dokumentalnych
Wytwórnia Filmów Fabularnych w Łodzi

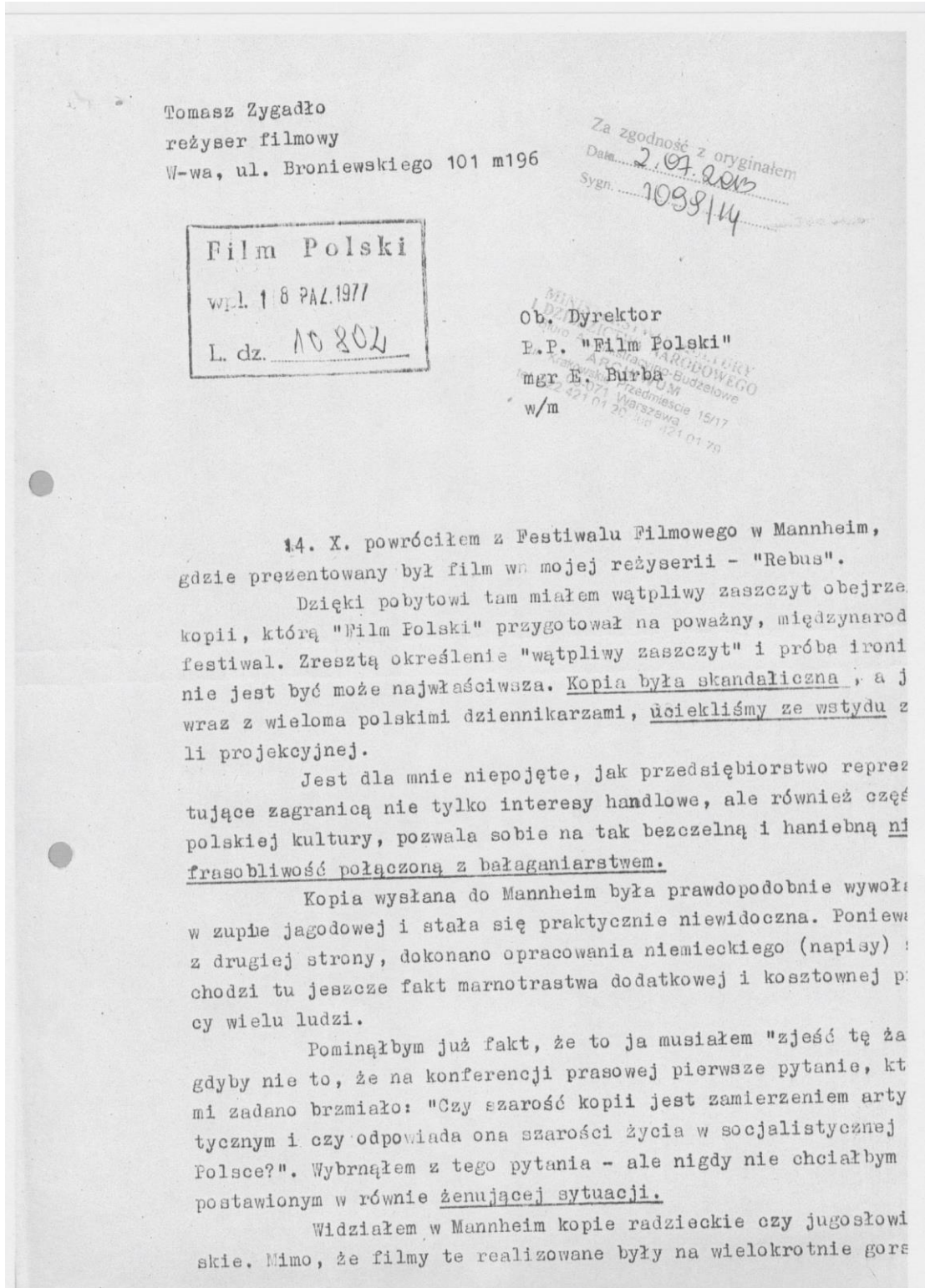
DYREKTOR DEPARTAMENTU
mgr inż. Wiesław Bożym

Za zgodność z oryginałem
Dat..... 20.02.1979
Sygn..... 1099/14

ANNEXE n° 17

La lettre de réclamation de Tomasz Zygałdo concernant la mauvaise copie de son film *Rebus* pendant sa projection au festival de Mannheim.

Source : Archive du Ministère de la Culture, Krakowskie Przedmiescie, Fonds : KOJTF, cote 1099/14.



materiale negatywowym (sovkolor, czy 16mm) - jakość obrazu na ekranie była bardzo wysoka.

I dlatego domagam się wyjaśnienia tej afery, która jest być może dla Filmu Polskiego nieistotna, natomiast dla mnie stała się przedmiotem obywatelskiego wstydu.

Bożena Zygałko

MINISTERSTWO KULTURY
i SZTUKI
ADMINISTRACJA NARODOWEGO
ARCHIWUM
ul. Krakowskie Przedmieście 15/17
00-071 Warszawa
tel. 022 421 01 20 lub 421 01 79

do wiadomości:

Ministerstwo Kultury i Sztuki -
Naczelny Zarząd Kinematografii.

Za zgodność z oryginałem
Data..... *2 07 2012*
Sygn. *1099/14*

ANNEXE n° 18

« Le discours off » de Serge Daney (article sur l'*Illumination* de Krzysztof Zanussi)

Source : *Cahiers du cinéma*, n°256, 1975

CRITIQUES

Le discours-off (Illumination)

Ou la crise d'un expert rouge dans la Pologne de Gierk. Va-t-il occuper *sa* place, celle d'un scientifique d'élite, au sein des appareils de savoir et de pouvoir par et pour lesquels il est fait ? Frantisek traverse, en même temps qu'une crise, diverses strates de la société polonaise. Mis entre parenthèses, prolétarisé, hâtivement marié, clochardisé, il promène sur tout et tous un regard myope.

Pour ce regard qui va plus ou moins loin (courte vue ou double vue ? toujours trop ou trop peu de *vue*), les lunettes, outre qu'elles typent l'intellectuel, sont un écran derrière l'écran. Par elles, l'intellectuel myope et doué introduit aussitôt *de la* connotation, donc du désir. L'essentiel, c'est que, par ce regard et pour lui, rien ne puisse jamais se dénoter. Dénoter : rencontrer quelque chose qu'il peut nommer et qui, *en retour*, peut l'appeler par son nom, l'ancre, l'appareiller. La crise de Frantisek est filmiquement le fait de sa myopie. A cette condition, et selon une structure déjà repérée dans le cinéma « moderniste », le porteur de ce regard myope peut fonctionner comme embrayeur, indice, seul doté de désir dans un monde où il ne s'en rencontre pas, porteur privilégié et muet des questions et accueillant les réponses avec une attention flottante. L'hystérique, dans un pays de l'Est, cela peut très bien être le scientifique mal appareillé, celui qui « rougit de la puissance ».

Le regard de Frantisek ne trouve rien à sa mesure. Sans cesse, les lunettes s'embuent, s'enneigent, se mouillent. Derrière le regard commence, *en direct*, non l'œil mais le cerveau, nouvelle profondeur, cinquième côté de la caméra, signifiant érotisé de l'intériorité, du repli, *fétiche* d'un nouveau genre. Ce nouvel espace, profond, n'est pas à l'abri de l'œil qui le voit ni de la science qui le nomme (ni du pouvoir, qui, au besoin, le lave). Crâne ouvert, tumeur extraite, cerveau brisé avec son bocal. Ce qui impressionne dans le film de Zanussi, c'est qu'il met sans ambages à l'ordre du jour la fin de l'intériorité des corps filmés, la fin de cette opacité qui en faisait des obstacles. Nous sommes à l'époque de la photoscintigraphie, de la chambre à étincelles, de la thermographie, de la lumière scialytique. La question de l'intériorité est, filmiquement, « esthétiquement » aussi, à l'ordre du jour, c'est-à-dire que le jour y a droit de cité.

