

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

---

**Histoires et mémoires de la Pologne contemporaine  
au cinéma :  
*L'Homme de marbre et L'Homme de fer*  
d'Andrzej Wajda**

*par*

Zoé Protat

Département d'Histoire de l'art et d'Études cinématographiques  
Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la faculté des études supérieures en vue  
de l'obtention du grade de M.A.  
en Études cinématographiques

Août 2007

©, Zoé Protat, 2007



# Université de Montréal

---

Faculté des études supérieures

*Ce mémoire intitulé :*

Histoires et mémoires de la Pologne contemporaine  
au cinéma :  
*L'Homme de marbre et L'Homme de fer*  
d'Andrzej Wajda

*présenté par*

Zoé Protat

*A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :*

[information retirée / information withdrawn]

---

président-rapporteur

[information retirée / information withdrawn]

---

directeur de recherche

[information retirée / information withdrawn]

---

membre du jury

## Résumé du mémoire (français)

---

À travers l'étude du diptyque *L'Homme de marbre/L'Homme de fer* du réalisateur polonais Andrzej Wajda, ce mémoire s'attache à explorer les liens existants entre cinéma et histoire. Longtemps ignoré par la discipline historique traditionnelle, le cinéma s'affirme comme source potentielle dans le dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle. Dans la Pologne contemporaine, où l'histoire officielle était contrôlée par le régime communiste, l'art est investi de la mission de sauvegarder et transmettre l'histoire « réelle ». Dans *L'Homme de marbre*, le cinéma agit comme révélateur d'une histoire interdite (le stalinisme des années 1950) à travers l'enquête d'une jeune cinéaste des années 1970, personnage emblématique d'une nouvelle génération cherchant à se réappropriier son passé. *L'Homme de fer*, réalisé immédiatement à la suite des faits qu'il décrit (l'avènement du syndicat libre Solidarność en 1980), questionne les problématiques de l'histoire du temps présent et la notion d'événement historique : le film devient ici agent de l'histoire et œuvre de mémoire.

### Mots clés

Cinéma; histoire; mémoire; histoire du temps présent; Andrzej Wajda; *L'Homme de marbre*; *L'Homme de fer*; Pologne; Solidarność; archive.

## Résumé du mémoire (anglais)

---

Through the study of the Polish director Andrzej Wajda's diptych *Man of Marble/Man of Iron*, this thesis explores the existing relations between cinema and history. Traditionally ignored by historical studies, cinema has at last been acknowledged as a reliable source in the last quarter of the 20<sup>th</sup> century. In contemporary Poland, where official history was controlled by the communist regime, the safekeeping and transmission of "real" history is devoted to art. In *Man of Marble*, the cinema reveals a forbidden history (1950's Stalinism) through the investigation of a young director of the 1970's who represents a new generation in search of its own past. *Man of Iron*, filmed almost in parallel with the events it depicts (birth of the free trade union Solidarność in 1980), calls into question the issues of present-time history and the concept of historical event: the movie itself becomes an agent of history and a work of memory.

### Mots clés

Cinema; history; memory; present-time history; Andrzej Wajda; *Man of Marble*; *Man of Iron*; Poland; Solidarność; archive.

## Table des matières

---

RÉSUMÉ DU MÉMOIRE (FRANÇAIS) .....	I
RÉSUMÉ DU MÉMOIRE (ANGLAIS) .....	II
TABLE DES MATIÈRES .....	III
INTRODUCTION.....	1
<b>PARTIE I - LE CINÉMA FACE À L'HISTOIRE .....</b>	<b>9</b>
CHAPITRE 1 - HISTORICISER LES RELATIONS ENTRE HISTOIRE ET CINÉMA .....	10
CHAPITRE 2 - LE CAS PARTICULIER DE LA POLOGNE ET DU CINÉMA DE WAJDA .....	40
<b>PARTIE II - <i>L'HOMME DE MARBRE</i> DANS L'HISTOIRE .....</b>	<b>51</b>
CHAPITRE 1 - DU ROMANTIQUE À L'HISTORIQUE .....	52
CHAPITRE 2 - LA FIGURE D'AGNIESZKA : L'INCARNATION D'UNE NOUVELLE GÉNÉRATION .....	61
CHAPITRE 3 - LA VÉRITÉ ET LA FICTION DE L'HISTOIRE PAR LE CINÉMA.....	70
<b>PARTIE III - <i>L'HOMME DE FER</i> DANS L'HISTOIRE.....</b>	<b>84</b>
CHAPITRE 1 - TRAITER L'HISTOIRE EN TEMPS RÉEL.....	85
CHAPITRE 2 - RÉVÉLER L'HISTOIRE, PASSÉE ET PRÉSENTE .....	96
CHAPITRE 3 - LA CRÉATION D'UN ÉVÉNEMENT HISTORIQUE PAR LE CINÉMA .....	107
CONCLUSION .....	117
BIBLIOGRAPHIE .....	IV

## Introduction

---

Le présent mémoire se conçoit comme une exploration des différents rapports entre cinéma et histoire à travers l'exemple du diptyque d'Andrzej Wajda *L'Homme de marbre* (*Człowiek z marmuru*, 1977) et *L'Homme de fer* (*Człowiek z zelaza*, 1981). Ces deux films constituent le point d'orgue de la prolifique carrière de l'un des cinéastes polonais les plus influents, qui fit de l'expérience de l'histoire l'un des sujets privilégiés de son cinéma.

De façon générale, l'interpénétration des domaines respectifs de l'histoire et de la création artistique est une tendance très marquée en Pologne. Depuis des siècles, les arts polonais sont profondément liés au déroulement d'une histoire nationale tragique, scandée par les occupations étrangères et les violentes répressions. Au cœur d'un pays sans cesse annexé par ses puissants voisins, l'artiste revêtit peu à peu une fonction quasi messianique, se concevant comme le garant d'une certaine idée de l'« identité nationale » et revendiquant un rôle actif dans l'histoire. Cette conception particulière, incarnée tout d'abord par la poésie et la littérature, atteignit son apogée lors du romantisme de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Après le désastre de la Seconde Guerre mondiale, une nouvelle occupation du territoire polonais par les armées soviétiques puis la domination de l'U.R.S.S. durant plus de quarante-cinq ans accentuèrent de nouveau cette position, bientôt relayée par le cinéma. En ce sens, l'œuvre d'Andrzej Wajda poursuit la longue lignée d'artistes polonais antitotalitaires et engagés pour la cause de leur patrie.

Après une célèbre trilogie consacrée à la question de la Seconde Guerre mondiale (*Génération* en 1955, *Kanal* en 1957 et *Cendres et diamant* en 1958), Wajda s'attache avec *L'Homme de marbre* et *L'Homme de fer* à la représentation de certains épisodes historiques de la Pologne contemporaine. Les deux films exposent, de manière militante, les travers du totalitarisme communiste qui sévit en Pologne jusqu'en 1989. À travers un récit chevauchant le passé et le présent,

*L'Homme de marbre* aborde autant la dictature stalinienne des années 1950 que la fin des années 1970, période d'immobilisme politique et de profond marasme. *L'Homme de fer* prend quant à lui pour objet principal les mythiques grèves de l'été 1980 et la naissance d'un premier syndicat indépendant en Europe de l'est, Solidarność (solidarité), afin de remettre en contexte les multiples bouleversements politiques et sociaux de la décennie 1970-1980.

Les deux œuvres explorent ainsi une histoire douloureuse et controversée à travers une démarche d'élucidation historique. *L'Homme de marbre* est en effet le premier film polonais à représenter ouvertement les ravages du stalinisme à travers le parcours exemplaire d'un stakhanoviste devenu dissident politique. Ce personnage est mis en lumière par l'enquête d'une jeune cinéaste de 1976 qui, vingt ans plus tard, se heurte à une censure toujours omniprésente. *L'Homme de fer* est quant à lui un exemple singulier de quasi simultanéité entre un temps historique réel et un temps cinématographique fictionnel : le postulat principal du film est de témoigner de l'instantanéité d'un moment précis, à savoir les événements d'août 1980, tout en revenant ponctuellement sur certains faits antérieurs. Malgré ces retours dans le passé, *L'Homme de fer* avance principalement une démarche d'urgence qui témoigne d'un engagement politique direct. Les deux films, hautement polémiques, subirent de multiples façons la censure du gouvernement : après une très longue gestation, *L'Homme de marbre* connut une diffusion malaisée et fut ignoré par la presse tandis que *L'Homme de fer*, dont la réalisation fut rendue possible par la victoire momentanée de Solidarność, fut interdit dès le coup d'État de décembre 1981 jusqu'à la chute du mur de Berlin.

Si l'étude des relations étroites et dynamiques entre cinéma et histoire semble aujourd'hui une évidence, il s'agit toutefois d'une démarche relativement récente. La littérature sur le sujet insiste fortement sur le dénigrement prolongé du cinéma par la discipline historique. Le cinéma, art du XX<sup>e</sup> siècle, fut longtemps confiné dans la sphère du divertissement en raison de la connotation

de légèreté dont souffrait l'image. Contrairement à l'écriture, l'image était considérée comme une source particulièrement instable, non objective, voire même pernicieuse en raison de certaines de ses propriétés inhérentes (notamment le sentiment de proximité et l'effet de vérisme), ce qui la rendrait incompatible avec les rigueurs de l'histoire scientifique. Méconnu ou ignoré par les historiens, le cinéma n'était pas considéré comme étant apte à proposer une expérience particulière et significative des domaines de l'histoire et de la mémoire. Pourtant, dès son avènement, le cinéma s'attache à la représentation de l'histoire sous toutes ses formes, aussi bien documentaire (actualités, archives) que fictionnelle. Les films agissent aussi bien en tant que documents de propagande redoutablement efficaces qu'en tant qu'expressions d'un contre-pouvoir dégagé du poids des institutions de l'histoire officielle écrite. Dans tous les cas, ils interviennent en tant que témoignage d'une époque et de l'expérience de l'histoire.

Les années 1970-1980 marquent une rupture dans l'approche des rapports cinéma/histoire et dans les études historique en général. Cette période se caractérise par le déplacement des intérêts de la discipline ainsi que par la naissance d'une nouvelle histoire préoccupée par les « exclus » des annales officielles. De nouveaux objets d'étude et de nouvelles sources, dont le cinéma fait partie intégrante, se développent conjointement. Le cinéma se révèle particulièrement précieux dans l'étude de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle, généralement désignée par l'appellation « histoire du temps présent », qui acquiert une pleine légitimité scientifique et institutionnelle au cours de ces mêmes années. L'exploration de cette histoire très récente pose plusieurs interrogations, notamment en ce qui concerne le traitement des sources et la position de responsabilité accrue à adopter par l'historien. L'interpénétration récurrente des domaines respectifs de l'histoire scientifique, caractérisée par la mise à distance, et de la mémoire, incarnée par les témoignages de personnes vivantes, suscite également des débats passionnés. Par sa faculté de mettre les événements historiques en images et en sons et de les restituer de façon immédiate et sensible, le cinéma s'impose comme l'archive privilégiée de l'histoire du temps

présent. Cette histoire évolutive et en mouvement serait ainsi particulièrement susceptible d'être incarnée par les spécificités de ce médium qu'est le cinéma.

Les premières tentatives de lier cinéma et réflexion sur l'histoire s'incarnent donc dans un contexte de multiples mutations de la discipline historique. Le film est désormais envisagé comme un nouveau mode d'histoire qui modifie la vision du passé et lance un défi à l'historiographie écrite. La première tendance des études histoire/cinéma s'incarne toutefois dans une certaine instrumentalisation du médium : le film est envisagé le plus souvent en tant qu'illustration ou confirmation en images de faits déjà connus et explicités par l'histoire scientifique. Les films sont premièrement abordés sous l'angle de la recherche de preuves et d'éléments constitutifs d'un « sous-texte » révélateur de conditions historiques particulières de production et de réception. Le développement des recherches sur le sujet introduit ainsi le cinéma en tant que source pour les historiens, mais entraîne également la volonté de distinguer le cinéma non plus comme simple discours mais plutôt comme producteur d'une véritable pensée sur l'histoire. Davantage que commenter, représenter ou confirmer, les arts créent de l'histoire et en matérialisent l'expérience sensible. Cette nouvelle approche confère au cinéma une véritable place au cœur de l'histoire plutôt que de le confiner dans des éternels rapports de comparaison. À travers ses spécificités formelles et narratives, le cinéma se révèle particulièrement apte à effectuer un travail sur le temps et ainsi de restituer les silences, les hésitations, la confusion et les troubles de l'histoire. Certains historiens en viennent à soutenir que l'étude des pratiques cinématographiques peut introduire des changements dans les modalités de l'écriture de l'histoire<sup>1</sup>.

Dans le cas de *L'Homme de marbre*, la transmission du passé s'effectue premièrement à travers l'analyse de la trajectoire d'un dissident imaginaire. Ce

---

<sup>1</sup> À titre d'exemple, citons le texte Jean-François Revel qui aborde les difficultés de la « mise en récit » d'une histoire fuyante et non balisée à travers le cas de *Blow-Up* de Michelangelo Antonioni : « Un exercice de désorientation : *Blow Up* » in *De l'histoire au cinéma*, sous la direction d'Antoine de Baecque et Christian Delage, Paris, éditions Complexe, « Histoire du temps présent », 1998, p. 99 à 110.

récit permet de dénoncer les failles du stalinisme, mais l'examen critique de l'histoire s'édifie également par un examen critique des représentations issues des années 1950. Le film intègre en effet de fausses images d'archive sous forme de documentaires parodiques et dénonciateurs spécialement recréés par Wajda. Ces faux films sont incorporés à la diégèse afin de formuler une critique des images cinématographiques « officielles » issues des années 1950 qui, élaborées selon la doctrine du réalisme socialiste, ne relèvent pas d'une représentation mimétique de la réalité mais bien d'une fictionnalisation du monde à partir de dogmes esthétiques et politiques. La propagande interdit ainsi toute pensée déviante et soumet la vérité historique aux exigences de l'idéologie. Au sein du film, ces représentations « réalistes socialistes » seront ensuite confrontées à une série d'images également recréées par Wajda, mais figurant cette fois-ci les représentations perdues ou censurées de ces mêmes années. Au sein du récit fictionnel de *L'Homme de marbre*, ces images incarnent une certaine « vérité » de l'histoire refusée par les instances du pouvoir, vérité accessible par une mise en parallèle constante entre représentations officielles codifiées et représentations dissidentes opprimées. Par cette démarche d'enquête, *L'Homme de marbre* s'affirme pleinement comme œuvre d'histoire.

Le projet de *L'Homme de fer*, élaboré quatre ans plus tard, permet à Wajda de concrétiser encore plus ouvertement sa volonté d'exploration de l'histoire immédiate en témoignant de la rapidité et de la confusion d'événements inattendus et inespérés. Dans son approche particulière du présent, le film annule toute mise à distance avec août 1980 et se proclame comme « film-instantané », témoignage et acte de mémoire. Le film recherche en effet la compréhension des actes réels pour en tirer une interprétation et un récit qui fait la part belle à l'ambiguïté. Avec une telle œuvre, Wajda propose à la fois une vision d'auteur et un reportage d'« actualité » sur les événements d'août 1980, le tout à travers un déroulement narratif éclaté et une forme hybride. *L'Homme de fer* fait en effet fréquemment appel à de véritables images documentaires, incorporées à la fiction de manière totalement transparente. Ces archives, très peu diffusées en Pologne avant la sortie du film, sont celles des grèves d'août

1980 et des premiers soulèvements des chantiers navals de Gdańsk en 1970. Le film tire ainsi parti des forces intrinsèques des images pour mettre en scène un événement jugé « historique » de façon immédiate. Il révèle également pour la première fois des images réelles de la violente répression du gouvernement communiste polonais à l'endroit des dissidents politiques. En convoquant largement les images documentaires, *L'Homme de fer* brouille constamment les frontières incertaines entre vérité et fiction et confère à sa fiction cinématographique une certaine légitimité historique. De nombreuses scènes sont constituées d'une alternance constante entre les plans recréés par Wajda et les images documentaires de l'événement, procédé exploité afin de mieux troubler de façon vertigineuse les limites entre réalité et fiction. Ces limites furent d'ailleurs si bien troublées qu'en raison de la rapidité, de l'ampleur et de la force de retentissement du projet, *L'Homme de fer*, œuvre pourtant fictionnelle, se vit incarner la « vérité » de Solidarność aussi bien en Pologne que dans le reste de l'Europe.

Les conceptions de l'histoire et de la mémoire avancées par *L'Homme de marbre* et *L'Homme de fer* s'expriment ainsi à travers un kaléidoscope complexe de témoignages divers mais également d'images, les deux films revendiquant un recours récurrent à la notion d'archive. En conséquence, le spectateur se retrouve face à une alternance continue entre deux régimes de représentation du passé : les trames fictionnelles à la fois militantes et romanesques se conjuguent à un examen critique des représentations cinématographiques issues de certaines périodes historiques. Les deux films questionnent l'image à travers l'intégration à leurs récits de vraies et fausses archives « historiques » qui transmettent au spectateur une vision protéiforme du passé et du présent. Le cinéma se révèle ainsi le moyen privilégié pour atteindre une certaine essence de l'histoire, aussi bien passée que présente.

Ce mémoire sera divisé en trois parties. La première partie sera majoritairement consacrée à une exploration des rapports théoriques entre

histoire et cinéma. Au sein de cette partie, un premier chapitre s'attachera à l'examen des grandes tendances issues de la littérature sur le sujet. Il sera question des raisons ayant motivé le déni initial des historiens face au cinéma, puis des changements subséquents introduits dans la discipline qui permirent au cinéma d'être considéré par l'histoire scientifique. L'évolution de la théorie cinéma/histoire, des débuts lors des années 1970 jusqu'aux innovations récentes, sera détaillée. Il sera également question du cas de l'histoire du temps présent ainsi que des frontières parfois ambiguës entre les domaines respectifs de l'histoire et de la mémoire. Un second chapitre viendra compléter cette première partie en introduisant le cas du cinéma polonais en général et de l'œuvre de Wajda en particulier, caractérisés par leur fort lien avec une histoire nationale très agitée.

La seconde partie du mémoire portera sur *L'Homme de marbre* et sera divisée en trois chapitres. Le premier introduira le film dans l'optique des multiples changements historiques introduits par la période de la fin des années 1970, notamment en ce qui concerne le traitement de la figure du héros. Le second chapitre s'attachera particulièrement à l'examen à la fois formel et narratif du personnage principal de *L'Homme de marbre*, la jeune cinéaste Agnieszka, envisagé en tant qu'incarnation d'une nouvelle génération dont la détermination sera capitale. Finalement, le troisième chapitre décrira les différentes étapes de la démarche d'élucidation historique proposée par Wajda. Le film présente les images cinématographiques comme un moyen privilégié d'atteindre l'histoire, d'où le recours du film à de fausses « archives » des années 1950 élaborées selon les codes de l'époque et mises en rapport avec les images du présent.

La troisième partie du mémoire, traitant de *L'Homme de fer*, comptera également trois chapitres. Le premier reviendra tout d'abord sur certaines problématiques liées à l'histoire du temps présent et au traitement d'un événement historique presque immédiatement recréé et fictionnalisé par le cinéma. Le second chapitre abordera de nouveau la question de l'archive, dans ce

cas-ci majoritairement authentique et intégrée à la fiction selon une démarche parfois équivoque. Le troisième chapitre portera quant à lui sur la possibilité inédite du cinéma d'introduire un événement très récent au sein de la grande histoire d'une nation, possibilité notamment amplifiée par les pouvoirs de l'image.

## **PARTIE I**

---

### **Le cinéma face à l'histoire**

## Partie I

### Chapitre 1

#### Historiciser les relations entre histoire et cinéma

---

Le fait que le cinéma, au-delà d'une représentation mimétique et « réaliste », puisse proposer une expérience particulière et significative des domaines de l'histoire et de la mémoire fut longtemps ignoré ou même totalement nié. L'art le plus représentatif du XX<sup>e</sup> siècle n'était pas envisagé comme une référence pertinente pour le discours historique qui favorisait les sources traditionnelles, issues de l'écriture, jugées plus assurées. Le cinéma d'« histoire », qu'il soit documentaire ou fiction, n'était pas considéré : d'abord rejeté dans la sphère du divertissement, il fut ensuite estimé comme une simple reproduction en images, une illustration plus ou moins fidèle de faits déjà connus et explicités par l'histoire scientifique. Les images cinématographiques en étaient donc généralement réduites à un discours directement hérité de la littérature. Dans tous les cas, il était malaisé de proposer que le cinéma puisse prétendre à une expérience originale, spécifique et sensible de l'expérience historique. Cependant, la réunion cinéma/histoire propose parfois bien plus qu'une collection d'images vraisemblables ou qu'un simple catalogue d'informations factuelles servant de toile de fond à une intrigue de fiction. Certaines œuvres cinématographiques traitant d'histoire et de mémoire vont au-delà de la reconstitution habile : elles réfléchissent à la fois sur le médium cinéma et la discipline historique en proposant, à travers les différentes strates de la médiation audiovisuelle, une expérience singulière de l'histoire. En effet, contrairement aux institutions étatiques et à la majorité des archives écrites, souvent considérées comme figées, distantes ou tributaires des dogmes du pouvoir, les arts peuvent prétendre à la transmission d'une véritable expérience de l'histoire et de la mémoire. Tout d'abord une expérience de la mémoire, ce souvenir à la fois individuel et collectif qui fut longtemps ignoré par les annales officielles et qui, depuis quelques dizaines d'années, reconquiert ses lettres de noblesse à l'intérieur même de la discipline historique jusqu'à occuper le devant

de la scène; mais également une expérience de l'histoire dégagée du poids du discours officiel, une histoire quotidienne et « authentique », bouillonnante de sons et d'images, une véritable expérience qui nous est livrée à travers les codes spécifiques de la médiation cinématographique.

Le couple cinéma/histoire entama son processus de reconnaissance au milieu des années 1970, sous l'impulsion d'une véritable révolution dans ce que l'on nomme l'histoire « scientifique ». Pourtant, le film historique et ses différents avatars, documentaires ou fictions, existent depuis les premiers balbutiements du cinéma. Le premier débat sur l'histoire au cinéma concernait toutefois les images documentaires. En effet, dès le tout début du XX<sup>e</sup> siècle, les images cinématographiques furent convoquées afin de reproduire et diffuser (dans une mesure d'abord toute relative puis de plus en plus croissante) certains événements publics jugés importants et par conséquent « historiques » : cérémonies, manifestations politiques, visites de chefs d'état, etc. Malgré le fait que ces « actualités » étaient bien souvent falsifiées par la magie du montage ou tout simplement réinterprétées face à une caméra qui n'avait alors plus rien de documentaire, le principe de l'enregistrement, inhérent à la technique cinématographique, supposait une garantie de vérité. Cette valeur de l'enregistrement incarne une première réalité documentaire et historique du cinéma. Cependant, l'on se mit à douter bien rapidement de la réalité objective des images et la « valeur enregistrement » fut contestée. Ce débat primordial, encore d'actualité de nos jours, s'incarna dès les origines dans l'opposition entre les vues prises sur le vif des frères Lumière et les actualités souvent totalement reconstituées de Georges Méliès. Ces dernières, une pratique courante au début du XX<sup>e</sup> siècle, sont symptomatiques d'une recherche constante de la vérité à travers des reconstitutions « plus vraies que nature ». Les événements réels étant par définition en mouvement, imprévisibles et même confus, la tentation est grande d'« harmoniser » l'image afin de créer de toutes pièces une représentation plus ordonnée de la réalité; représentation se devant toutefois d'être crédible. Les réactions face à de telles images furent ambivalentes.

Certaines cultivaient l'ambiguïté en se revendiquant d'être partiellement ou totalement véridiques, tandis que d'autres s'affichaient comme fausses tout en conservant paradoxalement une certaine valeur de représentation<sup>2</sup>. Ce n'est aucunement la vérité, mais la tromperie demeure vraisemblable : la prétention de ces images, à travers un tel degré de réalisme factice, était d'atteindre une certaine vérité de la vie.

Malgré la popularité et l'importance quantitative des images d'archive et des reconstitutions historiques, l'idée d'étudier les films en tant que documents d'histoire et de « procéder ainsi à une contre-analyse de la société »<sup>3</sup>, selon l'expression de Marc Ferro, est somme toute relativement récente. La négligence du cinéma comme source pertinente pour la réflexion historique s'explique par divers facteurs; le principal, et généralement considéré comme le plus important, étant l'hégémonie de l'écriture en histoire scientifique. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, la légitimité de l'image est en effet très contestée. Les sources de l'historien sont classées selon une hiérarchie institutionnelle stricte : tout d'abord les documents issus des archives nationales, puis les autres textes écrits, les biographies, enfin les « histoires locales ». L'image est tout simplement écartée et souffre d'une connotation de légèreté par rapport à la stabilité et à la véracité des archives écrites. Le cinéma, un art relativement nouveau, se retrouve donc en queue de cortège. Il est généralement occulté par les discours historiques. Les rares commentaires le présentent soit comme une industrie à la solde du pouvoir, soit - et il s'agit de l'interprétation la plus courante - comme une machine à divertissement destinée à « abêtir », non à proposer un discours articulé et signifiant.

---

<sup>2</sup> François Niney aborde cette contradiction à travers l'exemple de *The March of Time* : « À la différence de Méliès, Time n'employa jamais le terme "reconstitués" pour ses "documentaires d'actualité". Henry Luce, le directeur de Time qui présida au lancement de la série, la revendiquait comme "*fakery in allegiance to the truth*", du faux obéissant à la vérité ! » in *L'Épreuve du réel à l'écran – essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, « Arts cinéma », 2002, p. 33. La question des fausses actualités, telles que représentées dans *L'Homme de marbre*, sera traitée dans le quatrième chapitre de la deuxième partie (« La vérité et la fiction de l'histoire par le cinéma »).

<sup>3</sup> Ferro, Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 1993, p. 11.

Durant une longue partie du XX<sup>e</sup> siècle, malgré le développement de diverses théories cinématographiques, la réflexion historique continue à occulter le cinéma. Plusieurs difficultés sont invoquées lorsqu'il s'agit d'expliquer cette absence relative. Les images cinématographiques sont généralement considérées par les historiens comme une source problématique, auquel il est difficile de se confronter. Dans la postface méthodologique de son ouvrage *Le XX<sup>e</sup> siècle à l'écran*<sup>4</sup>, Shlomo Sand évoque trois raisons principales à cet état de fait. Il soulève premièrement un facteur pratique : jusqu'à l'apparition et la commercialisation de masse de la vidéo, les films constituaient pour l'historien un matériel moins accessible, moins fonctionnel et peu propice à une réflexion analytique distanciée. En raison du dispositif de la projection, un film était considéré difficile à « travailler » sur la longueur, contrairement au document écrit. Les deux autres raisons évoquées par Sand sont plus idéologiques et concernent la nature même du travail historique scientifique. Premièrement, les images sont fréquemment définies comme superficielles, ne montrant que la surface, l'apparence, et non le cœur des choses et des événements. Pour la majorité, une vision de l'histoire approfondie et pertinente ne semblait être contenue que dans les documents écrits. Deuxièmement, il existerait chez les historiens une véritable crainte à l'encontre des procédés de falsification de la vérité de l'image : manipulations du montage, hasards de la prise de vue, etc. Ces « risques », difficiles à appréhender pour le spectateur, accentueraient grandement la méfiance face à l'image cinématographique. Plus concrètement, la réticence des historiens à aborder le champ cinématographique et en utiliser les ressources est également due à un manque de maîtrise du langage. Comme le souligne Shlomo Sand, le cinéma est avant tout un art dont les représentations sont codifiées par des spécificités formelles et narratives. Traiter les images cinématographiques selon les mêmes paramètres que les textes écrits constitue une erreur méthodologique et une démarche erronée, peu tentée par les historiens scientifiques. En l'absence de maîtrise des notions techniques et des considérations artistiques, ainsi que de reconnaissance et d'exploitation des spécificités cinématographiques, l'historien ignora longtemps le cinéma. Au

---

<sup>4</sup> Sand, Shlomo, *Le XX<sup>e</sup> siècle à l'écran*, Paris, Seuil, « XX<sup>e</sup> siècle », 2004.

début du siècle, les seules images qui furent convoquées ponctuellement étaient documentaires : il s'agit des vues de guerre, notamment celles de la Première Guerre mondiale, l'un des premiers conflits filmés. La fiction fut généralement ignorée, et ce durant une longue période.

Dans son article *Cinéma, Histoire, la réappropriation des récits*, Christian Delage évoque une autre réticence de l'historien par rapport à l'étude du cinéma, celle de l'émotion jugée « primaire » de la projection. En effet, la méthode de l'historien ainsi que la rigueur scientifique s'accommoderait mal du mystère du cinéma, incarné dans la cérémonie de la projection et le plaisir intime du spectateur, lié notamment à la pulsion scopique. Ces paramètres inhérents à l'expérience cinématographique peuvent-ils être considérés comme un obstacle majeur à la distance critique nécessaire à une analyse rigoureuse ? De plus, Delage insiste fortement sur le cinéma comme expérience profondément intime, ce qui questionne le rôle que cet art est amené à jouer dans l'approche de l'historien. Selon l'auteur, expliciter les liens profonds entre cinéma et histoire équivaut à « [mettre] à jour l'inscription intime de son existence dans le monde et dans la société »<sup>5</sup>. L'historienne Arlette Farge abonde dans le même sens :

« Le cinéma est pour moi une aventure personnelle, simple, directe, sans médiation, gratuite et non théorisée. [...] une expérience singulière, implicite d'être au monde, qui s'exerce dans la simplicité de l'acte "je vais au cinéma" et dans ce registre très particulier de la salle noire, entre le rêve et l'éveil »<sup>6</sup>

Cette approche particulièrement intime, presque onirique du cinéma, s'opposerait donc à un discours historique analytique et académique. Il s'agirait alors de déterminer si le cinéma peut être considéré comme « absorbable » par ce discours historique, et si oui, quelle serait la valeur de cet intérêt.

Pourtant, le film en tant qu'agent de l'histoire est une réalité contemporaine de l'invention de l'appareil cinématographique. Dès son

---

<sup>5</sup> Delage, Christian, « Cinéma, Histoire, la réappropriation des récits », in *Vertigo* no 16, *Le Cinéma face à l'Histoire*, Paris, J.-M. Place, 1997, p. 14.

<sup>6</sup> Farge, Arlette, « Écriture historique, écriture cinématographique » in *De l'histoire au cinéma*, op. cit., p. 112-113.

avènement et avec les techniques disponibles à l'époque, le cinéma produisit archives, documentaires, fictions qui « dès leurs origines, sous couvert de représentations, endoctrinent et glorifient »<sup>7</sup>. À travers les balbutiements d'une nouvelle industrie, certains saisirent ce qu'ils pouvaient gagner en exploitant l'une des plus grandes forces de l'image, c'est-à-dire le vérisme. Une double tendance s'installa : rapidement, le cinéma fut récupéré par le pouvoir pour réaliser des documents de propagande d'une redoutable efficacité; mais parallèlement, le cinéma tendit également à agir comme un contre-pouvoir, à la manière d'une certaine presse ou littérature engagées. À la lumière des premières études cinéma/histoire, il apparut que malgré le règne des représentations codifiées, le cinéma se révéla un instrument privilégié de dévoilement de la vérité : « même surveillé, un film témoigne »<sup>8</sup>. Il semble que l'œil de la caméra ne fasse pas que montrer, mais également divulguer : en ce début du XX<sup>e</sup> siècle, les instances du pouvoir, qui ne maîtrisent pas les codes du nouveau médium et n'en saisissent pas toujours la force, ne savent comment l'analyser ni comment s'en protéger.

Une rupture est matérialisée par les années 1970-1980 qui voient la naissance et le développement d'une nouvelle histoire. Il s'agit d'une période de changements caractérisée par le déplacement des intérêts de la discipline et la naissance d'une certaine conception de l'histoire du temps présent. À ce titre, l'importance de la revue *Les Annales* est capitale. Fondée en 1929 par Marc Bloch et Lucien Febvre, la publication défend dans les années 1970 une nouvelle orientation proposant une histoire culturelle ou histoire des mentalités, non plus majoritairement axée sur les agissements des élites mais plutôt sur l'ensemble des couches de la population. Cette démarche, qui se poursuit jusqu'à nos jours, est symptomatique de l'historiographie de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Les historiens des *Annales* préconisent l'étude de phénomènes autrefois négligés par la « grande histoire » : le folklore, le quotidien, les rituels, l'oralité... de toutes

---

<sup>7</sup> Ferro, Marc, *Cinéma et histoire*, op. cit., p. 19.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 59.

nouvelles catégories d'événements ou manifestations, auparavant négligées par l'histoire scientifique car ne figurant pas au premier plan des documents écrits officiels, source première des recherches. Dans la continuité de ces changements d'orientation, il s'agit d'identifier et de convoquer des références appropriées à l'étude de tels objets. L'exploitation de sources autrefois dédaignées telles que les sources orales, les témoignages personnels, les mémoires ainsi que d'autres documents reliés à la « micro-histoire » se développe considérablement. Le discours historique proposé par ces documents peut être qualifié d'inédit, et il en résulte une véritable valorisation du concept de « contre-histoire ». Les années 1970 sont en effet l'ère du triomphe des revendications issues de groupes opprimés, « marginaux » : les ouvriers, les femmes, les enfants, les asociaux... De nouveaux objets d'histoire sont activement étudiés, et ce quelle que soit la période historique. À titre d'exemple, Arlette Farge consacra une majeure partie de sa carrière d'historienne à tenter de redonner une voix aux marginaux (vagabonds, criminels, prostituées) du XVIII<sup>e</sup> siècle : à travers la lecture de centaines de rapports de police de l'époque, documents autrefois jugés négligeables, une nouvelle histoire de la population se dessine. C'est toutefois dans le champ relativement inédit de l'« histoire du temps présent » que l'engouement pour cette nouvelle vision de l'histoire s'affirme le plus :

« C'est seulement au cours des années soixante-dix que le centre de gravité des recherches historiques a commencé à se déplacer de l'économique vers la politique et le culturel, avec une incidence immédiate sur le traitement du social dont on a remis à l'honneur la dimension vécue. Et qu'il a commencé parallèlement à se déplacer de la première modernité vers le temps présent et le siècle qui l'a précédée, en imposant aux historiens de nouvelles questions et en les obligeant à relever de nouveaux défis »<sup>9</sup>

Ce que l'on nomme aujourd'hui « histoire du temps présent » est largement tributaire du contexte des études historiques dans les années 1970-1980, notamment de la détermination et de l'exploration de nouveaux objets historiques. L'étude du passé proche ou même très proche ne constitue pourtant pas une nouveauté - il s'agissait même d'une pratique courante dans l'Antiquité. Cependant sa résonance récente s'incarne tout d'abord en tant que réaction face à

<sup>9</sup> Pomian, Krzysztof, *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 1997, p. 340.

la tradition issue du XIX<sup>e</sup> siècle, celle de l'histoire dite « contemporaine ». En effet, jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, la convention institutionnelle était de débiter l'histoire contemporaine avec la Révolution française et la chute de l'Ancien régime. Plus de deux siècles plus tard, la « contemporanéité » du XIX<sup>e</sup> siècle étant désormais fort discutable, l'expression « histoire contemporaine » est devenue désuète : il semble donc inévitable de définir une nouvelle borne temporelle. Selon quels paramètres étudier cet objet historique singulier qu'est le XX<sup>e</sup> siècle ? L'expression « histoire du temps présent » fit alors son apparition, parallèlement à celle d' « histoire immédiate » - cette dernière formulation, jugée moins scientifique, fut toutefois rapidement négligée. La popularité de cette nouvelle histoire se révéla rapidement immense, exposant de manière incontournable le grand intérêt des historiens mais également du public pour le passé récent. Selon l'historien Krzysztof Pomian<sup>10</sup>, il existerait plusieurs facteurs expliquant cette soif de connaissance. Il mentionne premièrement le vieillissement graduel de la population tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, et particulièrement le vieillissement des personnes ayant vécu les tragédies du début du siècle, ce qui entraînerait immanquablement un besoin de retour vers le passé et une volonté de préservation pour les générations futures. Deuxièmement, la levée progressive des différentes censures : de la censure d'État dans certains territoires (l'exemple le plus récent étant le bloc soviétique) à la censure « morale », moins ostentatoire mais tout aussi présente, également assouplie par le passage des années. Troisièmement, Pomian souligne l'importance non négligeable de la multiplication des techniques de conservation (bandes magnétiques, magnétophones, film...) : la facilité croissante à sauvegarder les souvenirs du passé entraîne une augmentation certaine de la volonté de conserver. L'enregistrement des images fixes, puis des sons, et enfin des sons et des images mobiles conjugués ont permis de superposer une nouvelle vision du passé à celle préservée par les écrits. L'histoire du temps présent connaît ainsi une véritable effervescence depuis le milieu des années 1970, et Pomian énonce quatre facteurs principaux pour l'attester<sup>11</sup> : la nouvelle

---

<sup>10</sup> « De l'histoire, partie de la mémoire, à la mémoire, objet d'histoire », *ibid.*, p. 263 à 270.

