1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

85 | 2018

Varia

Roman Cieśliewicz affichiste de cinéma

Présentation

Roman Cieśliewicz, film-poster designer

Roman Cieśliewicz autore di manifesti cinematografici

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/6486>

DOI : 10.4000/1895.6486

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2018

Pagination : 100-104

ISBN : 978-2-37029-085-4

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Roman Cieśliewicz affichiste de cinéma », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 85 | 2018, mis en ligne le 30 septembre 2018, consulté le 14 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/6486> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.6486>

Ce document a été généré automatiquement le 14 février 2022.

© AFRHC

Roman Cieřlewicz affichiste de cinéma

Présentation

Roman Cieřlewicz, film-poster designer

Roman Cieřlewicz autore di manifesti cinematografici

François Albera

- 1 Avec cet ensemble consacré à Roman Cieřlewicz (1930-1996), nous poursuivons le début de réflexion et de documentation consacré aux affiches de cinéma entamé dans le n° 83 de 1895 revue d'histoire du cinéma. C'est la tenue d'une grande exposition consacrée à ce graphiste polonais installé en France en 1963 et qui déploya une activité considérable que tous les lecteurs des catalogues du Centre Pompidou (*Paris/Moscou, Paris/Berlin, etc.*), de nombreux volumes édités chez 10/18, ceux de la revue *Opus* et de bien d'autres magazines (*Elle, Panik, Révolution, etc.*), connaissent sans le savoir, qui a permis de constituer ce deuxième dossier. L'épouse de Cieřlewicz, Chantal Petit – elle-même artiste plasticienne – nous a généreusement autorisé à reproduire les œuvres qui nous intéressaient. Nous voulons la remercier ici pour cette générosité avec empressement.
- 2 Le choix que nous avons fait est, évidemment, celui du cinéma. Il est omniprésent dans le travail de Cieřlewicz – comme en témoigne la documentation qu'il avait réunie, les collages qu'il pratiquait (et que le Musée des arts décoratifs expose en partie cet été ainsi que la galerie Semiose, à Paris) –, mais on ignorait l'importance de sa production proprement consacrée à l'affiche de cinéma. En France s'il en réalisa quelques-unes pour des proches (comme Raymond Depardon, Fernando Arrabal) – dont plusieurs furent refusées par les distributeurs –, et si l'une d'entre elles fut couronnée d'un prix à Cannes (pour *l'Attentat* d'Yves Boisset), c'est en Pologne qu'il réalisa plusieurs dizaines d'affiches dans les années 1950-1960 pour la maison de distribution de films du pays. Anna Grabowska-Konwent et Marco Epstein expliquent plus loin de ce qu'il en est de cette production tant en Pologne qu'en France, et ils détaillent les différentes techniques, généralement mixtes, mises en œuvre (de la peinture au dessin, du collage au photomontage). On voudrait cependant, en introduction, redire l'importance de ce

qu'on a appelé à l'époque « l'école polonaise » et dont les quelques affiches de Zamecnick publiées dans notre n° 85 témoignaient déjà. Jan Lenica – que l'on connaît pour ses films d'animation inventifs et grinçants – une adaptation de *Rhinocéros* d'Ionesco, *Monsieur Tête* –, certains réalisés avec Walerian Borowczyk (*la Maison*) –, proche de Cieśliewicz – son nom revient fréquemment dans les collages de ce dernier – présentait cette « école », en 1961 dans *les Lettres françaises*, comme née de la lutte « contre ceux qui nous taxaient de formalisme et ceux qui nous refusaient la qualité d'artiste ». Mais, poursuivait-il, « depuis 1951, la progression de nos conceptions esthétiques n'a cessé de s'affirmer régulièrement et indépendamment de la jeune peinture polonaise qui évolue par soubresauts. Nous avons lutté sur le plan artistique dans la rue, dans les maisons d'édition, dans les revues et tout autant sur le plan syndical »¹. Ce dernier point n'est pas à négliger : les graphistes polonais obtinrent en effet que les réalisations graphiques leur soient confiées et qu'on ne laisse pas ce secteur à l'improvisation, à l'amateurisme ou, plus simplement, aux « recettes » toutes faites et aux imitations. En Pologne les résultats furent patents dans l'édition, les magazines (comme *la Pologne*, remarquable mensuel édité en plusieurs langues étrangères, auquel collabora Cieśliewicz), le cinéma, les spectacles en général. Parmi les graphistes – qui, par là, renouaient à leur façon avec les propositions sur la typographie, l'image publique préconisées les constructivistes Władysław Strzemiński et Katarzyna Kobro à Łódź après la guerre –, retenons le nom d'un peintre aussi rigoureux dans sa démarche que Roman Opalka qui commença lui aussi dans l'affiche.