Entre le regard myope qui embraye (pour la fiction) et qui connote (pour le spectateur) et l'en-deçà de ce regard, le cerveau qui commande à l'œil mais sur lequel l'œil a aussi droit de regard, droit de dénoter, il y a, paradoxe, le dernier bastion de la profondeur : la *surface*, l'épiderme, la ligne sur laquelle se jouent la quête, le vécu, le sujet. On peut évoquer au passage — *pour en rire* — l'étiquette collée il y a quelques années au cinéma est-européen, alors récemment découvert et mis en vogue, et qui le traitait d'*intimiste*. Cet intimisme-là, ce ras du sol et de la peau, ce cinéma superficiel (tchèque surtout) n'existait qu'à l'ombre (portée, supportée) d'un *interdit majeur* : celui de filmer le pouvoir. Aucun film n'émanant des pays de l'Est, hormis les indécidables métaphores jancsiennes, où le pouvoir fût seulement désigné, incarné, où la question de sa figurabilité fût prise en compte. Ou plutôt, le seul à l'être était le pouvoir *scientifique*, pouvoir de nommer, métalangage, voix de la science qui n'a pas à dire pourquoi elle est toujours *off*. Qu'on se souvienne d'*Une affaire de cœur*. Sur le fait divers le plus banal (un dératiseur commet un crime passionnel) venaient « se greffer », insituables et bavards, sexologues, criminologues, etc. L'humour de Makavejev se jouait entre ces deux pôles : vécu naturaliste d'un côté, métalangage sur le vivant de l'autre. L'essentiel, c'était que l'appareil lui-même, en tant qu'il sécrète du savoir et des experts pour un pouvoir politique donné, ne soit jamais mis en cause, filmé. Vérité du révisionnisme au pouvoir : il est cause de tout, mais jamais en cause, jamais *en film*.

Zanussi procède de même, avec plus d'audace, l'humour en moins. Chez lui aussi : discours (chu) d'en haut et regard (myope) d'en bas. Métalangage et engluement, stratégie de la carrière et vécu du jour le jour. En haut, des discours qui peuvent se prononcer n'importe quand sur n'importe quel sujet, discours sans lieu et qui se reconnaissent au ton dont ils s'énoncent : sans réplique. En bas, le regard qui connote et qui désire donc, mais rien de dénotable, rien même de notable. Entre les deux, un *rien* qui est le lieu où Zanussi (ex-scientifique et artiste) s'ancre avec son film. Toute image de la série d'en bas (« vécu », « naturalisme », etc.) est susceptible, *passible*, de devenir à tout moment l'objet d'un discours dont le lieu n'a pas à être dit et encore moins montré. Entre le pas-encore-vu du regard myope (vision, visée) et le toujours-déjà-su de l'appareil de savoir, s'engage une course de vitesse *dont les plans mêmes, les images, sont les enjeux*. Exemple : Frantisek, au comble de la dépossession et au seuil du mysticisme, va visiter un monastère où vivent loin de tout des moines caco-chymes. La caméra erre avec lui derrière les moines agenouillés et s'attarde sur le haut de la nuque rasée de l'un d'eux. Double intériorité donc, celle du regard de Frantisek et celle du cerveau du mystique, redoublée de deux écrans : les lunettes, la boîte crânienne. A ce moment précis, plan de coupe de la coupe d'un cerveau dessiné au tableau noir de quelque université ; une voix *off* commente et désigne la zone, localisée, des états mystiques. Double coupure, et du corps et du plan, qui dit qu'il n'y a pas de repli où ne puisse venir retentir le *discours off*.

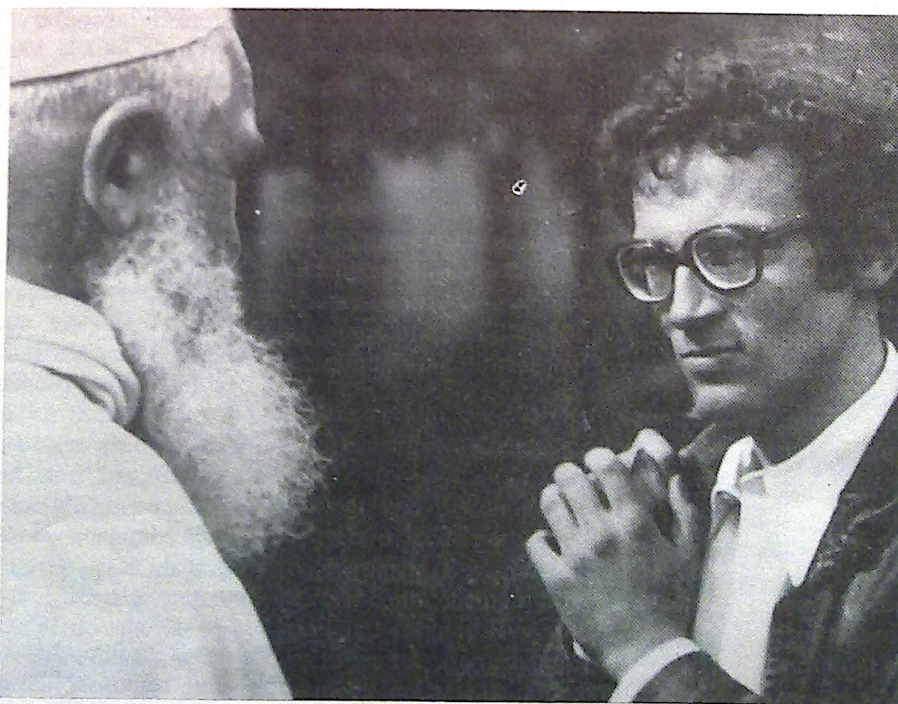
Dans une scène étonnante, au début du film, des étudiants s'interrogent sur leur carrière, leur métier, leur rôle, leur responsabilité de scientifiques. Un seul ose

parler de leur *désir*. Si nous voulions l'argent et la gloire, dit-il, nous nous exilerions tous vers l'Ouest ; si nous restons, c'est que nous voulons autre chose : les privilèges, des parcelles de pouvoir. Ce sur quoi le film de Zanussi constitue un document considérable, c'est bien la question : *de quelle idéologie spécifique les scientifiques, les experts rouges, serviteurs de cette science et de ce pouvoir, ont-ils besoin ?* Plus abruptement : en quoi *croit*, par exemple, le préposé aux hôpitaux psychiatriques, ou celui qui « soigne » Leonid Pliouchtch ?

La réponse, on le devine, ne consiste plus depuis longtemps dans le scientisme, croyance dans la science. Que se passe-t-il dans le film ? Frantisek réintègre sa place, celle d'un scientifique encore jeune malgré le temps perdu, malgré la crise. A la fin du film, il apprend que, surmené, il mourra jeune. Ce sacrifice, auquel il consent, le fait alors entrer dans l'espace de l'humanisme et de la névrose, lui donne le droit de s'appareiller à son tour, de mettre un terme à son errance. Dernier plan : les pieds dans l'eau trouble, polluée, d'une plage, le regard (et les lunettes) tourné vers le ciel. Autrement dit : il lui faut, à lui aussi, du haut et du bas, de la croyance.

De la religion, il en faut, il en faudra. Un mixte de scientisme (qui permet encore, au nom de la science, tout) et de la religiosité (Pologne catholique, sainte Russie). De la religion il en faut, mais pas trop. Le mysticisme est un gâchis. Tout le problème est dans le *dosage* et le film n'est que l'histoire d'un dosage ingrat. Ce n'est même plus la politique de la main tendue, la « crise du monde moderne » ou les rapports difficiles entre morale et science, c'est — pièce maîtresse de l'idéologie du révisionnisme dominant — quelque chose comme : « Sujets, encore un effort (et, s'il le faut, un peu de religion) si vous voulez être convenablement appareillés. »

Serge DANEY.



ANNEXE n° 19

L'article de Paulo Antonio PARANAGUA « Le technocrate et le cinéaste » concernant le film *La Cicatrice* de Krzysztof Kieslowski

Source : Positif n°227, février 1980

« la cicatrice » de krzysztof kieslowski

le technocrate et le cinéaste



« La nécessité de protéger certaines valeurs ». *La Cicatrice* de Krzysztof Kieslowski.

KRZYSZTOF Kieslowski et Ruy Guerra, à des milliers de kilomètres de distance, partagent en 1976 un même souci pour le constat, l'aspiration à une sorte d'écriture journalistique au cinéma. C'est l'année où Wajda tourne *l'Homme de marbre* et où Zanussi prépare *Camouflage*. C'est l'année où la grève générale paralyse Radom et Ursus, en Pologne. Six ans se sont écoulés depuis la révolte ouvrière à Gdansk, mais les échecs de cette secousse de 1970 se retrouvent dans quelques films, comme ils se font sentir dans le pays.