<sup>11</sup> *Idem.*

importance accordée par les gouvernements au « patrimoine culturel »; la multiplication des musées; les controverses historiques exposées (et exploitées) dans les médias, surtout en ce qui concerne les périodes les plus sensibles de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle (Deuxième Guerre mondiale, nazisme, fascisme, colonisation et décolonisation, stalinisme et communisme); et finalement le succès commercial parfois stupéfiant d'ouvrages à caractère historique.

Au-delà du retentissement, le questionnement fondamental de l'histoire du temps présent s'incarne dans la définition précise des composantes de ce nouveau champ de recherche. L'historien est en effet confronté à un objet dont la caractéristique primordiale semble être la rapidité : « Par nature, l'histoire du temps présent est faite de "demeures provisoires", pour reprendre l'expression de saint Augustin. Sa loi, c'est le renouvellement »<sup>12</sup>. Selon l'historien François Bédarida, la définition ontologique de l'histoire du temps présent pourrait être « par nature une histoire inachevée : une histoire en continuel mouvement reflétant les bouleversements qui se déroulent sous nos yeux, et par là objet d'un renouvellement sans fin »<sup>13</sup>. Cette histoire est « du temps présent », mais comment serait-il possible de déterminer précisément les marques du présent ? Ainsi, toujours d'après Bédarida,

« Au sens strict, on ne peut faire de l'histoire du présent puisqu'il suffit d'en parler pour qu'on soit déjà dans le passé. Il s'avère donc nécessaire d'élargir cette donnée instantanée d'un présent qui se dérobe sous nos yeux afin de lui donner sens et contenu »<sup>14</sup>

Le présent doit être donc « élargi » au-delà de la simple immédiateté, du *maintenant*; il s'agit d'envisager une nouvelle complexité, un mélange dialectique de restes de passé, d'instantané et d'amorces de futur. Afin de devenir objet historique, le présent se voit ainsi doté d'un amont et d'un aval. Le défi principal consiste à délimiter les limites de ce présent, surtout en ce qui concerne l'amont; le défi est donc de dater et « chiffrer », dans le passé, ce qui nous serait encore contemporain.

---

<sup>12</sup> Bédarida, François, « Temps présent et présence de l'histoire », in *Histoire, critique et responsabilité*, Paris, éditions Complexe, « Histoire du temps présent », 2003, p. 49.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>14</sup> Bédarida, François, « Méthodologie et pratique de l'histoire du temps présent », *ibid.*, p. 63.

Selon Henry Rousso<sup>15</sup>, il existerait deux façons primordiales d'envisager l'étude de l'histoire du temps présent. La première méthode serait de choisir de façon délibérée une borne fondatrice (date ou événement), renvoyant généralement à un épisode politique d'envergure nationale ou internationale, dont l'influence serait toujours considérée comme fondatrice de notre actualité. La frontière passée du temps présent est ainsi balisée par une matrice précisant une rupture certaine dans le temps, celle du « présent élargi ». Selon cette optique, la matrice de l'histoire du temps présent selon une majorité d'historiens serait la Seconde Guerre mondiale : par son ampleur, ses profonds bouleversements politiques et idéologiques, ses horreurs révélées, l'épisode de 1939-1945, qui semble avoir marqué les esprits comme jamais, incarnerait la véritable amorce de notre temps présent. Les historiens évoquent également deux autres jalons possibles : les multiples révolutions de l'année 1989, de la chute du mur de Berlin au dessin d'une toute nouvelle Europe, ainsi que le phénomène général de la décolonisation, qui secoua le siècle entier. De façon générale, l'établissement d'une borne fondatrice semble être la ligne de conduite historique la plus simple, et par conséquent la plus courante; cependant elle se retrouve parfois critiquée en raison d'une trop grande rigidité, ce qui entraînerait parfois une certaine étroitesse de la vision historique.

La seconde approche serait quant à elle plus libre, mouvante, sans balise précise : il s'agirait ici d'envisager le temps présent comme celui de l'existence humaine; un temps incarné, au sens propre, par des témoins *vivants*. Le temps présent serait alors celui de la survivance. C'est cette modalité particulière que prêche François Bédarida : « On revient par là au véritable sens du terme *histoire contemporaine*, à savoir l'expérience de la contemporanéité »<sup>16</sup>. L'historien se retrouve donc face à un champ évolutif, dynamique, entretenant des rapports dialectiques avec le passé et proposant une interactivité permanente. Bédarida utilise à ce sujet la figure du palimpseste, ce manuscrit réutilisé constamment, sur lequel s'impriment et se superposent différents textes : « Le temps présent se

<sup>15</sup> Rousso, Henry, présentation à *Histoire, critique et responsabilité* de François Bédarida, *ibid.*, p. 11 à 19.

<sup>16</sup> Bédarida, François, « Méthodologie et pratique de l'histoire du temps présent », *ibid.*, p. 64.

réécrit indéfiniment en utilisant le même matériau, à coup de corrections, d'ajouts, de révisions »<sup>17</sup>. Il semble cependant pertinent de soulever que les deux approches historiques se rejoignent pourtant sur un point précis : étant donné l'âge actuel des « témoins de l'histoire », la période entourant la Seconde Guerre mondiale s'impose d'emblée pour amorcer une étude de l'histoire du temps présent.

Si aujourd'hui l'histoire du temps présent semble posséder une pleine légitimité à la fois scientifique et pédagogique, ce ne fut pas toujours le cas. Un pas important dans la légitimation de la discipline fut la création et le soutien par l'État d'organismes spécifiques tels que l'Institut d'histoire du temps présent, fondé en France en 1978, dirigé pendant de longues années par François Bédarida. Les premières années de l'institut furent pourtant, de l'aveu même de son directeur, consacrées à vaincre la résistance de certains milieux qui considéraient l'histoire du temps présent comme « une variante ennoblie du journalisme »<sup>18</sup>. Cette méfiance fait écho de manière frappante à l'ancienne « division du travail » entre l'historien et le journaliste, le premier proposant une méthode éprouvée pour aborder le passé et le second ne faisant que rapporter des faits présents :

« À l'historien, l'investigation savante, patiente et en profondeur, sur le passé; au journaliste, le champ de connaissance ondoyant de l'immédiateté [...] sans être en mesure de soumettre l'enchaînement des événements à une véritable grille d'analyse critique et encore moins à une grille d'interprétation »<sup>19</sup>

L'étude du très contemporain, estimée tributaire de divers engouements partisans, idéologiques ou nationaux, fut ainsi régulièrement qualifiée de « journalisme » ou de « politique », mais certainement pas d'histoire. Pourtant, cette nouvelle histoire s'impose en ce qui concerne le XX<sup>e</sup> siècle, notamment grâce à la réhabilitation du concept d'« événement » par la discipline historique, « [...] l'événement dévastateur, dont le souvenir cuisant marque souvent une

<sup>17</sup> Bédarida, François, « Temps présent et présence de l'histoire », *ibid.*, p. 49.

<sup>18</sup> Bédarida, François, « Du passé normalien à l'écriture de l'histoire au présent », *ibid.*, p. 36.

<sup>19</sup> Bédarida, François, « Méthodologie et pratique de l'histoire du temps présent », *ibid.*, p. 61.

borne paradoxalement fondatrice »<sup>20</sup>. Après avoir largement préconisé une histoire des grandes mouvances, envisagées sur le long terme, la reconnaissance de la singularité de l'événement marque durablement l'historiographie contemporaine : « L'événement - qui dans le temps court se distingue par son caractère imprévisible, soudain, souvent irrationnel, de la conjoncture [...] - est donc redevenu à la fois porteur et géniteur »<sup>21</sup>. Il s'agit donc d'accorder toutes ses lettres de noblesse à l'histoire du temps présent afin que l'interprétation des événements de l'actualité proche ne soit pas laissée uniquement aux médias, ceux-ci proposant un traitement parfois hâtif, incomplet, et même soumis aux jugs de la censure et de la propagande. Développer l'étude du contemporain devient donc une nouvelle responsabilité pour l'historien. Rousso surenchérit également en affirmant que la démarche la plus pertinente en ce qui concerne le passé récent est une histoire « du politique et de l'événement [...] pour répondre aux défis que ce siècle oppose à l'histoire et aux sciences sociales en général »<sup>22</sup>.

Traiter du « très récent » pose également son lot de problèmes et d'objections. Les reproches classiques à l'encontre de l'histoire du temps présent concernent généralement la question des sources et le manque de recul et face à un matériau jugé « sensible » où les affects occupent une place prépondérante. Premièrement, en ce qui concerne les sources, l'on souligne soit une carence (en raison d'archives fermées) soit au contraire une trop grande abondance (mémoires, souvenirs, témoignages oraux et écrits, articles de presse, etc.), ce qui rendrait la matière difficile à maîtriser. Deuxièmement, sur la question du manque de recul, il est évident que l'histoire du temps présent pose un problème relativement inédit. Le dogme de l'historiographie classique qu'est la « mise à distance » doit ici être relativisé et envisagé selon des délais différents. Selon Krzysztof Pomian, l'historien qui travaille le temps présent doit justement se dissocier de ce présent et le « mettre au passé » afin de s'affranchir de la mémoire et réaliser réellement un travail d'histoire :

<sup>20</sup> Rousso, Henry, présentation à *Histoire, critique et responsabilité* de François Bédarida, *ibid.*, p. 12.

<sup>21</sup> Bédarida, François, « Méthodologie et pratique de l'histoire du temps présent », *ibid.*, p. 65.

<sup>22</sup> Rousso, Henry, *La Hantise du passé*, Paris, Textuel, « Conversations pour demain », 1998, p. 55.

« Mais même dans l'étude du temps présent, le respect de l'exigence de l'aborder par l'intermédiaire des sources et avec des procédés codifiés et reproductibles, sans quoi elle ne serait pas de l'histoire, constitue le temps présent en passé, tout en le distanciant de l'historien, ce qui permet à ce dernier de faire un effort en vue de surmonter la propension invétérée à l'égoïsme, de limiter l'influence sur ses recherches de ses sentiments et de ses engagements »<sup>23</sup>

Henry Rousso, quant à lui, s'insurge particulièrement contre le « délai de réserve » et atteste de la pertinence de nombreuses études sur l'actualité récente qui soulignent le fait que le passé, aussi récent soit-il, possède sa propre altérité :

« Il faut résister à l'idée que la proximité des périodes ou des phénomènes étudiés pourrait nous affranchir de cette altérité et nous faire oublier que le passé reste une terre à la fois étrangère et familière; en retour, cette altérité justifie que l'on tente de faire l'histoire de temps proches, voire actuels, dans la mesure où le projet même de l'histoire consiste à rendre compte de cette altérité, à l'expliquer, à la situer, à la mettre à distance »<sup>24</sup>

Sur la question d'un passé proche soumis au piège des « passions », certains objectent que les épisodes du passé lointain provoquent également des réactions enflammées (Bédarida mentionne pour exemple les controverses récurrentes autour de la Révolution française et des guerres de religion<sup>25</sup>). En dernier lieu, une autre objection revient parfois dans le discours historien concernant l'étude du temps présent : le manque de pertinence lié à l'analyse d'un objet dont on ne connaît parfois ni l'aboutissement ni la fin. Cependant, il s'avère que de nombreux chercheurs contemporains ont interprété le défi de travailler un terrain inconnu de manière tout à fait positive. La nouvelle histoire issue des années 1970 va même jusqu'à préconiser cette forme d'écriture qui permet de restituer l'aspect aléatoire du passé<sup>26</sup>.

Au cœur de cette histoire du temps présent se situe également la question de la responsabilité de l'historien. Tout d'abord, il s'agirait de vérifier si l'exigence de vérité, particulièrement défendue par Bédarida dans ses écrits,

<sup>23</sup> Pomian, Krzysztof, *Sur l'histoire*, op. cit., p. 336-337.

<sup>24</sup> Rousso, Henry, *La Hantise du passé*, op. cit., p. 51.

<sup>25</sup> Bédarida, François, « Méthodologie et pratique de l'histoire du temps présent », in *Histoire, critique et responsabilité*, op. cit., p. 66.

<sup>26</sup> À ce sujet, voir l'exemple particulier de la démarche d'Arlette Farge développé à la p. 28 du présent mémoire.

s'accommode réellement de l'immédiateté. Si Bédarida convient du fait que l'historien n'est jamais neutre et que la vérité historique est un tissage complexe entre les faits bruts et la subjectivité de l'interprétation personnelle, il plaide cependant pour une revalorisation d'une objectivité inaccessible en tant que « mythe régulateur »<sup>27</sup> de la démarche historique. La question de l'histoire du temps présent s'accompagne donc de débats intenses sur les sources et les méthodes, ainsi que sur certains problèmes éthiques, enjeux autant scientifiques que civiques. Dans le texte de présentation à l'ouvrage de François Bédarida, *Histoire, critique et responsabilité*, Henry Rousso souligne :

« Ces débats ont été d'autant plus vifs que l'émergence d'une histoire du temps présent a été concomitante de la prise de conscience de l'ampleur des souffrances engendrées par la violence de la guerre, la violence politique, la violence extrême, la marque au fer rouge du XX<sup>e</sup> siècle »<sup>28</sup>

Maintenant activement explorée et soutenue par les institutions, l'histoire du temps présent fait partie du domaine public depuis les années 1970. Soumis à divers problèmes d'actualité, les historiens du temps présent font face à un enjeu relativement inédit pour la profession, celui de la demande sociale :

« Du fait de la place accordée par les médias à des personnages et des épisodes du passé, surtout récent, du fait aussi de leur capacité à imposer certains sujets à l'attention de l'opinion et de susciter autour d'eux des controverses, la place prise par les médias dans le quotidien des gens a conduit les historiens à interroger d'une nouvelle manière les attitudes à l'égard du passé. La survie de celui-ci dans le présent, l'influence qu'il exerce sur le comportement des individus, des institutions, des groupes »<sup>29</sup>

Interpellés par les médias, ils doivent sortir du domaine de la recherche pour intégrer l'espace public. Leur pouvoir certain, celui de façonner la conscience historique d'une population, est mis à profit de manière patente. Cette situation nouvelle divise et fait l'objet de débats. Si certains historiens semblent enthousiasmés par ce nouveau terrain d'expression, d'autres redoutent une certaine instrumentalisation du savoir, où le discours historique serait manipulé, transformé, et utilisé à outrance :

<sup>27</sup> Bédarida, François, « Temps présent et présence de l'histoire », *ibid.*, p. 52.

<sup>28</sup> Rousso, Henry, présentation à *Histoire, critique et responsabilité* de François Bédarida, *ibid.*, p. 11.

<sup>29</sup> Pomian, Krzysztof, *Sur l'histoire*, *op. cit.*, p. 341.

« Face à une demande sociale croissante et pressante, non seulement on a assisté à un rapprochement imprévu entre le savoir historique et la culture globale de la société - en particulier par le canal des médias - mais la construction de la mémoire sociale a échoué de plus en plus aux historiens - avec tous les dangers de déformations et de distorsions qui en découlent, dans la mesure où au même moment l'hypertrophie du concept de mémoire risquait d'aboutir à mettre insidieusement l'historien au service de la mémoire et de brouiller gravement la relation entre passé et présent »<sup>30</sup>

Ces responsabilités accrues résonnent particulièrement lorsqu'il s'agit de d'aborder et de distinguer deux terrains fertiles du temps présent, à savoir les domaines respectifs de l'« histoire » et de la « mémoire ». La mémoire est un enjeu actuel au sein de la discipline historique : Henry Rousso parle même de « temps de la mémoire »<sup>31</sup> pour qualifier l'historiographie contemporaine. Krzysztof Pomian distingue quant à lui deux tendances historiques : premièrement une histoire justement liée à la mémoire, dont le but serait de faire « revivre » le passé afin de le rendre accessible et appréhendable, souvent à l'aide de techniques narratives issues de la littérature; deuxièmement une histoire érudite, scientifique, se concentrant sur des documents vérifiés, visant à établir une méthode indépendante, non biaisée. Cependant, il est souvent difficile de délimiter les frontières précises de l'histoire et de la mémoire en ce qui concerne le temps présent. Le manque de recul, d'informations et de travaux scientifiques, ainsi que la grande charge émotive liée à des événements récents poussent à la confusion. Ce brouillage des limites est particulièrement développé dans le domaine des sphères médiatiques, où la mémoire est aujourd'hui un terme « à la mode », galvaudé, dont la signification première est souvent ignorée. Ce qui pousse les historiens à réagir : dans son ouvrage d'entretiens *La Hantise du passé*, Henry Rousso insiste fortement sur le danger de confondre histoire et mémoire en tentant ainsi de mettre au point des définitions précises et pertinentes.

<sup>30</sup> Bédarida, François, « Du passé normalien à l'écriture de l'histoire au présent », in *Histoire, critique et responsabilité*, op. cit., p. 37.

<sup>31</sup> Rousso, Henry, *La Hantise du passé*, op. cit., p. 12.

En ce qui concerne la mémoire, Rousseau souligne que celle-ci peut être aussi bien individuelle que collective. En effet, une présence active du passé peut s'incarner à travers un groupe (social, religieux, national). Ontologiquement, la mémoire se définit par l'expérience vécue, transmise du passé par des traces *vivantes* marquées par *l'expérience* : une « présence reconstruite ou reconstituée qui s'organise dans le psychisme des individus autour d'un écheveau complexe d'images, de mots, de sensations, et qui articule des souvenirs, des oublis, des dénis, des refoulements »<sup>32</sup>. Cette présence n'étant aucunement ordonnée ni hiérarchisée, il s'agirait plutôt d'un flot, souvent incontrôlable, un stigmatisme *sensible* du passé où se superposent et dialoguent d'innombrables couches d'expérience : faits vécus, propos entendus, images réelles et fictives, mythes, déformations, fantasmes, oublis et refoulements... De ce fait, l'un des lieux privilégiés de la mémoire semble être l'oralité. De plus, la mémoire ne sous-entend aucune mise à distance avec le passé; au contraire, elle abolit la hiérarchie du temps afin d'effectuer une véritable mise au présent qui vise à préserver la tradition et la continuité, à conserver l'identité. Elle permet à l'individu ou au groupe de se situer dans le temps et l'espace et ainsi de se penser « en devenir »<sup>33</sup>. Le « règne » de la mémoire qui marque notre contemporanéité est ainsi lié, selon Rousseau, au déclin des grandes traditions politiques, syndicales et nationales.

Pour l'histoire, Rousseau propose la définition suivante : une reconstruction *savante* et *rationnelle* du passé, selon de multiples critères, et structurée sous forme narrative. Il s'agit principalement d'une démarche de connaissance, muée par une volonté de savoir, et qui vise la restitution d'une *vérité* du passé. Dans ce cas précis, les individus ou les faits sociaux peuvent avoir disparu de la mémoire : il en demeure des traces qui peuvent être repérées et interprétées par l'historien. Un fait capital serait ainsi la mise à distance : « Elle met en relief, voire découvre, des individus, des faits, des pratiques, des tendances lourdes que le contemporain n'a peut-être jamais perçus ni compris, et que seul le regard rétrospectif et la

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 19.

postérité peuvent saisir »<sup>34</sup>. La méthode historique vise ainsi à recréer et à rendre intelligible l'épaisseur du temps écoulé et la complexité des faits, la mise à distance rendant l'histoire moins tributaire des enjeux politiques ou identitaires inhérents à la mémoire.

Dans le cas particulier du temps présent, l'attraction manifeste pour la mémoire par rapport à une certaine « histoire officielle » semble prendre racine dans les revendications de groupes autrefois exclus de l'histoire et qui souhaitent à juste titre se réapproprier leur passé. De plus, ce triomphe de la mémoire incarnerait une certaine prise de conscience antitotalitaire. En effet, les régimes dictatoriaux, notamment le communisme soviétique, manient le passé à loisir, le transformant afin de le rendre conforme aux idéologies. Préserver la mémoire serait alors faire acte de résistance : « D'où le mot d'ordre : à tout prix conserver, remémorer, transmettre le souvenir du passé. La mémoire devient ainsi le stade suprême de la légitimité antitotalitaire »<sup>35</sup>. Mais pour les historiens scientifiques, une conclusion s'impose : le caractère changeant de la mémoire par rapport à la validité du savoir historique. François Bédarida décrit ainsi la mémoire :

« [...] un corpus de représentations et d'images plus ou moins structurées [...] insérées dans une tradition, elle-même mi-réelle mi-imaginaire. De là les prémisses d'une conscience historique, mais une conscience spontanée, floue, souvent brouillée, où le légendaire se mêle à la réalité, dans l'attente d'une validation (ou d'une invalidation) par le savoir historique »<sup>36</sup>

Également, selon Krzysztof Pomian,

« Il n'en reste pas moins qu'à la différence des appréciations mémorielles, immédiates, spontanées, émotionnelles et incorporées implicitement dans le récit même des événements, les jugements de valeur énoncés par les historiens peuvent être réfléchis, explicites, séparés de la présentation des faits et argumentés, ce qui permet d'en faire l'objet d'une discussion »<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>35</sup> Bédarida, François, « Mémoire et conscience historique dans la France contemporaine », in *Histoire, critique et responsabilité*, *op. cit.*, p. 225.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 223-224.

<sup>37</sup> Pomian, Krzysztof, *Sur l'histoire*, *op. cit.*, p. 334.

À ces arguments, les défenseurs de la mémoire répliquent que celle-ci conserve l'essence de l'événement passé et la transmet sous une forme organique, au contraire de l'histoire qui tente d'appréhender ce même réel par des documents « pétrifiés ». La mémoire serait-elle ainsi superbement vivante et l'histoire, totalement désincarnée ? Selon une optique plus nuancée, il apparaît que l'histoire et la mémoire présentent plusieurs espaces de « contamination » : si la mémoire collective se transforme et mue selon les découvertes de la recherche, et subit donc l'influence de l'histoire savante (surtout dans le cas d'une mémoire nationale propagée par un appareil étatique), l'histoire est également foncièrement hétérogène car construite selon de nombreux moyens d'appréhension du passé dont la mémoire fait partie intégrante. Un nouveau défi se présente alors aux historiens : historiciser cette mémoire grandissante, la réintégrer dans le processus historique afin de ne pas simplement la récuser ou l'encenser, mais bien la convoquer afin d'enrichir la recherche.

Le principal problème concernant la mémoire semble aujourd'hui sa valeur galvaudée. Rousso déplore particulièrement une absence de distinction et de hiérarchie entre les différents vecteurs de mémoire : historiens, journalistes, artistes, témoins, tous semblent se vouloir en première ligne de la conservation de la moindre trace de passé, devenue précieuse en tant que lieu de mémoire potentiel. Le souvenir est sans cesse convoqué afin de conférer un supplément d'âme à toutes les disciplines. De nombreux historiens soulignent cette frénésie de la sauvegarde du passé et de la commémoration, ce qui entraîne une dévalorisation certaine de la notion d'oubli. Pourtant, l'oubli, tout comme le refoulement, fait partie intégrante de tout processus historique et mémoriel. Mais actuellement la « mémoire » en tant que valeur positive semble s'opposer continuellement à l'« oubli », valeur négative. En conséquence, la société présente vit dans un trop-plein de passé, état aussi nocif qu'un déni de passé, et présentant d'ailleurs un effet similaire : une difficulté à assumer l'héritage de l'histoire, et par conséquent à affronter l'avenir. Le « temps de la mémoire » refuse de refermer le passé et ainsi de le « digérer ».

Au cœur de ce « temps de la mémoire », deux notions capitales : la question du témoignage ainsi que le cas de conscience du « devoir de mémoire ». Le témoignage direct, praticable dans le cas du temps présent, est pour la discipline historique une nouvelle force qui recèle aussi des pièges. « L'historien n'est pas un militant de la mémoire »<sup>38</sup> : selon les propos d'Henry Rousso, le danger principal serait de sacraliser l'histoire orale, censée exprimer la vérité face aux archives officielles. Il demeure que le rôle particulier du témoin acquiert une nouvelle importance : celui-ci décrit ce qu'il a vu, entendu ou vécu, et de cette expérience naît un récit, une interprétation marquée par un double transfert (du fait au témoin, du témoin à celui qui reçoit son témoignage). D'où les litiges possibles lorsque le témoignage s'érige en vérité absolue et presque sacrée. Rousso insiste aussi particulièrement sur l'importance de plus en plus capitale du « devoir de mémoire », parfois au détriment de la vérité et de l'analyse historique. Au départ, ce devoir est né d'une nécessité éthique : la possibilité de pouvoir témoigner dans la continuité de l'événement, car celle-ci constitue une arme contre la censure du passé. Mais aujourd'hui, ce devoir de mémoire devenu omniprésent constitue davantage un nouveau dogme de conscience, pratiqué par tous et sous diverses formes, pas toujours appropriées. Pour illustrer ces différentes notions ainsi qu'une certaine instrumentalisation de la mémoire, Rousso convoque un exemple particulièrement d'actualité : celui des procès ayant eu lieu en France dans les années 1990, notamment ceux des grandes figures de la collaboration (Maurice Papon, Paul Touvier). L'historien, qui a refusé à maintes reprises d'y participer, se montre très critique envers ces grands spectacles médiatiques qui, selon lui, jugent davantage des idéologies que des individus. La justice de la mémoire mise en scène dans ces événements est pour Rousso une « interprétation ritualisée du passé, tributaires des attentes du présent, et dont l'objectif est d'inscrire ce passé, par toute la force de la loi et la symbolique du dispositif, dans la conscience collective »<sup>39</sup>. Ils relèvent pour l'historien du tribunal de la mémoire en maintenant le passé « ouvert », au contraire d'un tribunal de l'histoire qui aurait pour but d'effectuer une clôture de

<sup>38</sup> Rousso, Henry, *La Hantise du passé*, op. cit., p. 67.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 97.

l'événement historique et d'affirmer une prise de distance d'avec le passé. La justice historique, envisagée par Rousseau, se présenterait plutôt comme une « analyse distanciée de ce même passé, dont l'objectif est de restituer la vérité d'une époque dans son contexte, dans sa complexité et ses ambiguïtés »<sup>40</sup>. Également, le rôle de l'historien au sein de telles manifestations demeure ambigu : convoqué à la barre pour ajouter une caution scientifique supplémentaire au procès, il est cependant généralement écarté des procédures judiciaires préalables, notamment de la constitution des dossiers. Son rôle se limite donc, dans la majorité des cas, à une contextualisation historique sommaire. Plutôt qu'un grand spectacle, un procès d'histoire devrait être une entreprise de connaissance et d'élucidation : Rousseau met ainsi en doute la véritable responsabilité historique de ces catharsis collectives, victimes de surcroît de leur surmédiatisation.

Les premières tentatives de lier cinéma et réflexion sur l'histoire s'incarnent donc dans ce contexte de multiples mutations de l'approche historique dont l'histoire du temps présent fait partie. L'évidence d'une conclusion s'impose : on ne peut faire l'histoire du siècle des images et des médias en ignorant son art le plus représentatif, c'est-à-dire le cinéma. Le film est envisagé comme un nouveau mode d'histoire qui modifie la vision du passé, un défi lancé à l'historiographie écrite, tout comme l'histoire orale et la micro-histoire ont pu l'être auparavant. De plus, en raison de son caractère profondément audio-visuel, le cinéma s'impose comme la véritable archive du XX<sup>e</sup> siècle. Plusieurs particularités le rendent incontournable. Premièrement, à travers la multitude de trames narratives possibles, il mêle « petite » et « grande » histoire, individuel et collectif, le tout d'une manière parfaitement libre et fluide. Deuxièmement, et il s'agit d'un argument de taille, il permet de se représenter le passé de façon vivante et immédiate, en exploitant les pouvoirs de l'image. Troisièmement, il permet, aussi bien dans les documentaires que dans les fictions, d'édifier un véritable musée visuel et sonore, un inépuisable vivier de représentations à conserver pour l'avenir. Cette troisième particularité s'incarne

---

<sup>40</sup> *Idem.*

spécialement dans la frénésie de conservation actuelle, où chaque image se retrouve investie d'un pouvoir mémoriel immense. Les images documentaires acquièrent de ce fait un nouveau statut ainsi qu'une valeur grandissante. Le cas du cinéma de fiction semble au premier abord plus paradoxal. Marc Ferro soulève à ce sujet une problématique importante : comment une œuvre cinématographique ouvertement fictionnelle, avec une trame, des personnages et même des faits imaginaires, peut-elle revendiquer un véritable propos et même une certaine influence sur le cours de l'histoire ? Il demeure que la fiction semble souvent un terrain privilégié pour aborder l'histoire : « Ainsi, avec des faits imaginaires, l'artiste retranscrit le vrai, rend l'histoire intelligible, ce qui pose le problème de la fiction, de l'imaginaire comme mode d'investigation historique, scientifique »<sup>41</sup>. De plus, un premier ancrage historique, celui du contexte de création, se pose dans les films de fiction. Le cinéma étant une industrie à grande échelle, impliquant une organisation et des coûts non négligeables, la production massive se retrouve généralement représentative d'une époque et d'un lieu donné. Le contexte historique peut ainsi expliquer la popularité d'un thème précis, ou au contraire l'absence de ce même thème; certains genres furent favorisés ou non selon les époques; le choix de certaines adaptations littéraires peut également être significatif. Le film de fiction peut donc être considéré comme un indice de l'« esprit du temps », des goûts, inclinaisons, ou revendications d'une population dans des circonstances déterminées :

« [...] précisément grâce à son caractère populaire et accessible à tous, le cinéma de fiction pourra servir de révélateur privilégié des codes culturels d'une époque donnée, des mythes dont se nourrissent les croyances collectives, des modes de pensée et des normes de moralité dominants »<sup>42</sup>

Marc Ferro fut l'un des premiers chercheurs à présenter des études importantes et reconnues sur le domaine cinéma/histoire, recherches dont la réception positive a été rendue possible par le contexte intellectuel des années 1970. Ces recherches se déroulèrent en effet parallèlement avec la réévaluation de certains phénomènes et domaines autrefois absents de la pensée historique.

<sup>41</sup> Ferro, Marc, *Cinéma et histoire*, op. cit., p. 211.

<sup>42</sup> Sand, Shlomo, *Le XX<sup>e</sup> siècle à l'écran*, op. cit., p. 468.

Selon Ferro, le mépris initial des historiens à l'égard du cinéma était surtout dû au fait qu'ils n'en saisissaient ni le fonctionnement, ni le langage particulier. Sa thèse principale est que le film (actualité, documentaire ou fiction) est toujours révélateur de son contexte de création et possède donc une « empreinte historique » indélébile. Ferro aborde en particulier les actualités et les fictions soviétiques des années 1920 et 1930. Plutôt qu'un art autonome et spécifique, le cinéma est ici envisagé en tant que produit culturel, représentatif des différentes variables de son cadre de production et de réception, ainsi que de ses auteurs. Certains de ces paramètres sont bien entendu évidents (propagande, exposés idéologiques, etc.), et c'est pourquoi Ferro s'intéresse davantage au contenu sous-jacent d'un film plutôt qu'à son discours flagrant. Sa démarche consiste à repérer, identifier et analyser les différentes zones révélatrices d'une expérience historique, pas forcément affichées par le film mais toutefois présentes et pertinentes. Ces stigmates peuvent être intentionnels de la part de l'auteur, qui propose alors une véritable démarche revendicatrice, ou bien procéder par « accident », mais de manière tout aussi révélatrice (erreurs techniques, choix des plans, etc.). Un film ouvertement « historique » peut également être particulièrement révélateur d'une condition présente muselée par la censure. L'examen de ces zones sous-jacentes vise généralement à identifier un discours « de l'ombre » qui ne serait pas revendiqué par le propos officiel du film : « Le film aide ainsi à la constitution d'une contre-histoire, non officielle, dégagée pour partie de ces archives écrites qui ne sont souvent que la mémoire conservée de nos institutions »<sup>43</sup>. Le cinéma est désigné comme un art complexe, dont la multiplicité des couches de signification engendrerait le désintérêt ou la mauvaise compréhension des instances du pouvoir. En jouant de ses spécificités peu explorées, le cinéma propose librement une nouvelle vision de l'histoire : « Jouant ainsi un rôle actif en contrepoint de l'histoire officielle, le film devient un agent de l'histoire pour autant qu'il contribue à une prise de conscience »<sup>44</sup>. Finalement, l'attention du chercheur est portée sur les conditions de production encore plus que celles de la réception, ce qui explique pourquoi tous les films, des

---

<sup>43</sup> Ferro, Marc, *Cinéma et histoire*, op. cit., p. 13.

