

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

67 | 2012
Varia

Studies in East European Cinema (2010-2011)

Ania Szczepanska



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4553>

DOI : 10.4000/1895.4553

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2012

Pagination : 163-165

ISBN : 978-2-913758-69-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Ania Szczepanska, « *Studies in East European Cinema (2010-2011)* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 67 | 2012, mis en ligne le 10 avril 2014, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4553> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4553>

Revue

Studies in East European Cinema (2010-2011)

PUBLIÉE À BRISTOL chez Intellect, *Studies in East European Cinema* est la première revue anglaise consacrée exclusivement au cinéma des anciens pays du bloc de l'Est. Son titre pourrait paraître aujourd'hui inactuel, voire « démodé » (selon les propres mots d'Ewa Mazierska, co-rédactrice en chef, vol. 1, n°1, 2010, p. 14), puisque la référence à une opposition politique et historique Est-Ouest semble désormais révolue. Mais il n'en est rien : l'ambition fédératrice de la revue, affichée par ses fondateurs, ainsi que la richesse éditoriale des quatre premiers numéros (parus en 2010 et 2011) prouvent, s'il en était besoin, le dynamisme des travaux consacrés aux cinémas de l'Est et la pertinence de ce projet éditorial.

Comme le souligne son rédacteur en chef, John Cunningham, cette revue bi-annuelle est d'abord née d'un manque dans le paysage éditorial anglo-saxon. Depuis une vingtaine d'années, la multiplication de travaux consacrés au cinéma des anciens pays du bloc de l'Est (monographies, articles, colloques et thèses) contrastait avec l'absence d'une revue capable de rassembler ces recherches et de leur donner une meilleure visibilité grâce à une publication régulière. La ligne éditoriale fixée est ainsi à l'image de ce constat de départ, elle se devait d'être « définie mais aussi inclusive que possible » (vol. 1, n°1, 2010, p. 3).

La revue accueille des textes de diverses natures : articles de fond, comptes rendus de publications ou de sorties dvd, entretiens avec des professionnels et reportages sur l'actualité cinématographique de ces anciens pays de l'Est dont elle entend se faire l'écho le plus largement possible. Cette variété est particulièrement utile pour les chercheurs qui travaillent sur ces cinémas et qui, trop souvent, se limitent à l'étude d'un seul pays, faute de pouvoir avoir accès, pour des raisons linguistiques, aux cinémas voisins. Grâce à cette nouvelle revue, ils peuvent désormais avoir accès à des publi-

cations récentes et inscrire ainsi leur réflexion dans un contexte plus large. Ceci est d'autant plus important que les films de cette partie-là de l'Europe sont aujourd'hui dans l'ensemble peu diffusés en dehors de leur pays de production (ils l'étaient davantage à l'époque des deux Europe) et que les éditions dvd pâtiennent souvent de l'absence de sous-titrage.

La diversité de la revue est également d'ordre méthodologique. Les approches choisies sont – on en sait gré à ses rédacteurs – aussi bien historiques, économiques qu'esthétiques. Par ailleurs les auteurs traitent tout autant de la fiction que du documentaire, du long métrage que du court, de la production cinématographique que télévisuelle. La revue interroge également la circulation des images cinématographiques, en intégrant dès le premier numéro des textes sur des artistes contemporains qui « recyclent » ces images de cinéma, comme l'article de Nikica Gilic sur le croate Tom Gotovac ou celui de Harry Weeks sur l'usage des images documentaires dans l'art contemporain des pays baltes.

Fédératrice avant tout, cette vision très large du cinéma de l'Est pourrait être contestée, tant l'entité géographique désignée est problématique. Les auteurs en sont conscients ; c'est pourquoi ils proposent en préambule d'interroger la pertinence du titre choisi pour leur revue. Dans son article inaugural, Ewa Mazierska propose une réflexion très intéressante sur les différentes acceptions de ce territoire identitaire et historique complexe. Son texte retrace ainsi les divers débats qui ont façonné la construction de ce qu'on appelle l'*Europe de l'Est*, au regard d'autres notions telles qu'*Europe centrale* (*East Europe* ou *East Centrale Europe*) ou encore *Mitteleuropa*, distinctions qui ont marqué les études cinématographiques de l'avant et de l'après 1989. L'auteur explique le choix de la rédaction de conserver malgré tout le terme *Eastern European Cinema* qui lui paraissait le plus flexible et le plus inclusif, ouvrant la voie à une réflexion plus riche pour les chercheurs en cinéma que celle que véhicule le terme *Central Europe*. Selon Mazierska, la pertinence