Kieslowski est réalisateur de documentaires et de télévision. C'est là qu'il « charge les batteries »

pour ses longs-métrages de fiction. *La Cicatrice* (1) rappelle le cinéma direct ou le documentaire reconstitué. Ce parti-pris est sans doute une réaction contre une certaine tradition du cinéma polonais. Il est peut-être l'expression, aussi, de l'existence de vases communicants entre le cinéma et la télévision, en Pologne, à un degré que nous évaluons mal. Wajda, beau joueur, avance l'idée que les scénarios des jeunes cinéastes si préoccupés de coller à la vie seraient la véritable littérature polonaise d'aujourd'hui. Zanussi se prête au jeu dans *Ama-*

(1) Cf. *Positif* n° 207, page 57, et n° 208-209, page 80 (avec Errata dans le n° 211, page 59).

_____ paulo antonio paranagua _____



« Des vases communicants entre le cinéma et la télévision ». **La Cicatrice** de Krzysztof Kieslowski.

tor/Le Profane de Kieslowski, un film dont il nous parlait avec enthousiasme déjà au festival de Cannes de 1978. Zanussi et Kieslowski travaillent tous les deux dans la même unité de production TOR.

Tous les jeunes cinéastes polonais n'adoptent pas la même attitude devant la réalité, certes. On retrouve encore beaucoup de rhétorique baroque qui tourne à vide, ne pouvant se réclamer de Wajda qu'abusivement. Mais il importe de savoir que les deux cinéastes à réputation internationale, Wajda et Zanussi, ne sont pas les seuls à s'interroger sur le « socialisme réellement existant » à l'Est.

Le faux héros positif de **la Cicatrice** est un technocrate, contesté par sa fille et par ceux censés bénéficier de son action. On n'entretient pas beaucoup d'illusions sur les mécanismes du pouvoir dans ce film. La grogne de la population locale contre l'installation d'un grand ensemble industriel découle assez logiquement de la manière dont sont adoptées les décisions. La planification économique se fait sans tenir compte des réalités, les dirigeants nous sont montrés pleins d'assurance et d'insouciance envers les aspirations de la base, les réunions du Parti Ouvrier Unifié Polonais paraissent un modèle de routine bureaucratique. La distance entre certains travailleurs de l'information et de la culture apparaît ici plus terre-à-terre que dans **l'Homme de marbre** : un directeur d'usine devient fou de rage lorsqu'il s'aperçoit qu'une équipe de la télévision tourne dans l'entreprise et interroge les travailleurs. Il tient absolument à récupérer les ban-

des magnétiques pour connaître ce que disent les ouvriers... Le contrepoint à la fête officielle sera une manifestation d'opposition collective. L'action se passe en 1970. L'allusion à Gdansk est à peine voilée.

Le 17 décembre 1979, à Gdansk encore, une ouvrière du chantier naval dans lequel travaille aussi le fils de **l'Homme de marbre**, Maryla Plonska, s'adresse aux manifestants à visage découvert, au nom du Syndicat Libre de la Côte Baltique. Les événements de décembre 1970 nous ont donné conscience de notre force, de nos droits et de ce dont le pouvoir est capable – dit-elle. Pour cette conscience, certains ont payé le plus fort prix, leur propre vie (2).

Mais là, ce n'était plus du cinéma. ■

(2) Cf. **Rouge** du 21 au 27 décembre 1979.

Blizna (La Cicatrice)

Pologne - 1976. Réal. : **Krzysztof Kieslowski**. Prod. : Groupe TOR. Scén. : **Krzysztof Kieslowski**, d'après le récit de **Romuaid Karas**. Dial. : **Romuaid Karas, Krzysztof Kieslowski**. Dir. photo : **Sławomir Idziak** (couleur). Mus. : **Stanisław Radwan**. Déc. : **Andrzej Płocki**. Dir. de prod. : **Zbigniew Stanek**.

Int. : **Franciszek Pieczka** (Bednarz), **Mariusz Dmochowski**, **Stanisław Michalski**, **Jan Skotnicki**, **Michał Tarkowski**, **Stanisław Ignar**, **Andrzej Skupien**, **Jerzy Stuhr**, **Halina Winiarska**, **Joanna Orzechowska**.

Dist. : Film Polski. Durée : 112 mn.

Annexe n° 20

L'entretien avec Janusz Majewski réalisé par Ornella Volta

Source : « Petit bilan du cinéma fantastique », *Positif*, n°138, mai 1972

II. — ENTRETIEN AVEC JANUSZ MAJEWSKI

— Etes-vous venu spécialement en Espagne pour la Semaine de Sitges ?

— Oui, j'aime beaucoup le cinéma fantastique et je ne connaissais pas l'Espagne. D'ailleurs je suis déjà venu en Europe occidentale, ce mois-ci : à Mannheim, où je faisais partie du jury.

— Le prix de Sitges vous a-t-il fait plaisir ?

— C'est toujours un encouragement... Cela fait se sentir moins isolé... Quoique ce réconfort soit en général entièrement platonique : les nombreux prix que j'ai reçus jusqu'ici ne m'ont servi qu'à décorer la mansarde où je travaille...

— Aimeriez-vous travailler à l'étranger ?

— Très certainement. D'ailleurs les Allemands (de République Fédérale) me l'ont déjà chaleureusement proposé. Qui se refuserait, d'ailleurs, à la possibilité d'élargir son horizon, de se confronter à d'autres méthodes, à d'autres points de vue ?

— N'en craignez-vous pas les dangers ? On dit, par exemple, que Polanski et Forman ont beaucoup changé — du point de vue personnel surtout — depuis qu'ils se sont installés en Occident.

— Polanski est un cas spécial. Du temps où il était mon camarade à l'Ecole de Łódź, j'ai toujours pensé qu'il était le diable... vraiment ! Mais en effet cela peut arriver que... Je pense à Zbynek Brynych, qui après avoir dirigé en Tchécoslovaquie une œuvre très intéressante, a fait en Allemagne un film hybride (**Les Associés**) à cause sans doute, de la nécessité de concilier ses ambitions avec des exigences commerciales.

— Il n'y a pas de problèmes d'ordre commercial en Pologne ?

— Non, évidemment, puisque tout appartient à l'Etat. Nos difficultés seraient plutôt d'ordre technique (pour nous procurer tel matériel, par exemple) ou encore lorsqu'il s'agit de faire accepter un de nos projets.

— Qui décide de cela ?

— Une commission de sélection composée de fonctionnaires et de metteurs en scène. Elle peut même laisser passer des années avant d'autoriser un film, ce qui n'est pas toujours pour faire plaisir à l'auteur. Une fois notre projet accepté, cependant, tous les moyens dont nous avons besoin nous sont accordés.

— N'y a-t-il pas de censure préventive en Pologne ?

— Pas avant le tournage. Mais quelquefois, après.

— Pour des raisons politiques ou concernant les mœurs ?

— Politiques, exclusivement.

— Dans quelles conditions un metteur en scène travaille-t-il en Pologne ?

— A présent il n'y a chez nous que 44 metteurs en scènes, tous sortis de l'Ecole de Łódź. Selon l'âge et l'expérience, ils se partagent en plusieurs unités de travail (six ou sept unités en tout). Chaque unité comprend de 7 à 10 metteurs en scène à peu près du même niveau. En Pologne on tourne une trentaine de films par an : chaque metteur en scène ne travaille donc pas tous les ans. Il reçoit néanmoins un salaire régulier qui lui est octroyé par l'Etat en fonction de la catégorie à laquelle il appartient. Lorsqu'il tourne, il jouit d'une rétribution supplémentaire.

— Quelle est la rétribution qu'un metteur en scène polonais touche pour chaque film en moyenne ?