<sup>44</sup> *Idem*.

chefs-d'œuvre reconnus aux productions de qualité inférieure, le préoccupent également.

Ces recherches de Marc Ferro, regroupées sous le titre *Cinéma et histoire*, sont généralement considérées comme les premières du genre. Plus tardivement, le cinéma fit son entrée dans l'histoire scientifique aux États-Unis avec la parution d'un numéro spécial de l'*American Historical Review* en 1988 sur le thème cinéma/histoire. Également, les années 1990 virent se développer un intérêt marqué pour l'utilisation et la conservation des documents audiovisuels. L'édification de la nouvelle Bibliothèque de France (1988-1994) instaura notamment un débat sur l'approche à privilégier face à ces pièces particulières, débat qui donna d'ailleurs naissance à une publication à laquelle participèrent chercheurs, historiens et cinéastes<sup>45</sup>. Ainsi stimulées, les recherches sur le cinéma et l'histoire s'intensifièrent. La position théorique de Ferro fut quant à elle la cible de plusieurs critiques. La recherche de contenu subliminal dans les images cinématographiques fut notamment discutée : si Ferro semble affirmer que les images cinématographiques recèlent un fort potentiel subversif, comment aborder la majeure partie de la production dominante, tributaire du pouvoir, et qui privilégie de ce fait les représentations conventionnelles ? Selon certains, la quête d'insinuations revendicatrices ou d'allusions révélatrices semblait parfois manquer de pertinence. Plus généralement, l'on reprochait aux premières théories cinéma/histoire de se situer directement sous influence du discours historique scientifique et de la littérature. Envisagé généralement comme une réserve de discours historique supplémentaire, sans distinction de spécificité ou questionnement ontologique sur la nature de l'art, le cinéma se retrouvait « instrumentalisé », utilisé en tant que justification en images d'un savoir historique déjà établi, généralement par l'écrit. Désigné comme « preuve » davantage que comme pensée libre, il ne pouvait être envisagé comme étant porteur de révélations ou de propos autonomes. Les images cinématographiques étant ainsi classées comme source

---

<sup>45</sup> *Écrits, images et sons dans la Bibliothèque de France*, textes et images réunis par Christian Delage, Paris, IMEC éditions, « Bibliothèque de France », 1991.

de renseignements additionnelle pour le savoir historique, tous les films, obscurs et de qualité discutable ou au contraire célèbres chefs-d'œuvre, sont placés au même niveau : celui de l'information et donc de la représentation. Serge Daney énonce ainsi ses critiques de la démarche de Ferro :

« Certes, celui-ci [l'historien] avait plutôt tendance à chercher dans les coins et les ratés de l'image la confirmation de ce qu'il savait déjà par ailleurs. Le cinéma était du côté de la preuve supplémentaire plus que de l'énigme initiale et on pouvait reprocher à l'école Ferro de trop bien savoir ce qu'elle faisait semblant de chercher dans les films. En fait, ne voyant dans le cinéma que l'aubaine d'une source supplémentaire, elle passait à côté de ce qui est, dans le cinéma, ontologiquement historique »<sup>46</sup>

Roger Chartier renchérit sur le point précis des fictions historiques : elles furent d'abord considérées selon une lecture classique, c'est-à-dire « fondamentalement documentaire [...] où l'œuvre de fiction était abordée comme une réserve d'informations factuelles ou comme une provision d'exemples ou de citations illustrant un savoir construit avec d'autres séries et d'autres techniques »<sup>47</sup>. En tant que source pour la recherche, le cinéma est analysé comme un discours sur l'histoire. Pour les historiens, il s'agit donc d'une représentation dont il faut, essentiellement, déterminer le degré de véridicité historique.

Ces différentes constatations sur les premières recherches couplant cinéma et l'histoire entraînent la volonté de distinguer le cinéma, non plus comme discours, mais comme producteur d'une véritable *pensée* sur l'histoire. Il s'agit alors de *faire* l'histoire par le cinéma, de singulariser une authentique expérience historique cinématographique. Cette pensée autonome, affranchie des dogmes du discours historique ou littéraire, serait naturellement incarnée par les particularités du médium. Face à une histoire scientifique stratifiée, le cinéma propose une tout autre expérience de vérité historique, appréhendable de façon sensible et immédiate :

« Mais le cinéma, précisément grâce à son approche globale de la réalité qu'il ne segmente pas en strates de connaissance isolées, peut, d'une certaine façon, être fidèle, à la "vérité". Là où l'historiographie traditionnelle scinde

<sup>46</sup> Daney, Serge, « Le Voyage absolu », *ibid.*, p. 88.

<sup>47</sup> Chartier, Roger, « La vérité entre fiction et Histoire », in *De l'histoire au cinéma, op. cit.*, p. 30.

le monde en catégories abstraites : l'économie, la politique, les mœurs et la religion, les films présentent l'image intégrée d'un processus, qui permet une compréhension difficilement accessible sous une forme abstraite »<sup>48</sup>

En ce qui concerne les images documentaires, une spécificité cinématographique est tout d'abord soulignée, à savoir la puissance du cinéma comme archive : cette « valeur enregistrement » déjà citée, c'est-à-dire la possibilité unique de créer un document historique à la fois « vrai » et quasi instantané. Le cinéma imprime physiquement les faits et les événements : cette particularité représente d'ailleurs sa première vocation qui, avant même de raconter des histoires, *fit* de l'histoire à travers les actualités du début du XX<sup>e</sup> siècle. Les images cinématographiques eurent ainsi pour première essence de constituer des archives d'histoire : « Instrument de mémoire donc avant que d'être instrument de fiction, le cinéma s'inscrivait, d'emblée, dans le siècle comme l'une de ses futures archives »<sup>49</sup>. Selon les propos de Christian Delage<sup>50</sup>, le cinéma invente une nouvelle écriture de l'histoire, dégagée de deux conséquences de la discipline historique : la subjectivité de l'historien est remise en cause par la valeur « objective » de l'enregistrement; la représentation du passé n'est plus sujette à une vision rétrospective, conditionnée par le présent et conséquence directe de la somme du savoir de l'historien.

Concernant le domaine particulier de la fiction, le cinéma représente également une possibilité inédite de fictionnaliser l'histoire. Apparue à la suite de la littérature historique, extrêmement populaire depuis les débuts du XIX<sup>e</sup> siècle, le cinéma figure à travers ses spécificités de toutes nouvelles possibilités de fictionnalisation. Depuis ses débuts, le XX<sup>e</sup> siècle fut abondamment représenté : d'abord photographié, puis filmé, enregistré, et enfin décrit en images mouvantes et sons synchrones. Ce siècle constitue un nouvel objet d'histoire, et les enregistrements visuels et sonores le racontent, l'exposent, l'incarnent. Ce changement d'attitude envers la voix spécifique du cinéma dans l'élaboration d'une vision de l'histoire s'affirme parallèlement à l'essor d'une société de plus en

<sup>48</sup> Sand, Shlomo, *Le XX<sup>e</sup> siècle à l'écran*, op. cit., p. 474.

<sup>49</sup> Bosséno, Christian-Marc, « Les ailes de l'Histoire », in *Vertigo* no 16, op. cit., p. 8.

<sup>50</sup> Delage, Christian, « Cinéma, Histoire, la réappropriation des récits », *ibid.*, p. 13 à 22.

plus audiovisuelle. Le développement incessant des techniques donne naissance au fameux « empire de l'image » : après avoir été volontairement écarté, l'adage voulant qu'« une image ne ment pas » est appliqué à la lettre, et avec l'avènement de la télévision, ce nouveau pouvoir triomphe. Aujourd'hui, à l'aube d'un nouveau siècle, le trop-plein de représentations a renversé une fois de plus la vapeur : la variété vertigineuse de supports, le direct porté à son apogée, la frénésie de la vision totale ont fait basculer l'image dans la méfiance et le doute constant. Le pouvoir de l'image déjà évoqué est donc capital : en effet, par rapport à l'écriture, elle dégage une proximité irrésistible qui génère une immédiate identification. Dans le processus de fictionnalisation, le vérisme de l'image révèle toute sa force. De plus, au regard de la place prépondérante prise par le cinéma tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, parfois au détriment d'autres formes artistiques de « divertissement » (littérature, théâtre), le film suscite de véritables expériences collectives. La mémoire collective du siècle est en effet façonnée par l'audiovisuel en général, et particulièrement par les images cinématographiques. Premièrement, en ce qui concerne notre propre expérience, nos souvenirs se mêlent étroitement aux images filmiques (documentaires ou de fiction) auxquelles nous avons été exposés. Ainsi notre vision des faits se retrouve profondément teintée d'images qui ne nous appartiennent pas, mais que nous assimilons comme telles. Deuxièmement, au sujet de l'histoire plus lointaine, celle à laquelle nous n'avons pas assisté, le cinéma revêt un pouvoir encore plus immense : il conditionne notre vision et notre compréhension de certains épisodes de l'histoire<sup>51</sup>. Ferro, dans ses écrits, développe à ce sujet sur l'exemple célèbre du *Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein, un film qui incarne indéniablement l'esprit de la révolution russe dans toute sa « vérité » tout en présentant une majorité de faits parfaitement imaginaires<sup>52</sup>.

Avec l'essor des travaux sur l'audiovisuel, une constatation s'impose : les arts, contrairement à une première approche instrumentalisante, ne se retrouvent pas *face* mais plutôt *dans* l'histoire, selon l'expression de Christian-

<sup>51</sup> Ce point particulier sera développé dans le troisième chapitre de la troisième partie du mémoire à travers le cas de *L'Homme de fer* (« La création d'un événement historique par le cinéma »).

<sup>52</sup> Ferro, Marc, « Le paradoxe du "Cuirassé Potemkine" », in *Cinéma et histoire*, op. cit., p. 211 à 216.

Marc Bosséno dans son éditorial pour le numéro intitulé *Le cinéma face à l'Histoire* de la revue de cinéma *Vertigo*. Davantage que commenter, représenter ou confirmer, les arts créent de l'histoire, édifient une pensée, et surtout, une expérience de l'histoire. Cette nouvelle démarche place le cinéma au cœur de l'histoire plutôt que dans des éternels rapports de comparaison. Aujourd'hui, le film semble posséder un double statut : il est désormais admis comme source pour les historiens mais s'impose également comme une expression particulière de l'histoire. Ce cinéma *dans* l'histoire reconstruit un récit historique en exploitant ses spécificités techniques et narratives, et se présente désormais comme l'art le plus apte à incarner la vérité de l'histoire : « [...] parmi eux [les arts], le cinéma, art du mouvement, est certainement celui qui, le mieux, "écrit presque en courant", dans le flot du siècle de tous les espoirs et de toutes les catastrophes, jusqu'à l'indicible et l'infilmable »<sup>53</sup>. Les questions primordiales sur le film et l'histoire doivent ainsi être examinées à nouveau, sous l'angle spécifique d'une pensée cinématographique de l'histoire : qu'est-ce qu'un film historique ? Comment le film peut-il rendre compte de l'histoire ? Comment évaluer l'importance et la portée des conditions de production et de réception d'un film historique ? Également, il s'agit de réévaluer les concordances (revendiquées ou non) entre le film et la réalité historique, ainsi que les relations entre cinéma et histoire savante. En particulier, le statut de vérité historique du récit filmique, si cher aux historiens, se doit d'être nuancé : la question de la « véridicité » du film par rapport à l'histoire scientifique ne constitue plus le cœur de toute recherche. En reprenant les termes de la réflexion de Roger Chartier<sup>54</sup>, l'on parle davantage de « négociation » entre le monde social (la vérité de l'histoire) et la création esthétique (l'œuvre d'art) pour expliciter le rapport complexe entre cinéma et histoire. Cette négociation se déroulerait sur deux niveaux : tout d'abord l'œuvre reformule les matrices empruntées au monde social, puis le spectateur appréhende la distance et la dynamique d'échange entre la vérité et sa représentation, c'est-à-dire l'objet artistique. C'est donc ce contrat entre la réalité et la fiction, accompagné de la complicité du spectateur, qui crée

<sup>53</sup> Bosséno, Christian-Marc, « Les ailes de l'Histoire », in *Vertigo* no 16, *op. cit.*, p. 8.

<sup>54</sup> Chartier, Roger, « La vérité entre fiction et Histoire », in *De l'histoire au cinéma*, *op. cit.*, p. 29 à 44.

la spécificité de l'œuvre de fiction historique. Chartier plaide pour une nouvelle compréhension de la vérité historique d'une intrigue fictionnelle : « Il faut opérer à chaque fois un écart, c'est-à-dire ne pas comprendre cette "vérité" comme on l'a souvent fait, comme la duplication du social, comme si ce qui est donné à voir était une simple traduction esthétique de la réalité »<sup>55</sup>.

Les études sur les fictions cinématographiques en acquièrent une profondeur nouvelle. Désormais, il est admis que les fictions effectuent également un travail historique. Malgré leur statut de « vérité » mouvant, elles sont convoquées par les historiens; mais davantage qu'un discours littéraire, ces images reconstruisent le temps et agissent sur lui, créant une méthode historique spécifique au cinéma. Cette méthode s'incarne dans un travail constant sur la temporalité :

« S'il y a bien *face à face*, il est là, entre le cinéaste et l'historien, entre la pratique de l'Histoire écrite et celle des images mouvantes, dans la mise en parallèle de deux narrations, de deux modes de transmission de la connaissance, de deux manières de "mettre en mémoire" le présent pour qu'il devienne passé, et de sculpter le temps »<sup>56</sup>

En outre, le cinéma « non-historique » est également convoqué par les historiens pour des composantes aussi variées que le travail sur le temps, la représentation ou la réalité, ainsi que sur la mise en forme de récits. À titre d'exemple, l'historien Jean-François Revel<sup>57</sup> exploite le cas particulier de *Blow Up* (1966), qui n'a rien d'un film historique au sens classique du terme, mais dont la structure est significative quant à la pratique de l'histoire. Selon Revel, la principale question posée par le film d'Antonioni serait celle de la détermination du réel : « Dans sa construction, le film pose pratiquement le problème de savoir comment faire exister une histoire »<sup>58</sup>. Cette question se pose particulièrement dans le contexte des nouvelles études historiques, dont les objets sont souvent inédits, et les sources imprécises ou mouvantes. Face à la masse des informations et à leur contenu approximatif voire confus, l'écriture de l'histoire

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>56</sup> Bosséno, Christian-Marc, « Les ailes de l'Histoire », in *Vertigo* no 16, *op. cit.*, p. 10.

<sup>57</sup> Revel, Jean-François, « Un exercice de désorientation : *Blow Up* » in *De l'histoire au cinéma*, *op. cit.*, p. 99 à 110.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 100.

peut introduire une certaine expérience du désorientation : l'historien est face à une multiplicité d'intrigues dont il doit rendre compte, sans éliminer d'office les éléments perturbateurs. Dans *Blow Up*, le photographe reconstitue un récit policier à partir de multiples agrandissements de la même photographie : « Ainsi se constitue un corpus qui rend possible une histoire, ou plutôt plusieurs histoires, puisque chaque tirage nouveau de l'image fait apparaître une réalité différente, invisible auparavant, et qui induit une nouvelle intrigue »<sup>59</sup>. Revel effectue ainsi un parallèle entre le parcours du personnage et la démarche idéale de l'historien « moderne » : « être ouvert à toutes les pistes pour mieux les faire passer à l'épreuve de son regard »<sup>60</sup>. Il s'agit donc pour l'historien de réussir à configurer les éléments de son « récit » sans sacrifier la complexité de son sujet au profit de la cohérence.

Le cinéma, selon une perspective non instrumentalisante, reconstitue ainsi le passé « avec ses failles, ses ruptures, ses lignes de fuite, ses zones indéfinies, ses noirs aussi, ces espaces-temps intermédiaires »<sup>61</sup>, plutôt que de simplement rechercher à le restituer « fidèlement ». Ce travail sur le temps permet également à l'historien de redéfinir les paramètres inhérents à son travail et à sa fonction. Selon Christian Delage, « c'est parce qu'il reconstruit le passé, et non parce qu'il le reconstitue, que le cinéaste rejoint l'historien; et c'est le récit cinématographique, en donnant à cette reconstruction la forme d'une narration historique, qui nous permet d'appréhender le temps »<sup>62</sup>. Depuis les années 1970, de nombreux historiens soulignent les changements d'optique que l'étude du cinéma a introduits dans la pratique de leur discipline. Comme il a déjà été mentionné précédemment, le cinéma est désormais reconnu comme une nouvelle « écriture » de l'histoire : il peut par conséquent influencer sur les méthodes de l'histoire dite scientifique. Selon Arlette Farge, les possibilités narratives et visuelles du cinéma permettent en particulier de restituer pleinement la notion

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>60</sup> *Idem.*

<sup>61</sup> Bosséno, Christian-Marc, « Les ailes de l'Histoire », in *Vertigo* no 16, *op. cit.*, p. 9.

<sup>62</sup> Delage, Christian, « Cinéma, Histoire, la réappropriation des récits », *ibid.*, p. 20.

« d'inachevé » du passé, inhérente à une vision présente de l'histoire<sup>63</sup>. L'écriture historienne, dont le travail s'effectue par définition « à rebours », serait parfois trop consciente du déroulement chronologique et logique des événements. En suggérant ou en annonçant clairement les conséquences historiques ultérieures aux événements décrits, l'historien aurait ainsi tendance à mettre les événements du passé au cœur d'une intrigue dont la conclusion serait déjà connue. Le cinéma, au contraire, autoriserait par ses spécificités la restitution d'un passé ouvert et libre des contingences historiques. Cette appréhension particulière de l'histoire, cette quête de vérité palpable et sensible, s'impose comme l'apanage du cinéma, et plus particulièrement de la fiction. Ainsi,

« Loin de constituer un simple catalogue d'informations sur ce qui s'est passé, le cinéma construit avec ses spectateurs une relation esthétique et historique [...], voire même idéologique [...], nous aidant à mieux comprendre la corrélation entre [...] une représentation du monde (le cinéma) et la manière dont les hommes vivent dans ce monde (l'histoire) »<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Farge, Arlette, « Écriture historique, écriture cinématographique », in *De l'histoire au cinéma*, *op. cit.*, p. 116. Cette notion sera particulièrement développée dans le premier chapitre de la troisième partie : « Traiter l'histoire en temps réel ».

<sup>64</sup> De Baeque, Antoine, et Christian Delage, *ibid.*, p. 15.

## Partie I

### Chapitre 2

#### Le cas particulier de la Pologne et du cinéma de Wajda

---

Si chaque nation possède incontestablement sa propre manière d'envisager l'histoire, il demeure que le cas particulier de la Pologne pose de front la question du traitement du passé et de la mémoire. Aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, le territoire polonais fut régulièrement annexé et « partagé » par les puissances voisines (Prusse, Autriche-Hongrie, Russie), étouffant la population sous des protectorats successifs et brutaux; au XX<sup>e</sup> siècle, après à peine vingt ans d'indépendance nationale, la Seconde Guerre mondiale laisse le pays totalement exsangue et prêt à subir plus de quatre décennies de totalitarisme soviétique. D'où la légende particulièrement tenace d'une Pologne malheureuse « dont l'existence en tant que nation n'est, depuis la fin du XVII<sup>e</sup> siècle qu'une suite de tragédies »<sup>65</sup>. Pourtant, malgré ces multiples troubles et obstacles, une certaine idée de la Pologne s'est maintenue à travers une langue distincte, une puissante culture ainsi qu'un fort sentiment d'appartenance nationale. Un véritable « pays virtuel » n'existant sur aucune carte fut ainsi figuré décennie après décennie par les polonais : en l'absence d'éléments tangibles, ils se tournèrent plutôt du côté du mythe et des symboles. Afin d'explicitier ce rapport complexe avec l'histoire, Alain Van Crugten distingue dans son ouvrage *Mythologie polonaise* les notions respectives de « pays » (ou d'« État ») et celle de « nation » : si la première est réelle, concrète, s'appuyant sur des frontières et des institutions précises, la seconde serait plutôt « une image de la collectivité qui se forme dans l'esprit de l'individu, ce n'est pas un objet mais le sentiment qu'ont un grand nombre d'individus d'appartenir à un même groupe. Dans la formation d'un tel sentiment, le symbole et le mythe jouent un grand rôle »<sup>66</sup>. Dans cette conception de la nation, « l'univers des signes symboliques remplit donc un fonction de ciment liant les fils de la mère-patrie sur le plan de l'imagination et

<sup>65</sup> Van Crugten, Alain, *Mythologie polonaise*, sous la direction de Jan Rubès et Alain Van Crugten, Bruxelles, éditions Complexe, « Transcultures », 1998, p. 10.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 8.

de l'émotion »<sup>67</sup>. Cette vision s'incarne bien entendu dans le cas de la Pologne dont l'histoire tragique, scandée par les occupations étrangères et les violentes répressions, justifie l'importance et surtout la pérennité impressionnante des mythes : « L'apparition, ou la renaissance, de mythes se produit sans doute plus aisément dans les périodes de crise de la société, lorsque les choses vont si mal que les réactions émotionnelles prennent rapidement le pas sur la réflexion »<sup>68</sup>. De plus, la vision de l'histoire des polonais est notamment fortement teintée d'absurde, «vue sous un aspect ubuesque, comme un mécanisme fou, aveugle et écrasant, n'ayant rien de rationnel »<sup>69</sup>. Une réaction caractéristique à l'Europe centrale et de l'est, qui demeure mystérieuse et parfois mal comprise à l'ouest où une majorité d'intellectuels envisagent plutôt l'histoire comme une force en mouvement sur laquelle l'individu, dans une certaine mesure, peut agir. Certains malentendus subsistent d'ailleurs concernant cette récurrence des mythes au cours de l'histoire polonaise, considérée comme un trop-plein de passé et de symboles obscurs et sibyllins qui figurerait une incapacité à se frotter au présent. Selon Jan Prokop, les mythes agiraient plutôt en tant que mécanisme de défense face à une certaine brutalité de l'histoire : « le réseau d'images "mythiques" permet de reconnaître ce qui nous tombe dessus aujourd'hui, car c'est une répétition de l'histoire conforme au scénario connu. [...] Nous avons donc un rituel tout prêt pour faire face à notre destin »<sup>70</sup>. D'où les retours ponctuels au mythe, dont la dernière incarnation serait potentiellement l'aventure Solidarność<sup>71</sup>.

Un autre élément particulier de l'histoire polonaise s'incarne dans le rôle particulier attribué aux artistes. En effet, les troubles de l'histoire ainsi que l'absence périodique de structures étatiques réelles octroya à l'art, territoire de l'imaginaire mais profondément lié au réel dans ce cas précis, un statut distinctif amplifié par le manque de sources précises sur de nombreuses périodes de

<sup>67</sup> Prokop, Jan, « L'Univers polonais », *ibid.*, p. 27.

<sup>68</sup> Van Crugten, Alain, *ibid.*, p. 10.

<sup>69</sup> Fuksiewicz, Jacek, *Le Cinéma polonais*, Paris, les Éditions du Cerf, « 7<sup>e</sup> art », 1989, p. 49.

<sup>70</sup> Prokop, Jan, « L'Univers polonais », in *Mythologie polonaise*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>71</sup> Ce point sera particulièrement développé dans le chapitre 2 de la troisième partie, « Révéler l'histoire, passée et présente ».

l'histoire du pays. Les différentes invasions ayant détruit la majorité des sources historiques traditionnelles, la sauvegarde de l'esprit de la nation fut traditionnellement dévolue aux artistes :

« Cette constatation [les arts comme documents historiques] trouve une ultime confirmation dans l'aventure de l'historiographie polonaise contemporaine, qui, faute de sources écrites, anéanties, disparues ou sciemment détruites par l'occupation étrangère, a découvert dans les produits de la civilisation matérielle une matière documentaire inédite. Elle permettait de prouver l'identité de la nation polonaise, son enracinement entre les frontières qu'elle revendique »<sup>72</sup>

La poésie et la littérature d'abord, puis le cinéma ensuite, s'érigèrent donc en véritables pourvoyeurs de documents historiques, garants du souvenir de tout un peuple. Il en résulte une mission quasi messianique de l'artiste, profondément engagé pour la cause de son pays « imaginaire », affichant envers et contre tout ses prises de position politiques et revendiquant un rôle actif dans l'histoire. La médiation de l'histoire et de la mémoire par la culture est donc un cas particulièrement polonais.

L'une des premières incarnations de cet état de fait eu lieu après l'insurrection de 1830, lorsqu'une nouvelle partition du territoire poussa de nombreux auteurs polonais à l'exil : c'est la naissance du mythe romantique du poète en tant qu'incarnation d'un pays qui n'existe plus. De nombreux artistes émigrent dans les autres pays d'Europe, notamment la France, terre d'accueil du compositeur Frédéric Chopin et des poètes Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki et Zygmunt Krasiński, qui « publièrent en exil des monceaux de poèmes, de drames métaphysiques, de romans historiques pour affirmer l'existence de la Pologne-malgré-tout »<sup>73</sup>. Durant tout le siècle, la nation sera désormais personnifiée à travers la création et le discours artistique :

- « Eux seuls, gens de plume, pouvaient encore, mais à l'étranger, parler d'un pays nommé Pologne au nom des Polonais, affirmer la pérennité d'une nation polonaise, se faire les tribuns et les prophètes du peuple polonais en soutenant son courage, en magnifiant et en affermissant son désir de liberté. [...] Cette transfiguration des écrivains en aèdes et en combattants de l'unité et de l'indépendance nationales frappa durablement les imaginations,

<sup>72</sup> Ferro, Marc, *Cinéma et Histoire*, op. cit., p. 33.

<sup>73</sup> Van Crugten, Alain, *Mythologie polonaise*, op. cit., p. 14.

au point que leur vision personnelle, hautement irrationnelle, de l'histoire passée, présente et future resta, pendant très longtemps pour nombre de Polonais, l'image de référence, le lieu de reconnaissance d'une nation qui n'en avait point d'autre »<sup>74</sup>

Le rôle de l'artiste polonais s'incarne ainsi dans une certaine forme de résistance, un combat contre l'oubli et pour la survie d'une culture. Au cœur de ce combat, les romantiques, « la plus grande force "mythogène" »<sup>75</sup> de toute l'histoire de la Pologne, dont l'influence fut particulièrement décisive. En effet, leur conception tragique de l'histoire perdurera de manière prépondérante jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle<sup>76</sup>. Cette histoire romantique est marquée par un fatalisme exacerbé, exprimé par une récurrence de la figure de l'éternel retour; il s'agit d'une histoire pétrie de symboles, affectée par le mélodrame, teintée de fantastique et de grotesque, incarnant une immense impuissance face à un avenir cyclique et particulièrement accablant. Il faut également mentionner l'importance capitale de la religion catholique, autre bastion de l'identité polonaise face à son belliqueux voisin orthodoxe, la Russie : le romantisme propose ainsi un lien très étroit, qui confine parfois au mysticisme, entre conscience nationale et religion. De nombreuses œuvres littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle, généralement écrites en exil, corroborent cette vision. L'un des exemples les plus souvent cités est la pièce de théâtre de Mickiewicz *Les Aïeux*, écrite dans les années 1820, qui commet l'exploit de provoquer un énorme scandale plus de cent ans plus tard. Ce grand classique du répertoire, l'une des plus célèbres incarnations de la « polonité », dépeint la réalité d'organisations étudiantes résistantes et appelle à la libération de l'oppression tsariste : il est aisé de voir pourquoi en 1968 une nouvelle mise en scène de ce texte fondateur irrite les autorités soviétiques qui souhaitent étouffer au maximum les sensibilités nationales des pays satellites. L'interdiction en bonne et due forme de la pièce s'accompagnera d'une révolte étudiante qui se transmettra peu à peu à tout le pays, inaugurant ainsi la longue liste des bouleversements des années 1970.

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 14-15.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>76</sup> Sur l'évolution des conceptions historiques, voir le premier chapitre de la seconde partie : « Du romantique à l'historique ».

Ainsi l'engagement de l'artiste polonais acquiert une nouvelle importance au XX<sup>e</sup> siècle du fait de la longue dictature soviétique. Dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, la « question sociale » est déclarée prioritaire par l'État et le Parti. Cependant, les racines d'une telle implication de l'art dans le réel et dans l'histoire sont pour les artistes bien plus anciennes, qui rattachent immédiatement cette problématique au débat général de la nation polonaise. Irrémédiablement liés à la contestation, les créateurs maîtrisent depuis longtemps les délicats principes de l'allusion, de la métaphore et de la lecture entre les lignes. Cette résistance continue de se manifester au sein de la littérature, mais le cinéma se révèle un nouvel allié de poids à la cause polonaise. La démarche n'est pourtant pas aisée : le tout jeune cinéma polonais du début du siècle est tout d'abord étouffé dans l'œuf par le chaos de la guerre, qui détruit presque totalement équipement, salles, studios et également une bonne partie de la main-d'œuvre; en 1945, il est récupéré d'une main de fer par le pouvoir politique. Le gouvernement soviétique nationalise en effet le cinéma en 1945 et le soumet à une nouvelle doctrine artistique, le réalisme socialiste<sup>77</sup>, particulièrement apte à exalter les vertus du régime. En 1949, lors de la convention des cinéastes polonais à Wisla, cette école de pensée est déclarée obligatoire au cinéma. Cependant, la Pologne représente pour Moscou un cas à part : la culture nationale, enracinée dans les esprits, imprègne si durablement l'art que le cinéma ne peut se défaire facilement d'une influence aussi tenace. Durant les années 1950, le cinéma polonais est ainsi littéralement hanté par deux fantômes : le désastre de la Seconde Guerre mondiale et l'héritage de la littérature romantique. Il en résulte plusieurs films historiques évoquant un passé légendaire, mais surtout une pléthore d'œuvres patriotiques exaltant l'héroïsme de la résistance polonaise contre l'ennemi allemand : parmi les œuvres célèbres, citons *La Dernière étape* de Wanda Jakubowska (1948), *Les Cinq de la rue Barska* d'Aleksander Ford (1954) et *Eroica* d'Andrzej Munk (1958)<sup>78</sup>. Ces dernières œuvres sont généralement favorisées par un pouvoir soviétique

<sup>77</sup> Cette conception sera plus abondamment développée dans la troisième partie du deuxième chapitre : « La vérité et la fiction de l'histoire par le cinéma ».

<sup>78</sup> Ces œuvres sont difficiles d'accès, particulièrement en Amérique du nord; les ouvrages sur le cinéma polonais les considèrent pourtant comme des classiques.

souhaitant exalter « sa » victoire en affichant un perpétuel déni de l'apport des résistances non communistes. Les films subissent ainsi les nouvelles doctrines gouvernementales, mais parviennent toutefois à confirmer la pérennité du fameux « esprit polonais » : romantisme enfiévré, goût pour les symboles et l'allégorie, flamboyance des figures, autant de variables parfois subtiles aux yeux des censeurs mais qui affirment toutefois la singularité nationale.

Cette situation est encore davantage amplifiée par le relatif dégel du début des années 1960, où les artistes s'érigent en véritables « animateurs de débats parallèles qui pallient un certain vide de la vie publique officielle »<sup>79</sup>. La période de liberté est toutefois de courte durée : après plus d'une décennie de films de guerre ou d'adaptations littéraires classiques, l'État affirme bientôt sa volonté de favoriser des films à sujets contemporains, réalistes mais surtout optimistes, afin d'illustrer les bienfaits du « système » sur la jeunesse. Contrairement aux films historiques issus du réalisme socialiste, ces œuvres contemporaines posent souvent problème : mélancoliques, mystérieuses ou « individualistes », voire même ouvertement critiques, elles figurent en première ligne de la censure. L'époque voit en conséquence les jeunes talents (Roman Polanski, Jerzy Skolimowski, Andrzej Zulawski) s'envoler vers l'ouest, poursuivant ainsi la longue liste des artistes polonais poussés à l'exil. Une figure importante demeure cependant au pays et bâtit en cinq décennies une œuvre vouée à l'étude de l'histoire polonaise et de ses multiples mouvances : il s'agit d'Andrzej Wajda.

Certains réalisateurs font de l'histoire la substance première de leurs œuvres : ainsi la filmographie entière d'Andrzej Wajda, né en 1926, se pose en regard critique sur les différentes époques de l'histoire polonaise. L'œuvre colossale du réalisateur (plus de trente long-métrages), étroitement liée à l'esprit de son pays, fut également fort célébrée à l'étranger, à une époque où la distribution de films à l'ouest n'était pas chose aisée. Le cinéaste polonais le plus

---

<sup>79</sup> Fuksiewicz, Jacek, *Le Cinéma polonais*, op. cit., p. 13.

célèbre hors des frontières nationales est ainsi depuis le début de sa carrière un réalisateur « en proie à l'Histoire »<sup>80</sup>. La prise de position politique et le rôle actif dans l'histoire sont totalement revendiqués dans sa démarche :

« La culture polonaise toute entière a toujours été dominée par une tradition civique. Pour diverses raisons - historiques, sociales, mythologiques -, la culture en Pologne a toujours signifié davantage qu'un ensemble d'œuvres dans lesquelles les artistes raconteraient "les aventures de leur âme". Elle a toujours été un lieu de débats sociaux, historiques, civiques et moraux»<sup>81</sup>

La presque totalité de l'entreprise cinématographique de Wajda est ainsi vouée au réexamen de l'histoire polonaise, des périodes plus lointaines (XIX<sup>e</sup> siècle et auparavant) aux événements encore brûlants (Seconde Guerre mondiale) en passant par le « présent historique », c'est-à-dire l'histoire en marche. Il se donne ainsi explicitement comme mission de créer de toutes pièces la version cinématographique des divers monuments de la culture polonaise.

