1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

83 | 2017

Varia

Lussas 2017 : le documentaire polonais

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/5778>

DOI : 10.4000/1895.5778

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2017

Pagination : 212-217

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Lussas 2017 : le documentaire polonais », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 83 | 2017, mis en ligne le 25 juin 2018, consulté le 08 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5778> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5778>

Ce document a été généré automatiquement le 8 janvier 2022.

© AFRHC

Lussas 2017 : le documentaire polonais

François Albera

- 1 Les états généraux du cinéma documentaire qui se tiennent à Lussas (Ardèche) chaque année depuis 1997 présentent dans l'une de leurs sections ce qui s'appelle « Histoire de doc », consacré à un pays et à sa production documentaire. Après la Tchécoslovaquie en 2011 (voir *1895 revue d'histoire du cinéma*, n° 64, 2011, pp. 156-158), cette année proposait un aperçu significatif de la cinématographie documentaire polonaise.
- 2 On a déjà souligné ici même l'intérêt pour le documentaire polonais sur le seul cas d'Andrzej Munk (voir *1895 revue d'histoire du cinéma*, n° 63, 2011, pp. 160-162), en outre la venue de cette sélection à Lussas coïncidait opportunément avec la sortie du livre de Tadeusz Lubelski, *Histoire du cinéma polonais*, chez Septentrion (voir *1895 revue d'histoire du cinéma*, n° 82, 2017, pp. 195-198). Mais, en-deçà, on peut souligner une certaine richesse de la bibliographie française concernant cette cinématographie et l'intérêt constant qu'elle suscita dans la critique de l'immédiat après-guerre aux années 1960 et suivantes. Dès 1949, Georges Sadoul exaltait l'« Édification du cinéma polonais » (*les Lettres françaises*, n° 263, 9 juin 1949) en faisant la part belle au cinéma de fiction. Par contre, en présentant les *Nouveaux cinéastes polonais* de Philippe Haudiquet (*Premier Plan*, n° 27, février 1963), Bernard Chardère relevait l'importance du cinéma d'animation, des films expérimentaux, de l'art de l'affiche et du documentaire, citant des films qu'on a pu voir à Lussas et qui avaient été oubliés bien que Jacek Fuksiewicz, dans un petit livre édité en Pologne (*le Cinéma et la télévision en Pologne*, Varsovie, Interpresse, 1976), eût rappelé entretemps que, dans son pays, « le film documentaire [a] eu un rôle pilote par rapport au film de fiction ».
- 3 Le programme, conçu et présenté par Federico Rossin, s'étendait de 1945 (un seul film de 1936) à 1990 qui marque la fin de cette production d'État et le passage à une production privée désormais insoucieuse du documentaire (Lubelski se montre moins pessimiste). Sur les 7 000 titres produits entre 1945 et 1990, Rossin, qui en a visionné 600, en proposait 52 selon un schéma moins chronologique que thématique (« Le monde du travail », « L'art du portrait », « Le Monde juif », « Vacances socialistes »,