— Je vous donnerai l'exemple de **Lokis** qui est un film plutôt cher. Il a coûté 8 millions de zloti, c'est-à-dire 1.700.000 francs lourds environ (en Pologne, un film moyen coûte d'ordinaire 3 millions et demi de zloti). Mon cachet a été de 100.000 zloti plus une indemnité de déplacement de 100 zloti par jour, car **Lokis** a été entièrement tourné en extérieurs. Cela veut dire que j'ai reçu un cachet suffisant pour me permettre

de vivre à l'hôtel presque trois ans ; il n'aurait pas suffi, cependant, pour acheter une voiture, ce qui en Pologne ne coûterait pas moins de 150.000 zloti. Notre système économique ne peut pas être comparé à celui des pays occidentaux car nos ordres de valeurs sont différents. En Occident les voitures sont beaucoup moins chères, et la vie beaucoup plus chère, que chez nous.

— **Avez-vous une voiture ?**

— Oui oui, et même une Alfa-Roméo qui est une voiture très chère... J'ai fait de nombreux films, voyez-vous... J'ai aussi mon salaire de professeur à l'École de Łódź. Je suis considéré comme un homme riche en Pologne !

— **Parlez-nous de l'École de Łódź.**

— On y prévoit quatre années de cours. A la fin de chaque année, les élèves tournent des films destinés à être présentés dans les salles publiques. Nous avons des élèves de tous les pays : en ce moment même, deux Américains et plusieurs Africains.

— **Qui a produit Lokis ?**

— Ça a été une co-production des télévisions polonaise et allemande (République Fédérale).

— **Cette co-production entre un pays de l'Est et un pays occidental n'a pas posé de problèmes ?**

— Aucun.

— **Presque tous vos films ont été produits par la Télévision. Faut-il considérer cela comme un hasard ?**

— La Télévision est très puissante en Pologne. Dans le domaine du spectacle, c'est l'organisme qui chez nous a le plus de moyens. Celui qui permet donc de faire les films les plus soignés... Les Polonais n'aiment plus sortir le soir, ils préfèrent regarder leur poste... Malgré cela, je ne peux travailler qu'en pensant au grand écran.

— **Combien de temps avez-vous travaillé à Lokis ?**

— J'y ai pensé, en faisant autre chose, pendant quatre ans, je l'ai préparé en quatre mois, je l'ai tourné en soixante-cinq jours, choisis en fonction des conditions climatiques entre septembre et janvier : presque tout le film se passant en plein air, j'étais obligé d'attendre pour tourner que le soleil se montre ou que la pluie ou la neige tombent réellement.

— **En effet en voyant votre film on ressent quelque chose de très particulier, de très rare, surtout pour un film fantastique : la sensation « d'une nature qui respire »... Comment avez-vous choisi le château ?**

— C'est un musée. Je l'ai laissé tel quel : la bibliothèque, les salons, la galerie, je n'y ai pas touché. Je n'ai fait qu'aménager les chambres à coucher. D'ailleurs dans tout le film il n'y a qu'une minute et demie de constructions : la taverne qu'on voit au cours de la fête villageoise. Même cela n'a pas été tourné en studio : nous avons construit un fragment de décor sur la place du village où nous étions.

— **Qui sont vos acteurs ?**

— Sauf Malgorzata Braunek, la jeune fille, ils ont tous une grande expérience théâtrale. Seul Edmond Fetting — le pasteur Wittembach — avait déjà une bonne expérience de cinéma : mais il n'avait jamais eu le premier rôle jusqu'ici. Les figurants de la fête villageoise, au contraire, sont des paysans véritables, qui habitent vraiment l'endroit où j'avais choisi de tourner : je n'ai fait que les habiller autrement et leur faire apprendre une ancienne danse lithuanienne.

— **Présenté à Venise où il a récolté de très bonnes critiques, primé à Sitges, Lokis n'a pas encore été acheté à l'étranger. Comment expliquez-vous cela ?**

— La distribution d'un film est complètement séparée de la production, en Pologne. Je ne saurais donc pas vous répondre d'une façon très précise. Une fois achevé le mixage, mon travail est fini. Je n'ai aucune possibilité d'intervenir dans la diffusion de mon film et je le regrette, croyez-moi. Cela mis à part, le cas de Lokis est peut-être un peu particulier. Même en Pologne, s'il a plu à la critique et aux ciné-clubs, je ne peux pas dire que ça a été un très grand succès populaire. Les Polonais sont fêrus des films de la Hammer : je crois qu'en général ils ont été déçus de ne pas trouver en Lokis

42

toutes les horreurs qu'ils attendaient. Mais c'est justement ce que je voulais : réagir au vérisme en vogue, suggérer plutôt que montrer...

— **Ne nous montrerez-vous donc jamais des monstres effrayants ?**

— Je ne dis pas cela, mais j'éviterai le carton-pâte.

Sitges, 1971 (traduit de l'anglais.)

L'article d'Andrea GRUNERT sur le cinéma polonais

Source : « Pologne : le temps des étagères », *Cinéma*, n°297, 1983

Pologne

le temps des étagères

LA Mère des rois, Frissons, l'Interrogatoire... des titres de films qui n'apparaissent sur aucune affiche. Des films, dont le destin est désormais de remplir des étagères et non des salles. Cette production récente se compose approximativement de quinze films, tous terminés peu avant ou juste après ce dimanche 13 décembre 1981, date néfaste pour le pays comme pour sa cinématographie. Personne ne connaît les chiffres exacts, les prises de position officielles étant rares. Bien sûr, dans le langage officiel, le mot « interdit » n'existe pas. On dit tout simplement que les films ont été « retirés de l'affiche ». L'effet est le même : personne ne peut voir ni ces films ni ceux qui n'ont même pas dépassé la « *kolaudacja* », l'ultime censure. Et on peut imaginer que bien d'autres œuvres cinématographiques sont gardées sous clé. **Cendres et diamants** n'en est qu'un exemple.

Privés d'informations, enfermés dans une situation d'isolement, il ne reste plus aux cinéastes qu'à spéculer sur l'éventuelle sortie de leurs films et à attendre... Ainsi, il devient difficile de se faire une idée générale de la situation du cinéma polonais en ce début de l'année 1983. Les informations surgissent de façon fragmentaire. Une seule certitude : les étagères sont à nouveau bien remplies.

Dans le vide créé par les mesures prises pendant l'« état de guerre », on peut au moins parler de ce qu'il est impossible de voir. Encore faut-il mentionner le fait que l'importation des films occidentaux a été réduite au strict minimum. Le choix de Film Polski à cet égard est d'autant plus significatif. Dernièrement, on a pu voir dans les cinémas de Varsovie des films comme **Kramer contre Kramer** et **L'Empire contre-attaque**. Et tout cela en bon voisinage avec quelques comédies légères à la polonaise.

Il y a un mois, on pouvait encore voir **Danton** dans certains cinémas. Mais le film disparaissait bientôt des écrans, les affiches officielles n'étant toujours pas distribuées. Il fallait se contenter de celles faites à la sauvette. En attendant, les cinémas ont dû chaque semaine rendre compte de la fréquentation de **Danton** au Ministère de la culture, siège de la supervision culturelle et de la censure, mesure qui n'avait jusqu'ici presque jamais été pratiquée et donc d'autant plus révélatrice : Wajda est un des cinéastes les plus attaqués.

Depuis le début de l'année, la tactique adoptée à l'égard de Wajda est devenue claire. D'abord, Film Polski a refusé sa participation, en tant que coproducteur, à **Un amour en Allemagne**, dont le tournage vient de se terminer. On a quand même donné un passeport

à Wajda. Mais ni les acteurs polonais que Wajda avait choisis ni les techniciens, à l'exception de la monteuse Halina Prugar, collaboratrice de Wajda depuis des années, n'ont été autorisés à quitter la Pologne. Dans de telles circonstances, la récente destitution de Wajda de ses fonctions de directeur de l'Unité de production « X » n'a rien de surprenant. Le Zespół « X », dont la dissolution est envisagée, est considérée par les autorités comme « anti-socialiste » et « anti-polonais ».

L'opinion que les dirigeants polonais expriment aujourd'hui à l'égard de Wajda va dans le même sens qu'un article, paru après le Festival de Cannes 1981 dans *Iskusstvo Kino*, revue cinématographique soviétique, où Wajda avait été déjà l'objet de critiques violentes. Dans cet article, intitulé « Jusqu'où ira Andrzej Wajda ? », son auteur qualifie de « contre-révolutionnaire » le cinéaste et parle de la « lignée de laquais » que le cinéaste polonais aurait mis en scène. **L'Homme de fer**, devient, dans un tel contexte, une « œuvre de propagande impérialiste ». Le ton agressif du texte fait de son titre une menace. Dans la situation actuelle, on est passé des menaces aux actes. La personnalité du cinéaste est mise en doute. Dans la nouvelle génération, on essaie de lui trouver des successeurs possibles.