Lorsque le réalisateur débute sa carrière en 1954, Staline est mort mais pas le stalinisme, qui bat encore son plein à l'est. L'industrie cinématographique polonaise renaît à peine de ses cendres et embrasse le réalisme socialiste. C'est tout naturellement que Wajda choisit de traiter un sujet extrêmement récent mais déjà historique par la force des choses : la Seconde Guerre mondiale. En optant pour une peinture des différents milieux de la résistance polonaise, *Génération (Pokolenie, 1955)* s'attaque de front à l'histoire du temps présent, dont Wajda fera l'une de ses spécialités :

« Il semble que dans la conscience des Polonais, le présent ne soit pas seulement le produit de l'histoire, mais [...] le reflet douloureux d'un passé imprégné de trop de sang. Les films de Wajda démontrent une prise de conscience de l'interpénétration complexe du passé et du présent »<sup>82</sup>

Trop jeune pour avoir participé activement aux combats de 1939, Wajda envisage ses premiers films comme une compensation. L'enthousiasme domine : il s'agit de reconstruire un cinéma en ruines, en convoquant une équipe caractérisée par sa jeunesse. *Génération*, formellement et narrativement, est

<sup>80</sup> Wajda, entretiens avec Jean-Luc Douin, Paris, éditions Cana, 1983, p. 161.

<sup>81</sup> Wajda, Andrzej, préface du *Cinéma polonais* de Jacek Fuksiewicz, *op. cit.*, p. 9.

<sup>82</sup> Kreimeier, Klaus, « Après la bataille », in *Andrzej Wajda*, Nantes, l'Atalante, 1982, p. 13-14.

encore imprégné des dogmes socialistes<sup>83</sup> mais propose toutefois une certaine subversion romanesque, notamment à travers les personnages principaux. En apparence, le héros semble être le jeune menuisier Stach, dont le caractère parfois simpliste et « positif » correspond peu ou prou au modèle réaliste socialiste; cependant le protagoniste marquant demeure surtout Jasio, personnalité ambiguë qui hésite devant l'engagement. Une figure isolée des autres par sa personnalité mais aussi par le traitement de son apparence physique. La séquence de sa mort spectaculaire, filmée en contre-plongée dans un interminable escalier spiralé, contribue à édifier une véritable figure de martyr conforme à la conception romantique. En lieu et place de héros jugés « constructifs » pour l'avenir communiste, Wajda propose des êtres tourmentés, en proie à des questionnements existentiels et idéologiques, écrasés par la solitude, la tristesse et la mélancolie, le tout incarné par des performances d'acteurs particulièrement sensibles qui élèvent des antihéros au rang de mythes :

« Il s'agit là d'une attitude qui est plus proche du scepticisme que du culte des héros, qui s'apparente plus à la mélancolie qu'à l'"optimisme révolutionnaire". Cette position puissamment fortifiée par une analyse objective est plus facile à comprendre par des hommes ambigus, menacés et déchirés que par ceux qui sont "positifs", carrés et susceptibles d'entrer à la galerie de marbre du réalisme socialiste »<sup>84</sup>

La « déviation » proposée par Wajda s'exprime donc dans une vision romantique et obscure, mais surtout éminemment tragique, de cette résistance que le régime souhaitait promouvoir à tout prix. L'ombre de la fameuse AK (Armia Krajowa), mouvement de résistance nationale, non communiste et chantre de l'insurrection de Varsovie, plane sur *Génération* à défaut d'être explicitement nommé : les instances soviétiques en ont nié d'abord l'existence, puis l'importance, jusqu'à la fin des années 1970... L'expressionnisme de la forme filmique, toute en clairs-obscurs dramatiques, appuie le fatalisme de l'histoire. L'un des personnages du film mentionne ainsi qu'« il est plus facile de mourir pour une cause que de vivre

---

<sup>83</sup> Le réalisme socialiste sera plus longuement abordé dans le troisième chapitre de la deuxième partie : « La vérité et la fiction de l'histoire par le cinéma ».

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 17.

pour elle » : un découragement fort peu recommandable dans le contexte de la Pologne des années 1950.

Le deuxième film de Wajda, *Kanał* (1957), raconte un épisode particulièrement dramatique de l'insurrection de Varsovie, celui de la fuite des résistants par les égouts de la ville. Le film débute de façon presque documentaire : images de la guerre pendant le générique, puis de longues séquences de combats derrière les barricades. Le romantisme surgit à partir de la descente dans les égouts où le film passe de la chronique « réaliste » à une évocation mythique et presque fantastique d'un monde en perdition : le manque de lumière ainsi que les jeux constants avec les ombres amènent les personnages à se perdre dans les dédales en subissant de véritables hallucinations. Sous la ville et la guerre, ils croisent des morts et sont à la merci de menaces fantomatiques, préfigurant leur fin tragique. Le véritable choc fut cependant provoqué par le troisième film de Wajda, *Cendres et diamant* (*Popiół i diament*, 1958) : la destinée sacrifiée d'un jeune résistant qui, le jour même de la signature de l'armistice, assassine le premier secrétaire du Parti communiste puis périt atrocement, abattu comme un chien. Une fois de plus, l'interprétation nuancée que Wajda propose de ce récit littéraire, poétique et funeste subvertit une certaine version officielle de l'histoire. Ce film, parsemé de visions mystiques (irruption dans le cadre d'un cheval blanc, scène aux flambeaux dans l'église, ronde sans fin en guise de conclusion), représente la quintessence de l'esprit romantique polonais. Le personnage de Maciek, esquisse d'une jeunesse perdue, cristallise le débat existentiel sur la valeur de l'engagement dans une ère d'incertitude : il incarne « le représentant des forces négatives, désaxé par la guerre et la Résistance, sans patrie, profondément déchiré, [qui] s'accomplit dans son rôle de *out cast* parce qu'il est marginal; toute une génération s'identifiera à lui »<sup>85</sup>. L'interprétation exaltée de Zbigniew Cybulski, alors alter ego de Wajda, élève ce personnage au rang de mythe, parfaissant ainsi la figure du martyr déjà esquissée dans *Génération*.

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 29.

Après sa fameuse « trilogie de guerre », Wajda privilégiera les thèmes historiques pendant toute sa carrière :

« Je ne suis pas un historien, mais il s'est trouvé cependant que tous les films que j'ai faits parlaient de l'homme confronté à l'histoire... C'est un sujet dans lequel se sont posées les questions qui me sont proches : la liberté en tant que moteur de l'histoire, tout ce qui la menace, et le problème de cette tragique contradiction : faut-il sacrifier quelque chose et si oui, quoi, pour sauvegarder la liberté ? »<sup>86</sup>

Il n'abandonnera jamais tout à fait la question de la Seconde Guerre mondiale, qui sera abordée dans de nombreux films subséquents (*Lotna* en 1959, *Paysage après la bataille* en 1970, jusqu'à *Korszak* en 1990 et au-delà). Les périodes historiques se succèdent pourtant : campagnes napoléoniennes dans *Cendres* (*Popioly*, 1965) ou *Pan Tadeusz* (1999), industrialisation galopante du XIX<sup>e</sup> siècle dans *La Terre de la grande promesse* (*Ziemia obiecana*, 1975), tensions sociales du début du XX<sup>e</sup> siècle dans *Les Noces* (*Wesele*, 1973)... Après la « trilogie de guerre » des années 1950, le sommet de la carrière de Wajda semble être toutefois son diptyque des années 1970 : en explorant l'histoire récente de la Pologne, *L'Homme de marbre* (*Człowiek z marmuru*, 1977) et *L'Homme de fer* (*Człowiek z zelaza*, 1981) connurent un retentissement immense. Ces deux œuvres, en provoquant une prise de conscience sans précédent en Pologne puis dans toute l'Europe, incarnent l'un des exemples les plus fulgurants du film comme acteur de l'histoire.

Le diptyque *L'Homme de marbre/L'Homme de fer* représente une démarche inusitée et particulièrement nécessaire dans le contexte de la Pologne : celle de recréer, puis de créer de l'histoire par la médiation cinématographique. Le premier film s'attaque au passé stalinien de la Pologne : une première dans toute l'Europe de l'est. À travers le parcours semé d'embûches d'Agnieszka, jeune cinéaste souhaitant réaliser son film de fin d'études sur un ancien héros du travail des années 1950, le film fait à la fois le portrait d'une histoire récente (la répression stalinienne) et celui du présent de la Pologne, un présent honteux et muselé. *L'Homme de marbre* connut une diffusion à la fois triomphale et malaisée,

<sup>86</sup> Wajda, Andrzej, cité par Pierre Lunel, « Écran-scène-histoire » (référence incomplète).

marquée par plusieurs étapes de censure. Quatre ans plus tard, la victoire momentanée du mouvement Solidarność donna naissance à *L'Homme de fer*, suite « nécessaire » à *L'Homme de marbre* et film-témoin d'une rupture historique fracassante : celle de la Pologne d'avec le bloc soviétique, inaugurant dix mois d'euphorique liberté avant le coup d'état militaire et la loi martiale de décembre 1981. Après avoir poursuivi l'esprit romantique du XIX<sup>e</sup> siècle, Wajda se tourne ainsi vers le passé récent, le présent et « l'histoire-en-train-de-se-faire » : à travers le diptyque *L'Homme de marbre/L'Homme de fer*, il propose un discours engagé sur la Pologne contemporaine. Dans un même mouvement et à travers un même cadre fictionnel, il dévoile un passé récent et obscur et affirme une position active dans le présent. Par la reconstitution et le témoignage, l'histoire contemporaine de la Pologne est ainsi érigée par le cinéma : les deux œuvres représentent une tentative unique et emblématique d'un cinéma à la fois mémoire du passé et acteur de l'histoire dans le présent.

## **PARTIE II**

---

### ***L'Homme de marbre dans l'histoire***

## Partie II

### Chapitre 1

#### Du romantique à l'historique

---

Andrzej Wajda, l'un des cinéastes polonais les plus célèbres hors des frontières nationales, est peut-être paradoxalement le plus « polonais » de tous. Sa filmographie, aux thèmes pourtant variés, se concentre d'abord et avant tout sur un examen de l'expérience nationale. Le terme « polonité » revient constamment lorsqu'il s'agit de caractériser les arts polonais en général, qui semblent depuis des siècles échapper à toute volonté de traiter des thèmes « universels » ou détachés de références précises pour mieux poursuivre une récupération constante des mythes nationaux : la fierté et la dignité d'un peuple, la résistance glorieuse face à l'oppression, l'artiste comme garant de l'« esprit national », l'importance de la foi, le destin sacrifié. Chez Wajda, cela s'exprime notamment par de nombreuses adaptations de classiques littéraires, mais surtout par un traitement constant de la matière historique. Une histoire d'abord et avant tout nationale, l'exception la plus célèbre à cette règle étant sans doute *Danton*, coproduction avec la France dont l'année de réalisation (1982) permet toutefois de tracer des parallèles évidents entre la France de la Terreur et la Pologne de l'État de guerre. Les œuvres de Wajda se donnent donc comme pleinement, intensément et fondamentalement *polonaises*, au point que certaines, notamment *Cendres* ou *Les Noces*, peuvent être jugées hermétiques voire inaccessibles pour un spectateur non averti. En poursuivant ainsi la ligne sinueuse du parcours de son pays, Wajda colle au plus près à l'histoire, passée et présente : l'évolution de son œuvre s'effectue en parallèle avec les différentes positions de la Pologne face à son histoire. Une première position s'incarnerait dans l'approche romantique : ainsi la mort du Maciek de *Cendres et diamant*, symbole du héros désespérément polonais, marque-t-elle l'aboutissement d'une certaine étape dans la représentation de l'histoire au cinéma. Bien entendu, ces racines romantiques ne seront jamais totalement reniées et Wajda y reviendra

périodiquement tout au long de sa carrière<sup>87</sup>, mais le réalisateur semble abandonner peu à peu le tragique au profit d'une conception historique active, militante, davantage tournée vers le présent et même l'avenir, incarnée par le projet de *L'Homme de marbre*.

Après le retentissement des films de l'« école polonaise » des années 1950, les années 1970 marquent une rupture. Parallèlement aux multiples bouleversements intrinsèques à la discipline historique, François Bédarida évoque un phénomène nouveau, celui de la « défatalisation »<sup>88</sup> de l'histoire. L'époque est profondément militante, caractérisée par de multiples élans revendicateurs. « Sur le plan épistémologique, c'était l'époque où, à l'encontre des schémas explicatifs déterministes, on a vu réhabiliter l'événement, la contingence, le récit »<sup>89</sup> : en conséquence, la littérature et le cinéma abordent le passé selon un tout autre angle. La notion de « vérité », toujours mouvante selon les différents contextes historiques, est de plus en plus contestée et révisée. Le cinéma prend une part active dans ces opérations de dévoilement : partout les films-manifestes éclatent, provoquant des prises de consciences violentes. Les plus grands scandales proviennent généralement des œuvres traitant les problématiques de l'histoire du temps présent. Les films concernant la Seconde Guerre mondiale suscitent des débats enflammés d'une ampleur nouvelle en abordant des thématiques très sensibles telles que la formation des régimes fascistes (*Les Damnés* de Luchino Visconti), les conséquences sur la vie et les choix des citoyens (*Le Conformiste* de Bernardo Bertolucci, *Une journée particulière* d'Ettore Scola) ou la collaboration avec l'ennemi (*Le Chagrin et la pitié* de Marcel Ophuls, *Lacombe Lucien* de Louis Malle). La Pologne, malgré son régime politique totalitaire, participe au mouvement : la société entière se retrouve marquée par une volonté d'action qui pousse les créateurs à vouloir présenter concrètement des situations et des personnages de plus en plus engagés.

---

<sup>87</sup> Un certain retour au romantisme incarné par le phénomène Solidarność sera abordé dans le deuxième chapitre de la troisième partie : « Révéler l'histoire, passée et présente ».

<sup>88</sup> Bédarida, François, « Du passé normalien à l'écriture de l'histoire au présent », in *Histoire, critique et responsabilité*, op. cit., p. 37.

<sup>89</sup> *Idem*.

*L'Homme de marbre* témoigne ainsi de l'ambition de réaliser une véritable œuvre d'histoire contemporaine, en révoquant le modèle historique fataliste issu du romantisme. Wajda l'affirme lui-même :

« Au cours des années soixante-dix, les cinéastes polonais croyaient que leur pays allait pouvoir enfin rejoindre la civilisation contemporaine. Ils s'emparèrent donc de ce style, en espérant que leurs films en accéléré contribueraient à stimuler la circulation artérielle d'un organisme social épuisé. Ce furent des films tels que [...] mon *Homme de marbre* »<sup>90</sup>

Le film narre un récit se poursuivant des années 1950 à « aujourd'hui », c'est-à-dire la Pologne de 1976. La forme du récit, souvent comparée à celle du *Citizen Kane* d'Orson Welles, est celle d'une enquête sur un passé à la fois lointain et terriblement proche, le stalinisme. Le choix de ce sujet constitue en soi un événement : c'est en effet la première fois qu'un cinéaste polonais s'attaque de façon revendiquée à ce souvenir honteux de l'histoire nationale, les premières tentatives ayant été soit particulièrement sibyllines soit immédiatement censurées. En théorie, les gouvernements des années 1970, aussi bien en URSS que dans les pays satellites, reconnaissent et « acceptent » les erreurs du passé stalinien; pourtant, très peu d'artistes osent en parler ouvertement... Suivant les révélations du rapport Khrouchtchev (1956), plusieurs vagues de dénonciations des crimes staliniens eurent lieu dans tous les pays du bloc soviétique. Certaines personnalités déportées, torturées ou assassinées par le régime, devenues martyres par la force de l'histoire, furent même réhabilitées par de grandioses cérémonies destinées à servir de catharsis publiques. Il semble cependant que cette relative ouverture d'esprit avait pour but de « fermer » une fois pour toute le dossier d'un passé méprisable. En marquant une irrémédiable distance entre les années 1950 et un présent forcément beaucoup plus enviable, les nouveaux gouvernements de l'est espéraient sceller définitivement le débat sur le stalinisme. Au cours des années 1960 et 1970, Krzysztof Pomian affirme ainsi que :

« Le Parti s'est mis à célébrer le caractère définitif du régime, à faire appel à sa légalité, jusqu'alors ignorée, à exclure tout changement futur de ses structures, à traiter la révolution même comme un fait du passé, à représenter l'avenir comme un simple prolongement du présent. Autrement

---

<sup>90</sup> Wajda, Andrzej, *Un cinéma nommé désir*, Paris, Stock, 1986, p. 74.

dit, de révolutionnaire, le régime se transformait de plus en plus en traditionaliste, de futurocentrique en passéiste »<sup>91</sup>

De ce fait, les années 1950 étaient jugées comme étant closes. Le destin de films comme *L'Homme de marbre* montre cependant qu'il n'en est rien et que le passé demeurait hautement surveillé. Le présent l'était d'ailleurs tout autant : à partir de 1968, la Pologne fut périodiquement secouée par de forts mouvements contestataires dont le traitement par les autorités (« pacification » par les chars suivie d'une longue période de censure presque totale) n'avait pas grand-chose à envier aux grandes heures du stalinisme. Krzysztof Pomian écrit à ce sujet :

« Autant dire que les dirigeants du Parti, obnubilés par les apparences de stabilité et par leurs convictions idéologiques, ne se rendaient pas compte de la profondeur des changements qui étaient en train de s'accomplir et de leurs effets possibles à long terme. Ils n'avaient même pas des (à vérifier) mots pour les décrire »<sup>92</sup>

*L'Homme de marbre* incarne justement cet esprit de renouveau inattendu et inespéré. Wajda le revendique pleinement : « Depuis 1962, des événements politiques importants ont eu lieu en Pologne, auxquels j'ai participé [...]. Quelque chose a changé dans mon pays, et en conséquence, quelque chose a changé en moi aussi »<sup>93</sup>. Le scénario du film, signé par l'écrivain Aleksander Scibor-Rylski, date justement du tout début des années 1960 et se concentrait alors uniquement sur la période stalinienne. D'innombrables étapes de censure repoussèrent le tournage pendant plus de dix ans : le scénario, constamment remanié, est ainsi fortement imprégné par une structure rigoureuse. La version définitive tournée par Wajda présente finalement une double intrigue sur deux époques, avec des allers-retours constants dans le temps : Agnieszka, étudiante en cinéma, décide de réaliser un documentaire sur un maçon nommé Mateusz Birkut, ancien héros ouvrier des années 1950 disgracié puis tombé dans l'oubli. Son investigation sur un passé difficile l'amène à rencontrer divers témoins de la

<sup>91</sup> Pomian, Krzysztof, « Post-scriptum sur la notion de totalitarisme et sur celle de "régime communiste" », in *Stalinisme et nazisme, histoire et mémoire comparées*, sous la direction d'Henry Rousso, Paris, éditions Complexe, « Histoire du temps présent », 1999, p. 377.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 380.

<sup>93</sup> Wajda, Andrzej, cité par Klaus Kreimeier, « Après la bataille », in *Andrzej Wajda, op. cit.*, p. 25.

période stalinienne, proches amis de Birkut ou acteurs de sa perte. Par la pluralité des périodes historiques, des voix et des points de vue présentés, la trame de ce récit permet un travail complexe sur la narration :

« The historical discourse in *Man of Marble* takes place in stories about the past and the present that form two interchanging discursive chains. The historical events are seen through the eyes of participants from the past, through the eyes of the protagonists of the film in the 1970s (Agnieszka, her crew, and, except for the deceased Birkut himself, all the characters from the stories of the past), and through the eyes of the spectators »<sup>94</sup>

Cette construction stratifiée et polyphonique permet ainsi de présenter des témoignages variés, mais également contradictoires. Tous, de l'opportuniste au repentin, du dissident au conformiste, expriment leur compréhension des années 1950, édifiant une vision pluraliste de cette ère controversée qu'il n'est plus possible de glorifier totalement, mais dont il n'est pas encore possible non plus de parler librement :

« The film changes into a cavalry of ideas, where the actors, as carriers of the director's message, and the audience seem to carry on a continuous discussion with one another. The film carries on a political debate both with the supporters and opponents of Stalinism in Poland, with the censors at the time of the film's production, and with numerous strata of Polish society. The spectators witness here a diversified dialogue with audiences representing various political approaches to the reality represented in the film »<sup>95</sup>

Il s'agit tout d'abord d'envisager le passé dans toute sa complexité face à une histoire officielle monolithique, mais également de déjouer au maximum les possibilités d'une censure toujours aux aguets :

« Vivre et créer en pays « socialiste », impliquait d'être équivoque, pour pouvoir représenter l'Histoire d'une manière qui ne soit ni mensongère ni apologétique pour s'attaquer aux tabous du pouvoir. [...] Pluralité des points de vue, répétitions, confrontation des témoignages, mises en abymes, etc. seraient ainsi les procédés proprement cinématographiques de la représentation de l'histoire récente en Europe centrale »<sup>96</sup>

<sup>94</sup> Falkowska, Janina, *The Political films of Andrzej Wajda: dialogism in Man of Marble, Man of Iron and Danton*, Oxford, Berghahn Books, 1996, p. 67.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>96</sup> Eröss, Gábor, « Staline et les années 50 vues d'Europe centrale : corps et décors, témoignages et nostalgies » in *Caméra politique : cinéma et stalinisme*, sous la direction de Kristian Feigelson, *Théorème 8*, revue de l'Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel, Université Paris 3, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 258.

De plus, le retard de la production et le recul forcé sur le déroulement des événements introduisit peu à peu une véritable réflexion historique. Au moment de la première rédaction du scénario, le cas du stalinisme concernait toute la génération présente et l'urgence était de dénoncer. De plus, si le récit s'était limité à la trajectoire sacrifiée de Birkut, *L'Homme de marbre* aurait pu devenir un nouveau film tragique à la polonaise, centré sur l'héroïsme d'une figure certes admirable, mais dont l'action demeure vaine. Or, dans la version finale, le contrepoint des années 1970, introduit une mise à distance ainsi qu'un questionnement critique sur ces fameuses années 1950, à la fois négligées et honnies. Selon Michel Estève<sup>97</sup>, l'enquête d'Agnieszka se déploie selon trois registres : tout d'abord les « documents » consultés par la jeune réalisatrice (films d'archives, interviews avec les témoins), puis l'image fautive du passé, le plus souvent déformée par ces mêmes documents, et enfin le véritable portrait de Birkut qu'Agnieszka souhaite tracer, et qui est finalement brossé par Wajda dans les flashbacks de *L'Homme de marbre*. Ces différents niveaux de significations et leurs représentations distinctes dans le film échafaudent une vision plurielle, protéiforme et critique du passé :

« Si la structure du récit repose, dans *L'Homme de marbre*, [...] sur le procédé de l'enquête, c'est sans doute parce que cette méthode d'investigation permet au cinéaste de faire jouer en contrepoint l'objectivité de la collation des faits, des indices et la subjectivité du regard critique posée sur une expérience historique contemporaine »<sup>98</sup>

En ce sens, *L'Homme de marbre* s'affirme véritablement comme film d'histoire :

« À travers le trajet commun des deux héros vers une vérité, la question posée par *L'Homme de marbre* pourrait être celle des conditions d'émergence de l'histoire comme histoire, comme représentation consciente et collective d'un passé présent. Le film prend en effet l'histoire là où se pose la question qui la fait surgir. Il expose une manière de ne pas la traiter comme objet sur le mode de la fiction, mais comme relation des époques entre elles sous le prisme de l'investigation, agencement des formes qui tissent cette relation dans le temps »<sup>99</sup>

<sup>97</sup> Estève, Michel, « Andrzej Wajda ou le combat pour la liberté », in *Le Pouvoir en question*, Paris, les éditions du Cerf, « 7<sup>e</sup> art », 1984.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>99</sup> Prodromidès, François, « Le témoin de l'histoire : image et montage dans l'œuvre de Wajda », in *Vertigo* no 16, *op. cit.*, p. 165-166.

Le tournage retardé du film permit également l'inclusion au sein de celui-ci de références concernant des événements d'une Pologne contemporaine que la personnalité d'Agnieszka, bien ancrée dans le présent, incarne de façon énergique<sup>100</sup>. En réalisant son film, la jeune femme se heurte elle aussi aux inévitables questions de la censure. Dès la première séquence du film, son producteur insiste : pourquoi faire un tel film ? Pour quel public ? Ne serait-il pas mieux d'aborder quelque chose plus « simple » ? D'entrée de jeu, il annonce : « On n'a jamais fait de film sur les années 50 », mais Agnieszka tient à son sujet... « Je vous en donnerai un autre - l'acier. Ça nous intéresse, c'est réel et pas sournois » : l'avertissement semble clair, mais l'étudiante est obstinée. Le va-et-vient entre les deux époques permet ainsi des parallèles constants entre les situations respectives de Birkut et d'Agnieszka. Le présent se fait le miroir du passé, et suggère explicitement qu'un certain esprit du stalinisme soit toujours présent vingt ans plus tard... Une vérité intenable pour le gouvernement polonais de 1977, qui souhaite enfouir le passé en même temps que ses principaux protagonistes, dont Birkut fait indéniablement partie. Celui-ci est une figure perdue, dont le souvenir même demeure interdit. En ce sens, *L'Homme de marbre* poursuit la veine de *Tout est à vendre* (*Wszystko na sprzedaż*, 1968), l'un des films les plus personnels de Wajda, qui abordait le sujet délicat de la mort tragique de Zbigniew Cybulski, autrefois héros de *Cendres et diamant*. Tous deux sont des films sur des disparus, des entreprises de reconstruction d'un sujet absent : « Le film d'Agnieszka est un film sur Birkut - sans Birkut : un film sur un homme qui n'existe plus. [...] Le deuil de Birkut est aussi [...] le deuil de la monotonie de l'histoire »<sup>101</sup>. *L'Homme de marbre* fut ainsi reçu comme un véritable électrochoc et engendra la naissance, non seulement de *L'Homme de fer*, mais d'une série de films dénonciateurs révisant l'histoire de la Pologne.

Une autre composante capitale de la mutation de la conception historique s'incarne dans la question du héros. Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, les œuvres artistiques

<sup>100</sup> Le chapitre suivant (« La figure d'Agnieszka : l'incarnation d'une nouvelle génération ») est consacré à l'examen du personnage.

<sup>101</sup> Kreimeier, Klaus, « Après la bataille », in *Andrzej Wajda, op.cit.*, p. 26.

polonaises se bâtissent en effet autour de personnages flamboyants et grandioses, mais voués à la destruction par l'irrationalité de l'histoire. « Pour Wajda [...] l'histoire a toujours été une force puissante, opposée au héros et à sa nation, semblable à un Moloch absurde »<sup>102</sup> : ses premiers personnages principaux, aussi attachants soient-ils, sont totalement passifs, écrasés par la fatalité, muselés par leur destin. Comme il a déjà été mentionné, *Cendres et diamant* présente sans aucun doute le sommet de cet archétype cher au Wajda des années 1950 : « Maciek, spectateur d'un monde qui meurt, représentant d'une tradition romantique bannie par une nouvelle orthodoxie, insensible au vent de l'histoire, est avant tout pour Wajda un homme mal à l'aise, sans certitudes dans un monde où il en est imposé une »<sup>103</sup>. Les années 1960 sont quant à elles généralement marquées par la volonté d'aborder des sujets contemporains, mais le contexte politique étouffant rend la représentation de personnages engagés dans le présent plutôt malaisée. La jeunesse se retrouve particulièrement bâillonnée : elle ne peut ni évoquer le passé glorieux de la Résistance ou de l'insurrection de Varsovie, ni s'enthousiasmer pour un futur prometteur. Ce climat apathique entraîne la création de héros cinématographiques peut-être moins tragiques, mais non moins désabusés et impuissants. Dans son ouvrage sur le cinéma polonais, Jacek Fuksiewicz<sup>104</sup> établit ainsi une topologie chronologique de la figure du héros national : d'abord écrasé et détruit par l'histoire, il se marginalise encore davantage dix ans plus tard. Désarmé et vulnérable, il doit se cacher ou pratiquer l'autodérision, un trait caractéristique de l'Europe centrale, particulièrement nécessaire en des temps de marasme politique. Fuksiewicz souligne cependant la scission proposée par la décennie 1970 : la succession de différentes périodes de dégel, l'organisation concrète de plusieurs mouvements de résistance ainsi que la modernisation générale de la société entraînent une certaine multiplication des responsabilités, et par conséquent des choix et des défis. Ces options ne se présentent encore pas de façon concrète étant donné l'immobilisme affiché d'un système totalitaire et monolithique, mais le

<sup>102</sup> Fuksiewicz, Jacek, *Le Cinéma polonais, op. cit.*, p. 49.

<sup>103</sup> Barrot, Olivier, « *Cendres et diamant* », in *Andrzej Wajda*, Paris, Maison des Arts et de la Culture de Créteil, « Section cinéma », 1975, p. 39.

<sup>104</sup> *Le Cinéma polonais, op. cit.*

changement s'amorce dans les esprits. L'histoire semble désormais éclairée d'une lumière nouvelle : elle devient politique.

Cette évolution se reflète au sein du cinéma polonais, qui amorce la création de héros autonomes, affichant une conscience plus profonde de leur singularité dans l'histoire et la collectivité. Toujours étroitement liée au destin national, la figure du héros n'est plus nécessairement broyée par le déterminisme historique. Mateusz Birkut, personnage principal de *L'Homme de marbre* qui revient sous les traits de son fils dans *L'Homme de fer*, est ainsi le premier exemple dans tout le cinéma polonais d'un héros contemporain, à la fois revendicateur et issu de la classe ouvrière. Sa complexité cristallise à la fois les symboles de l'ouvrier, de l'homme engagé, de l'insoumis, ainsi que tous les combats sociaux des polonais durant trois décennies. Lors du forum des cinéastes de Gdańsk à l'été 1980, la déclaration suivante fut émise :

« Le succès des films qui ont pour cadre la société d'avant-guerre, les adaptations des classiques, renforcées par des lectures à l'école ou à la maison ou par des images dont la symbolique renvoie à des émotions et à des sentiments codés en nous depuis des siècles, n'est pas surprenant [...]. Mais ce qui donne à réfléchir, c'est pourquoi des millions de gens ont voulu voir la fin tragique du film qui retrace l'histoire d'un maçon, pourquoi ont-ils fait la queue pour connaître les problèmes de conscience des scientifiques, les angoisses des acteurs provinciaux, le développement spirituel du livreur qui a senti qu'il était quelque chose de plus que son métier ? »<sup>105</sup>

Ces personnages contemporains se battent pour la vérité, se heurtent à la censure, connaissent problèmes et difficultés, mais le tout sans reconduire le pessimisme de l'« école polonaise » des années 1950. À partir du milieu des années 1970, ce sont ces héros « ordinaires » mais modernes, engagés dans la réalité et aux prises avec des dilemmes sociaux et moraux, qui peupleront le cinéma polonais.

<sup>105</sup> Propos repris dans *Andrzej Wajda, 1982, op. cit.*, p. 211. Cette citation fait explicitement référence à plusieurs films de la fin des années 1970, notamment *Camouflage (Barwy Ochronne, 1977)* de Krzysztof Zanussi et *Acteurs provinciaux (Aktorzy Prowincjonalni, 1979)* d'Agnieszka Holland.

## Partie II

### Chapitre 2

## La figure d'Agnieszka : l'incarnation d'une nouvelle génération

---

Les deux figures principales de *L'Homme de marbre*, qui fonctionnent souvent en symbiose malgré les vingt ans qui les séparent, proposent une remise en question du héros au sein du cinéma polonais. Si la complexité de Birkut entame déjà une certaine métamorphose à la fois narrative et idéologique, la véritable innovation se situe encore davantage du côté d'Agnieszka, qui déjoue totalement le modèle classique du protagoniste romantique. *L'Homme de marbre* marque en effet plusieurs changements, notamment au niveau des acteurs convoqués par Wajda. Le réalisateur est généralement très fidèle à ses collaborateurs et interprètes, notamment à Daniel Olbrychski, qui tint les rôles principaux de tous ses films historiques des années 1960 et 1970. Introduit dans *Tout est à vendre* comme successeur officiel d'un Zbigniew Cybulski précocement disparu, Olbrychski incarnera de façon remarquable le héros romantique au-delà de l'« école polonaise » des années 1950. De façon significative, Wajda ne choisit pas de l'engager pour *L'Homme de marbre*. De nouveaux visages font plutôt leur apparition : Jerzy Radziwilowicz et surtout Krystyna Janda, des acteurs jeunes et inconnus du public. Le film de Wajda constitue leur première expérience cinématographique, et par conséquent ils n'ont jamais interprété de héros historiques à l'écran. Dans *L'Homme de marbre*, ils expriment une certaine contemporanéité. De telles figures permettent à Wajda, intronisé en tant que légende vivante depuis le triomphe de *Cendres et diamant*, de rajeunir l'approche de son cinéma et ainsi de le projeter dans le temps présent et même dans l'avenir.

Le personnage d'Agnieszka, introduit suite aux multiples remaniements du scénario de Scibor-Rylski, marque une date, notamment par la nouveauté

d'une figure féminine active et déterminée jusqu'à en être agressive. Pour reprendre les mots de Krystyna Janda,

« No woman before acted like that in our films: such a role never existed. In *Man of Marble*, there is not a single moment when I am self-involved. Aside from a brief scene with my father when I express some personal doubts, I don't think about myself. I'm always forging ahead, attacking the matter at hand, pursuing an idea, taking care of someone else. I move forward, I make the decision »<sup>106</sup>

Agnieszka est une héroïne controversée. À travers ce personnage inédit, Wajda souhaite évoquer une nouvelle jeunesse polonaise. La génération d'Agnieszka arrive en effet « trop tard » sur bien des aspects : elle n'a pas connu les époques de souffrance glorieuse que furent la Seconde Guerre mondiale ou le stalinisme, seulement une apathie politique persistante provoquée par un système exsangue. Dans la scène du musée au tout début du film, lorsqu'Agnieszka l'interroge sur les œuvres réalistes socialistes des années 1950 (dont la fameuse statue de Birkut), l'employée lui demande si elle n'a pas déjà eu l'occasion de les voir... La jeune réalisatrice riposte, sardonique : « Je suis née un peu trop tard ». Elle souhaite ainsi comprendre le passé, mais aussi le dénoncer : « The character of Agnieszka signifies the realisation that all of these past faults may be redeemed and that one can be born anew »<sup>107</sup>. Ainsi introduite, Krystyna Janda n'interprétera que des rôles résolument contemporains chez Wajda, en fait les principaux rôles féminins des films dits de la « Pologne contemporaine » de la fin des années 1970 : *L'Homme de marbre*, *Le Chef d'orchestre* (*Dyrygent*, 1979), puis *L'Homme de fer*, ainsi qu'une apparition hautement mystérieuse dans *Sans anesthésie* (*Bez znieczulenia*, 1978).

