

Andrzej Wajda (1926-2016) La conscience inquiète de la Pologne

André Roy

Numéro 180, décembre 2016, janvier 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/84289ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Roy, A. (2016). Andrzej Wajda (1926-2016) : la conscience inquiète de la Pologne. *24 images*, (180), 46–49.

ANDRZEJ WAJDA (1926-2016)

LA CONSCIENCE INQUIÈTE DE LA POLOGNE

par **André Roy**

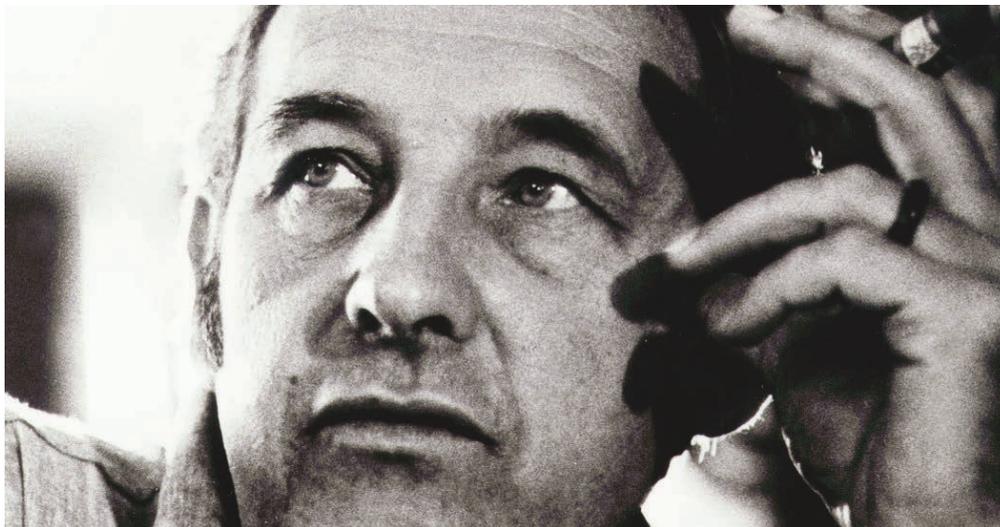


Figure incontournable du cinéma polonais, Andrzej Wajda n'a cessé, depuis son premier film, *Génération* (1954), de donner des nouvelles de son pays, d'en tracer un portrait politique, social et culturel à la fois fidèle et ambivalent dans son impétuosité et sa diversité, transformant l'histoire tant récente qu'ancienne de la Pologne en une épopée ardente et sombre, y brassant furieusement métaphores et symboles au fil de 37 longs métrages de fiction, de sept documentaires et de films pour la télévision. Wajda a joui de beaucoup de prestige. Or, ce prestige n'a pas toujours fait l'unanimité avec des films comme *L'homme de fer* (1981), trop collé aux événements de Gdansk, ou *Korcsak* (1990) et *La semaine sainte* (1996), trop ambigus sur les relations entre les Polonais et les Juifs.

En fait, son cinéma est nourri d'ambiguïtés et de contradictions : d'une vision antithétique de la politique et de l'esthétique, d'un magnétisme se dégageant d'un art de la composition très calculé et plutôt vieillot, d'une tension implacable, parfois difficile à supporter, dans les relations entre les personnages et les idées qu'ils défendent. Son univers a vibré d'un sentiment patriotique enflammé dans *Kanal* (1957), d'une nostalgie ardente dans *Lotna* (1959), d'une mélancolie toute tchékhovienne dans *Le bois de bouleaux* (1970) et *Les demoiselles de Wilko* (1979) ou d'actions palpitantes et saisissantes dans *Les cendres* (1967), *La terre de la grande promesse* (1974) et *Les possédés* (1988).

Wajda a réalisé tous ses films (à l'exception de trois d'entre eux) en Pologne, terre de laquelle il ne pouvait pas se détacher, respirant au même rythme qu'elle, une terre aimée jusqu'à plus soif. La singularité de son cinéma ne pouvait résider et se déployer que dans le communisme de ce pays de l'Est européen. La politique a été pour lui un cadeau empoisonné qui l'a forcé à déjouer les pièges de la censure et des normes esthétiques du

réalisme socialisme – sans lui éviter pour autant les polémiques. Comme tout artiste polonais – et comme tous ceux vivant dans les pays sous le communisme –, il a été à la fois un équilibriste et un dialecticien. Un sceptique et un déchiré.