Certes, la stratégie n'est pas nouvelle. On repense aux méthodes stalinienne, même si celles d'aujourd'hui paraissent plus douces. En Pologne, une nouvelle phase a commencé et l'on demande des têtes. Dans le domaine de la presse, on a agi à cet égard très vite. De nombreux magazines littéraires ou cinématographiques ont disparu juste après le 13 décembre. Depuis, plusieurs ont reparu, sous leurs anciens titres, mais avec des collaborateurs différents (c'est le cas des magazines littéraires *Tu i teraz/ Ici et maintenant*, *Literatura na swiecie/La littérature du Monde*, *Rzeczywistosc/Réalité*). La revue cinématographique *Ekran*, organe fameux du fascisme polonais, va également réparaître. On ignore les conditions de cette nouvelle parution. Comme trop souvent, les mesures sont prises en catimini.

Certes, des metteurs en scène comme Bohdan Poreba, Czesław Petelski et Ryszard Filipiński ne connaissent guère de difficultés ou d'obstacles à leur travail : idéologiquement sûrs, ils ont accès aux moyens économiques mis à leur disposition par Film Polski. La crise, dont souffre toute l'économie polonaise, n'a pas épargné l'industrie cinématographique. Le manque de matériel sert souvent d'argument pour refuser un projet de film. Ce manque de moyens est certainement

un problème réel, mais qui existe depuis longtemps. Certains cinéastes ont pourtant la possibilité de réaliser des films, tandis que d'autres noms sont exclus de la distribution des biens. Filipiński peut tourner en Pologne. Film Polski a également accordé des crédits à Poreba et Petelski pour tourner en Inde et en Angleterre. Les Zespóły de ces deux cinéastes, « Profil » et « Illusion », suspects après l'été 1980, au moment où on envisageait une réforme de la cinématographie polonaise, sont à nouveau reconnus par le gouvernement. Et, apparemment, ils fonctionnent.

Pour revenir à l'article de *Iskusstwo Kino*, nous ignorons jusqu'à quel point le cinéma polonais aurait pu encore aller. Cette question concerne surtout le cinéma de certains jeunes cinéastes qui, pendant les années 70, ont au moins pu émettre des signaux. Ce laps de temps fut trop court pour apporter des réponses ou des solutions. Un courant très fort du cinéma polonais de cette période a pu offrir un constat social, tout en jouant un rôle social et politique. Ce cinéma étiqueté de « cinéma de l'anxiété morale » ne parlait pas entre les lignes, mais osait donner une image directe du présent. En présentant une autre réalité que celle des versions officielles, il fut en quelque sorte un contrepoids politique. Il répondait aux nécessités du moment en dépassant le cadre de son art. Ces films, interrogeant directement le spectateur, ont réveillé le public. Lié à une réalité concrète, le cinéma occupait une place importante dans l'espace social.

Pour parler d'un cinéma sans images !...

En 1983, il n'y a plus de place pour un tel cinéma. Les films qui, d'une façon ou d'une autre, mettent en question le système politique perdent leur droit à la diffusion et, en fait, à l'existence. Il ne leur reste que les étagères. « *Votre film sera porté à l'écran, si le Parti est fort* », dit-on à tel cinéaste. Pour lui, la chose est claire : ce ne sera donc jamais.

Alors, il nous reste à parler avec les cinéastes de leurs films. Ou à regarder quelques photos. Celles du film très contesté **l'Interrogatoire (Przesuchanie)**, de Ryszard Bugajski, par exemple. C'est en octobre 1980 que Bugajski a commencé l'écriture du scénario. Avant la période de Solidarnosc, il était encore impossible de parler de ce dont il traite.

l'Interrogatoire se passe durant la période stalinienne, finalement peu abordée par l'art polonais. C'est ainsi que ce film parle, pratiquement pour une des premières fois, directement des gens qui ont souffert pendant cette période qui reste encore dans l'ombre de l'histoire polonaise officielle.

Le protagoniste de **l'Interrogatoire**, Tonia, une petite chanteuse, devient victime de la machinerie tortionnaire. On l'arrête sans raison évidente. En prison, on l'interroge et on la torture. Finalement sans aucune autre raison que briser son moral. Ryszard Bugajski



Frissons, de Wojciech Marczewski.

s'en explique : « Tonia, le personnage principal, est une femme simple, sortant du quotidien, qui tombe dans le rouage de l'Histoire. Elle vit son arrestation et ce qui se passe en prison d'abord sans conscience véritable des mécanismes de la société dans laquelle elle a vécu. Ce qui la distingue d'un Artur London, dans l'Aveu de Costa-Gavras. London est un personnage célèbre qui, lui-même, a témoigné et qui avait conscience de la machinerie dont il était devenu la victime et que lui-même avait mise en marche ».

Le film de Bugajski se termine sur une image qui autorise un certain espoir : Tonia va chercher son enfant qui est né en prison. Dans une autre version du scénario, une fin différente montrait la fille de Tonia qui, vingt ans plus tard, avait elle-même un enfant. Ainsi Bugajski voulait exprimer le cycle répétitif de l'histoire.

L'Interrogatoire a été fait sans le consentement du Ministère de la culture, sous la seule responsabilité d'Andrzej Wajda. Pour pouvoir terminer son film, Bugajski a dû se procurer une partie de la pellicule à l'étranger. Mais il a pu au moins surmonter ces difficultés. Le 12 décembre 1981, le tournage a été terminé. Après, il n'y avait plus aucune possibilité de monter ce film.

Frissons (Dreszcze), le dernier film de Wojciech Marczewski, a été montré au moins deux semaines dans les cinémas polonais et a remporté plusieurs prix au Festival de Berlin, en 1982. Marczewski a eu une carrière un peu à part, assez capricieuse. A l'âge de 18 ans, il était déjà étudiant à l'école de cinéma à Lodz. Mais très vite il a abandonné cette filière pour des études universitaires qu'il abandonne bientôt pour réintégrer l'école de cinéma, qu'il quitte sans avoir passé le diplôme. Dans un système aussi strict que celui des pays socialistes il n'est pas facile d'être admis

comme cinéaste quand on a constamment contrecarré les directives officielles. Marczewski, qui travaille aujourd'hui à l'unité « Tor », a malgré tout réussi. Cauchemars (Zmory), son premier long métrage, est un film historique. Frissons se déroule à la fin de la période stalinienne en Pologne. L'action se passe essentiellement dans un camp de la jeunesse communiste où l'on essaie de mouler les jeunes selon le modèle idéologique du Parti. Le héros est un jeune garçon dont le père a été arrêté. Il accepte d'entrer dans le camp mais refuse les tentatives de manipulation pour finalement céder et finir en montant dans la hiérarchie du camp.

Avant le 13 décembre 1981, on reprochait au metteur en scène d'avoir falsifié l'Histoire. De tels camps n'auraient jamais existé en Pologne. Frissons est pourtant fondé sur des expériences personnelles du cinéaste. Faut-il douter que Wojciech Marczewski existe réellement ? Après la déclaration de l'Etat de guerre, l'argumentation devenait plus rigoureuse : le film fut retiré de l'office parce qu'il constituait, disait-on, moins une description du passé qu'une mise en relation avec le présent, permettant une mise en cause du système.

