

Laura T. Ilea

Les guerres froides : Le film *Cold War* de Pawel Pawlikowski (2018)

COLD WARS: ON A MOVIE MADE

BY PAWEŁ PAWLIKOWSKI (2018)

Abstract: Every attempt to replace the cold war polarisation represents a reinterpretation of the global conflict in the modern history. In my text, I will link the movie *Cold War* of the Polish director Pawel Pawlikowski (2018) to the analysis made by Heonik Kwon in his study *The Other Cold War* (Columbia University Press, 2010), who claims that the very notion of cold war as an unitary concept does not exist. Starting from this presupposition, I will examine the movie, which stages the love story of a couple crossing the Iron Curtain of the post-war Europe. The result is a Polish and British-French coproduction, opening the field of political action and moral imagination rather than of a homogenous perspective over the cold war.

Keywords: *Cold War*; Pawel Pawlikowski; Iron Curtain; Bipolar History; Global Conflict; Jazz.

LAURA T. ILEA

Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
laura.ilea@lett.ubbcluj.ro

DOI: 10.24193/cechinox.2020.38.06

Plusieurs chercheurs (parmi lesquels M. Leffler et W. A. Williams) ont exploré la guerre froide dans la perspective de la renégociation de la carte planétaire, qui aurait des conséquences politiques et territoriales multiples. Chaque essai de replacer la polarisation induite par la guerre froide représente une réinterprétation de la signification du conflit global dans l'histoire moderne. Cette réinterprétation a une portée planétaire extrêmement importante. Dans notre présentation, nous allons mettre en lien le film *Cold War* du Polonais Pawel Pawlikowski (2018) avec la presupposition de Heonik Kwon dans son livre *The Other Cold War*¹, qui argumente en faveur de l'idée que la notion de guerre froide en tant que concept unitaire n'existe pas. Au contraire, la bifurcation politique du vingtième siècle, qui refait surface de nos jours, a été perçue autrement à travers différentes sociétés. D'un côté, dans l'espace européen occidental et en Amérique du Nord, la guerre froide a signifié une longue période de paix, tendue certainement, mais qui est distincte de la période antérieure – la période de la destruction de masse. De l'autre côté du « rideau », la guerre froide s'est manifestée par des formes extrêmes de violence. Dans cette veine, Cynthia Enloe

considère que la fin de la guerre froide n'est pas du tout un phénomène unitaire, mais il implique la diversité radicale dans « l'expérience humaine commune » de l'histoire bipolaire. C'est à partir de ce constat que nous allons regarder le film *Cold War*, qui présente l'histoire d'amour d'un couple de musiciens qui traverse le rideau de fer de l'Europe d'après-guerre. Wiktor et Zula, deux artistes, nous emmènent de la campagne polonaise aux ruelles de Berlin-Est, de Paris en Yougoslavie, à travers quinze années turbulentes – traversant des frontières musicales, géographiques et politiques. Le résultat est une coproduction polonaise et franco-britannique qui ouvre la perspective d'un champ « d'action politique créative et d'imagination morale »² plutôt qu'une perspective homogène sur les conséquences de la guerre froide.

Et surtout un champ d'action artistique, puisque le film *Cold War* retrace l'histoire du vingtième siècle en Europe d'une manière elliptique. C'est peut-être la seule manière à travers laquelle le réalisateur pourrait raconter les allers-retours d'une histoire mouvementée, qui revient dans plusieurs contextes tout au long du film. Les deux ellipses que j'aimerais discuter ici sont la musique folklorique, transposée dans la clé jazzy à Paris dans les années 1957, et l'histoire d'amour de Wiktor et Zula, qui s'étend dans la vie réelle sur quarante ans et qui, dans le film, s'étale sur une période de quinze ans.

Comment donc raconter une histoire pour qu'elle soit compréhensible hors-contexte ? Et pour qu'elle ne reste pas tout simplement un moment historique figé dans le temps ? C'est le même défi qu'on affronte aujourd'hui quand on raconte l'histoire de l'impasse politique actuelle.

Comment donc présenter une histoire sans tomber dans le piège de l'exhaustif, de l'épuisement des images ou bien dans l'insensibilité affective ? Comment transposer le mur de la guerre froide dans la sensibilité actuelle, sans qu'on lui enlève de son pouvoir de représentation ? Comment revivre la guerre froide d'aujourd'hui, qui sévit d'une manière moins évidente mais tout aussi puissante, dans le contexte du *Cold War* planétaire ?