La personnalité très forte de Krystyna Janda serait-elle pour Wajda l'incarnation d'une Pologne en constant mouvement depuis les révoltes de 1968 ? Le réalisateur affirme en effet s'être inspiré du tempérament de sa comédienne afin de créer cette héroïne emblématique. Krystyna Janda déclare :

<sup>106</sup> Propos repris par Janina Falkowska in *The Political films of Andrzej Wajda: dialogism in Man of Marble, Man of Iron and Danton*, op. cit., p. 121.

<sup>107</sup> Lubelski, Tadeusz, « He speaks to us: the author on *Everything for sale*, *Man of Marble* and *Pan Tadeusz* », in *The cinema of Andrzej Wajda: the art of irony and defiance*, sous la direction de John Orr et Elzbieta Ostrowska, London, Wallflower Press, « Directors' cuts », 2003, p. 43.

« When Andrzej Wajda first gave me the part in *Man of Marble*, he told me that in whatever I do, I had to enchant anger or irritate, because I had to carry half the film. He told me that my role should announce to the world: "Watch out, here comes a generation that will not only open doors which were closed for so long. It will force them off their hinges." And he was absolutely right because my age group created Solidarity. He deliberately exploited my behavior and my personality to forge a new idea »<sup>108</sup>

La gestuelle particulière de l'actrice ainsi que sa manière d'« incarner » l'écran est extrêmement dynamique et vivante. Agnieszka est un personnage toujours en mouvement, comme l'histoire de son époque. Elle est le moteur de l'action dans la narration car c'est par elle que tout arrive : un point commun qu'elle partage avec le personnage de Birkut, tous deux étant constamment confrontés à des obstacles qu'ils doivent contourner ou abattre, les autres protagonistes agissant généralement en tant que frein à leur quête de vérité. Cependant, en plus du déroulement du récit, Agnieszka fait également avancer le cadre. Les éléments formels appuient constamment la pugnacité du personnage : Agnieszka est filmée nerveusement, toujours dans l'action, son comportement est constamment énergique à défaut d'être « harmonieux ». À ce titre, les séquences du début et de la fin du film sont particulièrement significatives. Ces deux rapides travellings d'accompagnement, à l'action quasi identique (la réalisatrice parcourt les couloirs de la télévision d'état, se battant pour la survie de son projet), édifient une structure en boucle à la fois narrative et formelle, profondément caractéristique du personnage :

« A recurring formal trait in the film is the use of long tracking shots, the first of which actually shows up in the second sequence of the movie where the female protagonist pleads for her movie project with an unsympathetic advisor while they walk through seemingly endless corridors. Wajda leaves the viewer in no doubt about the fact that his film is about history and that the course of history is a dynamic one - with no final stops »<sup>109</sup>

Agnieszka ne s'arrête jamais : elle mange en marchant, dort dans son minibus ou dans la salle de montage, ne change pas de vêtements, transporte toutes ses possessions dans un sac sur son dos. Elle imprime son allure vive, sa volonté et

<sup>108</sup> Propos repris par Janina Falkowska in *The Political films of Andrzej Wajda: dialogism in Man of Marble, Man of Iron and Danton*, op. cit., p. 124.

<sup>109</sup> Sørensen, Bjørn, « "Visual eloquence" and documentary form: meeting *Man of Marble* in Nowa Huta », in *The cinema of Andrzej Wajda: the art of irony and defiance*, op. cit., p. 106.

son énergie à une caméra presque frénétique, caractérisée par la récurrence formelle du travelling. L'utilisation continuelle de la contre-plongée est également éloquente. Le tout début du film établit une fois de plus ce parti pris expressif en présentant une Agnieszka furieuse, faisant un bras d'honneur aux immeubles de la télévision nationale, le tout coïncidant avec l'amorce d'un thème musical synthétique extrêmement dynamique couplé d'une caméra en contre-plongée et grand angulaire qui magnifie et amplifie la silhouette élancée de l'actrice : « [...] she is presented iconically, as both highly aggressive in her filming role and her passage through cinematic space where distorted lenses and camera-angle stress her figure's height and angularity »<sup>110</sup>. La représentation formelle de la figure d'Agnieszka témoigne d'une volonté de déborder du cadre et de le faire exploser, d'outrepasser les limites établies par le conformisme. Elle prend elle-même la caméra à bras-le-corps, communiquant à l'image son élan perpétuel :

« As a cinematic figure she is not merely "a woman" or "a young film maker", but a visionary and allegoric figure who is attempting to do nothing less than to redeem the past, and thereby the present. Her relentless striding across the frame whether pacing the corridors of the television station, or racing the abandoned backrooms of the museum is the expression of a desire to get outside the frame of censored perceptions and controlled movements of the socialist state, to literally get to the edges of the image and to discover and redeem the abandoned detritus of the system and its history, in this case the discarded hero Birkut »<sup>111</sup>

La forme et le fond du film se soutiennent ainsi mutuellement, la quête dissidente d'Agnieszka et sa volonté d'esquiver la censure répondant à la manière de filmer. Sur la contemporanéité du film et du personnage, Wajda déclare : « I wanted to put contemporary life on the screen, not only by way of photography and narration, but especially through the way in which Agnieszka behaved »<sup>112</sup>. Ainsi la démarche de *L'Homme de marbre* renvoie-t-elle au mouvement d'une histoire que le réalisateur souhaite enfin dynamique après des années de marasme. L'histoire du temps présent de la Pologne (les récentes années 1950,

<sup>110</sup> Goddard, Michael, « Wajda, Grotowski and Mickiewicz: the dialectics of apotheosis and derision », *ibid.*, p. 142.

<sup>111</sup> *Idem.*

<sup>112</sup> Wajda, Andrzej, cité par Tadeusz Lubelski, « He speaks to us: the author on *Everything for sale*, *Man of Marble* and *Pan Tadeusz* », *ibid.*, p. 43.

les actuelles années 1970) est incarnée dans la forme même du film, au cœur de ses spécificités<sup>113</sup>. Les deux périodes historiques sont sans cesse confrontées par le discours (les témoignages recueillis par Agnieszka) mais également par les flashbacks et le traitement du son. La fin du film reprend en effet le travelling du début, mais sans dialogues, seulement une musique alliant le thème propre aux années 1970 et des chants communistes hérités des années 1950. Birkut effectue similairement un retour à l'écran à travers la figure de son fils Maciek Tomczyk, les deux personnages étant significativement interprétés par le même acteur. Tomczyk/Birkut et Agnieszka, Radziwilowicz et Janda, l'ancien et le nouveau, se partagent alors le même espace audio-visuel.

Les réactions de la critique et du public face au personnage iconoclaste d'Agnieszka furent multiples, et l'interprétation fiévreuse de Krystyna Janda ne laissa personne indifférent :

« Reactions to the presentation of Agnieszka covered a broad range of responses, from outright denial by older spectators to an enthusiastic approval by younger ones. Agnieszka was resented particularly by older party members who, in their writings in the official publications of the 1970s, represented the position of state authority. These spectators felt indignant about everything connected with Agnieszka: the way she dressed, her constant smoking, her casual, free-wheeling life style, her cynicism, and her tone of voice »<sup>114</sup>

Il est certain qu'au sein d'une société encore très traditionnelle et maintenue ainsi par le pouvoir politique, une telle figure de femme offensive et militante, aux gestes brusques et aux paroles abruptes, détonnait grandement. De plus, Agnieszka est présentée au spectateur de façon plutôt schématique, sans interprétation psychologisante : nous ne savons rien de son passé et ses motivations sont à peine esquissées. Lorsque la monteuse lui demande pourquoi elle a choisi Birkut comme sujet de film, Agnieszka répond simplement : « Parce que sa statue était renversée ». Agnieszka se situe constamment dans l'action et peu dans le discours personnel ou explicatif : « le personnage est moins travaillé

<sup>113</sup> Sur l'incarnation à l'écran des années du stalinisme, se référer au chapitre suivant : « La vérité et la fiction de l'histoire par le cinéma ».

<sup>114</sup> Falkowska, Janina, *The Political films of Andrzej Wajda: dialogism in Man of Marble, Man of Iron and Danton*, op. cit., p. 122.

dans le sens d'une psychologie individuelle que dans celui d'une force : l'intensité d'une énergie féminine exprimant une entité plutôt qu'un individu, une génération quêtant ses racines, plutôt qu'un personnage creusant sa mémoire intime »<sup>115</sup>. La construction de l'enquête, et donc de la narration, est effectuée par les autres personnages (Burski, Hanka, Witek, Michalak) qui lui confient leur récit; Agnieszka écoute, confronte, démolit. Elle force les portes pour obtenir ces témoignages puis, armée de son micro, agit en tant que récepteur de l'information. Pourtant, une certaine évolution est palpable vers la fin du film : à partir du moment où on lui confisque son matériel, l'empêchant du même coup de mettre à terme son projet, Agnieszka change. La présence de l'unique scène introspective du film est ainsi révélatrice : en se rendant chez son père, Agnieszka lui fait part de ses doutes et de son découragement. « Ils ont eu peur », affirme-t-elle, couchée et immobile pour la première fois depuis le début du film. Son père lui demande d'ailleurs combien de temps elle compte rester dans cette position... « Je me lèverai bien un jour ». Agnieszka devient plus douce, plus nuancée, et surtout plus personnelle : elle évoque sa mère défunte, s'enquiert de son frère au service militaire et de la vie au village. C'est pourtant cette scène calme et réflexive qui lui donne l'impulsion nécessaire à la poursuite de sa quête. Lorsqu'elle retrouve enfin Maciek Tomczyk aux chantiers navals de Gdańsk, sa requête est tout aussi déterminée mais moins agressive. À ce titre, la séquence finale et le retour du travelling arrière affichent un certain optimisme confiant. Contrairement à la majorité de ses héros, Wajda n'imagine pas un destin sacrifié pour Agnieszka. *L'Homme de marbre* est plutôt une célébration de son activisme et de sa ténacité : « Cela faisait un moment que j'étais lassé des films tragiques et des reconstitutions catastrophes. Il faut désormais prendre le parti de ceux qui veulent tenir et survivre »<sup>116</sup>.

En couplant la figure d'Agnieszka aux autres personnages, *L'Homme de marbre* met également en scène une confrontation permanente entre l'ancien et le

<sup>115</sup> Prodromidès, François, « Le témoin de l'histoire : image et montage dans l'œuvre de Wajda », in *Vertigo* no 16, *op. cit.*, p. 166.

<sup>116</sup> Propos repris dans *Wajda*, entretiens avec Jean-Luc Douin, *op. cit.*, p. 71.

nouveau. Par le jeu constant des flashbacks, Birkut le héros opprimé des années 1950 renvoie à Agnieszka, héroïne active des années 1970 : si leur destin final diffère, leur pouvoir de subversion est comparable. Le film vise ainsi à établir une continuité entre deux époques que les instances du pouvoir souhaiteraient, au contraire, disjoindre. Au sein du temps présent, hormis Maciek qui apparaît à la toute fin, Agnieszka est la seule représentante du versant dissident de sa génération, le versant conformiste étant dignement représenté par un producteur de télévision qui, malgré ses vingt-huit ans, affiche tout le conservatisme de l'« ancienne garde » polonaise. Celui-ci ne se reconnaît aucunement dans la recherche de vérité d'Agnieszka, à qui il assène d'ailleurs que pour un tel film, « Il faudrait un metteur en scène expérimenté, vous êtes jeune ». « Vous voulez un vieux parce qu'il s'y connaît » rétorque Agnieszka. Le « vieux » en question sera le grand cinéaste Burski, autrefois simple documentariste au service du pouvoir stalinien et créateur du phénomène Birkut. Agnieszka le poursuit sans relâche et lorsqu'elle le rencontre enfin, il lui lance « C'est une vieille histoire », ce à quoi la jeune femme répond « Pour moi, ancienne même. C'est pourquoi je veux faire ce film ». Le personnage ambigu de Burski donna naissance à une pléthore d'interprétations en Pologne et à l'étranger. Beaucoup y virent une représentation de Wajda lui-même, cinéaste demeuré au pays malgré le totalitarisme et ayant contribué à populariser le cinéma polonais hors des frontières nationales; Wajda appuya d'ailleurs quelque peu cette analyse en ajoutant son nom d'« assistant » dans le générique du film stalinien de Burski, *Ils construisent notre bonheur*. Burski est un personnage opulent, fier de son œuvre, plutôt conformiste : avec Agnieszka, le contraste est saisissant.

Il en est de même pour la relation entre Agnieszka et son caméraman Léonard, qui peut également être assimilée à un certain conflit entre générations. Léonard, un homme visiblement déjà âgé, s'inquiète des conséquences possibles du film d'Agnieszka : dans une scène poignante, il explique à la réalisatrice qu'il sent que ce projet sera pour lui le dernier. Sa déclaration (« J'ai écrit au ministre pour lui demander la permission de continuer à faire mon métier, mais il ne m'a pas encore répondu ») semble fortement caractéristique d'une génération élevée

dans la peur, pour qui toute prise de position contestataire équivaut à une mise à l'ombre immédiate. Agnieszka, particulièrement déterminée et peut-être même inconsciente, n'est quant à elle nullement paralysée par cette angoisse. Elle est directive, donne des ordres, assène son mouvement à une équipe qu'elle brutalise parfois. Elle exprime clairement une volonté de dynamisme également revendiquée par Wajda dans la forme même de *L'Homme de marbre* : dans la scène du musée, lorsque le vieux caméraman souhaite utiliser un trépied pour filmer la statue de Birkut sans trembler, Agnieszka plaide violemment pour la caméra à l'épaule (« On tournera sans trépied, avec un objectif à grand angle comme dans les films américains »). Malgré sa jeunesse et son manque d'expérience, c'est elle qui dicte la forme du film : « Et dans une autre séquence, elle lui posera d'autorité la crosse de caméra sur l'épaule : une prothèse sur le cinéma ancien greffée par le jeune "cinéma vérité" »<sup>117</sup>. La force de contestation de la réalisatrice est présentée dans toute sa puissance, ce que la caméra souligne :

« In *Man of Marble*, the wide angle lens camera is the tool of Agnieszka's profession, which she literally drags with her wherever she goes. She is shot by Wajda with the wide angle lens camera; as a contemporary heroine of the Solidarity opposition she appears enormous and powerful »<sup>118</sup>

Cette force du personnage est aussi celle du cinéma lui-même. Constamment présent au sein de la diégèse et de l'image, le cinéma semble être le véritable héros de *L'Homme de marbre*. Par son pouvoir inédit de forger un lien avec le passé, il permettrait de pouvoir mieux le déchiffrer et ainsi d'influencer le présent :

« Wajda, in showing a young woman picking the lock of a state archive with a hairpin to steal an image of a marble statue offers an image that attempts to propel Poland towards a future democratisation. The key image of unlocking links to acts of investigation, discovery and retrospection through the structural device of the filmic flashback »<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> Prodromidès, François, « Le témoin de l'histoire : image et montage dans l'œuvre de Wajda », in *Vertigo* no 16, *op. cit.*, p. 166.

<sup>118</sup> Falkowska, Janina, *The Political films of Andrzej Wajda: dialogism in Man of Marble, Man of Iron and Danton*, *op. cit.*, p. 155.

<sup>119</sup> Turim, Maureen, « Remembering and deconstructing: the historical flashback in *Man of Marble* and *Man of Iron* », in *The cinema of Andrzej Wajda: the art of irony and defiance*, *op. cit.*, p. 94.

Avec *L'Homme de marbre*, Wajda propose ainsi un cinéma de résistance, apparenté à une Agnieszka qui elle aussi résiste : « Furthermore, in the guerilla film-making tactics of Agnieszka, a vision of film-making emerges as both a poetic and revolutionary activity, capable of forging a redemptive link between the present and the past »<sup>120</sup>. Étant donné que la censure est toujours bien présente dans la Pologne de la fin des années 1970, Agnieszka doit faire face à de nombreuses pressions qui aboutiront avec l'interdiction pure et simple de son film, jugé peu « convaincant ». Elle rencontre également des difficultés avec certains témoins, autrefois collaborateurs du régime ou désormais réhabilités et vivant dans l'opulence, peu disposés à évoquer le passé. Michalak, ex-informateur devenu patron d'un chic cabaret, demande par exemple à Agnieszka : « Vous voulez présenter une image fidèle de ces années ? », « J'ai cette intention », répond-elle. Après avoir affirmé sans sourciller qu'il n'a rien à cacher, celui-ci réclamera cependant la bande-son de l'entrevue. Pour obtenir les informations nécessaires, la jeune réalisatrice doit donc user de moyens détournés et faire preuve d'une initiative hors du commun.

Dans la filmographie de Wajda, constellée de personnages historiques liés au destin national, la figure d'Agnieszka se distingue par son originalité et son pouvoir d'évocation. Femme et créatrice, contestataire et avant-gardiste, elle personnifie véritablement les forces du temps présent :

« Agnieszka seems to be the most significant presentation of the socially constructed character in Wajda's films. She appears in both *Man of Marble* and *Man of Iron*, and constitutes a meta-comment on the political development of a citizen of the Poland of the 1970s and the 1980s. Her personal growth from a naïve but enthusiastic student, to a conscious thinker, to an unorthodox revolutionary who commits her life to the cause despite personal inconvenience and misery, is a significant achievement by Wajda »<sup>121</sup>

<sup>120</sup> Goddard, Michael, « Wajda, Grotowski and Mickiewicz: the dialectics of apotheosis and derision », *ibid.*, p. 143.

<sup>121</sup> Falkowska, Janina, *The Political films of Andrzej Wajda: dialogism in Man of Marble, Man of Iron and Danton*, *op. cit.*, p. 119.

## Partie II

### Chapitre 3

#### La vérité et la fiction de l'histoire par le cinéma

---

Andrzej Paczkowski utilise l'expression de « mémoire interdite »<sup>122</sup> pour qualifier l'expérience du communisme en Pologne. De la « libération » soviétique à la fin des années 1950, la population se vit imposer un régime de terreur, le stalinisme, qui imprégna les esprits de manière extrêmement durable. Une grande partie des élites à la fois ouvrières et intellectuelles, susceptibles d'incarner une alternative au régime, fut supprimée par de multiples purges. Le gouvernement instaura peu à peu un système de contrôle absolu de la société à travers la dépendance du citoyen envers l'État, l'essor considérable de la nomenklatura et de la bureaucratie, le développement des services de renseignements, des écoutes, de la police, etc. Ces institutions totalitaires perdurèrent bien au-delà du « règne » de Staline :

« Malgré les changements après 1956, le système communiste n'a renoncé à aucune de ces institutions de la terreur, de contrôle, de promotion et de dépendance et, bien que la terreur eût été limitée, les autres éléments d'oppression, de contrôle et de surveillance ont été plutôt renforcés »<sup>123</sup>

Durant de nombreuses décennies, la variable la plus encouragée par le pouvoir fut la paranoïa. Wajda l'affirme d'ailleurs lui-même : « À l'époque, on avait la névrose des espions. On pensait que l'on ne pouvait pas exister sans ennemis. Et que si il n'y avait pas d'ennemi, il fallait l'inventer »<sup>124</sup>. *L'Homme de marbre* fait état de cette époque autant que d'un présent muselé. Incarner à l'écran un passé controversé ainsi que la mouvance d'une histoire en marche semble, pour Wajda, nécessiter une forme hybride redéfinissant la vision unidimensionnelle de l'histoire « officielle ». *L'Homme de marbre* présente ainsi une structure complexe, mêlant passé et présent, vérité et mensonges, remettant sans cesse en

---

<sup>122</sup> Paczkowski, Andrzej, « Nazisme et communisme dans l'expérience et la mémoire polonaises », in *Stalinisme et nazisme, histoire et mémoire comparées*, op. cit., p. 316.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 326.

<sup>124</sup> Propos repris dans *Wajda, entretiens avec Jean-Luc Douin*, op. cit., p. 56.

question les dogmes établis concernant l'histoire et la fiction, le vraisemblable et le réel : « Its quest narrative about a forgotten post-war "hero" of socialist labour [...] seamlessly interweaves past and present, as Agnieszka prompts her subjects, one by one, into flashback reminiscence to create a composite picture of a life beyond the image »<sup>125</sup>.

La pugnacité d'Agnieszka l'annonce sans ambiguïté : Wajda poursuit avec *L'Homme de marbre* une quête de vérité et de sens dans un pays où l'histoire, scrutée à la loupe, est sans cesse remaniée par les différentes instances politiques. Comme il a déjà été mentionné, *L'Homme de marbre* est le premier film polonais s'attaquant de front aux fantômes de la période stalinienne, qui prit fin « officiellement » en 1956, c'est-à-dire à peine vingt ans avant le tournage du film. Le silence presque total sur le stalinisme s'explique autant par des raisons idéologiques que pratiques : les gouvernements des années 1960 et 1970 souhaitaient bien entendu se différencier de leurs prédécesseurs, mais également étouffer le passé de bon nombre de leurs membres, les nouvelles administrations étant bien souvent composées de membres plus ou moins officiels des précédentes... Ainsi les vieux comparses de Birkut (camarades de travail, cinéaste « officiel », épouse dévouée, etc.) ont, contrairement à lui, tous prospéré et ne souhaitent pas étaler leur passé au grand jour. D'où une censure omniprésente à laquelle se confronte continuellement Agnieszka dans le film, et à laquelle Wajda dut également faire face. *L'Homme de marbre* connut en effet une diffusion plutôt laborieuse : le film fut autorisé, puis interdit, puis de nouveau autorisé mais selon une distribution limitée, et la presse l'ignora complètement. La représentation du passé stalinien était bien entendu au cœur des réticences du régime à voir la diffusion d'un tel film. Cependant, dans sa représentation des années 1950, Wajda ne se limite pas aux flashbacks classiques dictés par la narration : il figure le passé en images en incluant au sein de sa fiction de fausses images d'archive qui introduisent un discours à la fois critique et satirique sur les années 1950 ainsi que sur le cinéma et ses schèmes de représentation.

---

<sup>125</sup> Orr, John, « At the crossroads: Irony and defiance in the films of Andrzej Wajda » in *The cinema of Andrzej Wajda: the art of irony and defiance*, op.cit., p. 11.

Au cœur de ce débat sur le cinéma et l'histoire se retrouve le cas du réalisme socialiste. Cette doctrine « artistique », préconisée par Staline lui-même et son ministre Jdanov, atteint son apogée dans les années 1950. Extrêmement codifié, le réalisme socialiste propose une exaltation des vertus du régime à travers les œuvres artistiques. Le stalinisme étant une culture de masse, le but visé était d'instruire la classe ouvrière en lui proposant des œuvres glorifiant la vie quotidienne ainsi que les valeurs simples du travail, à l'opposé d'un art occidental jugé individualiste, bourgeois et décadent. Dans cette entreprise, l'importance capitale du cinéma fut sans cesse réitérée. Les films accompagnèrent ainsi toutes les étapes du régime stalinien : industrialisation, effort de guerre, puis enfin culte de la personnalité. Le réalisme socialiste se définissant comme « éducatif », il exclut d'emblée toute fantaisie pour se concentrer sur la représentation et l'application des dogmes communistes :

« Dès la fin des années 20, un double mouvement décale et recule la foi communiste et la croyance cinématographique : moins le Parti se fie au cinéma [...], plus le cinéma se soumet au Parti et devient servile outil de propagande. Il est donc de plus en plus appelé à ne filmer que la nouvelle histoire officielle en train de se déployer, le nouveau grand spectacle politique : manifestations de masse, obsèques, meetings, défilés... autant de représentations qu'il a lui-même contribué à mettre en scène et en formes »<sup>126</sup>

Par définition, le réalisme socialiste se refuse à toute avant-garde et rejette donc les grands formalistes soviétiques des années 1920-1930, pourtant déjà au service du régime. Le documentaire ou la fiction d'actualité didactique sont favorisés au détriment de toutes les autres formes d'expression : le cinéma « passe de la ferveur révolutionnaire à la soumission populaire »<sup>127</sup>. Les conséquences sont drastiques : les exigences de plus en plus précises de la censure réduisant considérablement le nombre de projets autorisés, l'imposition de la doctrine entraîne un appauvrissement généralisé de l'industrie cinématographique. Toute l'importance est désormais accordée au scénario, le réalisateur n'étant qu'un « technicien » chargé de mettre l'accent sur le discours à défaut d'une forme extrêmement codée, identique pour tous. L'élaboration d'un

<sup>126</sup> Comolli, Jean-Louis, « Le miroir à deux faces » in *Arrêt sur histoire*, Paris, éditions du Centre Georges Pompidou, « Supplémentaires », 1997, p. 32.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 33.

film est entièrement contrôlée : tout est vu, discuté, prévu et coordonné à l'avance, aussi bien dans la fiction que dans le documentaire. Si la guerre introduit autant une désorganisation générale qu'une baisse drastique dans la production de films, les années 1950 voient cependant un renforcement général des structures. Les dernières années de Staline sont conséquemment les plus dures pour les cinéastes, aussi bien en U.R.S.S. que dans les pays satellites.

L'expression « réalisme socialiste » constitue un paradoxe en elle-même. La conception du « réel » de cet art idéologique se situe davantage du côté d'un modèle idéal, élaboré selon la vision fantasmée du régime, que de la réalité brute :

« Ce réalisme socialiste d'appréhende mieux par la négative : en substituant au réalisme authentique une apparence de réalisme. Il est impossible de contempler la condition humaine et de s'interroger sur les conséquences sociales. De fait, l'art obéissant aux canons du réalisme socialiste doit avoir une finalité essentiellement sociale. Une telle forme d'art ne peut guère exister que dans un contexte politique défini, qui s'est souvent déclinée dans des pays totalitaires avec le phénomène des camps de concentration. Le réalisme socialiste, conventionnel et prosaïque, exclut autant l'ironie ou l'ambiguïté que l'expérimentation »<sup>128</sup>

Une telle forme d'art introduit en effet un débat constant sur les enjeux de la représentation. L'ambition du réalisme socialiste est en effet claire : il s'agit de la création d'une nouvelle idée de l'homme par le cinéma. L'entreprise se solda pourtant par un relatif échec, très peu de films proposant à la fois une vision réellement artistique et un propos jugé idéologiquement « correct ». Pour un classique comme *Tchapaev* (1934) des frères Vasilyev, encore abondamment commenté de nos jours, combien de films ayant remporté le prix Staline, plus haute distinction du cinéma soviétique, sont tombés dans l'oubli. La réalité brute de la population n'étant jamais assez conforme aux dogmes du Parti, les réalisateurs préféraient généralement s'en tenir aux représentations idéales et hagiographiques souhaitées par les instances de la censure :

« La tâche essentielle de ce cinéma a été (même si elle n'a jamais été présentée ainsi) de créer une "réalité parallèle", en montrant à son public non pas la vie réelle, mais celle en devenir. [...] Cette capacité de la caméra à créer une apparence de réalité auréolait le cinéma d'une puissance

<sup>128</sup> Kenez, Peter, « Le cinéma soviétique sous Staline », in *Caméra politique : cinéma et stalinisme*, op. cit., p. 21.

remarquable. D'un autre côté, les films généraient un effet de confusion, jetant le trouble dans un coin de l'esprit des spectateurs pour les faire douter de leurs propres capacités de perception »<sup>129</sup>

Le réalisme socialiste eut cependant une durée de vie limitée : lors de la création de *L'Homme de marbre*, de telles œuvres d'art semblaient déjà risibles. Le conformisme était toujours la donne, mais les excès du passé étaient désormais devenus honteux, et Wajda montre bien l'embarras des polonais face à cette production pompeuse, grotesque. La scène du musée est à ce titre significative, lorsqu'Agnieszka entrevoit « [...] derrière une porte grillagée, des torsos en marbre, purs produits de l'esthétique triomphale du stalinisme, entassés, provisoirement stockés mais voués définitivement à l'oubli dans une zone grise, musée et dépotoirs de l'histoire »<sup>130</sup>.

*L'Homme de marbre* présente deux régimes de représentation du passé. Premièrement, l'analyse de la trajectoire de Birkut en tant que dissident du pouvoir, trame totalement fictionnelle, permet de dénoncer les failles du stalinisme. Deuxièmement, le film propose également un examen critique des images cinématographiques de cette période à travers *La Naissance d'une ville* et *Ils construisent notre bonheur*. En convoquant au sein de sa fiction une figure de cinéaste « officiel » ainsi que les images cinématographiques elles-mêmes, Wajda

« met en scène le rapport du cinéma à l'histoire récente de la Pologne. Le cinéma comme faculté d'enregistrer et d'agencer des images pour déployer une représentation, l'histoire comme vérité des événements passés, présence de racines à déterrer. Autour de la figure absente de Birkut, se déploie une enquête dont le cinéma devient le moyen et la métaphore »<sup>131</sup>

Les deux documentaires fictifs, réalisés dans la diégèse par l'apprenti cinéaste Burski, sont des satires du réalisme socialiste. Ironiquement, le générique de *Ils construisent notre bonheur* annonce un certain « Andrzej Wajda » au poste d'assistant, clin d'œil fort discuté et lourd de sens :

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>130</sup> Kreimeier, Klaus, « Après la bataille », in *Andrzej Wajda, op. cit.*, p. 15.

<sup>131</sup> Prodromidès, François, « Le témoin de l'histoire : image et montage dans l'œuvre de Wajda », in *Vertigo* no 16, *op. cit.*, p. 166.

« Wajda s'inscrit en point de fuite dans son film par le biais d'un faux film présenté pour vrai, et réfracte ainsi l'espace de la fiction vers son espace d'énonciation. Il se fait fictivement assistant d'un réalisateur fictif, mais il estampille de la sorte le film d'une vérité, authentifie la fiction en la soustrayant à la prétention d'une pure neutralité »<sup>132</sup>

Les deux faux films mettent en scène un épisode « glorieux » du stalinisme polonais : la construction de la ville nouvelle de Nowa Huta, immense chantier installé en banlieue de Cracovie, une cité « bourgeoise » que les communistes souhaitaient prolétarianiser. Cette entreprise donna réellement naissance à des films de propagande se présentant comme des actualités brutes et dissimulant le fait que « tout un travail de fiction s'est employé à fabriquer une vérité documentaire plus puissante que les documents authentiques, déclarés, somme toute, insuffisants du point de vue du spectacle »<sup>133</sup>. Le réalisme de l'ensemble (belles images, fluidité de l'ensemble, raccords, etc.) relègue ainsi la vérité historique aux oubliettes : « Le cinéma fabrique le monde, premier temps; ensuite, il le remplace »<sup>134</sup>. Les archives de la propagande stalinienne obéissent une fois de plus au pouvoir inhérent à l'enregistrement cinématographique, ce que Jean-Louis Comolli nomme « la loi de l'inscription vraie »<sup>135</sup>: chaque prise de vue cinématographique agit comme acte de naissance, en tant que preuve de réalité tangible. Ces « films staliniens » de Wajda sont bien entendu des exemples de pure propagande, celle-ci se définissant par l'appartenance et la soumission à une idéologie politique. Selon François Niney<sup>136</sup>, les deux principes fondamentaux de la propagande s'incarnent premièrement dans le déni de tout point de vue au profit de l'« évidence » d'une vision idéologique à prétention universelle, et deuxièmement dans la substitution du dogme au réel, ou plutôt dans l'assimilation du réel au dogme, et, par conséquent, dans la négation de toute interprétation « déviante ». Dans *L'Homme de marbre, Ils construisent notre bonheur* est un exemple fictif de propagande « documentaire ».

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>133</sup> Comolli, Jean-Louis, « Le miroir à deux faces » in *Arrêt sur histoire*, *op. cit.*, p. 42.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>136</sup> Niney, François, *L'Épreuve du réel à l'écran – essai sur le principe de réalité documentaire*, *op. cit.*, p. 70-71.

Il est aujourd'hui pleinement admis que l'objectivité dans le documentaire est une illusion, les images étant toujours montées et commentées selon un certain point de vue. Cependant, le but de la propagande documentaire est de présenter au spectateur la vision « juste », le seul point de vue valable, tel une vérité objective. La propagande stalinienne ne relève pas ainsi d'une représentation mimétique de la réalité mais bien d'une fictionnalisation du monde à partir de dogmes esthétiques et politiques. La démarche de *L'Homme de marbre*, en reprenant les propos de Niney, serait ainsi de « travailler l'écart entre le vécu des témoins et les représentations plus ou moins officielles de l'époque »<sup>137</sup>. La question des archives est donc au centre du film de Wajda, qui en mélange plusieurs types. Certaines images sont en effet véritables : plans de la construction de Nowa Huta, manifestations populaires où la population porte haut le portrait de Staline, champs/contrechamps où Birkut et sa femme Hanka font face à Bolesław Bierut, alors premier secrétaire du Parti en Pologne. Cependant, l'intégration de réelles archives au sein d'une fiction sera davantage explorée par Wajda quatre ans plus tard par *L'Homme de fer*. Dans une démarche d'exploration du passé, la majorité des images d'« époque » présentées dans *L'Homme de marbre* sont fictionnelles malgré leur apparence « vraisemblable ». En jouant sans cesse sur les interférences réalité/fiction, le film de Wajda met en crise les définitions trop stables. Il s'agit de remettre en jeu notre perception du monde et notre croyance absolue en la vérité du réel : « [...] l'on peut produire du vrai avec du faux »<sup>138</sup>. Réalité et illusion vont ainsi de pair, et en proposant plusieurs types d'images, *L'Homme de marbre* échafaude une vision protéiforme des années 1950 et de ses représentations, entre propagande et censure, fiction et vérité.