L'idée initiale de Marczewski était de faire un triptyque sur sa génération, dont Frissons aurait été la première partie. Pour l'instant, Marczewski attend, dit-il, que son jeune acteur atteigne l'âge prévu pour le second volet. Est-ce la seule raison ? Le tournage de Frissons s'est terminé en automne 1981. C'est aussi le cas d'un autre film portant sur les années 50 : C'était le jazz (Tobyl jazz), de Feliks Falk, sur un groupe de musiciens de jazz qui jouait clandestinement en 1952 à Lodz. A cette époque, ce genre de musique était interdit en Pologne, comme élément subversif provenant de l'Occident capitaliste. Falk mélange dans son film politique et divertisse-

ment. Pour lui aussi, la connaissance de l'Histoire doit servir à la compréhension du présent. Feliks Falk remarque que son film aurait eu beaucoup moins d'impact au moment de la période de Solidarnosc durant laquelle il a été réalisé. Mais au moment de l'Etat de guerre et dans la situation actuelle de « l'Etat de guerre suspendu », le film a repris une certaine actualité, dans la mesure où il met en évidence un conflit entre culture officielle et contre-culture, situation qui se répète aujourd'hui en Pologne. Bonne raison pour faire disparaître C'était le jazz. Un autre film de Falk, le Meneur de danse (Wodzirej), sur un meneur de danse sans succès qui, à l'occasion d'un concours, essaie de réussir à n'importe quel prix et finit par réussir, est également introuvable dans les programmes des cinémas. Par contre, Chance (Szansa), que Falk a tourné en 1979 et dans lequel il est question de l'oppression psychique et de la liberté de choix et d'expression, circule malgré un sujet politiquement troublant et incommode pour les autorités. Il est parfois difficile de suivre les méandres bien étranges de la pensée officielle...

L'attitude de la censure a été beaucoup plus nette pour Questions enfantines (Dzieciece pytanie), de Janusz Zaorski. Le héros du film est un jeune architecte de l'ère Gierek dont les plans de HLM ont été transformés par les autorités, supprimant par là-même tous les équipements collectifs. Le tournage s'est terminé en septembre 1980 et Zaorski y réagit presque à chaud face aux grèves de l'été.

Maintenir le rêve

Mais dans cette courte période de liberté qui a suivi l'été 1980, pratiquement aucun film, à part l'Homme de fer, n'a tenu vraiment compte des événements : il n'aurait pas été possible d'imaginer l'Homme de fer sans une personnalité de l'importance de Wajda. Dans un film comme la Femme solitaire (Kobieta samotna), réalisé pour la télévision par Agnieszka Holland, ou dans un film comme Questions enfantines, la période de Solidarnosc n'apparaît que comme toile de fond. On manquait alors de recul pour parler de cette période. Maintenant, il semble bien que ce ne soit toujours pas possible.

La Mère des rois (Matka Krolow), dernier film de Janusz Zaorski, est déjà situé dans le passé. Le scénario, tiré du roman de Kazimierz Brandys, avait été écrit douze ans auparavant. Mais ce projet, à partir du livre d'un auteur interdit en Pologne, a été tout de suite arrêté. Ce n'est qu'en novembre 1981 que Zaorski a pu commencer son tournage.

Lui-même appelle la Mère des rois une comédie de gribouillage. L'histoire est celle d'une famille, d'une femme qui s'appelle Krol (ce qui signifie « roi » en polonais) et de ses quatre fils. Le film retrace vingt-trois ans de leur vie, de 1933 à 1956. Un des fils meurt pendant la guerre, un autre en prison, un troisième devient alcoolique... C'est l'histoire de cette génération triste dans une période sombre de l'histoire polonaise et européenne. Et

c'est aussi celle d'une femme très humaine qui essaie malgré tout de faire de ses fils de bons Polonais.

Le film a été tourné en noir et blanc, car Zaorski a utilisé des photos documentaires de l'époque, dont il a fait un montage, intégrant les personnages de fiction au documentaire. Ce n'est pourtant pas un témoignage historique, même si la censure a pu le penser un certain temps. Zaorski a terminé son tournage (interrompu le 13 décembre 1981) en février 1982. Mais il n'a pas pu surmonter l'obstacle de la dernière censure. **La Mère des rois** n'est qu'un film de plus sur les étagères.

Pour l'instant, Zaorski a écrit un nouveau scénario : l'adaptation du **Lac de Constance (Jezioro Bodenskie)**, roman de Stanislaw Dygat. L'action se déroule dans un camp de prisonniers près du lac de Constance pendant la Deuxième Guerre Mondiale, où se trouvent des gens à moitié juifs, à moitié polonais. Cette situation étrange débouche sur la question de l'identité comme base existentielle de survie dans une situation extrême. Une telle question rejoint des thèmes abordés depuis toujours par le cinéma polonais.

C'est une autre question que doit se poser Zaorski, plus banale mais aussi décisive : comment un metteur en scène polonais peut-il faire en 1983 un film polonais ? Déjà le lac de Constance ne serait pas facile à reconstituer en Pologne. Mais une production intégralement étrangère paraît improbable à Zaorski, trop peu connu en Occident, d'autant plus qu'il ne la souhaite sans doute pas. Quant à une réalisation en Pologne, Zaorski s'attend déjà à un refus du ministre de la culture.

Il n'est pas le seul cinéaste qui se trouve dans une telle situation d'incertitude. Feliks Falk a exprimé une opinion valable pour beaucoup de cinéastes : « On écrit, tout en étant conscient que le scénario sera probablement refusé. Mais il est toujours possible que le contraire se passe... De toute façon, il vaut mieux faire quelque chose que rien ». Janusz Zaorski a « par précaution » d'autres projets. Comme Falk, il a écrit une pièce de théâtre dont il veut faire la mise en scène. Ryszard Bugajski envisage également un travail théâtral. Wojciech Marczewski a un projet de coproduction germano-yougoslave. Faire un film à l'étranger sera au moins faire quelque chose, sortir d'un état de paralysie.

Ce que l'on pourrait faire en Pologne après cette « guerre » (expression bien polonaise pour parler des événements autour du 13 décembre 1981), ce sont des comédies, des films d'amour. Une grande partie des cinéastes s'y refuse nettement : « Le plus important de ce qui s'est passé après le 13 décembre a eu lieu dans les rues. Tant que l'on ne pourra pas faire un film sur ces événements, tant que l'essentiel se passera dans la rue et que l'on ne pourra faire que des films d'amour, il vaudra mieux ne rien dire. Alors, peut-être, on pourra faire ce film sur ces événements. Bien évidemment, il ne s'agit que d'une hypothèse. Mais serait-il

vraiment possible de faire un tel film dans les conditions dans lesquelles nous vivons, avec ce vide que nous sentons en nous ? ».

Les événements ne sont pas passés sans laisser des traces profondes et le constat actuel n'est qu'attristant et troublant. « Ce pays est devenu tout à fait différent. C'est comme un pays étranger ». Un autre pays et pourtant le même, dans lequel il faut trouver d'autres réponses tout en essayant de rester fidèle à soi-même. Les perspectives d'avenir sont plus qu'incertaines. La situation du cinéma en Pologne, après seize mois d'immobilité forcée, s'est plutôt aggravée. Déjà seize mois se sont écoulés sans qu'aucun film important ait été réalisé ou montré. La situation d'isolement par rapport à l'Occident est ressentie comme grave. Le manque de contact avec d'autres pays et avec des artistes étrangers empêche la confrontation, la discussion, les échanges. On craint que le cinéma polonais n'ait le même destin que la cinématographie tchèque après 1968, qu'il s'abaisse au niveau d'un cinéma provincial.

Et l'on parle aussi des obstacles que chacun pourrait rencontrer en soi-même. « J'ai peur que l'on change soi-même. Car si la situation dure encore six ou sept ans, que pourra-t-on faire vraiment ? ». La question de l'auto-censure se pose. Chacun doit trouver sa propre réponse en face d'elle. Le sentiment du vide devient tangible, mais il n'y a aucune place pour la nostalgie d'un passé plus beau. Même cette année et demie de liberté plus grande devient problématique : « Je pense que nous avons éprouvé plus de satisfaction avant le temps de Solidarnosc. Chacun devait lutter pour son film et savait pourquoi il s'engageait dans cette lutte. Et puis, tout d'un coup, on a eu cette relative liberté

d'expression et, en même temps, plus rien à quoi s'opposer ».

Aujourd'hui, le temps de la lutte a recommencé, mais il est devenu plus difficile pour les artistes d'envisager une issue positive. Au moins, pour garantir son existence matérielle, il reste la possibilité de vendre sa voiture, comme le dit Bugajski. Le reste ne dépend pas toujours de l'artiste lui-même.