Pawel Pawlikowski, le réalisateur du film *Cold War*, en a deux réponses : par l'entremise de la musique, qui donne toute l'ampleur d'un *off beat* de proportions, tout comme le rythme de la rencontre des deux mondes si opposés dans les détails, ainsi que dans l'ensemble ; et par les mouvements affectifs des deux personnages, joués par Tomas Kot et Joana Kullig, qui vivent le passage d'un côté et de l'autre du mur, en traversant quatre pays, la Pologne, l'Allemagne, la France et l'ex-Yougoslavie.

Pawlikowski travaille depuis longtemps en Grande Bretagne puisqu'il est l'enfant unique du couple qui a servi de modèle pour l'histoire du film, notamment Wiktor et Zula Pawlikowski, qui, ironie du sort, sont morts tous les deux à la veille de la chute du mur de Berlin, en 1989. On refuse le témoignage aux témoins. Le réalisateur a hésité longtemps, dix ans plus précisément, avant de se décider de se pencher sur l'histoire de ses parents, plusieurs fois réunis et divorcés. Il y a aussi une autre chose très importante à mentionner, notamment le fait que, tout comme la Roumanie, la Pologne fournit une expérience importante dans ce que j'appelle le *canon métasporique*³. Il s'agit d'un pays avec une large histoire d'immigration, mais aussi avec une importante histoire de retour, de renégociation

sur la carte planétaire. Je mentionnerais ici uniquement les cas de Witold Gombrowicz et de Slawomir Mrozek, deux écrivains qui se sont construits des identités tout à fait différentes à l'intérieur et à l'extérieur du pays.

Mais revenons maintenant au film *Cold War*. Qui est Pawel Pawlikowski ? Il est le réalisateur, dans les années 2000, du film *The Last Resort*, qui parle de l'expérience des réfugiés, ainsi que du film *My Summer of Love* (2004), les deux placés dans le paysage de la Grande Bretagne actuelle. En 2011, il réalise *The Woman in the Fifth*, qui raconte l'histoire d'une Américaine à Paris, très caractéristique de l'atmosphère cosmopolite⁴ de Pawlikowski, de ses qualités péripatétiques. En 2013, il réalise le film *Ida*, pour lequel il remporte l'Oscar pour le Meilleur Film Étranger.

Né en 1957 à Varsovie, le moment où l'action du film est placée, il se trouve probablement dans une position-clé pour avoir accès à deux expériences tout aussi importantes, notamment le préambule de la guerre froide, qui est représenté dans le film par des détails très poignants – on ne comprend pas tout à fait comment est-ce possible que Wiktor passe sans aucune contrainte en Europe Occidentale, à Berlin (n'oublions pas que le mur a été construit en 1961); et aussi, en égale mesure, Pawlikowski écrit les chroniques de l'expérience exilique. La grande histoire revient de manière obsédante dans les propos du réalisateur, mais elle n'a aucun sens si elle n'est pas soutenue par les déraillements, les contaminations et les représentations des personnages. D'un côté et de l'autre du rideau les choses fonctionnent différemment, en fonction de la pression historique. Cette pression historique – on ne peut la

rendre plus éloquente qu'à travers les torsions des personnages :

I wanted to show how history works on peoples' characters, on their relationships – how everything is contaminated in Stalinist Poland. Nothing was innocent: everything you did could have enormous repercussions, every relationship was dubious, potentially. Zula informs on Wiktor and Wiktor betrays his friend, and doesn't stand up for her, even though he knows she's being destroyed by the Minister of Culture⁵.

Ce qui est le plus puissant dans le film c'est donc la manière dont le cinéaste met en scène la pression de l'histoire, à travers les barrières que les personnages se construisent réciproquement. Ils reconfigurent le paysage de tension entre les deux mondes, qui semble être encore plus concentrationnaire que la pression exercée sur eux par le régime. C'est un contexte qui est toujours d'actualité pour mettre en valeur le susnommé canon « métasporique »⁶. Je fais la distinction entre le canon métasporique et le canon de l'exil ou de la diaspora, même si les deux s'entremêlent dans la négociation entre le trauma et la stratégie de *rebranding*, qui passe par la langue et par la possibilité d'intégrer de manière inattendue les exils intérieurs. Ce canon si complexe de renégociation d'appartenances survole autant les références culturelles du pays d'origine que celles du nouveau monde. Il y a bien sûr des degrés différents de cette négociation et par conséquent le canon métasporique est en permanence secondé par le canon de l'exil ou celui de la diaspora. Le spectre de négociation s'étale sur plusieurs scénarios : s'il y

a des artistes qui se consacrent entièrement au trauma (comme par exemple Herta Müller) et des artistes qui considèrent l'exil comme étant une longue errance (parmi lesquels Benjamin Fondane) ou bien un écartement entre un fond primordial qu'ils ont perdu et que, après un long parcours labyrinthique, ils sont en train de récupérer à la fin de leur vie, dans toute son ampleur (par exemple Dumitru Țepeneag, qui parle de plusieurs exils intérieurs), il y a également des artistes qui cohabitent magnifiquement avec la nouvelle identité et les nouvelles stratégies culturelles.