- 3 Cette « école polonaise » demeure mal connue car les collections publiques ou privées en France conservent peu de ses réalisations. Une collection d'affiches polonaises déposées à la Cinémathèque française par Alexandre Alexandre, collectionneur et spécialiste de Cieśliewicz, qui était évaluée à près de 5 000 unités (avec d'autres cubaines), a malheureusement disparu avec les 172 cartons de ce fonds dans l'incendie du dépôt de Roze en 2002 (voir 1895 n° 37, 2002, pp. 69-79). Il reste cependant 25 affiches de Cieśliewicz à la Cinémathèque et 5 à la Cinémathèque de Toulouse (remerciements à Jacques Ayrolles pour cette information).
- 4 L'affiche de cinéma de nos jours se contente le plus souvent d'agrandissements photographiques passés au *mixer* des logiciels informatiques. Cieśliewicz voyait dans ce recours paresseux à la photographie et aux procédés techniques préétablis le renoncement à s'adresser à l'imagination du spectateur qu'au contraire le dessin, le collage, le photomontage et toutes les compositions inventives, dont on donne dans ce cahier d'illustrations en couleur un certain nombre d'exemples, stimulent.
- 5 Cette stimulation – qui puise dans l'univers très personnel de Cieśliewicz, son goût pour le fantastique, le bizarre, le grotesque et, en dehors de compositions plus convenues (comme celles consacrées à des comédies légères ou des fantaisies (comme les aventures de l'inspecteur Anatole par exemple), privilégie le portrait composite – rencontre souvent les films eux-mêmes et en donne une vision suggestive, en particulier dans le cas des films polonais de Munk, Wajda, Kutz et autres. Elle peut parfois l'emporter sur le film lui-même, notamment dans le cas des films français... En examinant le corpus plus complet – sinon complet – des affiches polonaises de Cieśliewicz sur le site de la Cinémathèque de Varsovie (Filmoteka Nadorowa) et celui du Musée national de Poznan, en effet, on trouve de remarquables compositions dévolues à des films français qui l'étaient moins et auxquels les affiches survivront... Cet examen pourrait, en outre, introduire à quelques interrogations sur les types de films français,

américains ou autres qui furent distribués dans la Pologne socialiste des années 1950-1960² et avec quels décalages par rapport à la sortie nationale de ces films : *Les jeux sont faits* de Jean Delannoy sort plus de dix ans plus tard (1947-1958), *Vertigo* d'Alfred Hitchcock cinq (1958-1963), etc. tandis que les films des pays socialistes (Corée du Nord, URSS, Hongrie, Tchécoslovaquie, RDA, Yougoslavie) sortent rapidement sur les écrans polonais. C'est donc aussi à un tout autre « monde » que celui auquel on est accoutumé qu'ouvre cet ensemble graphique.