Parmi toutes les images artificielles du passé que propose *L'Homme de marbre*, l'on retrouve aussi bien des fausses archives « officielles » que des fausses archives « dissidentes », parfaitement irrecevables pour l'époque. Les premières

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 250-251.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 297.

obéissent évidemment aux lois de la propagande : il s'agit d'*Ils construisent notre bonheur*, le film de Burski qui nous est montré presque en totalité. Afin d'« authentifier » ces images, Wajda reprend certains codes visuels et sonores inhérents aux actualités cinématographiques ainsi qu'au réalisme socialiste : le noir et blanc (alors que les flashbacks fictionnels sont en couleurs), une voix off explicative, un ton emphatique, une musique omniprésente, ainsi que des prises de vue spectaculaires, élevant les ouvriers au rang de monumentales créatures irréelles. Les phrases-slogans sont omniprésentes : « Ils édifièrent ces maisons avec la peine de leurs mains », « Chaque maison est arrosée de leur sueur »... Ce sont de telles images qui ouvrent *L'Homme de marbre*, tout d'abord sans indexation aucune, plongeant d'emblée le spectateur dans le monde artificiel des représentations staliniennes; leur fixité est cependant immédiatement contrée par la séquence suivante, la fameuse entrée énergique d'Agnieszka dans les bureaux de la télévision d'État à Varsovie. Entre les deux époques, le contraste est spectaculaire. La dialectique passé/présent, proposition capitale de *L'Homme de marbre*, est ainsi incarnée au cœur des spécificités cinématographiques :

« Cinéaste de la contradiction et du cheminement, Wajda ne l'est pas seulement par le choix des thèmes traités, mais également par son style. Rien de plus révélateur à ce sujet que l'utilisation du travelling pour filmer la jeune journaliste dans *L'Homme de marbre* : celle-ci, qui représente de toute évidence la recherche de vérité, est en perpétuel mouvement. Lorsque la caméra veut la suivre, en travelling arrière, elle n'est jamais aussi rapide que le personnage lui-même (qui semble dès lors, à certains moments, venir crever l'écran). La chose est d'autant plus remarquable que, dans ce même film, les pseudo actualités des années cinquante [...] sont au contraire filmées sans le moindre mouvement réel de la caméra. Wajda juxtapose donc, pour mieux, les opposer, deux manières de filmer qui sont aussi, indissolublement, deux manières de concevoir la vérité : plan fixe et focale normale pour exprimer une vérité qui serait de l'ordre du donné (ce qui la philosophie nommerait une certitude inerte, d'ordre idéologique); travelling et grand angle pour exprimer une vérité qui est de l'ordre de la recherche et de l'expérience »<sup>139</sup>

Les images conformistes du passé livrées par les autorités seront par la suite décryptées par les flashbacks fictionnels qui révèlent l'envers du décor, notamment la vérité sur le fameux record effectué par Birkut : la pose 30 000 briques en huit heures. *Ils construisent notre bonheur* expose ainsi un phénomène

<sup>139</sup> Zarader, Jean-Pierre, « Aliénation et liberté dans l'œuvre d'Andrzej Wajda », in *Philosophie et cinéma*, Paris, Ellipses, 1997, p. 34.

caractéristique du réalisme socialiste, celui du stakhanovisme. Dans le but d'accroître la production, des performances de travail étaient encouragées, mises en scène et jouées devant les caméras, érigeant ainsi les travailleurs modèles en héros de cinéma plus grands que nature :

« Par rapport au communisme, à la construction du socialisme dans l'Europe de l'Est des années 1950, le stakhanoviste tient le rôle que jouait autrefois le chevalier à l'époque des croisades. Il était, en quelque sorte, le fer de lance d'une idéologie, le symbole d'une vision du monde incarnée dans un contexte temporel »<sup>140</sup>

C'est évidemment ce qui arrive à Mateusz Birkut, jeune maçon naïf dont l'ardeur au travail vaut d'être choisi en tant qu'ouvrier « suprême » et incarnation vivante de la réussite du système. Le film de Burski ainsi que la fameuse statue de marbre érigent non pas une vision réaliste de Birkut, mais bien « un modèle surdimensionné de lui-même, un "objet éducatif" »<sup>141</sup>. La figure de Birkut en tant qu' « homme de marbre » propose ainsi une vision idéalisée de l'histoire participant de la propagande stalinienne :

« 1950s propaganda monumentalized exemplary worker productivity. It generated the heroic out of the everyday, devising schemes of scenic design, camera placements and montage meant at securing consensus. Reception is inscribed within the film, our ideal hero shown applauded by an appreciative local crowd fitted with the trappings of traditional peasantry, and accompanied by folk music and Communist anthems »<sup>142</sup>

Le tout est bien entendu possible tant que l'ouvrier et ses capacités correspondent aux souhaits des dirigeants. Birkut devenu dissident malgré lui, l'immense portrait vantant son travail réalisé « à 323 % de plus que la norme » disparaît discrètement. Le régime semble aussi prompt à proclamer des héros qu'à les renier : « Ne pouvant plus servir les intérêts du Parti, la figure quasi mythique du stakhanoviste était reléguée dans le magasin des accessoires devenus inutiles »<sup>143</sup>. Ainsi la propagande stalinienne, sous couvert de

<sup>140</sup> Estève, Michel, « Andrzej Wajda ou le combat pour la liberté », in *Le Pouvoir en question*, op.cit., p. 166.

<sup>141</sup> Kreimeier, Klaus, « Après la bataille », in *Andrzej Wajda*, op. cit., p. 21.

<sup>142</sup> Turim, Maureen, « Remembering and deconstructing: the historical flashback in *Man of Marble* and *Man of Iron* », in *The cinema of Andrzej Wajda: the art of irony and defiance*, op.cit., p. 97.

<sup>143</sup> Estève, Michel, « Andrzej Wajda ou le combat pour la liberté », in *Le Pouvoir en question*, op. cit., p. 159.

documentaires sur la condition ouvrière, propose en fait de véritables fictions hagiographiques :

« The iconicity of hero worship under socialist realism is taken to task by *Man of Marble*, with the "found footage" playing a large role in this critique. Monumental socialist realism is a form of thought that might be seen as creating its own symbolic imagery, ripe for destruction »<sup>144</sup>

L'amorce de la période de gloire de Birkut n'a donc rien de naturel. Tout est minutieusement mis en scène par Burski et les responsables de Nowa Huta : le chiffre du record, sa durée, ainsi que le choix des ouvriers constituant l'équipe de Birkut, les « protagonistes » du film. Avant de s'avancer sur le chantier, Birkut et ses acolytes sont soigneusement rasés, et un contremaître suggère même le port (pourtant peu socialiste) de la cravate ! Burski explique longuement à Birkut le déroulement de l'événement : « Quand je dis "caméra", vous travaillez légèrement avec aisance. Quand je dis "stop", vous faites comme ça vous chante ». Le lieu du record évoque une scène de théâtre lorsqu'un tonitruant : « Faites entrer le public ! » est scandé. Si un plan ne convient pas au réalisateur, il est immédiatement repris pour la beauté de l'ensemble : « La caméra est juste un instrument, elle enregistre ce qu'elle voit ». Les ouvriers sont abreuvés de consignes (« Souriez ! »)... Rien n'est laissé au hasard dans l'édification visuelle de cet événement « spontané », ce qui permet à Burski de déclarer ultérieurement à Agnieszka : « Birkut, c'est ma plus grande découverte, mon meilleur numéro ». Il affirmera même : « J'ai *inventé* Birkut ». La réalité du maçon crédule disparaît en effet complètement sous les multiples couches de faux-semblants exigées par le metteur en scène. Sa personnalité, historiquement « validée » lorsqu'il serre fièrement la main du camarade Bierut, se retrouve totalement fictionnalisée par la volonté de Burski et du pouvoir :

« In Wajda's dizzy interweaving of bona fide footage and faked footage, it became impossible to tell where Birkut's persona ends and where his image begins as it does to tell where the documentary ends and when propaganda begins. Dizzily objectified, the smiling shock-worker ever on the move is frozen in his image. Except that history moves on and melts him down »<sup>145</sup>

<sup>144</sup> Turim, Maureen, « Remembering and deconstructing: the historical flashback in *Man of Marble* and *Man of Iron* », in *The cinema of Andrzej Wajda: the art of irony and defiance*, op. cit., p. 98.

<sup>145</sup> Orr, John, « At the crossroads: Irony and defiance in the films of Andrzej Wajda », *ibid.*, p. 12.

La caméra efface le soleil de plomb, la douleur de l'effort, l'épuisement des ouvriers. Birkut ira jusqu'à « rejouer » de manière plus enthousiaste la pose de la dernière brique : son record existe bel et bien, mais sa représentation relève du fantasme.

Outre ces images officielles, *L'Homme de marbre* présente de nombreuses images censurées, miraculeusement récupérées et visionnées par Agnieszka au cours de son enquête. Contrairement à la propagande célébrant la figure idéale de Birkut, ces fausses archives correspondent plutôt au parcours de contestataire du personnage. Il s'agit tout d'abord des fragments de *La Naissance d'une ville*, film inachevé de Burski qu'Agnieszka découvre dans la salle de montage : on y voit notamment un groupe d'ouvriers se rebeller contre des rations alimentaires insuffisantes. Dans une citation directe au *Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein, Birkut lance un poisson avarié à la figure d'un responsable du chantier. Contrairement aux films officiels, si soignés techniquement, ces images présentent un caractère brouillon : la caméra tremble et filme le sol, le son s'interrompt, une main cache parfois l'objectif, etc. Autant de maladresses qui témoignent du statut clandestin de ces images, ce qui, au sein de la fiction de *L'Homme de marbre*, atteste de leur « authenticité ». Selon la monteuse, le film n'a jamais été terminé « pour raisons techniques ». Il est facile de mettre en cause ces plans embarrassants d'un héros acclamé de façon beaucoup plus respectable par le ton policé d'*Ils construisent notre bonheur* :

« What Wajda has done is create a circumstance of montage in which outtakes and fragments can be juxtaposed to an official style of film-making, revealing its sutured monothematic discourse to be constructed out of the effacement of other stories less politically acceptable to the State »<sup>146</sup>

Par la suite, Agnieszka visionne également un autre fragment censuré, le retrait de l'affiche proclamant le record de productivité de Birkut sous le visage souriant de l'ouvrier. Cet acte semble signer le retrait définitif d'un héros devenu indésirable, qui disparaît autant de l'actualité que de ses représentations officielles. C'est en confrontant de telles images avec les témoignages qu'elle

<sup>146</sup> Turim, Maureen, « Remembering and deconstructing: the historical flashback in *Man of Marble* and *Man of Iron* », *ibid.*, p. 97.

reçoit qu'Agnieszka conçoit peu à peu un portrait « réaliste » des ces années 1950, portrait se voulant exempt des clichés de la propagande et des mythes entretenus par le silence des autorités.

La juxtaposition entre fausses archives officielles et censurées est encore plus évocatrice dans la séquence du procès de Witek, ancien de la guerre d'Espagne accusé de trahison. Cet épisode est capital car c'est en effet pour son ancien compagnon de travail que Birkut basculera dans la contestation politique. Les images officielles sont ici représentées par de fausses « actualités » de l'époque : l'ouverture du procès, la présentation des accusés, l'accusation, le tout accompagné d'une voix off solennelle caractéristique de la propagande (« Les traîtres à la patrie sont devant le tribunal », « Ce procès nous servira de leçon, nous devons rester vigilants »). Agnieszka examine ensuite les images censurées de ce même procès, à savoir le témoignage à la barre de Birkut qui tente de saboter la logique du pouvoir en revenant sur ses déclarations antérieures, s'accusant lui-même de trahison. Ici, les deux régimes d'énonciation sont montrés simultanément au spectateur, ce qui confère encore davantage de force aux images montrant la réalité, et non la version officielle, de l'événement. Par la confrontation de plusieurs visions des faits, aussi bien dans les images que dans la narration, la fiction que réalise Wajda sur les années du stalinisme apparaît alors fouillée, travaillée, « impartiale », bref se rapprochant davantage de la réalité que la multitude de films « documentaires » produits par les soviétiques, incarnant quant à eux la démarche univoque de la propagande. C'est à ce titre qu'une fiction cinématographique pourrait se révéler particulièrement apte à atteindre l'essence de l'histoire, ce qu'affirme François Niny à travers l'exemple des fausses *News on the march* (parodie des fameuses *March of time*) dans *Citizen Kane* d'Orson Welles : les actualités officielles édifient en effet une vision faussée et partisane de la figure de Kane, alors que la fiction nous en démontre toute la complexité<sup>147</sup>.

---

<sup>147</sup> Niny, François, *L'Épreuve du réel à l'écran – essai sur le principe de réalité documentaire*, op. cit., p. 70-71.

Le cinéma, dans *L'Homme de marbre*, est ainsi envisagé en tant que porte d'entrée sur l'histoire. Agnieszka ne rencontrera jamais Birkut en chair et en os : à la fin du film, Maciek lui apprend que son père est mort dans des circonstances toujours mystérieuses. Ne pouvant réellement atteindre l'ancien héros, tout ce qu'Agnieszka saura ou verra de lui transitera par une médiation quelconque : premièrement celle de la parole grâce aux différents témoignages, mais également et surtout celle du cinéma. Si Agnieszka n'accède pas à « l'homme de marbre », elle en voit des images, et ce sont ces images, même « fausses », qui lui permettent de rejoindre une certaine réalité historique. La réalisatrice atteindra ainsi à une certaine compréhension du personnage à travers de multiples représentations cinématographiques, officielles ou censurées, réelles ou trompeuses. La mise en abîme de l'objectif de *L'Homme de marbre* comme œuvre s'exprime ainsi par l'importance accordée au cinéma, à la fois personnage à part entière et moyen de connaissance et d'élucidation de l'histoire. Wajda choisit comme personnage une réalisatrice, travaille précisément la forme et met en évidence divers éléments de la technique (équipe de tournage, matériel, etc.) :

« Ce qui vaut pour Agnieszka vaut pour Wajda, qui met en œuvre ainsi la structure de film dans le film. Birkut, l'époque à laquelle il appartient, existent par les traces qu'ils ont laissées. Celles-ci sont opaques et muettes, pour le spectateur comme pour Agnieszka. [...] La salle de projection devient l'espace d'une Histoire tronquée, Agnieszka exhume les images d'une histoire qu'il faut restaurer et revisiter »<sup>148</sup>

Cette salle de projection de la télévision nationale est un autre élément d'importance. Les séquences où la monteuse exhume des images perdues face à une Agnieszka fascinée échafaudent une véritable métaphore du film en tant qu'agent révélateur de l'histoire. Dans l'obscur salle de cinéma, Agnieszka prend conscience du passé; dans la réalité, sa génération le découvrira également avec *L'Homme de marbre* : l'écran de cinéma devient celui du vécu de toute la Pologne. Le cinéma dévoile les images camouflées et « non-conformes » à l'Histoire officielle, les visages des disparus, les rares instantanés de réalité. Cependant, outre les années 1950, Wajda s'attaque également à un passé encore plus proche. Certaines allusions à une histoire très récente ne passeront en effet

<sup>148</sup> Prodromidès, François, « Le témoin de l'histoire : image et montage dans l'œuvre de Wajda », in *Vertigo* no 16, *op. cit.*, p. 167.

pas la censure et l'audace générale du film se vit tempérée par certaines coupures, exposant ainsi le conformisme ambiant des années 1970. L'une de ces scènes interdites devint d'ailleurs célèbre : Agnieszka, cherchant la tombe de Birkut dans le cimetière de Gdańsk, ne la trouve pas et dépose finalement son bouquet de fleurs à la grille de l'entrée. Plutôt énigmatique pour les étrangers, cette séquence propose cependant une insinuation limpide pour les polonais : la sépulture de l'ancien dissident étant introuvable, celui-ci pourrait facilement se trouver à être l'un des ouvriers grévistes de Gdańsk 1970. Cette deuxième grande révolte polonaise, après celle des étudiants en 1968, fut en effet durement réprimée, son ampleur fut bien évidemment niée par les autorités et la mémoire des disparus ne put être honorée. Lors de l'avènement de Solidarność en août 1980, la reconnaissance officielle des victimes des Gdańsk 1970 fut d'ailleurs l'une des premières revendications des ouvriers. Il faudra cependant attendre encore quatre ans pour que ces derniers sous-entendus historiques soient finalement explicités par Wajda dans *L'Homme de fer*, le film qui permettra enfin de mettre en lumière les multiples événements politiques des années 1970 en Pologne.

## **PARTIE III**

---

### ***L'Homme de fer dans l'histoire***

## Partie III

### Chapitre 1

#### Traiter l'histoire en temps réel

---

La fin des années 1970 en Pologne est une période de profond marasme. Depuis 1956 de nombreuses révoltes, à la fois intellectuelles et ouvrières, ont périodiquement secoué le pays, et elles ont toutes été durement réprimées. Après les troubles de 1968 et les grèves de Gdańsk en 1970, les cités ouvrières d'Ursus et Radom se soulèvent en 1976, réagissant à des hausses de prix abusives des denrées de première nécessité. Une fois de plus, la contestation est vite « pacifiée », mais ce nouvel échec entraîne la formation d'un premier mouvement d'opposition au régime d'envergure nationale : le KOR (Comité de défense des travailleurs), organisme clandestin d'aide aux ouvriers renvoyés et autres laissés-pour-compte du « système », est parrainé notamment par Jacek Kuroń et Adam Michnik, deux figures emblématiques de la dissidence polonaise. En 1978, un autre événement d'importance frappe le pays : l'élection d'un pape polonais, Karol Wojtyła, qui prend le nom de Jean-Paul II. La fierté d'un peuple majoritairement catholique est immense malgré un État toujours aussi figé, dont la stagnation politique et économique s'exprime également par le biais des productions cinématographiques. La fin des années 1970 voit en effet la prolifération d'œuvres exprimant le profond malaise intérieur de la population en général et de l'intelligentsia en particulier. Ces films, souvent autoréflexifs, ne proposent que peu d'allusions politiques directes, mais exposent cependant les effets néfastes du pouvoir de manière détournée et sibylline : il s'agit du cinéma dit de l'« anxiété morale », dont Krzysztof Kieslowski et Agnieszka Holland demeurent certainement les représentants les plus célèbres. Wajda lui-même signe en 1978 l'un des films emblématiques du courant, *Sans anesthésie* : le parcours d'un journaliste vedette qui, du jour au lendemain et sans raison apparente, perd son emploi, sa femme et ses privilèges d'intellectuel. Cette œuvre pessimiste, réalisée à la suite du scandale provoqué par *L'Homme de marbre*, expose de manière patente les désillusions et les constants sentiments

d'injustice et d'impuissance ressentis par les polonais après plus de trente ans de communisme.

Un électrochoc se produira pourtant : les grèves de l'été 1980 à Gdańsk. Le 14 août, les chantiers navals « Lénine » au bord de la mer Baltique interrompent le travail, réagissant notamment à une énième hausse arbitraire des prix de la nourriture ainsi qu'au renvoi d'Anna Walentynowicz, ouvrière modèle mais opposante au régime. Après le traumatisme de 1970, les ouvriers, qui souhaitent une grève exemplaire et sans violence, proposent une organisation irréprochable : formation de comités, élection de délégués, interdiction de l'alcool sur le chantier... Parmi l'équipe de tête des grévistes, un homme s'impose rapidement : Lech Wałęsa, électricien renvoyé des chantiers pour dissidence politique. De nombreux intellectuels rejoignent également Gdańsk et participent activement à la grève en rédigeant tracts et discours. Parmi leurs revendications principales, les ouvriers réclament la formation de syndicats indépendants de l'État. Rapidement, un premier projet de syndicat libre et autogéré se forme sous le nom de Solidarność (solidarité). Les représailles du gouvernement ne tardent pas; la grève est condamnée et Gdańsk totalement isolée du reste de la Pologne : les lignes téléphoniques sont coupées, les transports interdits, et les médias ne soufflent mot des « troubles » au nord. La négociation constante entre le gouvernement et les ouvriers se termine pourtant le 31 août par une victoire presque totale de ces derniers : les 21 revendications de Solidarność (« 21 x tak » pour « 21 fois oui ») sont ratifiées par le vice-premier ministre Mieczysław Jagielski et Wałęsa, qui étrenne pour l'occasion un énorme stylo, cadeau du pape Jean-Paul II. Les citoyens de Gdańsk obtiennent enfin l'autorisation d'ériger un monument aux morts de 1970 en face des chantiers navals : pour la première fois, un gouvernement communiste d'Europe de l'est cède face aux réclamations populaires et l'idée d'un « socialisme à visage humain » se profile. Ainsi, les événements d'août 1980 ne constituent pas la première rébellion polonaise importante contre le régime, mais la seule qui « réussira » - du moins pendant un certain temps. C'est également le nouvel épisode historique que Wajda choisit de traiter avec *L'Homme de fer*.

Wajda fut lui-même, comme de nombreux autres artistes, présent à Gdańsk durant la grève. Ce seraient d'ailleurs les ouvriers du chantier naval qui, forts du souvenir de *L'Homme de marbre*, lui auraient suggéré l'idée d'une suite. Par rapport au cinéma de l'anxiété morale, la proposition de *L'Homme de fer* tranche : le film est explicite, prône l'action, et ne s'attarde pas uniquement aux dilemmes moraux de l'intelligentsia. Selon Michel Estève,

« Il faut entrer dans l'univers de *L'Homme de fer* en se souvenant de l'"été polonais" 1980 où, écrit Czesław Miłosz (prix Nobel de littérature 1980), pour "la première fois depuis 1939, la Pologne se sentit libre". Rarement aura été aussi manifeste une coïncidence entre une sensibilité artistique et un événement historique »<sup>149</sup>

Car la proposition de *L'Homme de fer* est de « recréer » l'épisode d'août 1980 à peine quelques mois après les événements réels. Un documentaire, *Ouvriers '80* (*Robotnicy '80*), fut déjà tourné par Andrzej Chodakowski et Andrzej Zajaczkowski durant la grève. Wajda souhaite quant à lui réaliser une fiction, liée par la forme et le fond à *L'Homme de marbre* :

« À cinq ans de distance - 1976 et 1981 - leurs points de convergence apparaissent cependant fondamentaux. Dans leur souci de décrire le présent de la Pologne, tous deux font appel au document et à la fiction. Un même champ d'investigation sociologique les rapproche : la condition ouvrière. [...] Plus encore, un thème commun, implicitement suggéré dans *L'Homme de marbre*, clairement exprimé dans *L'Homme de fer* : l'opposition, en régime marxiste, d'une fraction de la classe ouvrière au pouvoir politique censé en représenter les intérêts et en retranscrire les aspirations »<sup>150</sup>

*L'Homme de fer* reprend ainsi les personnages désormais célèbres d'Agnieszka et de Maciek Tomczyk : le nouveau scénario, de nouveau signé par Aleksander Scibor-Rylski, les présente comme un couple de dissidents de Gdańsk, impliqués dans la formation de syndicats libres lorsque éclate la grève. Agnieszka est emprisonnée tandis que Tomczyk s'impose rapidement comme le meneur de la révolte. Un journaliste de la télévision d'État, Winkiel, est alors dépêché sur les chantiers afin de tracer un portrait au vitriol du fils de Birkut : « Quand on commencera, on prendra ce Tomczyk par les fesses, et ce sera alors une légende... qu'il faudra tuer, dans l'œuf ». À Gdańsk, Winkiel rencontrera de

<sup>149</sup> Estève, Michel, « Andrzej Wajda ou le combat pour la liberté », in *Le Pouvoir en question*, op. cit., p. 162.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 163.

nombreuses personnes dont les témoignages feront peu à peu vaciller ses certitudes. Dzidek, ancien compagnon d'études de Tomczyk, lui demandera ainsi : « Maintenant les choses se présentent différemment : ou il faudrait les buter tous ou bien les reconnaître. Et à votre avis, le pouvoir les reconnaîtra ? ». Car Winkiel assistera, presque malgré lui, à la victoire des ouvriers et à la naissance de la « nouvelle Pologne ». Cette trame, ouvertement fictionnelle par la reprise de personnages déjà connus des spectateurs, implique cependant de nombreux faits, personnages et représentations totalement véridiques : Wajda fait de nouveau appel aux images d'archive, intégrées de manière transparente au récit<sup>151</sup>. La revendication de vérité historique de *L'Homme de fer* dépasse ainsi celle de *L'Homme de marbre* : « In *Man of Iron* history is unmercifully present in almost every scene of the film. It is recalled in flashbacks, it is quoted in the form of original footage, and it is present in the artistic interpretation of the events of 1980 »<sup>152</sup>.

*L'Homme de fer* constitue un exemple singulier de quasi simultanée entre un temps historique réel et un temps cinématographique fictionnel. Wajda tourne en effet son film à l'hiver 1980-1981 et le termine précisément pour le festival de Cannes en mai, où il obtient la Palme d'or : une première pour la Pologne. Cette hâte est justifiée par une période historique pétrie d'incertitudes, où la balance du pouvoir peut basculer à tout moment, et où un projet commencé n'est jamais sûr d'être terminé. Le profond retentissement en Pologne et dans l'Europe entière de la victoire de Solidarność ainsi que l'enthousiasme personnel de Wajda pour cette cause expliquent également la rapidité de la mise en place du projet. Dans un ouvrage d'entretiens avec le réalisateur, Jean-Luc Douin lui demande d'ailleurs : « Ne peut-on penser que l'importance du cinéma polonais actuel tien au fait qu'il est en train d'écrire l'Histoire au fur et à mesure qu'elle se déroule ? ». Ce à quoi Wajda répond :

« C'est notre ambition. Mais c'est bien difficile. D'une part, parce que ce n'est pas évident de saisir sur l'instant ce qui est vraiment important.

<sup>151</sup> Le traitement des archives sera analysé dans le chapitre suivant : « Révéler l'histoire, passée et présente ».

<sup>152</sup> Falkowska, Janina, *The Political films of Andrzej Wajda: dialogism in Man of Marble, Man of Iron and Danton*, op. cit., p. 79.

D'autre part, parce que les politiques ont essayé de faire de nous des gens qui ne voient pas ce qui se passe d'important en Pologne »<sup>153</sup>

Il demeure cependant que *L'Homme de fer* est « une tentative tout à fait unique de rendre compte de l'Histoire en train de se faire »<sup>154</sup>, ainsi qu'une « course contre la montre pour terminer le film qui aura saisi l'esprit du temps avant qu'il ne s'efface... »<sup>155</sup>. Le postulat du film est tout d'abord de témoigner de l'instantanéité d'un moment précis sans allusions aux événements ultérieurs. Cette urgence témoigne d'un engagement politique direct : avec *L'Homme de fer*, Wajda souhaite « témoigner, convaincre, rallier »<sup>156</sup>. Poursuivant la démarche entreprise avec *L'Homme de marbre*, Wajda s'attarde à dépeindre une histoire très récente voire même un « présent » vieux de quelques mois. En ce sens, le film participe à une certaine tendance actuelle de l'alignement de l'historique sur l'instantané, un processus amplifié en outre par les pouvoirs inhérents à l'image cinématographique. Selon Henry Rousso, la relation entre histoire et image demeure ambiguë : « L'image recrée du présent, de l'actuel, un sentiment d'immédiateté, chargé d'affect et de sensibilité, alors que l'histoire, encore une fois, est une mise à distance »<sup>157</sup>. Selon la définition de l'histoire savante, la mise à distance est essentielle : « Elle découvre des tendances, des faits [...] que le contemporain n'a peut-être jamais vu ni compris, et que seuls le regard rétrospectif et la postérité peuvent saisir »<sup>158</sup>. Dans son approche particulière du présent, le film de Wajda annule toute mise à distance avec août 1980 et se proclame comme « film-instantané », témoignant de la rapidité et de la confusion d'événements inattendus et inespérés, ce qui explique et justifie sa forme hybride et son déroulement narratif parfois éclaté, beaucoup moins rigoureux que celui de *L'Homme de marbre*.

<sup>153</sup> Propos repris dans *Wajda*, entretiens avec Jean-Luc Douin, *op. cit.*, p. 69.

<sup>154</sup> Fuksiewicz, Jacek, *Le Cinéma polonais*, *op. cit.*, p. 148.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>156</sup> *Idem.*

<sup>157</sup> Rousso, Henry, *La Hantise du passé*, *op. cit.*, p. 67.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 25.

Le récit complexe de *L'Homme de fer*, comporte, comme celui de *L'Homme de marbre*, un « présent » et un « passé » : le « présent » est bien entendu les grèves d'août 1980, tandis que le « passé » s'incarne dans les flashbacks relatant les parcours de résistants de Tomczyk et Agnieszka. La majeure partie du film se concentre pourtant sur le présent, c'est-à-dire sur un épisode historique précis, ce qui n'était pas le cas dans *L'Homme de marbre*. Ce deuxième film aborde ainsi de front la question de la constitution et de la représentation d'un événement historique. Un thème très actuel : depuis les années 1970, la discipline historique fait en effet face à un certain retour de l'événement, autrefois écarté car jugé « marginal » par rapport aux grandes mouvances. Poursuivant sa découverte de phénomènes jadis négligés, l'histoire redevient événementielle. La singularité de l'événement se révèle en effet précieuse pour le travail de l'historien :

« Démultiplié, amplifié par les médias qui gagnant en puissance et en diversité, le produisent, le répandent, en nourrissent le tissu des existences quotidiennes, l'événement devient, entre les mains de l'historien, un précieux outil de compréhension des imaginaires d'une société pour laquelle il joue à la fois le rôle d'une mémoire et celui d'un mythe »<sup>159</sup>

Il s'agit premièrement de définir la notion d' « événement historique », et également de déterminer ses paramètres et les conditions d'existence. Dans son ouvrage *Le Temps des événements médiatiques*, Jocelyne Arquembourg-Moreau distingue trois variables constitutives de l'événement : l'idée de rupture qu'il incarne, la force de son retentissement, et enfin l'ouverture vers de multiples changements possibles qu'il entraîne. L'événement historique et médiatique se conçoit ainsi comme une manifestation publique qui capte l'attention et rompt avec la banalité :

« [...] ce qui est le propre de tout événement : son tranchant, sa capacité disruptive, sa faculté de produire le trouble ou le désordre, d'engendrer des bouleversements, de susciter des interrogations et des remises en question, de confronter à l'inconnu et à l'altérité »<sup>160</sup>

L'événement se singularise conséquemment par ce tranchant « qui déchire la trame de nos habitudes, de nos routines quotidiennes, de nos projets comme de

<sup>159</sup> Delporte, Christian et Annie Duprat, *L'Événement - images, représentation, mémoire*, Paris, Creaphis, 2003, p. 6.

<sup>160</sup> Arquembourg-Moreau, Jocelyne, *Le Temps des événements médiatiques*, Paris, INA / De Boeck, « Médias recherches études », 2003, p. 8.

nos souvenirs »<sup>161</sup>. Le choc engendré par un événement jugé historique entraîne une reconfiguration des possibles à partir d'une « déchirure » dans la trame de l'histoire, que celle-ci soit individuelle ou collective. « L'événement ne prend tout son sens que lorsqu'il rencontre une époque, une mémoire, un milieu »<sup>162</sup> : dans le cas de *L'Homme de fer*, le phénomène Solidarność représente clairement pour Wajda et les polonais une possibilité inespérée de reconfigurer le présent, le futur et l'histoire, non seulement de la Pologne, mais peut-être également également de l'Europe de l'est entière en créant une brèche dans le rideau de fer.

Arquembourg-Moreau situe l'émergence des expressions « histoire en temps réel » ou « événement historique en direct » au cours de la décennie 1950, sous l'impulsion du développement de la télévision : il semble désormais possible de capter et de diffuser l'histoire et ses grands événements de manière « naturaliste » grâce à l'enregistrement en direct. Le direct constitue en effet un moyen de visualiser et de commenter immédiatement l'événement, ce que la méthode historique traditionnelle ne permettait pas : « L'Histoire y devient un processus qui se déroule en dehors des historiens et qu'il suffit d'enregistrer, de manière encore une fois, naturaliste »<sup>163</sup>. L'« histoire en temps réel » incarnée par l'événement relève néanmoins d'un paradoxe temporel car l'histoire, par définition, se déroule sur la durée. L'événement en direct, quant à lui, introduit un nouveau rapport au temps : le direct abolissant le processus de « décantation » par la durée, l'historicité des phénomènes s'impose d'emblée. La temporalité unique du direct provoque conséquemment une sensation étroite et accentuée du présent, pouvant engendrer un certain culte de l'instantané : « L'événement s'offre à lui [l'historien] désormais de l'extérieur, de tout le poids d'un donné, avant son élaboration, avant le travail du temps »<sup>164</sup>. Cet attachement au présent est la cible de plusieurs critiques : priverait-il à la fois de l'expérience du passé et des horizons d'attente du futur ? Il en demeure que certains faits d'actualité peuvent ainsi être jugés « historiques » de façon immédiate : c'est d'ailleurs le cas des grèves de

---

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>162</sup> Delporte, Christian et Annie Duprat, *L'Événement - images, représentation, mémoire*, op. cit., p. 6-7.

<sup>163</sup> Arquembourg-Moreau, Jocelyne, *Le Temps des événements médiatiques*, op. cit., p. 25.

<sup>164</sup> Nora, Pierre, cité par Jocelyne Arquembourg-Moreau, *idem*.

Solidarność, qui furent abondamment couvertes par les médias européens et commentées sur le vif dans le monde entier. Une telle manifestation estimée comme historique avant toute possibilité de rétrospection introduit peu à peu une nouvelle conception du futur : l'événement traçant des lignes de fuite vers l'avenir, celui-ci apparaît plus ouvert, moins prévisible. Cette sensation unique d'une histoire possible et d'un avenir pouvant être influencé par une action humaine collective justifie l'instantané euphorique que constitue *L'Homme de fer*. Wajda déclare d'ailleurs lui-même :

« J'ai tourné ce film dans la liesse qui a suivi l'ouverture des grilles du chantier naval, à la suite de la signature des accords du 31 août 1980. C'était l'optimisme, et malgré cela, nous savions qu'il y aurait encore, par la suite, des grincements. Mais l'important pour moi c'était de porter ce formidable enthousiasme à l'écran, montrer à tout le monde que nous pensions avoir trouvé le chemin qui doit faire accepter le système social où nous vivons »<sup>165</sup>

Cependant, un paradoxe s'impose rapidement dans la définition même de l'événement : contient-il en lui-même toute sa force de retentissement ou cette force lui est-elle conférée par son traitement médiatique ? La « réalité » de l'événement peut ainsi faire débat : est-ce un phénomène naturel et imprévisible ou, au contraire une construction, un artifice monté de toutes pièces ? À travers la figure du journaliste Winkiel, *L'Homme de fer* aborde en effet la question des médias et de leur traitement des phénomènes d'actualité. Winkiel, personnage faible et arriviste, est mandaté par le gouvernement pour réaliser un portrait mensonger de la grève, de façon conforme aux dires du gouvernement, et ainsi réécrire complètement les paramètres de l'événement. Car au contraire d'une histoire jugée classée, l'événement produit de l'incertitude : son instantanéité intrinsèque ne permet aucun examen approfondi, ni de ses causes ni de sa portée. En conséquence, les interprétations possibles se succèdent, se superposent, se contredisent :

« Par-delà l'enregistrement des faits bruts, par-delà le compte rendu en direct de la situation qui les suit, une événementialité en cours d'accomplissement s'ébauche dans les plis des images et des discours. Empreinte, puis trace, saisie d'un moment crucial, fragment de temps suspendu, les mêmes images finissent par devenir les emblèmes d'un monde perdu »<sup>166</sup>

<sup>165</sup> Propos repris dans *Wajda*, entretiens avec Jean-Luc Douin, *op. cit.*, p. 72.