Les deux dynamiques s'interposent dans le film *Cold War*. La transmutation possible de la musique et donc des coordonnées de vie semble tout à fait réalisable dans certains endroits et entièrement impossible dans d'autres. La dynamique de l'amour des deux personnages représente presque à la lettre les allers-retours entre deux modèles culturels et historiques. Et si le passage d'un côté et de l'autre du rideau pouvait se faire par une transmutation instantanée, ce serait une solution magnifique. Mais les résidus affectifs s'interposent. Zula, mariée à un Italien pour pouvoir fuir son pays communiste, cherche Wiktor à Paris, où elle s'efforce éperdument de se réinventer. Sauf que là, les deux artistes échouent lamentablement. Les sous-textes sont parlants : « Qui suis-je ? Comment me suis-je rendue là ? Qu'est-ce que je prétends être ? Qu'est-ce que je prétends réellement ? » Les deux personnages essaient de s'inventer une nouvelle identité, un masque occidental, mais ils n'y arrivent pas. C'est pour cela que le motif des yeux est extrêmement présent dans le film. D'un côté les yeux du *Big Brother* sur les affiches, de l'autre côté les yeux de Zula qui

se contemplent de manière répétée dans les miroirs.

Il y a plusieurs chansons qui reviennent dans différents contextes et qui font référence à cette stratégie de *rebranding*. Un *rebranding* à moitié réussi, à moitié raté. Il s'agit en premier de *Dwa serduszka* (*Two hearts*), performé par un ensemble folklorique, *Mazowsze* (*Mazurek* dans le film), dont le réalisateur affirme :

I chose tunes that are beautiful and haunting, but also that I could extend in both directions. I made recordings with folk performers that I found while travelling around regions of the Polish countryside and I asked them to sing simple, primitive, authentic versions – 'authenticating' the songs, although they were already part of a folk ensemble repertoire... On the other hand, I knew that these three tunes would make sense as jazz numbers or chansons⁷.

La chanson est donc performée au début par une fille de paysan, un peu *off-key*, ensuite par un ensemble officiel, après elle devient une chanson à la mode à Paris, en premier en Polonais, et ensuite en Français.

Une autre chanson, *Dolina, dolina*, est reprise par Wiktor à la campagne polonaise, ensuite enregistrée à Paris dans un studio, quand les deux protagonistes sont en train de se séparer. On y mélange le côté mélancolique slave avec le côté jazzy.

Pourquoi le jazz ? Parce qu'il a été officiellement banni en Pologne jusqu'en 1956, une année avant le début de l'histoire du film. Sous le stalinisme, il a été perçu comme une musique décadente, occidentale. En 1956, le communisme a assumé une forme légèrement plus ouverte et

poreuse. À ce moment-là le jazz explose en Pologne et le pays devient l'un des centres les plus importants du jazz dans le monde. Il s'agit effectivement d'un phénomène de masse, surtout entre 1956 et 1965.

Voici les noms de quelques compositeurs qui ont travaillé pour Roman Polanski, ainsi que pour Andrei Tarkovski : Krzysztof Komeda, Tomasz Stanko, Zligniew Namyskowski, qui ont parfois ajouté des touches mélancoliques, typiquement est-européens, à la musique traditionnelle de jazz. Plus tard le rock remplace le jazz, comme étendard de la musique de la liberté.

Pawlikowski avait lui aussi joué du jazz, via Chick Corea, Keith Jarrett, McCoy Tyner, John Coltrane. Mais son personnage ne peut pas le faire en Pologne, vu que les motifs musicaux deviennent tout de suite idéologiques, tandis qu'à Paris il reprend des motifs folkloriques polonais pour ses arrangements musicaux.