- 6 L'exposition du Musée des Arts décoratifs à Paris ainsi que celle de la galerie Semiose (« Roman Cieřlewicz visualiste »), comme les publications qui les accompagnent³, offrent une mise en perspective de ce travail d'affichiste qui met en évidence l'unité de l'œuvre graphique de Cieřlewicz. Elles ont la particularité de nous faire entrer dans « la fabrique des images », d'un artiste qui accumulait une quantité considérable de données, de matériaux, de documents en vue des utilisations qu'il allait en faire : « découpages de journaux, petites annonces, photos, publicités, titres amputés, fragments de correspondance, en-têtes, tampons postaux, cartes de visite » mais encore pictogrammes, schémas, silhouettes, lettres, logos, BD, code barre, etc., sont, pour André Gunthert qui signe l'introduction à l'un de ces volumes, autant de « pièces détachées du réel » qui « ont en commun le grain du papier grossier » des quotidiens ou des prospectus, l'encre grise, la trame, et dont l'assemblage, le montage répondent « à ce but impérieux : retrouver le trait derrière le bruit du quotidien, dévoiler l'ossature graphique sous la surface du visible ». On voit dans nombre des affiches reproduites ci-après (comme celle pour *Zezowate szczęście* [De la veine à revendre] d'Andrzej Munk ou *Moj Stary* de Janusz Nasfeter ou encore *les Amours célèbres* de Michel Boisrond) ce type de travail sur la typographie des journaux, les symboles et la signalétique graphique.
- 7 Avec la disponibilité que nous offre internet (et les associations qui nous sont souvent imposées en fonction de nos « intérêts » mémorisés par les logiciels) les choix se complexifient mais on peut sans doute soutenir que Cieřlewicz, archéologue du présent, s'est fait son propre « banquier » d'images, un « banquier faux-monnayeur » troublant la distribution de la valeur d'échange par les usages détournés qu'il en proposa inlassablement.

NOTES

1. Raoul Jean Moulin, « Jan Lenica, inventeur d'une nouvelle imagerie populaire devenue (involontairement) chef de file national », *les Lettres françaises*, n° 889, 24-30 août 1961, p. 12. Dans cette page entière dévolue à Lenica, l'auteur publie le projet d'affiche que le graphiste avait réalisée pour *l'Année dernière à Marienbad* à la demande d'Alain Resnais qui fut refusée par le distributeur comme « non commerciale ». Auparavant R. J. Moulin avait opposé l'inventivité et l'excellence de l'affiche de cinéma en Pologne et en Tchécoslovaquie à la médiocrité française dans « Le prix Toulouse-Lautrec de l'affiche de cinéma fait surgir l'imagerie de notre temps », *les Lettres françaises*, n° 865, 2-8 mars 1961, p. 11.

2. Notamment : *Adorables créatures* (Christian Jaques, 1952) ; *la Minute de vérité* (Jean Delannoy, 1952) ; *l'Ennemi public N° 1* (Henri Verneuil, 1953) ; *Les héros sont fatigués* (Yves Ciampi, 1954) ;

Chiens perdus sans colliers (Jean Delannoy, 1955) ; *Agence matrimoniale* (Le Chanois, 1956) ; *la Fête à Henriette* (Julien Duvivier, 1957) ; *Les jeux sont faits* (Jean Delannoy, 1958) ; *les Jeux de l'amour* (Philippe de Broca, 1960) ; *les Dragueurs* (Jean-Pierre Mocky, 1961) ; *les Amours célèbres* (Michel Boisrond, 1961) ; *Un taxi pour Tobrouk* (Denys de La Patellière, 1961).

3. Amélie Gastaut (dir.), *la Fabrique des images*, Paris, MAD, 2018 ; Benoît Porcher (dir.), *Petites images Roman Cieřlewicz*, Paris, Semiose, 2018.