etc.), suivant, néanmoins, ce qu'il a appelé un « fil rouge ». On reviendra sur cette construction mais, auparavant, il convient de souligner combien cette sélection de films – qu'on la prenne dans sa chronologie ou selon d'autres « entrées » – a révélé la qualité et l'originalité de cette production qui reste, par définition mal connue, tant le statut du documentaire en Pologne – de l'immédiat après-guerre à l'instauration d'un régime socialiste et au gré des tensions sociales et politiques (guerre froide, stalinisme, libéralisation, révoltes sociales de 1956, durcissement idéologique de 1968 puis mouvements de protestation et de contestation autour de *Solidarnos'c'* conduisant à l'instauration de l'état d'urgence puis à la défaite du pouvoir en place) – diffère radicalement de ce qu'il a pu et peut être en France et dans le monde occidental. Du film (en yiddish) d'Aleksander Ford de 1936, *Mir kumen on* (*Nous arrivons*) consacré au Sanatorium de Medem soutenu par l'Union des travailleurs juifs, à celui de Krystyna Grycezeowska en 1967, *24 godziny Jadwigi L.* (*24 heures de la vie de Jadwiga L.*) ou celui de ukasz Wylaek, en 1988, *W s'rodku Polski, na kon'cu s'wiata* (*Au milieu de la Pologne, à la fin du monde*) – observant et écoutant une institutrice nommée dans un village reculé, en butte aux mentalités et à l'inculture des habitants –, ce cinéma se donne en effet une ou des fonctions sociales : promotion voire propagande (le film de Ford et bien sûr nombre d'autres des années 1940-1980, certains signés Wajda, Munk, Has, Borowczyk notamment), observation, enquête, critique. Il fait en outre des choix d'écriture très différents les uns des autres (remise en scène, direct, poétisation, fictionnalisation) au service de ces fonctions. Les films se livrant à une analyse critique aux fins d'attirer l'attention sur des manques, des défaillances ou des abus dans la société et livrant ces constats de carence ou d'insuffisance au public, aux citoyens du pays, sont évidemment les plus impressionnants. La contextualisation de ces films – qui furent presque tous distribués dans les salles en avant-programme, puis repris à la télévision, et donc vus par des millions de spectateurs – serait sans doute importante à établir : quels débats, quels accueils ont été les leurs ? La seule indication de l'importance que pouvait revêtir ces films nous a été donnée à travers les cas de censure ou de retard mis à les diffuser dans un certain nombre de cas. Mais on aurait aimé, au-delà des aperçus de l'accueil de la critique que donne Lubelski, en savoir plus sur les éventuels effets repérables de ces films (y avait-il des discussions collectives dans des clubs d'entreprises, par exemple, ou de quartiers, a-t-on recueilli des réactions du public via des questionnaires ou des lettres de lecteurs, dans quelle mesure la critique des journaux se faisait-elle l'écho de cette réception ?). En effet cette traversée de quarante ans de vie sociale de la Pologne nous a révélé combien les problèmes rencontrés par le pays au sortir de la guerre, puis par la suite, ressemblent étrangement à ceux qu'ont pu connaître les pays européens capitalistes, à commencer par le nôtre : reconstruction, effort de production (sidérurgie), énergie (le charbon), transformation des conditions de travail, de la campagne – qui reste, dans les années 1980, avec des secteurs entiers d'économie d'autoproduction –, grands ensembles, problèmes des transports publics, développement de la « société de consommation », crises morales, politiques (rapports à l'autorité, aux valeurs...), « hooliganisme », etc. À cet égard, parler sans cesse de « communisme », pour qualifier ces quarante années de socialisme d'État, dans le programme, le catalogue et le journal quotidien du festival, nous semble un abus de langage manifeste – et sans doute intéressé – tant on pourrait mettre ces films en regard de situations analogues qu'ont pu connaître la France, l'Italie, moins affectées pourtant par la guerre (la Pologne est dévastée et a perdu 20 % de sa population). En

revanche ce qui diffère sans aucun doute ce sont les statuts respectifs du cinéma documentaire ici et là.