Ses films sont des symptômes. Ils sont le résultat conjugué du refoulement de vérités pas bonnes à dire – autant sur l'histoire de la Pologne que sur son régime à la botte de Moscou – au profit d'un imaginaire exubérant, de non-dits sur les ruines d'une histoire tronquée (en particulier sur la situation des Juifs polonais) et d'un pessimisme profond en porte-à-faux d'un art qui devait, comme la littérature, communiquer l'espoir en un avenir radieux. On garde encore l'impression que le travail du cinéaste est né dans la tragédie, fruit d'une inquiétude douloureuse et d'un romantisme entravé.

Ces négations et ces faux-semblants qui ne peuvent créer qu'un pessimisme des sentiments et un vide idéologique, Wajda les suggère dans *L'homme de marbre* (1976) : il y dit, par l'entremise de Burski, son personnage de cinéaste, qu'il a travaillé avec les contraintes d'un état totalitaire et qu'il a dû faire des compromis. Avec la science d'un acrobate, il en a joué, oui, axant ses fictions sur la psychologie plus que sur la tangibilité des faits, sur une dramaturgie qui dépeignait en tragédies absurdes, souvent grotesques, les luttes de ses concitoyens. Il a composé des récits allégoriques qui lui permettaient de conjurer – comme chez une majorité de Polonais – des traumatismes historiques qu'on ne voulait pas évoquer. L'art de s'exprimer entre les lignes était son destin.

Ces dérobades étaient inévitables, et certains cinéastes, ne pouvant assumer les diktats esthétiques que l'État leur imposait, ont battu en retraite et se sont exilés (Roman Polanski, Jerzy Skolimowski, entre autres). Andrzej Wajda, lui, est resté fidèle

au poste, préférant condenser le mieux possible, le plus souvent avec clairvoyance et virtuosité, les leçons politiques imposées par le pouvoir : dans le paroxysme et avec des astuces dramatiques sans égales. Il se voulait la conscience de la Pologne.

Une conscience de l'absurdité de la vie que l'on peut constater dans trois grandes phases de sa carrière : sur la guerre et ses vrais-faux héros, sur les destins individuels et les questionnements existentiels, et enfin sur les différents avatars de l'homme polonais à travers l'histoire.

La guerre, l'histoire (et les juifs)

Andrzej Wajda commence sa carrière au cinéma en 1954 avec *Génération*, qui deviendra le premier volet d'une trilogie sur la résistance polonaise avec *Kanal* et *Cendres et diamant*. Il fait montre de courage – car sa carrière débute – en prenant ses distances avec la rhétorique du réalisme socialisme, mais non avec son esthétique linéaire, traditionnelle. Il y relate le travail clandestin de jeunes communistes dans un quartier de Varsovie en 1942, quartier qui, sans que cela soit souligné, jouxte le ghetto (la révolte des Juifs y est donc passée sous silence). Son protagoniste, Stach, est montré en héros positif mais naïf, mystifié par le discours de Sekula, patron d'une cimenterie et marxiste convaincu. Tous ces jeunes gens, tiraillés par leur passage à l'âge adulte, ne comprennent pas la portée politique de leurs gestes, leurs actions s'apparentant plutôt à un jeu puéril. À côté des armes, il y a certes la peur, mais surtout l'envie de vivre, les affres de l'amour et les rêves. La morale politique devient alors tout simplement problématique, contingente.

Situé en 1944, *Kanal* est un véritable défi à la dramaturgie puisque presque toute l'action se déroule dans des égouts. Les survivants d'un détachement de l'armée nationale polonaise y sont moins des héros que des hommes et des femmes convaincus que le destin leur sera fatal. Le film, profondément noir, aux situations limites, mais aussi aux effets dramatiques appuyés, décrit un enfer. Wajda évite toutefois de critiquer un moment historique : alors que se soulèvent les derniers résistants, de l'autre côté de la Vistule, l'Armée rouge attend que les nazis aient terminé la destruction complète de Varsovie pour y entrer. Si l'Histoire ici est un gouffre où disparaissent bien des vérités, elle n'apporte par ailleurs aucune espérance, le désespoir lui étant chevillé au corps inexorablement.

Cette même désespérance habite douloureusement *Cendres et diamant*, où il n'y a pas de place pour l'idéalisme. L'action se passe le dernier jour de la guerre, le 8 mai 1945 : une organisation clandestine doit tuer le secrétaire du parti communiste au nom de la résistance. Il s'agit ici d'agir pour la survie de la Pologne et non pour contrer la terreur annoncée du communisme qui s'y installe. Quelle que soit leur « classe », tous les personnages sont asociaux, cyniques ; ils sont résignés, masochistes. Le portrait de la Pologne qu'il dresse est atroce, sordide : l'action de ses résistants est futile et l'avenir du pays n'a jamais semblé plus sombre que dans ce film. Il n'y a pas de vainqueurs. C'est aussi la conclusion philosophique de *Paysage après la bataille* (1970) où Tadeusz, déporté politique, rencontre à l'hiver 1945, en Allemagne, Nina, une juive polonaise rescapée des camps qui finira par mourir. Pour Wajda et ses personnages, l'Histoire est définitivement absurde.