Le Hasard (Przypadek), de Krzysztof Kieslowski, reflète assez bien les questions qui se posent aux artistes polonais. Des questions bien connues, certes, mais devenues brûlantes. Il est construit autour d'un personnage qui essaie de partir et qui en sera sans cesse empêché. Trois histoires se répondent et renvoient au même motif. Kieslowski parle de quelqu'un qui cherche sa voie et se demande ce que l'on gagne ou perd à vivre une idée. Mais il n'est plus permis d'être moraliste dans la Pologne actuelle. Certains sujets et certaines idées, comme celles qui s'expriment dans **le Hasard**, sont devenus tabous. Surtout, il n'est plus permis de dire la vérité. « Je jure de mentir... » est la nouvelle devise.

Beaucoup d'artistes se refusent à prêter serment dans ces conditions. « Tue le poète et un autre prendra sa place ». C'est l'espoir et la conviction que le cinéma n'est pas encore égorgé. « D'abord, les gens étaient vraiment abattus. Mais maintenant, ils sont fâchés. Une année et demie a suffi pour se construire un rêve, pour changer de mentalité. Aujourd'hui, on essaie de tuer ce rêve. Mais ce n'est pas possible. Si on a été une fois dans sa vie poète, on s'en souviendra toujours ». Le souvenir de ce rêve garde la Pologne éveillée...

Andrea Grunert
mars-avril 83

C'était le jazz, de Feliks Falk.



ANNEXE n° 22

L'article de Krzysztof KIESŁOWSKI « Głęboko zamiast szeroko » publié dans le 1^{er} numéro de *Dialog* de 1981.

L'exemplaire ci-dessous vient du service culturel du KC PZPR, avec les passages « importants » soulignés par quelqu'un du Parti.

Source : AAN, Fonds : KC PZPR, Cote : LVI 1704 12/13

Krzysztof Kiesłowski

GŁĘBOKO ZAMIAST SZEROKO

Panuje dziś moda, a piszę w końcu października, żeby wszystko, co pojawiło się w polskiej kulturze przed sierpniem tego roku, zaliczyć do minionego okresu i umieścić w szufladzie z napisem „błądy”. Używam słowa „moda”, bo mam nadzieję, że minie i rozsądek weźmie górę w tej delikatnej dziedzinie, a my rozstaniemy się z tym, co złe, zostawiając jednak i rozwijając, co dobre. Trzeba bowiem pamiętać, że politykę kulturalną określają politycy i oni pilnują jej wykonania, ale realizacja już nie do nich należy. I jakkolwiek zachowawcza czy wsteczna byłaby polityka, ludzie związani z kulturą kierują się w swoich dokonaniach swoimi poglądami, swoim językiem, swoim rozumieniem świata. Inaczej trzeba będzie bowiem powiedzieć, że Różewicz, Andrzejewski, Mroźek, Nowakowski kolaborowali drukując swoje teksty, że Wajda i Zanussi wisieli u paska władzy, że Krallówna, Kapuściński, Bratkowski poszli na układy.

Inną zupełnie sprawą jest, ilu ludzi skrzywdzono, ile zniszczono przez to w kulturze — tę lukę i te krzywdy trzeba wypełnić możliwie najprędzej, czasem i — o zgrozo — zmieniając hasła wydrukowane już w Wielkiej Encyklopedii. Ale to inna sprawa. A inna — to to, co w kulturze, mimo ograniczeń i trudności, powstało i czego pozbywać się, właśnie w imię rozwoju tej kultury, nie wolno.

Mam wrażenie, że jednym z takich elementów jest polski film. Filmowcom jest wyjątkowo trudno, to też

trzeba pamiętać, żeby oceniać sprawiedliwie, bowiem do zrobienia filmu potrzeba dużo pieniędzy i przemysłowej roboty. Filmowiec, który zdecydował się milczeć, będzie milczał i w żadnej, ani w oficjalnej, ani w nieoficjalnej, kulturze nie będzie uczestniczył. Nie chodzi mi, broń Boże, o możliwość życia, bo każdy człowiek może znaleźć zajęcie, które pozwoli mu się utrzymać, chodzi mi właśnie o obecność w kulturze. Jeśli wycofam się, ponieważ wycięto mi coś z filmu, zatrzymano scenariusz albo położono film na półce — to po to, by funkcjonować w życiu kulturalnym, muszę zmienić specjalność. Nie zawsze mogę to zrobić, więc żeby nie zmieniać specjalności, muszę próbować po raz drugi, dziesiąty, dwudziesty. Takich prób poczyniono w filmie dużo, przeciskając się przez różne szczeliny na skutek zmęczenia przeciwnika, chwilowego osłabienia czujności czy choćby zwykłej niekompetencji. Bo niekompetencji urzędom związanym z kulturą odmówić nie można.

Zrobiliśmy wiele filmów, które dopiero dziś ukazują się na ekranach kin i telewizorów, ponieważ udało się znaleźć luki przy zatwierdzaniu scenariusza czy przy uzyskiwaniu produkcji, ale przede wszystkim dlatego, że wielu z nas uważało, iż ważniejsze jest zrobić niż wyświetlić, i świadomie szło na ryzyko braku eksploatacji. Udzieliłem kiedyś wywiadu *Polityce*, który nazywał się *Zrobitem i mam*, a są koledzy, którzy po kil-

ka, a nawet kilkanaście filmów z rządu, robili z całkowitą pewnością, że tylko oni będą je mieli i znali. Działo się tak oczywiście i dlatego, że we władzach pojawiali się ludzie myślący podobnie, którzy w większości za ten pogląd dali głowę. Myślę i o kierownikach artystycznych wytwórni i zespołów, o dyrektorach Naczelnego Zarządu Kinematografii, ale i o ministrach.

Zrobiliśmy też wiele filmów, które ukazały się okaleczone, ale mimo to przekazywały nasze myśli i idee, pokazywały kraj i jego problemy w sposób, który uważaliśmy za prawdziwy, walczyły z tym, czemu chcieliśmy się przeciwstawić, a na okaleczenia decydowaliśmy się w imię zdrowia i życia kultury. Myślę, że tak samo robili pisarze, dziennikarze, naukowcy.

Ja sam uważam, że najważniejszą powinnością artysty lat siedemdziesiątych, zwłaszcza w mojej sztuce, był opis rzeczywistości. Funkcjonowała ona w kilku planach, ludzie i wydarzenia miały po kilka twarzy zależnie od tego, czy patrzono na nie oficjalnie, czy prywatnie, wiele było niesprawiedliwości znanych powszechnie, ale nie będących przedmiotem publicznej oceny, wiele było języków. Chodziło o to, żeby ta właśnie konstrukcja rzeczywistości znalazła wyraz w filmie, a więc żeby stała się tematem publicznym. Tylko rzeczywistość opisana mogła zostać poddana osądowi, a poza szeroko rozumianą sferą kultury rzeczywistości w ogóle nie można przedstawić. Żeby się jej sprzeciwić, żeby wyrazić alternatywę — trzeba ją opisać. Żeby walczyć ze złem, nawet nieskutecznie, ale walczyć — trzeba je poznać. Żeby się nie zgadzać — trzeba wiedzieć, z czym. I nie wystarczy powiedzieć „wszystko to znamy” — musimy powiedzieć głośno i wszystkim. Łajdactwo, świnstwo, niesprawiedliwość, brak zasad moralnych, deprawacja — wszystko może stać się przedmiotem buntu i niezgody, ale musi przedtem zostać publicznie nazwane. Dlatego księża z ambon w małych miasteczkach mówią o rzeczach, które przecież wszyscy znają — nie nazywając ich bowiem wobec społeczności, nie mogą wyrazić sprzeciwu.

Wiem, że nie można było oczekiwać od razu arcydzieł i ten element także trzeba było wliczyć w koszty. W polskiej kulturze, inaczej niż w

amerykańskiej i rosyjskiej, nurt realistyczny zajmował raczej pośrednią pozycję, ale wierzę głęboko, że to właśnie, wobec takiego a nie innego kształtu świata, należało zmienić.

W tamtym momencie mniej ważne było wnętrze artysty, jego rozterki i bóle. Dla mnie osobiście ważne były tylko wtedy, kiedy rozpoznawałem je jako istniejące dookoła. To założenie jest bardzo szerokie i dlatego pewno wielu ludzi nie wahało się mówić o takiej konieczności możliwie szeroko.