- 4 Pour une part le documentaire polonais poursuit, après 1945, le mouvement du cinéma ouvrier des années 1930. Aleksander Ford et Wanda Jakubowska qui participaient (avec d'autres, tel Jerzy Bossak), au groupe START fondé en 1929, seront d'ailleurs – avec l'historien du cinéma Jerzy Toeplitz – les responsables du cinéma d'après-guerre aux plans de la production comme de l'enseignement. Très tôt les films – de fiction comme documentaires – témoignent des souffrances et des combats de la guerre, de l'occupation nazie et des destructions humaines (dont le génocide juif) et matérielles. La reconstruction des villes (Varsovie est aux détruite – notamment par l'acharnement des *vernichtungskommando* de la Wehrmacht au moment de se replier, faisant passer le taux de destruction de 30 à 85 %). Les drames des sans-logis ou de ceux qui vivent dans des ruines puis des taudis est une constante des films documentaires qui, d'abord, dressent un constat (*Suita warszawska* [Suite de Varsovie, Tadeusz Makarczyński, 1946] ; *Ulica Brzozowa* [Rue Brzozowa, Wojciech Has, Stanisław Rozewicz, 1947]), puis ironisent (*Niedzielny poranek* [Un dimanche matin, Andrzej Munk, 1955]), enfin développent un réquisitoire (*Lubelska starówka* [La Vieille ville de Lublin, Bohdan Kosinski, 1956], *Warszawa 1956* [Varsovie 1956, Jarosław Brzozowski, Jerzy Bossak], *Miasto na wyspach* [Une ville des îles, Jerzy Dmowski, Bohdan Kosinski, 1958]). Dans ce dernier film toutes les prises de vues du centre-ville de Varsovie, vide d'habitations mais envahie par les bureaux tandis que les gens vivent encore, treize ans après la guerre, dans des conditions précaires, montrent, en arrière-plan, le monumental Palais de la culture et de la science offert par l'URSS sur le modèle des sept gratte-ciel néo-classiques moscovites, symbole d'une construction coûteuse et de prestige (235 m. de hauteur avec sa flèche) hébergeant cependant des salles de théâtre, de cinéma, des musées, une piscine, une salle de congrès de 3 000 places, des instituts universitaires. De même la vieille ville de Lublin, dont on a refait toutes les façades Renaissance, laissant, dans ses arrière-cours, des bâtiments d'habitation fissurés, parfois éventrés, dans le film de Kosinski. Tandis que dans *Varsovie 1956*, les auteurs mettent en scène un bébé apprenant à marcher dans les gravats et les planchers crevés et risquant de tomber dans le vide – séquence de « suspense » un peu facile introduisant à un commentaire grinçant de l'image d'une mère penchée sur le berceau de son bébé : « quelle chance elle a qu'il ne sache pas encore marcher ! ». On retrouvera cette volonté de demander des comptes aux responsables dans *Miejsce zamieszkania* (Lieu d'habitation, Maksymilian Wroclawski, 1957) à propos du projet de la ville nouvelle de Nowa Huta, centrée autour d'un complexe sidérurgique géant (Huta veut dire « fonderie »). Le discours promotionnel et les projets sont systématiquement confrontés à la réalité de la vie des gens dans les habitations insuffisantes, inadéquates (foyers pour hommes seuls ou femmes seules dans lesquels, faute d'appartements, l'on distribue de part et d'autre des couples mariés), mal équipées (sanitaires, eau courante). Plus tard ce sont les grands ensembles (du type La Courneuve ou Vénissieux) qui nécessitent de longs temps de transport (dans des tramways bondés) (*Jastrzebie* [Stanisław Manturzewski, Stanisław Niedbelski, 1974]). L'époque Gierek – qui endette la Pologne en important massivement des produits de consommation et conduira à la crise des années 1980 – génère une insatisfaction devant une vie quotidienne standardisée du lever au coucher (*Zycie codzienne* [la Vie quotidienne, Piotr Szulkin, 1976] systématise cet enchaînement de gestes, de tâches par un montage métonymique scandé par l'indication des heures) ou un retour suspicieux sur les années d'exaltation

du travail (Wanda Gosciminska. *Włokniarka* [W. G., tisseuse, Wojciech Wiszniewski, 1975] re-met en scène sous forme de tableaux vivants ou de scènes distanciées la vie d'une travailleuse de choc). Dans le pays de *l'Homme de marbre* et de *l'Homme de fer*, la représentation du travail et des travailleurs de l'industrie comme des campagnes est évidemment souvent présente, donnant lieu à des films inquiétants (*Kopalnia* [la Mine, Natalia Brzozowska, 1947] où le travail comme les dangers asservissent les mineurs à la nécessité de la production – le film fut interdit) ou à de brillants exercices de style (*Kiedy ty spisz* [Quand tu dors, Andrzej Wajda, 1953] sur des ouvriers travaillant la nuit dans des chaufferies ou des usines métallurgiques ; *Narodziny statku* [Un bateau est né, Jan Lomnicki, 1961] sur la finition et la mise à l'eau d'un navire à Gdansk – les ombres des chaudronniers dans les cales développant de beaux effets décuplant les gestes de frappe des marteaux). On hésite à utiliser le terme infamant de « formalisme » pour caractériser certains de ces films où la recherche d'effets l'emporte parfois sur le propos, ce qui les rend à la fois séduisants pour nous aujourd'hui et problématiques pour l'époque. Le soin formel serait-il assimilable au « calligraphisme » des Italiens œuvrant sous le fascisme ? Ce serait oblitérer la teneur de ces films : le travail, la reconstruction, etc. et leur discours critique. Vsevolod Poudovkine pour stigmatiser le « formalisme » en cinéma (au profit du « réalisme socialiste ») prenait justement, l'un de ces films polonais en exemple, dans un « rapport » publié par *l'Écran français* en 1949 : « J'ai eu l'occasion de voir en Pologne un film sur le travail dans les mines de charbon. Visiblement, le metteur en scène avait cherché honnêtement à faire connaître aux spectateurs, les ouvriers, leur sublime travail. Mais, entraîné par le détail, il a brusquement perdu l'idée fondamentale, perdu son but et l'a complètement déformé. La scène finale montre une explosion de grisou, l'incendie qui s'ensuit, l'héroïsme des mineurs sauvant leurs camarades. Le metteur en scène a jeté toutes ses forces, tout l'arsenal de ses procédés dans cet épisode. Et la musique, et le montage rythmique et les nombreux visages tragiques de femmes et d'hommes pleurant et la longue procession des obsèques l'ont entraîné sur la voie formaliste type et l'ont fait exagérer un aspect de la vie des mineurs qui n'est tout de même pas le plus important et le plus décisif. Le résultat a été absurde. De tout le film, seul cet épisode, fortement exagéré, restait en mémoire » (« 30 ans », *l'Écran français*, n° 232, 12 décembre 1949, p. 4). On voit bien ici, dans un texte assez repoussant d'orthodoxie dans son ensemble, que la critique pour « formalisme » ne porte pas tant sur... la forme, la recherche d'effets formels, que sur l'accent mis sur les accidents du travail, le danger que courent les mineurs (il s'agit manifestement de *la Mine* de Brzozowska).