de cette notion s'illustre avant tout par la production d'avant 1989 mais aussi par la manière dont les cinéastes de l'Est travaillent aujourd'hui la mémoire d'un passé commun. Le terme est d'ailleurs tout à fait cohérent par rapport à la ligne éditoriale défendue par la revue, fondée essentiellement sur une volonté de développer une approche transnationale du cinéma. Les quatre premiers numéros de *Studies in Eastern European Cinema*, publiés en 2010 et en 2011, reflètent-ils ce projet ambitieux ? Sans vouloir rendre compte de tous les articles et comptes rendus publiés en deux ans, essayons plutôt de saisir les apports de cette nouvelle revue. J'en soulignerai quatre qui me paraissent tout particulièrement intéressants.

Les deux premiers apports sont d'ordre méthodologique. Tout d'abord, l'usage d'un regard transnational. Plusieurs auteurs cherchent en effet à confronter les productions cinématographiques d'Europe de l'Est en inscrivant leur travail dans un contexte historique et culturel qui dépasse celui du pays de production. Plusieurs articles témoignent de cette approche dont l'intérêt est avant tout de redessiner le territoire cinématographique européen. Karolina Kosinska propose ainsi d'analyser la *Série noire* (*Czarna seria*) polonaise – un ensemble de documentaires produits dans les années 1950 – au *Free Cinema* britannique représenté, entre autres, par Lindsay Anderson. L'auteur confronte deux mouvements cinématographiques qui ont émergé à la même époque mais dans des contextes historiques et politiques très différents. Elle montre que, dans ces deux courants, les documentaristes se sont employés à filmer les marges sociales et la vie quotidienne de ceux qui étaient en général absents des écrans à cette époque, notamment les jeunes. À travers une analyse très fine des outils cinématographiques (mise en scène des personnages, construction narrative, traitement du commentaire, etc.), l'auteure met en lumière les nombreuses similitudes esthétiques de ces deux courants qu'elle réinscrit dans le cinéma européen des années 1950 et qu'elle

interroge également à partir de la notion de « réalisme socialiste ».

Dans le troisième numéro de la revue, César Ballester utilise ce regard transnational de manière différente. L'auteur s'appuie sur la projection du film *L'Homme sur la voie* (*Człowiek na torze*, 1956) au festival de Karlovy Vary en 1959 pour poser la thèse d'une influence du cinéaste polonais Andrzej Munk sur les cinéastes de la « Nouvelle Vague » tchécoslovaque. Selon lui, c'est le tchécoslovaque Vaclav Krška qui aurait, par son film *Hic sunt leones* (*Zde jsou lvi*, 1958) et par son enseignement à l'école de cinéma de la FAMU, constitué le pont entre l'innovation narrative de Munk et celle des jeunes cinéastes encore étudiants à l'école de cinéma de Prague. Si, dans le cas de cet article, la notion complexe d'*influence* mériterait d'être utilisée avec plus de précautions, ces deux types de travaux, et d'autres textes publiés dans *Studies in Eastern European Cinema*, ont le grand mérite de penser la circulation des films au sein de l'ancien bloc de l'Est et de poser la question des filiations possibles entre les courants cinématographiques à une échelle supranationale.

Le second apport méthodologique est fondé sur l'usage de questionnements développés par les *gender studies*. Ce choix est d'autant plus intéressant que cette approche est encore quasi inexistante dans les travaux publiés dans les pays d'origine de ces films. Comme le souligne John Cunningham dans son éditorial du quatrième numéro, une des questions à se poser est la suivante : « Pourquoi est-ce que le féminisme a-t-il été vu comme une importation de l'Ouest, comme quelque chose d'intrusif et de non voulu en Europe de l'Est ? » (vol. 2, n°2, p. 141). L'article de Petra Hanakova interroge ainsi un des paradoxes du cinéma tchécoslovaque : c'est dans la période où la censure cinématographique était la plus présente, à savoir dans la première moitié des années 1950, que la figure féminine était la plus émancipée. Au contraire, les films de la « Nouvelle vague » tchécoslovaque – que l'on aurait tendance à associer à la libération de la femme –, en donnent une représentation beaucoup

plus conservatrice. Cette approche *gender* des cinémas d'Europe de l'Est se confirme à travers la publication de deux ouvrages dont le troisième numéro de la revue se fait l'écho : *Women in Polish Cinema* d'Ewa Mazierska et El bieta Ostrowska (New York-Oxford, Berghahn Books, 2006) ainsi que *Masculinities in Polish, Czech and Slovak Cinema* (New York-Oxford, Berghahn Books, 2008) d'Ewa Mazierska.