Il y a aussi d'autres détails qui sont importants à mentionner : un autre personnage, Kaczmarek (joué par Boris Szye), au début un homme grincheux, qui devient petit à petit le promoteur de la musique folklorique *rebranded*, un promoteur tout à fait *Western-style*, qui admire secrètement Wiktor. C'est lui en fin de compte le sacrifié du film, avec sa solitude, ses bras qui gardent l'enfant qu'il aura avec Zula, tandis que les deux amoureux prennent leur route singulière. Ils quittent le monde en avalant des pilules létales dans une église désertée, avec un énorme trou dans le plafond. Le réalisateur a pris six mois pour trouver cette église, ainsi que la salle de concert en plein air, en Pologne.

Les personnages passent par plusieurs métamorphoses, l'histoire est cadrée

différemment, l'humanité change. Comment capter tout cela ? C'est en fait l'enjeu de la stratégie de *rebranding*, mais aussi de la stratégie de négociation des guerres froides sur la carte planétaire. Comment rendre l'Est compréhensible ?

Le film en présente plusieurs stratégies : « *And it's not about makeup and stuff... It's just that humanity's changing and (through mass media, osmosis or mimicry), people are changing. Men especially are very different from way back, but women are too* »⁸. Un détail concret : afin de pouvoir incarner un personnage sombre, Zula, écrasé sous le poids de son époque, mais aussi extrêmement non-conformiste, Joana Kullig avait regardé des dizaines d'heures de projections de la performance d'une actrice recommandée par Pawlikowski, Liv Ulman. Le personnage Zula était réputé avoir tué son père, qui aurait essayé de l'abuser : « L'un de nous deux devait mourir, affirme-t-elle. Ce n'était pas moi ».

L'humanité change. Comment donc mettre en évidence les détails de cette stratégie de *rebranding*, qui évite de sur-expliciter les détails politiques et culturels d'une certaine époque, tout en gardant ses éléments les plus poignants ? Tout d'abord, en recréant les traits des personnages qui ont eu un impact direct sur la vie des gens, dans toute leur concrétude : « *I just didn't want to show how awful and murderous Stalinism was – and it was. I just wanted to show how it deforms all behavior and relationships* »⁹.

C'est donc cette stratégie de *rebranding* que j'aimerais esquisser ici, pour conclure. En quoi elle consiste, quelles sont ses chances de résister ? Et surtout, j'aimerais mettre en valeur le fait que, tel que H. Kwon l'affirme dans son livre *The Other Cold War*, cette période de guerre froide n'a

pas été uniquement une guerre de pouvoir mais plutôt et surtout une guerre pour la signification du pouvoir, qui veut dire « a struggle for the word », tout aussi bien que « a struggle for the world »¹⁰. C'est une guerre sémantique qui évite l'appropriation et l'explication unitaire de la guerre globale. Même si le film ne fait pas référence au mot, à la parole, la guerre sémantique persiste à travers les stratégies d'imposition de la musique.

Je considère donc que l'idée de *canon métasporique* est suggestive en ce contexte, là où on opère un mélange inattendu d'esprit révolutionnaire et d'esprit régressif, en d'autres mots, la découverte de quelque chose de si ancien qu'il devient révolutionnairement nouveau (comme la musique du film). Ainsi, le *canon métasporique* négocie des éléments culturels planétaires au lieu de se placer sur la carte manichéiste local-universel. Bien sûr, dans ce parcours enchevêtré, il faut prendre en considération au moins trois facteurs dans la modulation du nouvel esprit créateur qui se déclare par le passage à un nouvel espace culturel : 1. Tout d'abord, il s'agit de se poser la question si le passage à un nouvel espace s'accomplit par un acte radical, de rupture. Par exemple dans le film, le passage à la musique décadente à Paris interdira à Wiktor le retour dans son pays d'origine. Il deviendra un paria. 2. Le deuxième facteur c'est le code sémantique : en quelle mesure la langue transposée dans un autre paysage culturel crée ou non *une autre persona*. 3. Enfin, dans cette stratégie de *rebranding*, il est fondamental le rôle que la communauté de la diaspora a joué ou pas dans le processus artistique ou professionnel de l'artiste, et surtout la manière à travers laquelle il a réussi à se créer une place dans la société

respective. Ainsi, trauma, code sémantique et stratégies de négociation – constituent les coordonnées du *canon métasporique*.