- 5 Il reste que ce sont les films de constats, descriptifs mais sachant condenser cette description, des films dénués d'esthétisme qui furent les plus convaincants de cette rétrospective. Notamment pour ce qu'ils nous apprennent d'une société et en particulier du monde rural.
- 6 Il est montré en voie de mutation dans *Czas przemiany* (*Temps de transformation*, 1968) d'Andrzej Piekutowski, avec l'édification d'un complexe minier qui va bouleverser la région et prolétarianiser les petits exploitants agricoles, transformer le paysage, urbaniser ; il est montré dans la situation rétrograde voire dégradante qui perdure des décennies après le changement de régime avec *W s'rodku Polski, na kon'cu s'wiata* (*Au milieu de la Pologne, à la fin du monde*) où une institutrice se heurte aux préjugés, à ce qu'elle appelle l'animalité de ce *lumpen*-prolétariat paysan sans doute issu des ouvriers agricoles à qui l'on a distribué quelques hectares en 1945 et qui vivent comme les Hurdanos de Buñuel... On aurait aimé voir ce film confronté à *Dzien' dobry, dzieci*

[*Bonjour les enfants*] d'Irena Kamin'ska sur les instituteurs ruraux. Munk avec *Pamitniki chopów* (*Mémoires de paysans*, 1952) a évoqué les changements survenus dans le monde rural, Tadeusz Jaworski s'est intéressé sous forme de reportages aux conflits au sein de communautés rurales, les disputes à propos d'irrigation ou d'installation d'une école (*Zródło* [la Source], *Miejsce na szkole* [Place pour l'école]), Krystyna Gryczeowska a conduit de véritables enquêtes sociales à la campagne (*Wola Rafalowska, 24 godziny Jadwigi L.* [24 heures de Jadwiga L.], *Wtorki, czwartki, soboty* [les Mardis, les jeudis, les samedis], *Nazywa sie Blazej Rejdak* [Il s'appelle Blaise Rejdak]).