[1] *Kanal* (1957) et [2-3] *Cendres et diamant* (1958)

Or, si elle est absurde, l'Histoire peut aussi être interdite. Dans *Korczak* et *La semaine sainte*, Wajda altère, par maladresse ou phobie, les relations entre Polonais et Juifs durant la guerre. La première œuvre raconte une tentative de sauver les enfants juifs du ghetto de Varsovie au moment de l'ordre de sa liquidation. S'y exprime une vision « révélatrice » du salut, comme le souligne visqueusement le dernier plan au ralenti sur les enfants sautant du train vers la chambre à gaz sur ordre de Korczak. Un plan édifiant et surtout révisionniste (tous les enfants mourront à Treblinka). Dans la deuxième fiction, le cinéaste ne cherche pas plus à représenter l'horreur de l'extermination des Juifs. En 1943, au moment de la révolte du ghetto durant la Semaine sainte, Irena, une juive qui a fui les nazis, est hébergée par Jan dans un



Les demoiselles de Wilko (1979), Le bois de bouleaux (1970),
L'homme de marbre (1977) et L'homme de fer (1981)

immeuble de la banlieue de Varsovie. Le ghetto brûle au loin et dans l'immeuble vivent des salauds et des braves mais ce sont tous des Polonais, du même rang que ces adolescents courageux qui affrontent les nazis. Wajda est le grand réconciliateur.

Finalement, le cinéaste affronte sans détour en 2009 les mensonges et les falsifications historiques dans *Katyn*, un film venant briser le tabou sur le massacre par l'Armée rouge de milliers d'officiers et de résistants polonais en 1940. *Katyn* se révélera comme l'œuvre majeure de Andrzej Wajda sur la guerre. L'événement traumatisant est raconté du point de vue des épouses et des mères qui cherchent à savoir ce qui est arrivé aux officiers et civils à Katyn. Le réalisateur déroule les tenants et les aboutissants de la tragédie jusqu'à une dernière scène bouleversante, dans laquelle les assassinats sont montrés du point de vue des victimes. Toutefois, on peut noter qu'il y avait des Juifs parmi elles, mais le film ne s'y attarde aucunement.

L'amour, la mort (et le temps perdu)

Sans doute parce qu'il ne voulait pas s'enfermer indéfiniment dans les dilemmes de l'histoire polonaise et les conflits idéologiques qui amènent ses personnages au bord de la schizophrénie, Wajda se détourne un temps des situations politicosociales pour regarder ailleurs et s'intéresser à des êtres en crise existentielle. On pourrait même dire de la trilogie que forment *Le bois de bouleaux*, *La ligne d'ombre* (1976) et *Les demoiselles de Wilko* qu'elle est existentialiste. Ces trois films, raffinés dans leur mélancolie et léchés dans leur esthétique, sont tirés d'œuvres littéraires (de Jaroslaw Iwazskiewicz et Joseph Conrad).

Le bois de bouleaux relate les destins de deux frères que tout oppose. C'est un film étonnant et lyrique sur fond de maladie et de mort, qui révèle un nouveau Wajda. Il en sera de même de *La ligne d'ombre* (qui n'a pas été distribuée en Occident), adaptation d'un récit à forte teneur autobiographique de Conrad qui raconte l'histoire d'un jeune marchand, qui a quitté sa patrie polonaise, à la recherche de lui-même. Le film est surtout détonant du point de vue esthétique, avec sa caméra immobile, son hiératisme décrivant l'ennui et la solitude du marchand. La nostalgie du passé et le sentiment d'un présent monotone imprègnent également *Les demoiselles de Wilko* où un homme retrouve des amies qu'il a connues à la veille de la guerre de 14-18. Le passé et le présent se superposent sans qu'aucun flash-back ne soit nécessaire pour rappeler les souvenirs. Cette quête du temps perdu, minutieuse et séduisante, montre un héros sans héroïsme, sans illusion sur lui-même et sur le monde.

