

## **Introduction à l'histoire du cinéma**

Cinémathèque suisse, mercredi 14h-17h

Pierre-Emmanuel Jaques

## 1<sup>er</sup> mars 2023 **Le cinéma des pays de l'Est**

### **Extraits montrés lors de la séance**

Mikhaïl Khalatov (1903-1973)	<i>Quand passent les cigognes / Letiat jouravli</i> (1957)
Andrzej Wajda (1926-2016)	<i>Ils aimaient la vie / Kanal</i> (1957) <i>Cendres et diamants / Popiol i diament</i> (1958)
Roman Polanski (1933-)	<i>Deux hommes et une armoire / Dwaj ludzie z szaf</i> (1958) <i>Le Couteau dans l'eau / Nóż w wodzie</i> (1962)
Milos Forman (1932-2018)	<i>L'As de pique / Cerny Petr</i> (1963) Voile d'or, Locarno
Jiří Menzel (1938-2020)	<i>Trains étroitement surveillés / Ostře sledované vlaky</i> (1966) Oscar du meilleur film étranger
Vera Chytilova (1929-2014)	<i>Les Petites marguerites / Semdirasky</i> (1966)
Milos Forman	<i>Au feu les pompiers ! (Hoří, má panenko)</i> (1967)

### **Citations et références**

Mira et Antonin Liehm, *Les Cinémas de l'est de 1945 à nos jours*, Paris, Cerf, 1989 (7<sup>e</sup> art)

« La signification véritable d'octobre 1956 [grève sauvage et répression russe contenue, poursuivie par W. Gomulka] n'apparut cependant que plus tard : il ne marquait pas vraiment le début d'une large démocratisation du socialisme polonais, mais plutôt le commencement de la fin de l'espérance née plusieurs années auparavant. Le cinéma polonais fut le reflet fidèle de cette situation : on passa de films qui exaltaient l'avenir de la nouvelle Pologne à des films d'une tristesse désespérée puis, vers le milieu des années 1960, à des films uniformément médiocres et vides. Ces années de tension donnèrent naissance à l'« Ecole polonaise. » » (p. 175)

« Comme Munk et d'autres, Wajda voulait montrer, entre autres choses, ce qu'avait réellement été la résistance antifasciste. Il faut chercher là la raison pour laquelle les Polonais tournèrent tant de films sur la résistance après 1956. Ce n'était pas pour eux une façon de se détourner du présent, ni un dernier recours ; c'était une façon de débrider une des plaies non cicatrisées de leur pays. (...) »

L'histoire, dans le film [*Cendres et diamant* avec Zbigniew Cybulski] comme dans le roman, se déroule en quelques heures, le temps pour Maciek de vivre une rapide histoire d'amour, de commettre un meurtre sans savoir pourquoi et de mourir lui-même sans plus de raison, et lui aussi dans la solitude. » pp. 179-180

« Andrzej Wajda : un cinéaste en proie à l'histoire » [1968], in Barthélemy Amengual, *Du réalisme au cinéma. Anthologie établie par Suzanne Liandrat-Guigues*, Paris, Nathan, 1997, pp. 118-146

« Le personnage de Maciek, tel que Cybulski l'incarne, affirme fort subtilement à la fois la différence et l'identité entre le proche passé et le présent de la Pologne. Son jeu d'abord, directement inspiré de celui de James Dean (Cybulski venait de découvrir, enthousiaste, *A l'est d'Eden*, que Wajda ne connaissait pas) introduit comme dans le film de Kazan « ce décalage entre une époque précise et une forme de sensibilité postérieure de [plusieurs] années. »<sup>1</sup> Son costume ensuite également anachronique pour la fin de la guerre : ses pantalons ajustés, sa coupe de cheveux (...), ses fameuses lunettes noires. Certains ont avancé que ces verres fumés lui masquaient – comme ses opinions politiques – les vraies couleurs de la vie. Il doit les ôter pour être heureux, pour aimer.<sup>2</sup> Cela paraît un peu court. Disons plutôt que, à l'égal des longs cheveux d'aujourd'hui, elles furent le signe d'une disharmonie sociale, d'une objection politique et, de toute façon, d'un manque ou d'une impossibilité de contact, de transparence, que l'individu se trouvât réellement déphasé ou qu'il se voulût tel.