- 7 Avant la guerre 70 % de la population polonaise vivait à la campagne, elle représente encore 48 % à la fin des années 1980, maintenant, à côté des fermes d'État (nées de la nationalisation des grandes propriétés terriennes), une petite paysannerie privée et même ce *lumpen*-prolétariat né de la distribution de lopins de terre après la guerre et qui vit en autosubsistance. Si aucun film présenté à Lussas n'a évoqué la grande production agricole – fournissant les produits alimentaires de consommation courante dans les villes (dans *Zycie codzienne* [la Vie quotidienne, 1976] de Piotr Szulkin, on voit un citadin faire ses courses dans un supermarché et remplir un caddie de produits surgelés, en conserve, sous vide, etc. : d'où venaient ces produits ?) –, on a, en revanche, donné un aperçu saisissant de cette petite paysannerie résiduelle, disparue depuis les années 2000 : vieillards en couple (*Dziad i Baba* [Pépé et mémé, 1982] de Tomasz Zygadio) ou seul (*Wó* [le Bœuf, 1977] de Józef Cyrus), villages aux équipements rudimentaires (charrue tirée par un cheval ou un bœuf, puits, chaumières, sarclage, fauchage, récolte à la main). Plusieurs films montrant des personnages attachants comme cet octogénaire vivant seul avec son bœuf et que l'administration veut mettre à la retraite quoi qu'il en ait, ce couple vivant en marge, etc. Vision rudimentaire mais presque édenique de ce monde paysan qu'a *contrario* la « session » consacrée à l'antisémitisme mettait à mal. Là, en effet, en particulier avec le film de Pawel ozin'ski, *Miejsce urodzenia* (*Lieu de naissance*, 1992) où l'écrivain juif Henryk Grynberg, qui a émigré après la guerre aux États-Unis, revient dans son village natal à la recherche de la dépouille de son petit frère et de son père qui ont péri durant l'occupation nazie. Les paysans interrogés, non moins artisanaux que les précédents, apparaissent cette fois primitifs et même brutaux, finissant par avouer que le petit frère, confié en garde a été dénoncé, remis aux Allemands et abattu et que le père a été assassiné par un des leurs et enterré dans une mare. Le film alors passe de l'enquête difficile (refus de parler, éviction voire menace) à une fouille dans le terrain et la mise à jour de la bouteille de lait qu'avait le père le jour de son assassinat, puis de son crâne et de son squelette enfouis à trois mètres de profondeur et intacts. Le film procède sans doute à rebours de la temporalité du tournage, mais sa construction est, dès lors, saisissante. *Archeologia*, d'Andrzej Brzozowski (1967), est plus littéral encore. On voit quelques hommes qui arpentent un champ, à la lisière d'une forêt, ils explorent le terrain selon les protocoles de la fouille archéologique, retrouvent des objets disparates (lunettes, domino, cuillers, etc.). On comprend soudain que nous sommes à Auschwitz-Birkenau.
- 8 Cette section sur la place des juifs avait débuté avec un film d'avant-guerre, le seul qui appartînt à cette époque d'avant le cinéma d'État, consacré à un sanatorium pour enfants déficients et pauvres des ghettos et des shtetels de Pologne – Vladimir Medem (*Mir kumen on/Nous arrivons*). Ford, réalisateur engagé politiquement, répondait à une commande du Bund (l'Union des travailleurs juifs) afin de récolter des fonds pour cette institution qui recueillit et soigna environs 10 000 enfants entre 1926 et 1939. Parlé (et chanté) en yiddish, tourné à Miedzeszyn non loin de Varsovie, le film fut censuré pour

propagande communiste, en raison du soutien proclamé aux mineurs polonais en grève et de ses chansons prolétariennes. Il ne connut donc pas de diffusion publique en Pologne mais fut montré en revanche à Paris en mars 1938 à la Salle Pleyel, à Bruxelles et aux États-Unis.