RÉSUMÉS

Roman Cieřlewicz (1930-1996), connu en France où il émigre en 1963 pour ses travaux graphiques – plusieurs catalogues d'exposition du Centre Pompidou et nombre de revues et magazines – a été formé à Cracovie dans le domaine des arts graphiques. À partir de 1955, il conçoit des affiches au sein du centre de diffusion du film, seul distributeur dans la Pologne d'après-guerre. Cet organisme joue en quelque sorte un rôle de mécène artistique en soutenant les aspirations de nombreux artistes à créer des œuvres personnelles loin de la production standard ayant cours dans les autres pays. Une totale liberté de création était octroyée aux graphistes et aucune pression commerciale ne s'exerçait sur eux. Cieřlewicz y rejoint un groupe de dessinateurs qui compte Henryk Tomaszewski, Wojciech Zamecznik, Jan Lenica, Jan Młodożeniec, Waldemar Świerzy, et réalise environ 70 affiches de cinéma. À Paris – tout en continuant à réaliser des affiches pour des films polonais (notamment de Wajda), il est engagé à son arrivée par *Elle*, travaille pour *Opus international* et gagne une réputation qui lui permet de devenir indépendant et de développer une œuvre artistique fondée notamment sur le collage. Proche de Roland Topor et, par son intermédiaire, d'Anatole Dauman, il réalise encore quelques affiches de cinéma en France par amitié pour des réalisateurs comme Arrabal, Pollet, Cassenti, Depardon. Celle de *L'Attentat* d'Yves Boisset remporte un prix spécial au festival de Cannes en 1973.

Roman Cieřlewicz (1930-1996), known in France, where he emigrated in 1963, for his graphic works – several exhibition catalogues for the Pompidou Centre, and many journals and magazines – was trained in Krakow in the field of graphic arts. From 1955, he designed posters in the film distribution centre, the only distributor in Poland during post-war period. This organization played a role of artistic patronage by supporting the aspirations of many artists to create personal works far from the standard production in other countries. A total freedom of creation was granted to graphic designers and no commercial pressure was exerted on them. Cieřlewicz joined a group of cartoonists including Henryk Tomaszewski, Wojciech Zamecznik, Jan Lenica, Jan Młodożeniec and Waldemar Świerzy, and made about 70 movie posters. In Paris – while continuing to produce posters for Polish films (notably by Wajda), he was hired on his arrival by *Elle*, worked for *Opus International* and earned a reputation that allowed him to become independent and develop an artistic work founded especially on collage. Close to Roland Topor and, through him, Anatole Dauman, he still made some film posters in France, out of friendship for directors like Arrabal, Pollet, Cassenti, Depardon. The poster for Yves Boisset's *L'Attentat*, won a special prize at the Cannes Film Festival in 1973.

Roman Cieřlewicz (1930-1996), noto in Francia, dove emigra nel 1963, per i suoi lavori di grafica – diversi cataloghi di mostre del Centre Pompidou e molte riviste e rotocalchi – si è formato nel campo delle arti grafiche a Cracovia. A partire dal 1955 è l'ideatore dei manifesti cinematografici

presso il Centro di diffusione del film, unico distributore cinematografico nella Polonia del dopoguerra. Quest'organismo svolge in qualche modo il ruolo di mecenate, sostenendo le aspirazioni di molti artisti a creare opere personali lontane dalla produzione standard diffusa negli altri paesi. Ai grafici veniva concessa una libertà creativa totale, senza alcuna pressione di tipo commerciale. Cieřlewicz si unisce a un gruppo di disegnatori che comprende Henryk Tomaszewski, Wojciech Zamecznik, Jan Lenica, Jan Mlodozieniec, Waldemar Swierzy, e realizza circa 70 manifesti cinematografici. A Parigi, pur continuando a disegnare manifesti per film polacchi (in particolare di Wajda), al suo arrivo viene assunto da *Elle*, per lavorare poi per *Opus international* e guadagnare una reputazione che gli permette di divenire indipendente e di sviluppare un'arte fondata soprattutto sull'uso del *collage*. Vicino a Roland Topor e, tramite quest'ultimo, a Anatole Dauman, realizza ancora alcuni manifesti in Francia grazie all'amicizia con registi quali Arrabal, Pollet, Cassenti, Depardon. La locandina di *L'Attentat* di Yves Boisset vince un premio speciale a Festival di Cannes del 1973.