Le troisième intérêt de *Studies in Eastern European Cinema* est de mettre en valeur des films qui interrogent les liens entre cinéma et histoire. Les auteurs privilégient des films moins connus du grand public, parfois rarement étudiés, mais qui proposent une réflexion critique sur le statut des archives, leurs usages, ainsi que sur la possibilité de construire un savoir historique par le langage cinématographique. L'article de Matilda Mroz sur le film documentaire *The General (Zamach na Gibraltarze, 2009)* de la cinéaste polonaise Anna Jadowska, produit par la chaîne de télévision TVN, en est un exemple probant. Le film a pour objet la fin tragique du général Sikorski, commandant en chef des forces armées du gouvernement polonais exilé à Londres, mort dans un accident d'avion le 4 juillet 1943. L'auteur est sensible au fait que la cinéaste n'oublie jamais le statut des images qu'elle emploie, fondant son film sur une « historiographie fissurée, inventive et lacunaire » (vol. 1, n°2, p. 161), puisque la cause réelle de l'accident n'a jamais été découverte. L'esthétique du film confirme la précaution avec laquelle la cinéaste construit son enquête, tout en évitant les poncifs de la célébration et de l'héroïsation. Le travail sur la sonorisation non réaliste des images d'archives, l'usage du *split screen* ou encore la quasi-absence à l'écran du personnage principal qui n'apparaît qu'à travers des récits contemporains, tous ces choix cinématographiques visent à donner au spectateur les moyens d'interroger constamment les images qu'il voit, et non de les considérer comme une reconstruction fidèle d'une réalité passée. C'est pourquoi l'auteur n'a pas tort d'opposer cette démarche à celle d'Andrzej Wajda dans *Katy* (2007). Alors que dans des films

comme *l'Homme de marbre* et *l'Homme de fer*, le statut de l'image était constamment interrogé par le cinéaste, ce n'est plus du tout le cas dans *Katy* qui, contrairement au film d'Anna Jadowska, vise à donner au spectateur « l'expérience d'une authentique reproduction » (p. 160. L'expression est de J. Hirsch). Enfin, les quatre numéros construisent également un dernier objet d'étude peu exploré jusqu'à présent : les festivals situés dans les anciens pays de l'Est. La qualité des comptes rendus publiés repose essentiellement sur le fait que les auteurs ne se font pas seulement l'écho d'une actualité, c'est-à-dire d'une programmation précise à laquelle ils ont assisté. La présentation d'un palmarès est en effet l'occasion de présenter l'histoire du festival, sa place au regard des autres festivals européens (nombre de places vendus, budget, types d'événements qui accompagnent les projections, catégories de spectateurs présents, etc.). Ces articles constituent ainsi une contribution importante à un champ de recherche assez récent, celui de l'histoire des festivals européens. Espace de rencontres et d'échanges entre les professionnels du cinéma des deux blocs et leur public, les festivals ont en effet agi sur la notoriété des cinéastes dans leur propre pays, auprès du public, mais aussi auprès des responsables de la politique culturelle de ces pays. C'est l'axe que se propose de suivre le réseau international de chercheurs sur les festivals de cinéma européen EFF (European Film Festival), coordonné par Caroline Moine, Sylvie Lindeperg et Robert Franck, porté par le CERHEC, le CHCSC et l'IRICE (voir : <http://www.chcsc.uvsq.fr/reseaux/EFF.html>). À la lecture de ces quatre premières publications, il est indéniable que *Studies in Eastern European Cinema* a réussi à créer un espace de réflexion particulièrement enthousiasmant où se répondent des chercheurs du monde entier appartenant à diverses générations. Un nouveau « pacte de Varsovie » a donc retrouvé vie à Bristol ! Nous lui souhaitons longue vie ainsi qu'une résonance internationale, à l'image de son ambition éditoriale.

Ania Szczepanska