- 9 Cette œuvre de prophylaxie et d'édification socialiste (l'Internationale retentit dès le générique et on inscrit cette action dans la perspective du « prolétariat révolutionnaire »), inspirée en partie par *Poutiovka v jizn* (le Chemin de la vie de Nikolaï Ekk), connu, dans le programme de Lussas, un paradoxal écho avec un film beaucoup plus tardif : *Jak zyc* (Comment vivre, 1976) de Marcel ozin'ski. Consacré à un camp de « loisirs actifs » pour jeunes couples, on y retrouve ici et là les mêmes idéaux de « camaraderie » et de considération pour le collectif, la discussion des éventuels manquements à ceux-ci (ici la rapine, là la jalousie, etc.). Mais là où Ford est tout entier dans l'exaltation de l'entreprise, Lozinski, en revanche, fait de son film un acte d'accusation des « travers » du socialisme. En outre tout sépare les deux films sur le plan de la démarche et non seulement des convictions : Ford observe et organise son matériau, lui donne une forme argumentative et empathique très forte, tandis que ozin'ski use de tous les moyens pour dénigrer son objet. Ce film a suscité les débats les plus aigus de la rétrospective. En « immersion » dans un camp de loisirs « constructifs » de l'Union de la jeunesse socialiste pour jeunes couples, le film observe apparemment la vie du camp, les rituels et suit particulièrement une sorte de concours de la « famille idéale » qui revient à évaluer chaque matin les différents couples pour leur conduite exemplaire et, pour ce faire, à les observer, voire les espionner. On entre dans une atmosphère de surveillance et de délation – d'ailleurs très artisanale au vu de ce qui s'est développé depuis lors – des plus déplaisantes et l'on aboutit même à ce qu'un couple, rétif à cette communauté moralisante, se voit montré du doigt et l'homme « bizuté » lors de la fête finale – dédiée à Neptune... Progressivement le spectateur s'interroge cependant sur la manière dont ce film a été réalisé et, en particulier, le type de relation que le cinéaste, son caméraman et son preneur de son ont pu entretenir avec cette communauté : l'omniprésence de la caméra étonne, en effet, qui documente la dizaine de jours de loisirs éducatifs des uns et des autres. Elle est partout où il faut, ne peut passer inaperçue et, de toute évidence, on « joue » – ou « surjoue » – pour elle. On apprend finalement dans un article d'Ania Szczepanska (*Conserveries mémorielles*, n° 6, 2009) que le réalisateur a introduit deux couples antithétiques parmi les participants (l'un s'intègre et en rajoute dans la norme, l'autre est rétif et refuse le groupe), que c'est lui qui a introduit l'idée du concours du « couple idéal » (nullement prévu dans le programme) et qu'il a mis en scène nombre de situations propres à illustrer le moralisme et les contraintes exercées sur les individus (jusqu'à la « bagarre » finale où son complice, un metteur en scène de théâtre, se fait bizuter, qui est rejouée). La « démonstration » du « totalitarisme » du camp devient alors difficilement convaincante car cette mise en scène à charge ne se donne pas comme telle mais se fait passer pour prise sur le vif, voire filmée à l'insu des protagonistes ou sur le mode suspect de la (future) télé-réalité (le cinéaste appelle cela « la densification de la réalité »). Ce film laisse, pour finir, une impression proche de ceux de Jacopetti (jusque dans la vulgarité du filmage et des images). Est-il le symptôme de cette rupture définitive dont parle Lubelski entre les cinéastes et le pouvoir politique qui s'opère dans les années 1980 ? En effet avec un tel film qui joue cyniquement de la dérision (l'ensemble des participants sont ni plus ni moins méprisés car une démonstration est à l'œuvre par devers eux, ils ne comptent pas, ils servent une démonstration), la

conscience et la responsabilité du cinéaste, telles que les définissaient les Kossak, Munk, Karabasz, c'est-à-dire leur conviction d'avoir à montrer et relever les dysfonctionnements de la société afin de contribuer à la réformer en s'adressant aux citoyens, disparaît ou change de fonction. On a signalé plus haut les nombreux films critiques des retards dans la reconstruction, le relogement, dans l'équipement des villes industrielles, etc. Il en est d'autres que l'on n'a pas vu à Lussas (*Skalna Zima* [Terre rocheuse] de Włodzimierz Borowik, *Pamiętka z Kalwarii* [le Calvaire] de Jerzy Hoffman et Edward Skórzewski, *Miasteczko* [Une petite ville] de Jerzy Ziarnik, entre autres). C'est donc une fonction dévolue à ce cinéma et assumée par les réalisateurs que cette participation au « vivre ensemble » comme on dit aujourd'hui, qui n'est plus revendiquée ni exercée par certains cinéastes dans les dernières années du régime socialiste polonais. Le « fil rouge » du programme et les présentations des films – comme, en un sens, l'argumentation narrative de Lubelski dans son livre – attachés à souligner les contraintes de l'État (censure, interdiction) en oublient cette fonction civique du cinéma, selon le schéma classique de l'approche « totalitarienne » où tout s'explique par la manipulation politico-idéologique. Les cinéastes sont dès lors distingués par leur formalisme qui les « sauve » de cette coercition de tous les instants. Comme Wajda lui-même l'a fait avec Strzemiński dans son dernier film, il semble impensable : a) que les artistes et, ici, les cinéastes, puissent être parties prenantes de l'édification d'une société socialiste (ce qui ne signifie pas allégeance ou obéissance), comme s'il n'y avait aucun tissu social dans cette société ; b) qu'ils n'aient pas de propositions alternatives au dogmatisme esthétique (le « réalisme socialiste »). Il en ressort un appauvrissement de l'image de ce cinéma qui ne le mérite nullement puisque, au contraire, il offre un exemple rare car de longue durée, de démarches différentes et, pour la plupart, passionnantes et innovatrices, d'observation, d'analyse et parfois de satire de cette société.