La chapelle ardente, avec son climat tragique d'abandon, d'isolement policier, est un autre de ces liens qui marquent l'analogie dans la dissemblance. Totalement irréaliste pour 1945 (...) la scène est en revanche très plausible pour les années 1950 où le terrorisme stalinien faisait silence sur pareils événements. (...) Cette dualité finit par lui conférer une dimension quasi fantastique que le blasphème tranquille de Maciek, reclouant un talon avec la clochette de l'autel, aggrave jusqu'à l'angoisse. » pp. 126-127

Marie-Madeleine Brumagne, *Premier plan*, n° 52 (Jeune cinéma tchécoslovaque)

1) « En ces débuts de 1957, le dégel, le nouveau mode de penser défini par le 20<sup>e</sup> Congrès n'avait pas encore eu le temps de prendre tout son souffle et pourtant, en Tchécoslovaquie sortent déjà sur les écrans les premiers films non conformistes (non conformes à l'idéologie stalinienne et à l'esthétique jdanovienne).(...) »

---

<sup>1</sup> Louis Marcorelles, « *Cendres et diamant* », *Cahiers du Cinéma*, n° 102, décembre 1959.

<sup>2</sup> Samuel Lachize, « *Cendres et diamant* », *L'Humanité*, 11 novembre 1959.

Pendant dix ans le pouvoir avait réclamé des films, des grands films sur les temps présents tout en exigeant qu'ils soient animés par une conscience idéologique « positive ». » (...) p. 44

2) « *L'As de pique*, Gand Prix du F.I.F. de Locarno en 1964, est une œuvre où la fiction est portée à un fascinant point de fusion avec le documentaire. Elle fait éclater les structures d'une dramaturgie de l'écran prisonnière des règles académiques. Les rapports de Pierre, « L'as de pique », avec son employeur, ses copains et ses parents sont extrêmement complexes et difficiles. La communication avec les adultes s'embourbe dans les aliénations familiales. Avec les copains, dans une sorte de conditionnement grégaire. L'humour du film ne doit rien aux recettes de la comédie. Il naît de ce que chacun passe à côté de l'autre. Il s'introduit dans le film comme conséquence visible entre le vide sonore des mots et le sérieux imperturbable des conversations. La réalité nous fait toucher du doigt l'absurdité. C'est par là que Forman nous émeut. » pp. 74-75

### 3) *Les Petites marguerites*

« La réalisatrice, pour obtenir un effet critique total, pousse le comique jusqu'au grotesque, refusant au spectateur un recours quelconque à la psychologie. Elle tend à le confronter immédiatement avec une morale. Elle appelle son film : un documentaire philosophique grotesque. Pour parvenir à ces buts, elle use de toutes les recherches du langage cinématographique pour mieux le dynamiser. Quant à l'usage de la caméra de Kucera et à l'utilisation de la couleur, l'une comme l'autre ne se plie à aucune règle admise. C'est le délire rigoureusement calculé par l'acquisition d'un métier parfaitement maîtrisé, qui permet de prendre avec lui toutes les distances et toutes les libertés. Le comique grotesque de cette œuvre débouche sur une sorte de désespoir existentiel, lui même reposant sur une lucidité aigüe. » p. 86

## Références bibliographiques

Mira et Antonin Liehm, *Les Cinémas de l'Est de 1945 à nos jours*, Paris, Cerf, 1989 (7<sup>e</sup> art)

### **Pologne**

*Premier plan*, n° 27 (Nouveaux cinéastes polonais, Philippe Haudiquet)

Jacek Fuksiewicz, *Le Cinéma polonais*, Paris, Cerf, 1989 (7<sup>e</sup> art)

Boleslaw Michalek (dir.), *Le Cinéma polonais*, Paris, Centre Pompidou, 1992 (Cinéma pluriel)

Tadeusz Lubelski, *Histoire du cinéma polonais*, Villeneuve d'Asq, Presses universitaires du Septentrion, 2017

### **Tchécoslovaquie**

*Premier plan*, n° 52, septembre 1969 (Jeune cinéma tchécoslovaque, Marie-Madeleine Brumagne)

Eva Zaoralova, Jean-Loup Passek (dir.), *Le Cinéma tchèque et slovaque*, Paris, Centre Pompidou, 1999 (Cinéma pluriel)