Je mets ceci en lien avec la prise de position de H. Kwon dans son livre, qui confronte l'idée de guerre froide et « la contradiction sémantique formidable »¹¹ qui est inhérente à cette idée. Le consensus global de la fin de la guerre froide est défié ici, en affirmant « la diversité radicale dans l'expérience humaine commune de l'histoire bipolaire »¹². L'idée d'un tournant historique radical, selon H. Arendt (citée par Honk : 8), s'affirme comme une fausse perspective transcendantale sur l'histoire. Ce que Kwon appelle « la décomposition de la guerre froide »¹³ est un horizon élargi sur ce qui n'est pas encore, qui considère la fin de la guerre froide comme étant une question « participative, ethnographique »¹⁴ plutôt qu'un enjeu historique. Le film *Cold War* en témoigne.

La guerre froide devient ainsi un problème plutôt anthropologique – dans le sens où la compréhension de la manière dont les périphériques autres ont vécu et raconté l'histoire de la guerre froide est centrale pour mettre en perspective la façon dont le centre conceptualise l'histoire, ainsi que la tension entre l'image d'ensemble et la représentation des périphéries. Déchiffrer cette tension sémantique présuppose ainsi les mêmes acquis nécessaires pour l'investigation des symboles culturels, un inter échange entre la signification implicite et la signification explicite. La guerre froide n'est pas du tout uniforme et son histoire devient ainsi l'objet du comparatisme social et de la recherche culturelle. Dans ce qu'on appelle la décomposition de la guerre froide, on ne considère pas les réalités de l'histoire politique bipolaire

dans un paradigme « centre versus périphérie ». Cet échange de perspective bouverse le schéma selon lequel on pourrait se placer de manière passive, après la fin de la guerre froide. Au contraire, le nouvel ordre planétaire nous impose un engagement actif avec les agencements créatifs de celle-ci. Cela implique la possibilité d'imaginer la fin de la guerre froide comme une réalité qui engendre des processus sociaux et artistiques actifs, qui reconceptualisent

la relation entre les processus locaux et la dynamique globale. Comme les transgressions musicales des frontières, dans le film. Y compris la beauté ambiguë de la fin.

This work was supported by a grant of the Romanian Ministry of Research and Innovation, CCCDI – UEFISCDI, project number PN-III-P1-1.2-PCCDI-2017-0326/49 PCCDI, within PNCDI III.

BIBLIOGRAPHIE

- Des Rosiers, Joël, *Métaspora. Essai sur les patries intimes*, Montréal, Tryptique, 2013.
- Enloe, Cynthia, *The Morning After: Sexual Politics at the End of the Cold War*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- Kwon, Heonik, *The Other Cold War*, New York, Columbia University Press, 2010.
- Laffly, Tomris, "Cold War Warm Hearts," in *Film Journal International*, déc. 2018, p. 32-42.
- Leffler, Melvyn P., *For the Soul of Mankind: The United States, the Soviet Union, and the Cold War*, New York, Hill & Wang, 2007.
- Murray, Jonathan, "The Music of Freedom," in *Cineaste*, Winter 2018, vol. 44, issue 1, p. 4-7.
- Williams, William Appleman, *Empire as a Way of Life: An Essay on the Causes and Character of America's Present Predicament, Along With a Few Thoughts About an Alternative*, Wisconsin-Madison, Consortium Book Sales, 1980.

NOTES

1. H. Kwon, *The Other Cold War*, Columbia University Press, 2010.
2. *Ibid.*, p. 8 : "creative political acting and moral imagining" (trad. aut.).
3. Un terme que je définis dans l'article portant sur « Les imaginaires de l'exil et de la diaspora », à paraître dans *L'Encyclopédie des imaginaires de la Roumanie* (Bucarest, Polirom, 2020), qui présuppose un canon hybride, négociant des sources multiples et parfois divergentes, en provenance en égale mesure de l'espace d'origine et de l'espace d'accueil.
4. J. Murray, "The Music of Freedom," in *Cineaste*, Winter 2018, vol. 44, issue 1, p. 4.
5. *Ibid.*, p. 5.
6. J. Des Rosiers, *Métaspora. Essai sur les patries intimes*, Montréal, Tryptique, 2013.
7. J. Murray, "The Music of Freedom," p. 6.
8. T. Laffly, "Cold War Warm Hearts," in *Film Journal International*, déc. 2018, p. 42.
9. *Ibid.* p. 40.
10. H. Kwon, *The Other Cold War*, p. 6.
11. *Ibid.*, p. 7 : "formidable semantic contradiction" (trad. aut.).
12. *Ibid.* : "radical diversity in human communal experience of bipolar history" (trad. aut.).
13. *Ibid.*, p. 8 : "decomposition of the cold war" (trad. aut.).
14. *Ibid.* : "participatory, ethnographic question" (trad. aut.).