<sup>166</sup> Arquembourg-Moreau, Jocelyne, *Le Temps des événements médiatiques*, *op. cit.*, p. 57.

Ainsi, l'événement reconfigure le temps : « L'événement rompt l'écoulement d'un temps où le présent est l'héritier de son passé. Il rompt avec toute antériorité et jaillit en ouvrant la porte à un cortège de possibles imprévisibles. Les événements organisent ainsi la temporalité de l'expérience »<sup>167</sup>. Les frontières entre les fonctions respectives de l'historien et du journaliste en sont une fois de plus brouillées : qui doit traiter de l'événement et selon quels paramètres ? Attendu que le désordre engendré par l'événement suscite inévitablement une demande de sens et un besoin d'analyse, il s'agit alors d'investir celui-ci d'une « fonction dramatique » qui tentera de réintégrer l'événement dans un récit, et de le reconfigurer par des explications ainsi que par la recherche de causes et d'effets. Le phénomène de l'événement est ainsi constitué à la fois des faits bruts et de cette mise en récit, qui l'intègre dans la chaîne plus ou moins linéaire de l'histoire. Le direct total, une image seule, prise sur le vif, sans mise en contexte ni commentaire, est plutôt rare : les images d'événements historiques, enregistrées tout d'abord sans « récit », sont en général partiellement ou totalement reconfigurées par la suite, après enquête. Dans le cas de *L'Homme de fer*, l'événement Solidarność et ses images, directes et imprévues, diffusées de façon totalement éparse dans les divers médias en Europe, censurées ou indisponibles en Pologne, sont à la fois introduites et commentées par la fiction de Wajda. *L'Homme de fer* propose ainsi la « reconfiguration » des archives de Solidarność dans un récit fictionnel, édifiant une entreprise cinématographique hybride et inédite. La revendication du film est clairement de restituer au présent sa complexité, ce qui a pour conséquence une forme éclatée et une multiplicité des points de vue. « Le présent a l'extension d'une situation prise comme une totalité en devenir, à ce titre, il combine à la fois le passé et l'avenir »<sup>168</sup> : le présent du film (Solidarność) contient à la fois du passé (flashbacks mettant en scène les différentes luttes polonaise) et du futur (rêve d'une nouvelle Pologne ?).

---

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 58.

Avec le projet *L'Homme de fer*, Wajda s'attache ainsi principalement à l'examen d'un événement historique « présent ». Cependant, le passé proche occupe également une place capitale dans la vision du réalisateur et les horizons d'attente du futur sont également présents, même s'ils ne correspondront malheureusement pas à la réalité : le 13 décembre 1981, le général Wojciech Jaruzelski, chef des armées polonaises, déclare l'État de guerre et la loi martiale afin de défendre le pays contre les actions des « contre-révolutionnaires ». Arrestations arbitraires, multiples restrictions, couvre-feu et interdiction de se déplacer seront imposées à la population jusqu'en décembre 1983. Lech Wałęsa, emprisonné, reçoit le prix Nobel de la paix; Solidarność se dissipe dans la clandestinité pour les huit prochaines années : l'utopie du « socialisme à visage humain » a vécu. De tout cela, *L'Homme de fer* ne souffle mot : le film se termine sur l'euphorique signature des accords de Gdańsk. Étant donné la rapidité du tournage et de la diffusion du film, l'histoire n'a pas eu le temps de s'accomplir. *L'Homme de fer* est ainsi un rare exemple de film présentant une histoire inachevée, encore « ouverte ». Cette possibilité du cinéma de maintenir le passé ouvert est d'ailleurs évoquée par de nombreux historiens, notamment Arlette Farge. Celle-ci estime en effet que, à travers ses spécificités, le cinéma se libère de certains impératifs du travail d'historien qui conditionnent fortement l'écriture de l'histoire. La conscience aigüe de la chronologie et du déroulement « logique » des événements historiques affecteraient la vision du passé au point de lui substituer toute notion d'inconnu. Au contraire, selon Arlette Farge,

« Il faut garder le goût de l'inaccompli, écrire l'événement comme s'il n'était pas achevé, décrire les contours de ce qui ne s'est pas fait, ouvrir autant de débats et de questions permettant de montrer que rien d'avance n'est acquis, ni les drames, ni même la morne banalité des jours. Ainsi faut-il s'attacher à un récit refusant de rien clore et tenter d'éviter toute forme souveraine des savoirs acquis »<sup>169</sup>

Cette possibilité de traiter le présent ou le passé très proche sans être conditionné par la conscience de l'histoire s'incarnerait particulièrement au cœur des spécificités cinématographique. Premièrement, un film n'a pas à s'astreindre aux exigences scientifiques et universitaires de l'histoire savante : son statut

<sup>169</sup> Farge, Arlette, « Écriture historique, écriture cinématographique », in *De l'histoire au cinéma*, op. cit., p. 116.

particulier d'œuvre d'art multiplie considérablement ses possibilités d'interprétation et de représentation. Deuxièmement, l'image, en entraînant un sentiment immédiat de proximité et d'identification, permet manifestement de faire ressentir l'enthousiasme et la ferveur propre à un « moment présent » du passé. Il serait ainsi possible de ressusciter une certaine sensation de l'histoire qui s'incarnerait, au-delà des faits, dans le parcours des hommes et des femmes, dans l'enthousiasme d'une foule, dans la force d'un geste ou d'un regard. Certaines particularités du cinéma, autrefois dénigrées par les historiens, s'en retrouvent valorisées : elles sont désormais envisagées comme des ressources inédites pouvant profiter au développement de l'écriture historique et au travail de la mémoire. Car par son manque de recul volontaire et son absence d'analyse historique distanciée, *L'Homme de fer* s'impose, dans son traitement du présent, comme un film de mémoire davantage que d'histoire. L'œuvre de Wajda semble ainsi incarner véritablement les propos de Paul Ricœur : « Se souvenir que les hommes d'autrefois avaient un futur ouvert et qu'ils ont laissé après eux des rêves inaccomplis, des projets inachevés : telle est la leçon que la mémoire enseigne à l'histoire »<sup>170</sup>.

---

<sup>170</sup> Ricœur, Paul, « Histoire et mémoire », in *De l'histoire au cinéma*, op. cit., p. 27.

### Partie III

#### Chapitre 2

#### Révéler l'histoire, passée et présente

---

Quatre ans après *L'Homme de marbre*, *L'Homme de fer* poursuit la démarche entreprise par Wajda. La période de relative liberté politique inaugurée par la victoire de Solidarność permet en effet au réalisateur d'affirmer encore plus ouvertement sa volonté d'exploration de l'histoire du temps présent. Si le premier film avait déjà fait fortement sourciller la censure polonaise, le deuxième va encore plus loin en comblant les éléments manquants du récit et en dévoilant certains fragments d'histoire autrefois censurés : « It might be argued that the kind of documentary Agnieszka wants to make in *Man of Marble* in many ways is realized in *Man of Iron* »<sup>171</sup>. *L'Homme de fer* s'auréole en effet d'une aura de « vérité historique » proprement inédite. La proposition du film est d'ailleurs revendiquée dans un texte accompagnant le générique du début : « Tous les personnages de ce film ont été créés dans l'imagination des auteurs, mais la base des événements est authentique, de même qu'une partie des dialogues. Il sera fait usage de matériel documentaire ». Lors d'un forum des cinéastes polonais tenu à Gdańsk à l'été 1980, Wajda déclarait :

« Durant les dernières années, le film est redevenu en Pologne cette branche du domaine de la création qui a réussi à formuler des choses nouvelles et graves quant à notre réalité contemporaine et il a peut-être même acquis de ce fait une place de première importance parmi les autres domaines de l'art. En soulevant des problèmes contemporains, et en tendant à refléter les angoisses morales vécues par les hommes honnêtes de notre pays, nous avons réussi à entrer en contact avec le public aussi bien qu'avec les milieux créateurs et les sources d'opinions, qui ont considéré le discours du film polonais comme la tentative d'une nouvelle description de notre époque et d'un nouveau diagnostic de nos conflits et de nos tensions sociales »<sup>172</sup>

Cependant, le cinéaste affirme également que l'« on ne peut pas atteindre la vérité absolue à travers une œuvre d'art. Ce que j'ai essayé, c'est de m'approcher

---

<sup>171</sup> Sørensen, Bjørn, « "Visual eloquence" and documentary form: meeting *Man of Marble* in *Nowa Huta* », in *The cinema of Andrzej Wajda: the art of irony and defiance*, op. cit., p. 113.

<sup>172</sup> Propos repris dans *Andrzej Wajda*, 1982, p. 205.

de la vérité, de dire qui sont ces gens qui ont fait l'événement. J'ai tourné "à chaud", et lorsqu'on fait la course avec l'actualité, on est sûr de perdre »<sup>173</sup>. En tentant d'atteindre l'expérience d'une histoire encore en cours, *L'Homme de fer* risque une démarche particulièrement équivoque. De plus, en convoquant largement les images documentaires, le film de Wajda brouille constamment les frontières incertaines entre vérité et fiction et confère à sa fiction cinématographique une certaine légitimité historique.

Dans une démarche contestataire, *L'Homme de fer* exhibe la spirale du mensonge des gouvernements polonais lors de la décennie 1970-1980. Le récit, à la structure complexe, est constamment ponctué de flashbacks illustrant la répression du premier soulèvement de Gdańsk, la disparition des corps des ouvriers massacrés, l'interdiction d'honorer leur mémoire, la mise en place de campagnes de diffamation sur les grévistes ainsi que l'organisation de fausses confessions « spontanées ». Le but est toujours le même : faire passer toute dissidence politique pour un complot contre-révolutionnaire, en ignorant et dénigrant les revendications des opposants, déclarés « ennemis » de la patrie. Dès le tout début du film, dans les studios de la radio, un animateur annonce que la lecture d'un poème de Czesław Miłosz sur les « sans-espérance » ne passera pas la censure. Dans la scène suivante, Winkiel fait répéter leur rôle à quatre femmes, comédiennes engagées par le gouvernement pour témoigner contre les grèves. Le journaliste leur dicte une liste de plaintes (retard dans les horaires d'autobus, flambée des prix, etc.) qu'elles ânonnent avec plus ou moins de conviction. Ensuite viendra la commande du reportage sur Tomczyk. *L'Homme de fer* est ainsi une œuvre hautement politique, qui outrepassa le cadre du film de fiction :

« Comment donc *L'Homme de fer* a-t-il été accueilli en Pologne ? Pour les Polonais, c'est autre chose qu'un film. Tout le monde sait que c'est la suite de *L'Homme de marbre*, mais la portée du film est différente. Pour les uns, c'est une leçon d'histoire qui s'exprime ici. Tout ce qu'on ne pouvait pas dire durant les années soixante-dix parle dans ce film. Les artistes y retrouvent ce qui, de leurs œuvres, a été confisqué par la censure. Mais

<sup>173</sup> Propos repris dans *Wajda, entretiens avec Jean-Luc Douin, op. cit.*, p. 72.

avant tout, *L'Homme de fer* est une épopée des ouvriers. Ils la regardent. Ils la vivent comme *leur* film - une chose qui leur appartient »<sup>174</sup>

De plus, *L'Homme de fer* tente d'inscrire l'événement Solidarność dans un récit à la fois imaginaire et historique. Tout comme *L'Homme de marbre*, le film s'attache à la représentation de l'histoire récente de la Pologne : les différentes révoltes à partir de 1968 ainsi que le climat général des années 1970, jusqu'aux grèves d'août 1980. Dans son texte « La vérité entre fiction et histoire », Roger Chartier<sup>175</sup> insiste sur l'importance de la notion d'échange dynamique entre la réalité du monde social et la création proposée par la fiction. Dans une œuvre à caractère historique, la fiction agit comme « filtre » entre le réel et l'œuvre d'art, et c'est précisément ce filtre qui permet l'identification et l'émotion. Avec *L'Homme de fer*, Wajda tente ainsi une double démonstration : témoigner de l'instantané et du tranchant de l'événement, mais également l'inscrire dans un récit, aussi fictionnel (les trajectoires de Tomczyk, Agnieszka, Winkiel) que véridique (le cours de l'histoire de la Pologne contemporaine). Le film témoigne de la force de surprise intrinsèque à l'événement tout en l'inscrivant dans une certaine continuité historique par le retour sur certains faits du passé. Le choix de réaliser une fiction quelques mois après les faits et non de tourner un documentaire en direct permet conséquemment de réintégrer Solidarność dans le récit élargi de l'histoire de la Pologne du XX<sup>e</sup> siècle, en tant que conséquence et achèvement d'une ère et début d'une autre. Une fois de plus, Wajda propose une démarche d'élucidation historique en évoquant des événements sous haute surveillance : les faits du passé ont été étouffés tandis que l'actualité n'a jamais été dévoilée dans son ensemble à la population. Les personnages de *L'Homme de fer* vont ainsi tour à tour mettre à l'épreuve les différents leurres de l'histoire. Tout comme Agnieszka avant lui, Winkiel se rend à Gdańsk afin de réaliser un travail d'enquête sur les circonstances d'éclatement des grèves. Cependant, ses supérieurs lui font comprendre que le reportage livré se doit d'être conforme aux souhaits du gouvernement. Or, une démarche d'investigation

<sup>174</sup> Prorok, Krzysztof, « L'Homme de fer en Pologne et la critique », *ibid.*, p. 91.

<sup>175</sup> Chartier, Roger, « La vérité entre fiction et histoire », in *De l'histoire au cinéma, op. cit.*, p. 29 à 44.

« consiste à retrouver les causes d'une occurrence, assigner des responsabilités, configurer une intrigue, attribuer des rôles à des acteurs a pour objet d'établir des faits. Cette démarche conduit à inscrire un événement au bout d'un temps linéaire qui "descend" du passé vers le présent conçu comme héritier et fruit de ce passé »<sup>176</sup>

Dans ces conditions, Michel Estève<sup>177</sup> établit plusieurs parallèles entre les enquêtes proposées par les deux films. Dans *L'Homme de marbre*, Agnieszka entreprend sa quête volontairement, dans une démarche de connaissance; ses recherches lui font découvrir une personnalité d'exception (Birkut) qui inaugure son engagement personnel. Au contraire, dans *L'Homme de fer*, Winkiel est mandaté d'office pour un travail de propagande qu'il entreprend à contrecœur, mais ce travail lui fera également découvrir une personnalité d'exception (Tomczyk) qui le poussera à s'engager. Agnieszka établit sa responsabilité de citoyenne dans sa nouvelle connaissance du passé, tandis que Winkiel abandonne sa façade d'opportuniste face à la ferveur des militants de Solidarność. Les départs des enquêtes sont opposés, mais les dénouements demeurent comparables : chaque personnage ressort transformé de son contact étroit avec une expérience particulière de l'histoire. À ce titre, la scène où Winkiel, désormais intégré au cœur des chantiers navals, téléphone à Varsovie pour donner sa démission en brandissant sa carte de Solidarność est particulièrement significative. Le regard de l'acteur, directement dirigé vers le spectateur, ainsi que son signe face à la caméra le font « sortir » de son personnage en introduisant une forte distanciation. Ce n'est désormais plus seulement Winkiel, figure fictive, qui affirme son nouvel enthousiasme pour la cause des grévistes, mais bien le film entier, son réalisateur et tous ses artisans. Un tel moment fait basculer *L'Homme de fer* hors de la fiction narrative pour mieux proposer un commentaire engagé sur un épisode historique.

Dans le cas du passé comme du présent, *L'Homme de fer* propose de nouveau un mélange étroit de fiction et d'images documentaires. La démarche est toutefois différente de *L'Homme de marbre* car le deuxième film présente

<sup>176</sup> Arquembourg-Moreau, Jocelyne, *Le Temps des événements médiatiques*, op. cit., p. 31.

<sup>177</sup> « Andrzej Wajda ou le combat pour la liberté », in *Le Pouvoir en question*, op. cit., p. 168.

majoritairement des archives réelles, incorporées à la fiction de manière totalement transparente. Ces images sont majoritairement télévisuelles, ce qui peut s'expliquer autant par la rapidité du projet que par la présence du personnage de Winkiel, employé permanent de la télévision d'État. En exploitant ainsi reportages et actualités, le film propose très peu de fausses archives « reconstituées ». Deux séquences fictives mettent cependant en scène Tomczyk en tant que meneur des grévistes filmé par les caméras de télévision. Ces images, indésirables en raison du statut de dissident de Tomczyk, sont montrées plus ou moins clandestinement à Winkiel par Dzidek. Elles sont convoquées dans un processus nécessaire à la fictionnalisation : en donnant une interview expliquant les circonstances des événements ou en lisant les 21 revendications de Solidarność face à une foule enthousiaste, le personnage de Tomczyk s'établit en tant que participant « réel » de la grève au même titre qu'un Lech Wałęsa.

Dans son ouvrage *L'Épreuve du réel à l'écran - essai sur le principe de réalité documentaire*, François Niney aborde le cas des fictions intégrant des images documentaires. L'auteur s'insurge contre un certain fanatisme de l'objectivité : selon lui, pas de film (fiction ou même documentaire) sans point de vue, vision, interprétation ni « organisation » des faits. Évidemment, la « vérité » de ce qui est représenté sur un écran de cinéma est toujours questionnée. Niney soutient que les images cinématographiques relèvent d'une duplicité naturelle entre révélation et trompe-l'œil, d'où la question récurrente de la légitimité des images. Cependant, la manipulation d'images d'archive ou actualités introduit un certain détournement du sens. En se juxtaposant avec d'autres régimes de représentation, le sens premier des archives peut se retrouver renforcé ou contredit, établissant ainsi un discours (humoristique, satyrique ou militant) sur le pouvoir de véracité des images. Niney précise que cette question est spécifique au cinéma documentaire mais elle s'applique cependant au cas de *L'Homme de fer* qui, au cœur d'une fiction, tire profit des caractéristiques intrinsèques aux images documentaires. Mêler ainsi fiction et archives appelle un jugement et un travail sur la justesse et la pertinence de la vision historique. L'auteur critique

particulièrement *JFK* d'Oliver Stone car le film mélangerait vraies et fausses archives afin d'étayer une thèse univoque présentée comme véridique. Les « vraies » images seraient ainsi utilisées pour donner un côté réaliste à l'ensemble, les trous de la réflexion étant comblés par des archives fabriquées pour l'occasion, selon les besoins de la thèse. Une posture extrêmement tendancieuse : Stone « [...] a cru bon de pouvoir combler le reste (toutes les images manquantes) par les siennes qu'il donne comme les seules possibles, parce qu'elles sont les seules à proposer de remplir un vide d'images... »<sup>178</sup>. Cette démarche est toutefois fort différente de celle de Wajda, qui propose davantage un portrait fervent et passionné qu'une authentique « révélation » sur la vérité d'un événement. Dans le cas de *L'Homme de fer*, l'utilisation des archives se révèle plutôt un signe patent de l'interpénétration constante, en Pologne, de l'art et de l'histoire. Reprenant le rôle quasi messianique dévolu à l'artiste national, Wajda souhaite exprimer et diffuser son enthousiasme vibrant pour les événements d'août 1980, en insistant sur sa portée possible sur l'avenir de tout un peuple.

Toutes les archives véridiques montrées dans *L'Homme de fer*, couplées à la trame fictionnelle, édifient une représentation anticonformiste de l'histoire polonaise : « The Man of Marble, the ideal worker alienated from himself by State usurpation of his likeness, gives way in Wajda's imagery to the men and women of iron, forged through a contestatory reading of the archives »<sup>179</sup>. Il s'agit premièrement des soulèvements étudiants de 1968, dont le film propose une mise en scène « imaginaire » par le biais de l'affrontement entre Tomczyk et Birkut. Les grèves de Gdańsk en 1970 sont quant à elles représentées à la fois par des scènes fictionnelles et de véritables archives. La quête de Tomczyk recherchant la dépouille de son père est ainsi additionnée de plusieurs documents d'actualité qui figurent aussi bien les représentations officielles que censurées de cet événement. Les images officielles sont celles du discours prononcé à la

<sup>178</sup> Nevers, Camille, citée par François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran – essai sur le principe de réalité documentaire*, op. cit., p. 277.

<sup>179</sup> Turin, Maureen, « Remembering and deconstructing: the historical flashback in *Man of Marble* and *Man of Iron* », in *The cinema of Andrzej Wajda: the art of irony and defiance*, op. cit., p. 102.

télévision par Edward Gierek à la suite de la « pacification » des grèves. La gravité des événements ayant fait tomber le gouvernement de Władysław Gomułka, le nouveau président déclare devant un Tomczyk médusé : « Je m'adresse à vous au nom du Parti, avec un appel chaleureux à vous, ouvriers polonais, à tous les travailleurs : tirons ensemble les conclusions de ces expériences douloureuses ». Ce discours emphatique, typique des autorités communistes, déclenche la fureur incontrôlée du jeune homme, qui bascule alors définitivement du côté de la dissidence. Cette dissidence revendiquée par *L'Homme de fer* et son héros est par ailleurs représentée par d'authentiques archives de la répression de Gdańsk 1970. Ces fragments épars, présentés à Winkiel par Dzidek dans la fiction, exhibent les miliciens agressant les grévistes ainsi que la foule écrasée par les chars. Présentées sans son, ces images s'affirment d'emblée comme archives censurées en raison de leur forme caractéristique : noir et blanc, caméra tremblante, cadrages inégaux, autant de signes patents d'une authenticité condamnée par le pouvoir politique. Étant donné leur caractère hautement subversif, les archives de Gdańsk 1970 n'avaient jamais été dévoilées auparavant. *L'Homme de fer* propose ainsi une primeur historique, impensable quelques années auparavant, et réaffirme le statut singulier du cinéma dans l'approche d'une certaine expérience de l'histoire.

Wajda fait également appel aux archives afin de mettre en scène le présent de son film, c'est-à-dire les événements d'août 1980. Ces images sont nombreuses et certaines, telles que les discours de propagande anti-grévistes visionnés par Winkiel dans la chambre d'hôtel, ont été largement diffusées à l'époque. Les autres images reprises dans le film proviennent plutôt de télévisions étrangères, et sont donc généralement inédites pour la majorité de la population polonaise. Wajda les utilise largement lors de séquences descriptives, exprimant l'ambiance de la ville lors des grèves : on y voit notamment une messe célébrée en plein air devant l'entrée du chantier naval, ainsi que des ouvriers aux grilles, face à leurs familles et aux citoyens solidaires au-dehors. Ces images, notamment l'élévation d'une immense croix ainsi que des dizaines de mains chargées de fleurs agrippées aux portes du chantier,

deviendront ultérieurement des symboles puissants de la lutte de Solidarność. Légèrement surexposées, les archives sont montées alternativement avec des plans mettant en scène des personnages fictionnels : Winkiel regarde la foule à travers la fenêtre de sa chambre ou s'avance dans cette « même » foule en compagnie de Dzidek; Tomczyk, perché sur une estrade, s'adresse à la masse des grévistes. Les différents champs/contrechamps alternent ainsi entre archives et fiction en mettant en scène un jeu constant entre vérité et représentation. Grâce à un montage particulièrement fluide et efficace, il devient pratiquement impossible de distinguer le vrai du faux : en convoquant ainsi de véritables images d'archive au sein d'une fiction, *L'Homme de fer* souhaite établir une corrélation très nette avec une certaine « vérité historique ». Cependant, les images de Gdańsk ne servent pas uniquement de décor « crédible » à la fiction de Wajda et la démarche du réalisateur va au-delà de la recherche d'une représentation réaliste d'événements très récents. En effet, outre Tomczyk en meneur fictionnel des grévistes, *L'Homme de fer* propose également un portrait de Lech Wałęsa, qui apparaît autant dans les images d'archive que dans des scènes fictionnelles : ainsi joue-t-il son propre rôle dans la scène du mariage de Tomczyk et d'Agnieszka à qui il souhaite d'ailleurs une « union démocratique ». L'ambiguïté entre la personnalité publique du véritable leader de Solidarność et son « personnage » au sein de *L'Homme de fer* atteint son apogée lors de la séquence finale : Wałęsa commence par serrer la main de Tomczyk pour ensuite aller signer les accords de Gdańsk face aux caméras de télévision. La scène est entièrement constituée d'une alternance continue entre les plans recréés par Wajda et les images documentaires de l'événement. Déjà utilisé pour les scènes avec Winkiel, ce procédé (champ véridique/contrechamp fictionnel) est ainsi de nouveau exploité afin de mieux troubler de façon vertigineuse les limites entre réalité et fiction. Le résultat décuple l'émotion provoquée par une scène déjà très forte, autant par sa portée fictionnelle que pour sa valeur historique.

L'incroyable réponse émotionnelle engendrée par *L'Homme de fer* est également augmentée par le romantisme dont le film est teinté. Encore plus que *L'Homme de marbre*, ce nouveau film est en effet une épopée, une fresque immense, qui embrasse de nombreux épisodes historiques. Après des décennies d'inertie politique, l'histoire de la Pologne redevient épique en 1980 : *L'Homme de fer* se veut le porteur de cette nouvelle flamme. Plus de vingt ans après sa trilogie de guerre, Wajda se rallie à nouveau au romantisme de son pays. Le film réactualise ainsi certains mythes polonais classiques qui trouvent un nouveau souffle dans l'aventure Solidarność :

« Solidarność, provoquant la crise ouverte du communisme, qui dura de l'été 1980 jusqu'au putsch baptisé "état de guerre" de décembre 1981, ne fut pas seulement l'occasion d'une lutte plus politique que syndicale contre un système assimilé à une occupation étrangère, ce fut aussi une longue fête symbolique. On peut affirmer que la plupart des Polonais ressentirent ce moment comme une insurrection nationale pacifique, qui fit ressortir de l'inconscient collectif un jaillissement de mythes anciens et plus récents »<sup>180</sup>

Ces mythes sont notamment celui du catholicisme « résistant » et du héros sauveur. Cette figure du héros s'incarne bien évidemment dans la personne de Lech Wałęsa, simple électricien devenu homme politique et symbole à lui seul de toute la contestation anti-soviétique. Abondamment photographié, Wałęsa est un homme très public, une personnalité complexe qui recherche sans cesse l'affrontement, aussi bien avec ses adversaires qu'avec ses propres partisans. Le triomphe d'août 1980 donna lieu à une multitude de représentations du « vainqueur » dans des poses héroïques, tendant les bras vers la foule ou juché sur les épaules des grévistes. Ces images, autant photographiques que télévisuelles ou cinématographiques dans le cas de *L'Homme de fer*, fictionnalisent et « mythifient » un Wałęsa qui fut adulé durant toute la décennie 1980-1990, la loi martiale puis le prix Nobel amplifiant son statut de martyr glorieux. Quant à la religion catholique, elle est depuis toujours en Pologne le vecteur d'une unification idéologique et nationale. Plus de quarante ans de domination soviétique n'ont fait que renforcer l'aura d'une église engagée depuis longtemps du côté de la résistance. L'élection en 1978 d'un pape polonais à la

<sup>180</sup> Van Crugten, Alain, *Mythologie polonaise*, op. cit., p. 22.

personnalité particulièrement combative revêt ainsi une importance capitale : dans le contexte toujours très tendu des relations est/ouest, cette nouvelle fait figure de symbole. Un an plus tard, Jean-Paul II effectue un voyage triomphal dans son pays d'origine, prononçant par ailleurs la célèbre formule : « N'ayez pas peur ! ». Dans son sillage, certaines hautes personnalités ecclésiastiques, notamment le primat Stefan Wyszyński, s'engagent publiquement aux côtés de Solidarność. Les grèves elles-mêmes proposent une revitalisation publique de la religion : multiplication des prières collectives en plein air, prêtres présents sur les chantiers navals, affluence sans précédent dans les églises... autant de manifestations bien visibles dans les séquences « documentaires » de *L'Homme de fer*. Selon l'expression d'Alain Van Crugten, « la religion affichée prit la valeur d'une démonstration politique »<sup>181</sup>. Pour signer les accords de Gdańsk, Lech Wałęsa afficha même son stylo particulier, présent du pape. Le catholicisme et Solidarność sont ainsi deux mythes assortis, le second tirant sa force de résistance dans la puissance d'évocation du premier.

Dans ce contexte de ferveur nationale, *L'Homme de fer*, bien davantage que *L'Homme de marbre*, fait place à une certaine grandeur des sentiments et au magnétisme des symboles. En plus d'être une œuvre militante basée sur une réalité historique précise, le film est également un drame familial et amoureux. Le romantisme du récit est premièrement incarné dans l'idylle entre Tomczyk et Agnieszka, qui incarnent les amants magnifiques et purs, a priori tragiques mais néanmoins victorieux. Deuxièmement, l'alliance Birkut/Tomczyk occupe une place capitale. Les personnages du père et du fils sont en effet tous deux interprétés par Jerzy Radziwiłowicz : « L'histoire, c'est aussi cela : la répétition du même dans l'autre »<sup>182</sup>. Au gré des scènes et des époques, les figures de Birkut et de Tomczyk s'opposent ou se complètent jusqu'à figurer l'évolution de la dissidence polonaise. En décrivant Tomczyk à Winkiel, le chef de la police de Gdańsk déclare : « Il y a dix ans son père faisait la grève... nous avons affaire à une belle tradition contre-révolutionnaire ! ». Tomczyk, effectivement, reprend

<sup>181</sup> *Idem*.

<sup>182</sup> Prodromidès, François, « Le témoin de l'histoire : image et montage dans l'œuvre de Wajda », in *Vertigo* no 16, *op. cit.*, p. 168.

le flambeau idéologique d'un père à qui il se heurte parfois. Dans les flashbacks, les affrontements de 1968 séparent en effet l'étudiant et l'ouvrier. Birkut promet à son fils que « Quand ça commencera vraiment, nous sortirons ensemble », mais Gdańsk 1970 aura raison de « l'homme de marbre ». Tomczyk quitte alors ses études d'ingénieur pour travailler au chantier en déclarant : « Je veux être libre pour pouvoir choisir ». Son choix sera celui de la dissidence. « Pourquoi je serais licencié ? Je ne fais pas bien mon boulot ? Ils m'ont donné un diplôme d'honneur et maintenant ils veulent me virer ? » demande-t-il au chef du syndicat officiel qui lui répond aussitôt : « Ne sois pas stupide. Ce n'est pas le travail qui compte... rester calme, ne pas gêner. Je n'ai pas besoin de t'expliquer ! ». À propos de Tomczyk, une ouvrière déclarera : « Son père est venu ici tout prêt et tout formé, mais Maciek, il fallait le forger... forger comme le fer. C'est la vie en Pologne qui l'a forgé ». De ce fer sera également faite l'immense croix que Tomczyk plantera à l'endroit exact où son père trouva la mort. La figure de la filiation, de l'homme de marbre à l'homme de fer, s'impose ainsi comme métaphore de l'histoire récente d'une Pologne contestataire : les étudiants en 1968, les ouvriers en 1970, enfin tous réunis en 1980. Après de multiples bouleversements, les ouvriers comprennent la nécessité de s'allier de manière plus globale : les chantiers navals, les mines de Silésie, les intellectuels des grandes villes, tous s'unissent pour incarner la différence de Solidarność. « Nous ne brûlons plus leurs comités, nous créons les nôtres » dit un activiste à Tomczyk : ainsi le gouvernement ne peut plus qualifier les grévistes de simples « rebelles » isolés. C'est aussi cette victoire providentielle que Wajda souhaite célébrer avec *L'Homme de fer*. L'évocation fictive d'un père et d'un fils, couplée au déroulement d'événements historiques réels, permet ainsi à l'œuvre cinématographique de figurer et d'ériger le mythe :

« Il s'agit avec *L'Homme de fer* d'une autre visée épique : rassembler les individus autour d'un récit fédérateur, lisible au premier degré dans sa particularité historique et dans son universalité dramatique. Or, c'est bien le propre du mythe et de la légende que de monter les éléments de la réalité historique et ceux d'une fiction érigée en signe »<sup>183</sup>

---

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 169.

## Partie III

### Chapitre 3

## La création d'un événement historique par le cinéma

---

Avec un projet cinématographique aussi ambitieux que *L'Homme de fer*, Wajda se fait porteur de la mission de réaliser « le film de Solidarność », celui qui, dans l'absolu, aurait été souhaité par les ouvriers de Gdańsk. Cette volonté originale explique la forme ambiguë d'un film à la fois ouvertement fictionnel par la reprise des personnages de *L'Homme de marbre* (figures célèbres incarnés par des acteurs célèbres) et ouvertement « documentaire » par le recours revendiqué aux images d'archives. Cette ambivalence provoqua de nombreuses réactions et la démarche du film fut analysée et questionnée de toutes parts :

« *Man of Iron* depicts Wajda's inner tensions concerning the role of the artist at important moments of history, the function of the media, and the position of the political activist in the formation of history. The film functions as the director's exposé, but also as a presentation of events which, as a text, involuntarily entered a dialogical relation with the public. Everything about this film was questioned by the public: Wajda's intentions, his version of events, his suspicious manipulations of the documentary material, his haste in film production. All these elements, the film's text as such, and its complex reception contributed to the understanding or to the misunderstanding of Wajda as a film director »<sup>184</sup>

Le principal paradoxe de *L'Homme de fer* est que cette fiction avance comme principal argument sa « vérité ». Sur la question de l'éternel dilemme entre authenticité et contrefaçon, François Niny affirme que le cinéma est à la fois l'analyse scientifique du « vrai » grâce au principe de l'enregistrement et la création du « faux » à travers les caractéristiques de la fiction et du spectaculaire<sup>185</sup>. Une œuvre hybride telle que *L'Homme de fer*, qui associe des images d'archive réelles à une reconstitution filmée d'événements historiques, est une incarnation manifeste de cette double nature. Le film recherche en effet la compréhension des actes réels pour en tirer une interprétation et un récit qui,

<sup>184</sup> Falkowska, Janina, *The Political films of Andrzej Wajda: dialogism in Man of Marble, Man of Iron and Danton*, op. cit., p. 45.