La politique, la solidarité (et les mythes)

Comme on l'a vu, les conflits entre les aspirations personnelles et l'engagement, les dilemmes moraux et le culte de la Pologne sont le plus souvent au cœur des œuvres de Andrzej Wajda depuis les débuts de sa carrière. Le cinéaste n'a jamais cessé de dénoncer les ambitions politiques à courte vue et de prôner la démythification historique en mettant en scène des hommes et des femmes prêts à se sacrifier pour que la vérité advienne. Le réalisateur, qui a toujours défendu son indépendance vis-à-vis des pouvoirs idéologiques et politiques, est au début de la cinquantaine quand il décide de faire un bilan de sa longue et féconde carrière. Il le fera sous la forme d'une fiction complexe et flamboyante, *L'homme de marbre*, qui aura un grand retentissement.

Ce film si critique, acerbe et lucide, sur l'histoire d'une république socialiste ne pouvait voir le jour que dans un pays communiste pas comme les autres, la Pologne. L'Église catholique y a une énorme importance; les travailleurs, surtout des chantiers navals, sont très combatifs, réfractaires aux doctrines d'un prolétariat d'avant-garde. Une grève déclenchée en décembre 1970 aux chantiers de Gdansk amène le pouvoir à changer ses dirigeants (le président Gomulka est démissionné). Les intellectuels ne lâchent pas prise, eux non plus, appelant de leurs vœux la construction d'une nouvelle Pologne voulue par Edward Gierek sous la surveillance étroite de l'Union soviétique. C'est dans ce climat d'effervescence, tant dans le milieu ouvrier que dans celui des artistes, que naîtra en 1980 le syndicat indépendant Solidarność.

Ce film dans le film met en cause les institutions polonaises des années 1950 et révèle les mensonges présents dans des pans entiers de la vie polonaise, de la politique à la culture. Constitué de flash-back – où on reconnaît l'influence de *Citizen Kane* d'Orson Welles –, *L'homme de marbre* retrace la vie d'un jeune ouvrier devenu un stakhanoviste dans l'esprit de la propagande politique vantant la supériorité de l'ouvrier communiste sur celui du monde capitaliste; il connaîtra toutefois la déchéance. Ce retour sur le passé de l'après-guerre est le fait d'Agnieszka, une jeune réalisatrice de la télévision. Par des extraits de films et la visite d'un musée qui constituent autant de pièces du puzzle de l'enquête d'Agnieszka, on comprend que Wajda entend questionner l'esthétique cinématographique et les implications politiques liées aux années 1970, les conventions immuables de l'art socialiste et la corruption des idéaux chez les artistes. Pour l'une des toutes premières fois dans l'histoire de la Pologne moderne, on remet en cause le rôle et le statut de l'ouvrier dans le développement du socialisme: on doit faire son deuil de l'émancipation du prolétariat. Entre le noir et blanc des films et actualités du passé (tous fictifs) et la couleur du temps présent, entre efficacité et prosaïsme, Wajda a l'ambition de démythifier le « Grand roman socialiste ». C'est, en fait, un cinéaste des idées.

Wajda donnera une suite à son *Homme de marbre* avec *L'homme de fer* (1981) dans lequel on retrouve la journaliste Agnieszka en épouse du fils de l'ouvrier, et un journaliste de radio qui doit enquêter sur ce fils et infiltrer le mouvement de Solidarność. Ce vrai-faux *remake* de *L'homme de marbre* est une chronique des événements présents, qui a été tournée rapidement sur les chantiers de Gdansk en grève, dirigés par le leader charismatique Lech Walesa. S'y mêlent la fiction et le documentaire; et son point culminant est la signature des accords entre le gouvernement et Solidarność. L'espoir naît d'un changement dans la société polonaise et la fin se veut un *happy end* pour une réalisation à la mise en scène compactée, très ou trop collée au point de vue des personnages, parfois caricaturale, qui table sur l'adhésion automatique des spectateurs partageant les revendications des ouvriers du chantier – tout en sachant très bien comment leur lutte s'est conclue. Positif, Wajda a construit ici un mythe et une légende sur la Pologne, dans un film plus compliqué que complexe.



Korzack (1990), Katyn (2007) et L'homme du peuple (2013)

Son manifeste pour cette nouvelle Pologne est toutefois clair et enthousiaste comme le sera *L'homme du peuple* (2013), un *biopic* de Lech Walesa traité avec vivacité, humour et intelligence, en particulier par l'intégration d'images d'archives dans la fiction. Une belle manière pour l'auteur de rester fidèle à sa démarche et de finir en beauté sa carrière¹. Le rôle national que Andrzej Wajda donne à Lech Walesa, c'est peut-être aussi, en miroir, le rôle national qu'a joué le cinéaste pour son pays. Celui d'une figure emblématique. 24

1. Si on excepte *Afterimage*, de 2016, qui n'a eu qu'une sortie en VOD en Europe.