Gatunek, o którym cały czas mówię, powstał i zrobił krajową i międzynarodową karierę. W kraju istniał oczywisty głód prawdy i wypadki ostatnie dowiodły, że ludziom po robocie nie wystarczą pióra w pupach tancerek, że mimo zmęczenia, biedy i poczucia bezradności — a może właśnie dlatego — potrzebują poważnej rozmowy o otaczającym świecie. Za granicą okazało się, że obraz świata, jaki prezentujemy, jest bliżki bardzo wielu ludziom, posypały się, jak nigdy dotąd, zakupy i jak za najlepszych czasów nagrody, ponieważ, cokolwiek by o tym mówić, pokazaliśmy żywy kraj i żywych ludzi. Filmy takie zrobili reżyserzy różnych pokoleń, a nawet różnych orientacji artystycznych — i to też stanowiło się kierunku.

Robiąc to, co robiliśmy, z pełnym poczuciem sensu i niepełnym poczuciem skuteczności, w pewnym momencie zdaliśmy sobie jednak sprawę z ograniczeń gatunku czy metody. Stanęliśmy przed swoistego rodzaju barierą. Z jednej strony wiele obszarów było całkowicie niedostępnych z podstawowych powodów politycznych, a te, które były dostępne, wyczerpywały się powoli. Z drugiej odpowiedź na pytanie „jak jest?” nie zwalniała nas od następnych, logicznie nasuwających się pytań: „dlaczego tak jest?”, „jak mogłoby być inaczej?”, „co zrobić?”. Opis nie zastępował diagnozy i przewidywań całego systemu komplikacji i uwikłań, w jakich znajdziemy się jako naród i jako ludzie. W końcu, co też należy wziąć pod uwagę, pojawił się bunt przeciw dominacji gatunku opisu owego, bowiem wielu kolegów uważało, że może nie starczyć miejsca na rozwój ich talentu, na prezentację ich wyobraźni, na wyrażenie myśli zdecydowanie i programowo oderwanych od ziemi, na poszukiwania formalne.

Wielu reżyserów-realistów szukało wyjścia z tej sytuacji. Niektórzy, sięgając korzeni dzisiejszej sytuacji, cofnęli się w przeszłość bliższą i dalszą, nie zdradzając realistycznego sposobu opowiadania. Wielu, zastanawiając się nad dalszą drogą, nie zrobiło w ostatnich latach filmu. Myślę, że obydwie postawy były konieczne i słuszne, wierzę bowiem, że sprzed tej bariery znaleźć drogę można i trzeba samotnie, bez konieczności deklarowania się po jakiegokolwiek stronie.

Sytuację komplikuje jeszcze, dzięki Bogu, rozwój wydarzeń. Wolność myślenia, a przede wszystkim wolność artykułowania, stawia nas, trzeba to zrozumieć, w sytuacji trudniejszej. Wiele tematów, obecnych dawniej właściwie tylko w filmie, dziś znaleźć można w tygodnikach i dziennikach, nawet w niektórych audycjach telewizyjnych. Dziś myśląc tylko o tak, jak kilka lat temu, musielibymy wziąć udział w wyścigu z dziennikarzami i publicystami, którego istotą może być na przykład szukanie ciemnych stron rzeczywistości lub utwory o aktywności społecznej i politycznej ostatnich miesięcy. Wyścig taki film musiałby przegrać, nie mówiąc już o tym, że wcale w tym wyścigu nie chcemy brać udziału.

Dzisiaj prawda o świecie, która według mnie jest nadal warunkiem podstawowym, już nie wystarczy. Trzeba szukać sytuacji bardziej dramatycznych, wniosków wybiegających poza codzienne doświadczenia, diagnoz bardziej uniwersalnych i mądrzejszych. Trzeba naturalnie opisywać te tereny, których kiedyś opisać nie byliśmy w stanie, ale trzeba to robić w perspektywie szerszej, bardziej jaszkrawie zaznaczając swoje stanowisko. W warunkach wolności stanowiska polaryzują się ostrzej, to naturalne, tak powinno być. Rozwój musi więc nastąpić przez dialog tych stanowisk, przez walkę poglądów na ludzi, świat, kraj. Wolność daje więc szansę, ale zwiększa wymagania.

Myślę, że najwięcej problemów pojawia się w sferze głębokości spojrzenia i języka. Dawałem już kiedyś taki przykład. Co jakiś czas zdarza się, że student zabija staruszkę. I wszystko polega na tym, czy opisze to Joe Alex, Agatha Christie czy Dostojewski. Chodzi tu właśnie o głębokość spojrzenia, ale i o język, bo z tą głębokością jest on ściśle związany.

Wobec standaryzacji wyglądnów miejsc i ludzi, wobec podobieństwa problemów, przed którymi stajemy, musi się znaleźć bogatszy język po to, żeby opowiadanie o wydarzeniach politycznych, o układach, o dyrektorach czy odchodzących żonach było równocześnie gwałtownym głosem w sprawach miłości, nienawiści, zazdrości czy śmierci. Trzeba szukać sposobów, żeby filmy o problemach stały się przede wszystkim filmami o ludziach, żeby to, co w filmie — z konieczności — zewnętrzne, stanowiło oprawę, a nie treść utworów. Stoimy więc przed koniecznością zmiany języka, zmiany bohaterów naszych filmów, zmiany sytuacji i dialogów. To, o czym piszę, nie jest ucieczką od konwencji realistycznej, jest natomiast problemem rozwoju tej konwencji, którego kierunek mógłbym określić najkrócej: głęboko zamiast szeroko, do środka nie na zewnątrz. Bardzo trudno będzie opowiedzieć o Polsce innymi słowami, a dla nas znaczy to: innymi obrazami, bo wiele z nich już wykorzystaliśmy, wiele się zdewaluowało. Każdy, powtarzam to jeszcze raz, będzie szukał własnej indywidualnej drogi, własnego sposobu, przynajmniej takie są nastroje.

Sam też jestem w takim nastroju. Niezależnie od tematów i spraw w moich filmach — o czym nie teraz — szukam sposobu, żeby oglądający je ludzie mieli uczucia podobne do moich: uczucia bezsilności, współczucia, żalu, które przyprawiają mnie o fizyczny ból, kiedy widzę mężczyznę płaczącego na przystanku tramwajowym; kiedy obserwuję tych, którzy chcieliby być tak blisko z innymi, a są tak daleko; kiedy widzę człowieka wyjadającego zostawione przez kogoś kluski w barze mlecznym; kiedy dostrzegam pierwsze plamy wątrobiane na rękach kobiety, która jeszcze rok temu nie miała ich na rękach, i wiem, że ona też na nie patrzy; kiedy widzę krzywdę straszną i nieodwracalną, która wybija na ludzkich twarzach tak widoczne znaki.

Chciałbym, żeby ten ból stał się udziałem moich widzów, żeby cielesność i męka, które — wydaje mi się — zaczynam dobrze rozumieć, przędostały się do tego, co zrobię.

Siedzę więc i mozolnie szukam drogi. Poza nielicznymi i nie jestem pewien, czy szczęśliwsiymi jednostkami, wszyscy jesteście dzisiaj w tym samym miejscu.

Résumé

L'objet de cette thèse est une étude de cas d'un ensemble de production cinématographique polonaise dans la période communiste des années 1970 - TOR (Kieslowski, Zanussi, Rozewicz). Cette recherche met en avant l'autonomie créatrice de l'auteur-cinéaste face aux bouleversements de la politique culturelle qui a déterminé la production cinématographique dans un pays non-démocratique, à savoir la Pologne populaire des années 1970. La filmographie de TOR est homogène et ses films communiquent un discours d'auteur sur les thématiques existentielles et morales où l'individu occupe une place centrale. Comment a-t-il été possible de produire des films mettant l'individu au centre dans un pays où régnait un discours officiel exaltant le collectif ?

Mots-clés : cinéma d'auteur, politique culturelle, TOR, Pologne populaire

Abstract

The main subject of this thesis is a case study of Polish cinematographic production under the communist period in the 1970's called TOR (Kieslowski, Zanussi, Rozewicz). This research points out the author-filmmaker's creative autonomy confronted to the Cultural Policy upheavals which have determined film production in a non - democratic country : Polish People's Republic in the 1970s. The TOR filmography is homogeneous and its movies transmit the author-filmmaker's point of view about the existential and moral matters while the individual occupies the central place. How was it possible to produce films focused on the individual in a country where the political class and its collective policy occupied the central place?

Keywords : author, cinema, cultural policy, TOR, Polish People's Republic