<sup>185</sup> Niny, François, *L'Épreuve du réel à l'écran - essai sur le principe de réalité documentaire*, op. cit., p. 18-19.

conséquemment, font la part belle à l'ambiguïté. La dialectique réalité/fiction ne correspondant pas nécessairement à l'opposition vérité/mensonge, il peut s'avérer qu'une fiction (par définition « fausse ») puisse finalement se révéler une représentation aboutie de la réalité. Si cette constatation est valable pour de nombreux films historiques, elle est d'autant plus pertinente dans le cas de *L'Homme de fer*, qui aborde une histoire inachevée tout en revendiquant une participation active au sein de cette même histoire. Ainsi, selon Marc Ferro,

« [...] les films dont l'action est contemporaine du tournage ne constituent pas seulement un témoignage sur l'imaginaire de l'époque où ils ont été réalisés; ils comportent des éléments qui ont une portée plus longue, transmettant jusqu'à nous l'image du passé »<sup>186</sup>

L'auteur ajoute également que « le paradoxe est que cette constatation vaut plus encore pour les films de fiction. L'image du réel peut y être aussi vraie que dans un document »<sup>187</sup>. Dans ces conditions et malgré sa réception controversée, la « version Wajda » d'août 1980 devint pour beaucoup la version officielle :

« Wajda created his own artistic vision of the historical event before anybody proposed another one. Since he was the first to present this vision to the public at large, he became the co-author of a specific version of history that would later proliferate in other parts of the country »<sup>188</sup>

En Pologne, la majorité de la population n'avait vu aucune image des grèves. Le déroulement des événements demeurait obscur et contradictoire du fait du muselage constant des médias et de la fermeture des lignes de communication entre Gdańsk et le reste du pays. C'est ainsi que moins d'un an après les faits, le retentissement du film en Pologne et à l'étranger introduisit un véritable paradoxe. La renommée de Wajda, réalisateur vétéran couramment jugé comme garant à lui seul de toute la cinématographie polonaise, introduisait de nouvelles exigences. Pour le monde entier, *L'Homme de fer* se vit incarner la « vérité » de Solidarność :

« Filmed six months after the strike, Wajda's text became a proto-text, a singular artistic source for establishing the discourse depicting these events, one that the Polish public could trust. Although the Polish audiences were

<sup>186</sup> Ferro, Marc, *Cinéma et Histoire*, op. cit., p. 75.

<sup>187</sup> *Idem*.

<sup>188</sup> Falkowska, Janina, *The Political films of Andrzej Wajda: dialogism in Man of Marble, Man of Iron and Danton*, op. cit., p. 80.

aware of the fact that Wajda's films was a fictionalized account, not a analysis or a document, they accepted this as an artistic presentation that communicated not only the historical truth but the spirit of the August strike as well. Consequently, Wajda's film was not only an artistic event but also a social event, and was extremely important for the people of those times who were never properly informed about the strike by the authorities »<sup>189</sup>

Le retentissement cinématographique autant qu'historique de *L'Homme de fer* multiplie les interprétations. Avec une telle œuvre, Wajda propose à la fois une vision d'auteur et un reportage d'« actualité » sur les événements d'août 1980. En jouant sur deux tableaux, le film tente de s'approcher au plus près de la réalité de Solidarność : une « vérité » de l'histoire qu'il est possible d'atteindre par le cinéma en confrontant les points de vue et les interprétations.

*L'Homme de fer* permet également d'introniser un phénomène somme toute très récent dans le cours de la « grande histoire ». Selon Jocelyne Arquembourg-Moreau, les événements constituent le matériau d'une histoire possible lorsqu'ils fixent une date dans l'expérience collective et la possibilité de déterminer un « avant » et un « après »<sup>190</sup>. La force politique et contestataire incarnée par Solidarność, son traitement médiatique dans toute l'Europe, son importance pour des milliers de personnes permettent ainsi, malgré le peu de recul, de qualifier l'événement d'historique. La mise en œuvre quasi immédiate d'un projet cinématographique de l'envergure de *L'Homme de fer* est également révélatrice de l'importance du phénomène. La question des représentations occupe en effet une place capitale dans la constitution d'un événement : leur nombre, leur type, leur traitement nous renseignent fortement sur l'impact de certains faits sur leurs contemporains. Images et événements vont toujours de pair, et les développements du XX<sup>e</sup> siècle ont profondément accentué cet état de fait :

« Par une étrange alchimie, les récits d'actes héroïques ou de scandales politiques, les faits-divers ou les anecdotes [...] se métamorphosent en « événement » lorsqu'ils rencontrent un écho, par les images, donc par leurs représentations figurées, et qu'ils réussissent à s'inscrire dans la mémoire, voire dans les imaginaires collectifs »<sup>191</sup>

<sup>189</sup> *Idem.*

<sup>190</sup> Arquembourg-Moreau, Jocelyne, *Le Temps des événements médiatiques*, op. cit., p. 48.

<sup>191</sup> Delporte, Christian et Annie Duprat, *L'Événement - images, représentation, mémoire*, op. cit., p. 6.

Les événements de l'histoire du temps présent étant abondamment médiatisés et incarnés par des images (photographie, télévision, cinéma) toujours plus nombreuses, celles-ci ont finalement tendance à se superposer à nos propres souvenirs. Ces représentations diverses vont parfois jusqu'à se substituer à l'événement lui-même. Les faits sont ainsi présents à notre mémoire grâce à des images qui, largement diffusées et partagées, contribuent à forger une puissante mémoire collective : « Marqueur de l'événement, l'image joue également un rôle fondamental dans la manière dont il se bâtit et nourrit la mémoire partagée. Pas de mémoire collective sans image »<sup>192</sup>. Notre passé récent est ainsi profondément façonné par les images cinématographiques :

« Dans le cas d'événements historiques récents, nous ne nous souvenons pas des événements eux-mêmes, auxquels nous n'étions pas présents, mais des films et photographies que nous en avons vus. Ces derniers peuvent créer une expérience commune, plus puissante et logique en tant que mémoire sociale que les expériences de participants réels »<sup>193</sup>

Les multiples effets provoqués par l'image ont ainsi une grande portée sur l'interprétation que nous faisons des événements historiques. Encore plus que l'écrit, l'image permet de se figurer l'expérience de l'histoire de manière sensible et personnelle. Autrefois jugée partielle et trop fugace pour intégrer le processus de distanciation nécessaire à l'analyse historique, l'image est désormais convoquée et questionnée pour le bénéfice de la discipline :

« L'image, par ses caractères originaux - elle parle aux sens, relève des émotions, touche à l'affect - se distingue comme instrument riche et singulier pour comprendre la perception et la postérité, collectives bien sûr, mais individuelles aussi parfois, de l'événement »<sup>194</sup>

L'étude de l'image peut s'effectuer en deux temps. L'approche est tout d'abord mémorielle : en tant que témoignage et de par son caractère instantané, l'image capte le moment présent, sans décantation par le temps ni recul critique. Une analyse ultérieure de l'image peut cependant être fortement révélatrice de l'enchaînement des différents processus historiques : « Comment l'image fixe-t-elle l'événement et contribue-t-elle, du même coup, à son interprétation

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>193</sup> McDougall, David, cité par François Niney, in *L'Épreuve du réel à l'écran - essai sur le principe de réalité documentaire*, op. cit., p. 251.

<sup>194</sup> Delporte, Christian et Annie Duprat, *L'Événement - images, représentation, mémoire*, op. cit., p. 7.

immédiate ? De quelle manière l'image saisie sur le vif est-elle ultérieurement utilisée pour sacraliser l'événement ? »<sup>195</sup>. Plus de vingt ans après sa réalisation, *L'Homme de fer* permet ce double examen de l'image. À sa sortie en 1981, le film témoignait d'une certaine spontanéité aléatoire de l'histoire :

« *Man of Iron*, whose strength and weakness both lie in the attraction to the immediate present. In shooting his film in Gdańsk, Wajda knew that he was filming militant Polish workers decisively making history. Indeed, his documentary footage has a power it could not have in normal documentary. In the scenes in the Gdańsk shipyards, his dynamic montage makes the film part of the fate of Polish history in the making »<sup>196</sup>

Le retentissement du film permit néanmoins de forger une image mi-fictive, mi-réelle de Solidarność, image qui peut être aujourd'hui interrogée à la lumière du déroulement de l'histoire. L'enthousiasme contagieux provoqué par le film est ainsi brutalement tempéré par notre connaissance des événements ultérieurs.

La volonté première de *L'Homme de fer* s'incarne toutefois dans l'expression de l'instantanéité de l'événement. Contrairement au scénario de *L'Homme de marbre*, qui a nécessité plus de dix ans de gestation, celui du deuxième film a été rédigé en quelques semaines. Il en résulte une œuvre à la structure moins affirmée, aussi bien dans la forme que dans le récit. L'intrigue de *L'Homme de fer* couvre de nombreuses périodes historiques, multiplie les flashbacks et les témoignages, aborde de nombreux éléments de manière très succincte, le tout selon un rythme singulièrement effréné qui s'apparente au cinéma d'action. Le traitement formel, qui évoque un collage disparate d'archives et de fiction, de passé et de présent, appuie ce bouillonnement général. La démarche d'urgence du film, ainsi palpable jusque dans ses images, fut jugée particulièrement ambivalente voire même brouillonne selon certains critiques qui ont reproché à Wajda de réaliser un portrait hâtif des événements. Le film affirme pourtant d'emblée son manque de recul, de mise en contexte ou d'explications comme autant d'éléments constitutifs d'un portrait instantané de

<sup>195</sup> *Idem*, p. 7.

<sup>196</sup> Orr, John, « At the crossroads: Irony and defiance in the films of Andrzej Wajda » in *The cinema of Andrzej Wajda: the art of irony and defiance*, op. cit., p. 13.

la confusion engendrée par des événements soudains et inattendus. Cette démarche réfute la mise à distance propre à l'analyse historique pour mieux proposer une figuration palpable et directe de l'histoire. En ce sens, la forme de *L'Homme de fer* se révèle spécifiquement propre à recréer une certaine effervescence polysémique propre à l'expérience historique. La représentation d'une telle histoire « insaisissable » semble nécessiter l'invention de nouvelles formes. L'historien Jean-François Revel aborde ce sujet à propos de la rédaction d'un ouvrage sur une question fugitive et très peu documentée : les rumeurs d'enlèvement d'enfants à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle. Face à la confusion engendrée par des sources contradictoires et peu fiables, les structures rigides de l'écriture historique ne fonctionnent plus :

« Quelle forme inventer qui rende compte de ce qui est vécu comme une absence de forme (ou comme une multiplicité de formes contradictoires et mal reconnaissables) ? C'est le parti que nous avons retenu en cherchant à nous situer au plus près de ce que les acteurs ont saisi (ou n'ont pas saisi) de l'événement »<sup>197</sup>

Selon Revel, les spécificités cinématographiques pourraient se révéler particulièrement aptes à capter cette multiplicité de formes et à en rendre compte. Grâce à l'interaction permanente de l'image, du son et du récit, le cinéma serait susceptible de concevoir de nouvelles modalités d'énonciation ne correspondant pas aux normes historiques et qui pourraient, par ce fait même, prétendre à une expérience sensible et vive de la complexité de l'histoire. Cette démarche est de plus particulièrement nécessaire lorsqu'on s'attache à dépeindre une histoire fuyante, non balisée, sans bornes de « début » ni de « fin », ce que souhaite réaliser Wajda avec *L'Homme de fer*. Dans ce cas, selon Revel,

« On peut [...] considérer que le récit doit chercher à rendre compte des conditions de l'expérience qui a été celle des protagonistes. Qu'il doit faire place à l'incertitude, aux effets de brouillage dont est, sur le moment, porteur un événement dont la forme et le sens ne sont pas reconnaissables, ou ne le sont que partiellement et parfois fallacieusement; dont la fin, bien entendu, reste en suspens »<sup>198</sup>

<sup>197</sup> Revel, Jean-François, « Un exercice de désorientation : *Blow Up* », in *De l'histoire au cinéma*, *op. cit.*, p. 108.

<sup>198</sup> *Idem.*

Cette incertitude de l'histoire est au cœur de *L'Homme de fer* qui se révèle être, par ailleurs, un film sans réel personnage principal. À l'opposé de *L'Homme de marbre*, qui échafaudait son récit autour de deux figures très fortes, le deuxième film demeure à un niveau très sommaire. Winkiel est un faible opportuniste sans envergure, Agnieszka n'apparaît qu'aux trois-quarts du film; Lech Wałęsa, qui n'est jamais explicitement nommé, plane au-dessus de tous tel un fantôme. La personnalité de Maciek Tomczyk, successeur de Birkut, n'est qu'esquissée, sans subtilité ni réelle profondeur psychologique. Cette schématisation, qui fut fort reprochée à Wajda, fait pourtant partie intégrante de la proposition d'un film oscillant toujours entre la construction d'une trame fictive élaborée et le compte rendu « objectif » de faits réels. Ainsi, les véritables personnages principaux du film seraient plutôt la ville de Gdańsk elle-même, son chantier naval, la grève, et par conséquent l'histoire. Cette approche est visible à l'image mais s'appréhende encore davantage par le traitement du son. Une majorité de scènes est en effet saturée de bruits industriels (sirènes, échos de machines, etc.) ainsi que d'ambiances de foule. Ces masses sonores, indistinctes et omniprésentes, incarnent de manière patente le chantier au cœur de la ville. Cette exploration particulière du son attribue à *L'Homme de fer* un environnement sonore envahissant mais paradoxalement très riche et musical, qui confère à la ville de Gdańsk sa véritable personnalité.

À son manque de réel personnage principal, le récit de *L'Homme de fer* substitue de multiples témoignages. Comme Agnieszka dans *L'Homme de marbre*, Winkiel doit appréhender les événements ainsi que la personnalité de Tomczyk à travers un kaléidoscope de propos et de visions qui édifient une conception polysémique de l'histoire du temps présent. Les deux films constituent des tentatives de cerner une figure inaccessible (Birkut est mort, Tomczyk est momentanément prisonnier du chantier naval) par des propos extérieurs. Le spectateur découvre ainsi des fragments de passé grâce à ceux qui ont connu ces personnages (amis, ennemis, etc.). Ces témoignages disparates édifient une déconstruction temporelle d'un passé/présent présenté de manière

ni chronologique ni linéaire, un véritable puzzle qu'il s'agit de reconstituer par l'enquête. Dans *L'Homme de fer*, trois personnages contribuent particulièrement à cette création d'une certaine vision de l'histoire : Dzidek, Agnieszka et Madame Hulewicz. Le premier, ancien compagnon d'études de Tomczyk, fera la chronique de leur jeunesse commune; Agnieszka racontera quant à elle sa vie commune avec le leader ouvrier. Le récit de Madame Hulewicz, qui recueillit Agnieszka lorsque Tomczyk fut incarcéré, est beaucoup plus personnel. Ce sont ces témoignages qui introduisent les nombreux flashbacks du film. Ils incarnent également la notion du témoignage « monumentaire ». La création d'un « monument » visant à commémorer certains faits du passé tout en instruisant les générations futures, Renaud Dulong<sup>199</sup> utilise cette expression pour qualifier l'évolution possible d'un témoignage qui, de simple discours singulier, devient porteur du collectif : « Des témoignages ne prétendent pas seulement attester de situations vécues, mais énoncer un jugement plus global sur l'événement dont elles relèvent et inciter le lecteur à le faire »<sup>200</sup>. Selon Dulong, la dimension monumentaire d'un témoignage peut se définir selon quatre variables : il va « au-delà » du documentaire et de la simple énonciation de faits; il oriente le lecteur dans une compréhension de l'événement en l'impliquant dans le travail réflexif du témoin; il déborde du récit d'une expérience vécue pour mieux prétendre à une vérité globale; et enfin il fait prendre conscience de l'impossibilité d'une compréhension totale de l'événement (par la pluralité des voix, la mention des disparus, etc.). Le caractère monumentaire permet ainsi de réévaluer et de requalifier la notion de témoignage historique :

« J'appelle monumentaire tout ce qui, dans un texte de témoignage, excède la relation des faits, ouvre à la signification de l'événement et interpelle le lecteur dans son rapport à ce qui s'est passé. Le témoin exprime la nécessité de dire plus que des faits, sa déposition se veut l'écho du traumatisme de l'événement, elle se double d'une réflexion transcendant les limites d'une expérience personnelle, prenant en charge la voix ou la mémoire des disparus »<sup>201</sup>

<sup>199</sup> Dulong, Renaud, « La dimension monumentaire du témoignage historique », in *Sociétés et représentations – Histoire et archives de soi*, textes réunis par Philippe Artières et Dominique Kalifa, CREDHESS no 13, Université Paris 1, avril 2002, p. 179 à 197.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 183.

Dans *L'Homme de fer*, le récit de Madame Hulewicz, qui aborde majoritairement des éléments de la vie privée des personnages, se présente comme un témoignage classique relevant davantage de la mémoire (à une exception près : il introduit les bouleversements d'Ursus et Radom en 1976, dernière étape avant la création de Solidarność). Les témoignages de Dzidek et Agnieszka peuvent quant à eux être considérés comme monumentaires par leur ampleur et la dimension des événements historiques relatés. Ces récits, où les trames individuelles et collectives s'entrelacent sans cesse, semblent incarner toute l'oppression de la Pologne. Par les flashbacks et à travers ces figures fictives, le spectateur assiste ainsi aux révoltes de 1968 et de 1970, à la mort de Birkut et à la disparition des corps des insurgés, à l'internement de Tomczyk en asile psychiatrique et au sort des opposants politiques, à l'enrôlement de l'ancien étudiant dans les chantiers navals et aux conditions de vie des ouvriers, aux parcours de dissidents de Tomczyk et Agnieszka et à la montée des grèves. C'est également par ces témoignages que de nombreux pans de l'histoire récente de la Pologne sont révélés. Ils vont ainsi contribuer à créer un monument en exposant la pluralité des voix de l'histoire et en proposant au spectateur une multitude de visions allant au-delà de l'individuel. Durant la longue scène de la prison, toute la Pologne opprimée se retrouve matérialisée dans la figure d'Agnieszka, insufflant à *L'Homme de fer*, au-delà de sa trame narrative imaginaire, une force véritablement historique.

Si le témoignage d'Agnieszka se concentre massivement sur la parole, celui de Dzidek va de plus tirer parti de la force des images, celle de Gdańsk 1970. Le projet globalement fictif de *L'Homme de fer*, couplé aux archives réelles que le film contient, affirme ainsi le cinéma comme dispositif privilégié pour atteindre l'histoire. Le film propose en effet à la fois une démarche d'élucidation historique en ce qui concerne le passé et de création historique en ce qui concerne le présent : Gdańsk 1970 sera révélé tandis que Gdańsk 1980 verra dans *L'Homme de fer* un nouvel acte de naissance. Dans les deux cas, l'œuvre cinématographique s'affranchit des codes réducteurs de la « représentation » dans lesquels la discipline historique l'a longtemps confiné. En reprenant les

mots de Jean-Louis Comolli, « Il y aurait une immense naïveté à penser qu'au temps de la généralisation du spectacle le cinéma se contenterait de "montrer" ou de "refléter" une histoire qui se ferait par ailleurs : il la met en scène, la fabrique »<sup>202</sup>. Madame Hulewicz déclarait ainsi à Winkiel : « Agnieszka et Maciek m'apportaient des livres sur l'histoire de la Pologne. Il y avait beaucoup de choses remarquables... Il doit bien y avoir une justice : celle dont on parle dans la Constitution et autres lois. Au moins celle-là... ». Puis elle ajoutait « On va gagner, vous verrez. Si non aujourd'hui, peut-être demain, mais nous devons gagner ». Ressentant vivement cet enthousiasme face à Solidarność, Wajda réalisa un film « historique » quelques mois après les événements, un film qui conjugue réalité et fiction puis singulier et collectif pour mieux proposer une vision polymorphe d'une histoire immédiate. Au cœur des chantiers navals, la fille de Madame Hulewicz annonce à Winkiel : « Vous serez témoin d'un moment historique » puis plus tard « Vous êtes polonais, et maintenant ce chantier c'est la Pologne ». L'opportuniste journaliste se fera également conseiller : « Essayez de vous retrouver dans la nouvelle Pologne », cette Pologne libre dont l'idée perdura de façon tangible jusqu'au coup d'État de décembre 1981 et dans laquelle le cinéma prit une part active. La relâche introduite par Solidarność permit en effet la réalisation d'autres films sur des épisodes historiques controversés, notamment *L'Interrogatoire (Przesłuchanie, 1982)* de Ryszard Bugajski. Cette œuvre, la première à examiner de l'intérieur les geôles stalinienne, permit à Krystyna Janda, héroïne de *L'Homme de marbre*, de remporter le prix d'interprétation féminine au festival de Cannes. Le film fut cependant censuré par le gouvernement du général Jaruzelski, tout comme *L'Homme de fer* qui dut attendre les bouleversements de 1989 pour enfin connaître une véritable diffusion en Pologne. À travers le film militant et romantique de Wajda, les destins de l'histoire nationale et de la création artistique se retrouvent une fois de plus profondément entrelacés. L'équipée dissidente de Solidarność, qui atteignit finalement la présidence du pays en 1992, aura finalement existé à travers son propre film, tout comme la figure de Birkut dont Agnieszka parle en ces termes : « Il n'aura pas eu de tombe, mais il aura un film sur sa vie et sa mort ».

<sup>202</sup> Comolli, Jean-Louis, « Le miroir à deux faces » in *Arrêt sur histoire, op. cit.*, p. 13.

## Conclusion

---

Tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, le cinéma s'est imposé graduellement comme l'archive privilégiée de notre histoire immédiate. Depuis l'avènement du cinéma et sous l'impulsion vertigineuse des innovations techniques, l'actualité du monde s'est trouvée filmée, représentée et diffusée de plus en plus largement, ce qui a contribué à multiplier les visions et les interprétations de l'histoire. En conséquence, l'image, qui fut longtemps écartée des études historiques au profit des seules sources écrites, acquiert une importance indéniable voire démesurée, et le début d'un nouveau siècle n'a fait qu'accentuer ce sentiment. La matérialisation de l'histoire en images cinématographiques et médiatiques s'est amplifiée de façon exponentielle depuis la Seconde Guerre mondiale, borne temporelle choisie par de nombreux historiens afin de délimiter les prémisses de notre « temps présent » :

« Depuis la Seconde Guerre mondiale, le spectacle fabrique un monde à sa mesure mais aussi à son image : à partir de ses images filmées. Et ce monde spectaculaire devient une source référentielle plus réelle que les autres. Ce serait du seul monde filmé que nous pourrions désormais être sûrs qu'il ait été "déjà là" : nous en avons les traces archivées »<sup>203</sup>

Il apparaît également que, outre les images « documentaires » (archives, actualités, etc.) dont le lien avec l'histoire semble étroitement évident, le cinéma de fiction agit également en tant que source d'histoire. Au-delà de l'édification d'un savoir historique rigoureusement élaboré, il semble permettre, à travers des récits imaginaires, de véhiculer une expérience émotive et presque « physique » de l'histoire. De multiples variantes du cinéma « historique » se sont ainsi développées, et certains réalisateurs ont fait de l'histoire la matière privilégiée de leur création artistique.

Étudier le cinéma d'Andrzej Wajda, c'est d'abord effectuer une rencontre avec l'expérience d'un pays : « Depuis *Génération* (1954), Wajda s'assigne pour

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 38.

tâche de donner un territoire à l'histoire de la Pologne »<sup>204</sup>. Dès son premier film, le réalisateur acquit ainsi une réputation inébranlable de cinéaste de l'histoire nationale. Dans ses films des années 1950, la Pologne, littéralement dévastée par la Seconde Guerre mondiale et prisonnière du rideau de fer, s'exprime en effet à travers les œuvres romantiques et tragiques de l'« école polonaise ». À la fin des années 1970, le réalisateur s'attache toutefois à révéler et à créer l'histoire selon une démarche profondément militante. Pour une rare fois au sein d'un cinéma polonais soumis aux diktats de l'idéologie politique depuis la « libération » soviétique, les œuvres cinématographiques font majoritairement place à une parole dissidente. En raison de leur sujet, de leur forme et de leur contextes particuliers de réalisation et de réception, *L'Homme de marbre* et *L'Homme de fer* débordent du cadre de la simple représentation cinématographique et s'imposent comme œuvres d'histoire et de mémoire.

Par rapport aux films historiques polonais antérieurs, ces films marquent une rupture. Contrairement à la trilogie de guerre de Wajda, encore profondément imprégnée d'une tradition fataliste, *L'Homme de marbre* et *L'Homme de fer* prônent l'action en dépeignant des récits et des personnages très engagés, constamment confrontés à l'opportunisme et à la censure, mais affrontant toutefois une histoire sur laquelle il semble désormais possible d'agir. *L'Homme de marbre* et *L'Homme de fer* s'imposent comme deux œuvres profondément incarnées dans l'histoire du temps présent : fonctionnant en symbiose, elles incarnent le lien puissant entre passé récent et présent « historique », réalisant ainsi une jonction que les instances du pouvoir souhaiteraient au contraire nier. Ces films mêlent étroitement passé et présent, réalité et fiction, histoire et mémoire, déroulement narratif et événements médiatiques. Leur stratégie semble s'incarner dans ces multiples ambiguïtés qui mettent aussi bien en lumière les pouvoirs de l'image cinématographique que ses multiples effets sur la constitution des mémoires personnelles et collectives et sur la compréhension de l'histoire. En jouant sans cesse sur les interférences

---

<sup>204</sup> Prodromidès, François, « Le témoin de l'histoire : image et montage dans l'œuvre de Wajda », in *Vertigo* no 16, *op. cit.*, p. 169.

réalité/fiction, les films de Wajda mettent en crise les définitions trop stables : les récits de *L'Homme de marbre* et de *L'Homme de fer* indiquent que la confrontation de plusieurs visions des faits, aussi bien dans les images que dans la narration, est le seul moyen d'atteindre une certaine « vérité » de l'histoire. À travers des figures revendicatrices et l'interprétation emblématique de ses comédiens, Wajda souhaite également matérialiser l'énergie d'une nouvelle génération combative et anticonformiste.

Après la réalisation du diptyque, la filmographie de Wajda semble s'être quelque peu détournée de l'examen « à chaud » de l'histoire du temps présent. *Pan Tadeusz* aborde les guerres napoléoniennes, tandis que *Korczak* ou *Un amour en Allemagne* (*Eine Liebe in Deutschland*, 1983) traitent de la Seconde Guerre mondiale, un sujet auquel le réalisateur consacre par ailleurs plusieurs autres films au cours des années 1990 et auquel il revient de nouveau pour son projet *Katyn*, dont la sortie est prévue pour 2007. Malgré tout, immédiatement après la réalisation de *L'Homme de fer*, la mise en œuvre d'un autre film concernera indirectement la suite des événements d'août 1980 : il s'agit de *Danton* (1983). Le choix d'adapter *L'Affaire Danton*, pièce de Stanisława Przybyszewska dont l'action se concentre sur les rapports houleux entre Danton et Robespierre et particulièrement sur le spectaculaire procès de ce dernier, s'avère en effet significatif à la lumière de l'histoire. En raison de son urgence de témoigner, *L'Homme de fer* ne jetait aucun regard rétrospectif sur l'avènement de *Solidarność*. Cependant, malgré la fin triomphante du film, Wajda crut bon d'y inclure un infime avertissement : à sa sortie des chantiers navals, un Winkiel enthousiaste se fait en effet déclarer que les accords de Gdańsk seront jugés non-valides. Aujourd'hui, suite à l'ouverture des archives des ex-pays satellites de L'U.R.S.S., il est désormais de notoriété publique que les autorités polonaises prévoyaient le coup d'État dès la signature des accords : *Solidarność* a d'abord triomphé pour mieux être réprimé. Réalisé en France durant la loi martiale, *Danton* témoigne ainsi de manière troublante des désillusions de son créateur. Le film, d'une froideur presque statique qui s'éloigne drastiquement de l'épopée

historique, témoigne d'une époque lointaine mais étrangement actuelle. De nombreuses analyses apparentèrent ainsi la Terreur de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle à la Pologne de l'état de guerre, cherchant à débusquer les allusions et les sous-entendus historiques que des projets comme *L'Homme de marbre* et *L'Homme de fer* avaient cependant réussi à dissiper.

Au-delà d'un récit à la fois historique et imaginaire, la détermination de ces œuvres s'incarne également au sein même de la forme cinématographique. Les deux films transmettent en effet une certaine expérience des événements historiques par le biais de la médiation audiovisuelle : dans *L'Homme de marbre*, une cinéaste découvre et révèle le passé de son pays grâce aux images cinématographiques; dans *L'Homme de fer*, la force de ces mêmes images intronisent un événement du présent dans la « grande histoire ». Dans les deux cas, le cinéma, constamment présent au sein de la diégèse et de l'image, permet d'ériger une véritable allégorie du film en tant qu'agent révélateur et créateur de l'histoire. De tels films, plus que nécessaires dans un contexte totalitaire tel que la Pologne des années 1970-1980, justifient ainsi la pertinence d'une étude de l'histoire et de la mémoire à travers leurs incarnations cinématographiques. *L'Homme de marbre* et *L'Homme de fer* cristallisent en quelque sorte une étape décisive dans le parcours d'un peuple dépossédé à la fois de son histoire et de sa liberté durant la majeure partie du XX<sup>e</sup> siècle. Dans un même mouvement et à travers un même cadre fictionnel, Wajda dévoile un passé récent demeuré obscur et affirme une position active dans le présent. Par l'interaction constante entre reconstitution, témoignage et archive, l'histoire contemporaine de la Pologne se retrouve ainsi médiatisée et érigée par le cinéma : les deux œuvres représentent une tentative exemplaire et emblématique d'un cinéma à la fois mémoire du passé et acteur de l'histoire dans le présent.

## Bibliographie

---

### Ouvrages

*De l'histoire au cinéma*, sous la direction d'Antoine de Baecque et Christian Delage, Paris, éditions Complexe, « Histoire du temps présent », 1998.

*Écrire l'histoire du temps présent*, en hommage à François Bédarida, Paris, Institut d'Histoire du Temps Présent, CNRS éditions, 1992.

*Écrits, images et sons dans la Bibliothèque de France*, textes et images réunis par Christian Delage, Paris, IMEC éditions, « Bibliothèque de France », 1991.

*L'Événement - images, représentation, mémoire*, sous la direction de Christian Delporte et Annie Duprat, Paris, Creaphis, 2003.

*Mythologie polonaise*, sous la direction de Jan Rubès et Alain Van Crugten, Bruxelles, éditions Complexe, « Transcultures », 1998.

*Stalinisme et nazisme, histoire et mémoire comparées*, sous la direction d'Henry Rousso, Paris, éditions Complexe, « Histoire du temps présent », 1999.

*The cinema of Andrzej Wajda: the art of irony and defiance*, sous la direction de John Orr et Elzbieta Ostrowska, London, Wallflower Press, « Directors' cuts », 2003.

*Wajda*, entretiens avec Jean-Luc Douin, Paris, éditions Cana, 1983.

Arquembourg-Moreau, Jocelyne, *Le Temps des événements médiatiques*, Paris, INA / De Boeck, « Médias recherches études », 2003.

Barrot, Olivier, « *Cendres et diamant* », in *Andrzej Wajda*, Paris, Maison des Arts et de la Culture de Créteil, « Section cinéma », 1975.

Bédarida, François, *Histoire, critique et responsabilité*, Paris, éditions Complexe, « Histoire du temps présent », 2003.

Delage, Christian, et Vincent Guigueno, *L'Historien et le film*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2004.

Eder, Klaus; Klaus Kreimeier, Maria Ratschewa, Bettina Thienhaus, *Andrzej Wajda*, Nantes, l'Atalante, 1982.

Estève, Michel, *Le Pouvoir en question*, Paris, les éditions du Cerf, « 7<sup>e</sup> art », 1984.

Falkowska, Janina, *The Political films of Andrzej Wajda: dialogism in Man of Marble, Man of Iron and Danton*, Oxford, Berghahn Books, 1996.

Ferro, Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, « Folio Histoire », 1993.

Fuksiewicz, Jacek, *Le Cinéma polonais*, Paris, les Éditions du Cerf, « 7<sup>e</sup> art », 1989.

Lunel, Pierre, « Écran-scène-histoire » (référence incomplète).

Michalek, Boleslaw, et Frank Turaj, *Le Cinéma polonais*, Paris, les Éditions du Centre Pompidou, « Cinéma pluriel », 1992.

Niney, François, *L'Épreuve du réel à l'écran - essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, « Arts cinéma », 2002.

Pomian, Krzysztof, *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, « Folio Histoire », 1999.

Rancière, Jacques, et Jean-Louis Comolli, *Arrêt sur histoire*, Paris, éditions du Centre Georges Pompidou, « Supplémentaires », 1997.

Rouso, Henry, *La Hantise du passé*, Paris, Textuel, « Conversations pour demain », 1998.

Sand, Shlomo, *Le XX<sup>e</sup> siècle à l'écran*, Paris, Seuil, « XX<sup>e</sup> siècle », 2004.

Wajda, Andrzej, *Un cinéma nommé désir*, Paris, Stock, 1986.

Zarader, Jean-Pierre, « Aliénation et liberté dans l'œuvre d'Andrzej Wajda », in *Philosophie et cinéma*, Paris, Ellipses, 1997.

## Articles

*Caméra politique : cinéma et stalinisme*, sous la direction de Kristian Feigelson, *Théorème 8*, revue de l'Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel, Université Paris 3, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.

*Le cinéma face à l'Histoire*, *Vertigo* no 16, Paris, J.-M. Place, 1997.

*Libération*, hors-série *Pologne : 500 jours de libertés qui ébranlèrent le communisme*, janvier-février 1982.

Dulong, Renaud, « La dimension monumentaire du témoignage historique », in *Sociétés et représentations – Histoire et archives de soi*, textes réunis par Philippe Artières et Dominique Kalifa, CREDHESS no 13, Université Paris 1, avril 2002, p. 179 à 197.

Mazierska, Ewa, « Agnieszka and other Solidarity heroines of Polish Cinema », *Kinema* no 17, printemps 2002, p. 17 à 36.

Prodromidès, François, « Le témoin de l'histoire : image et montage dans l'œuvre de Wajda », *Vertigo* no 16, Paris, J.-M. Place, 1997, p. 165 à 169.