

KATARZYNA MATUL

# DE LA RÉSISTANCE À L'AUTONOMIE

L'affiche polonaise face au réalisme socialiste, 1944-1954

POLITIQUE ET  
ÉCHANGES CULTURELS





**DE LA RÉSISTANCE À L'AUTONOMIE**  
**L'AFFICHE POLONAISE FACE AU RÉALISME**  
**SOCIALISTE, 1944-1954**

La collection *Politique et échanges culturels* publie des ouvrages scientifiques dans une perspective interdisciplinaire portant sur le Moyen Âge, les époques moderne et contemporaine.

Elle a pour objectif d'étudier les circulations des représentations, des pratiques, des personnes et des objets dans leurs contextes culturels, politiques, sociaux et économiques.

La collection *Politique et échanges culturels* est dirigée par Matthieu Gillibert, Noëlle-Laetitia Perret et Stéphanie Roulin.

#### DANS LA MÊME COLLECTION

1. KADELBACH Thomas, *'Swiss made'. Pro Helvetia et l'image de la Suisse à l'étranger (1945-1990)*
2. MILANI Pauline, *Le diplomate et l'artiste. Construction d'une politique culturelle suisse à l'étranger (1938-1985)*
3. GILLABERT Matthieu, *Dans les coulisses de la diplomatie culturelle suisse. Objectifs, réseaux et réalisations (1938-1984)*
4. PERRET Noëlle-Laetitia, *L'Institut suisse de Rome. Entre culture, politique et diplomatie*
5. RUPPEN COUTAZ Raphaëlle, *La voix de la Suisse à l'étranger. Radio et relations culturelles internationales (1932-1949)*.
6. HOFSTETTER Rita, CHRISTIAN Michel, DROUX Joëlle (dir.), *Construire la paix par l'éducation: réseaux et mouvements internationaux au xx<sup>e</sup> siècle. Genève au cœur d'une utopie*
7. CORDOBA Cyril, *Au-delà du rideau de bambou. Relations culturelles et amitiés politiques sino-suissees (1949-1989)*

**KATARZYNA MATUL**

**DE LA RÉSISTANCE À L'AUTONOMIE  
L'AFFICHE POLONAISE FACE AU RÉALISME  
SOCIALISTE, 1944-1954**

**ÉDITIONS ALPHIL-PRESSES UNIVERSITAIRES SUISSES**

© Éditions Alphil-Presses universitaires suisses, 2023

Rue du Tertre 10

2000 Neuchâtel

Suisse

[www.aphil.ch](http://www.aphil.ch)

Alphil Distribution

[commande@aphil.ch](mailto:commande@aphil.ch)

DOI: 10.33055/ALPHIL.03200

ISBN papier: 978-2-88930-480-6

ISBN PDF: 978-2-88930-481-3

ISBN EPUB: 978-2-88930-482-0

La publication de ce livre a été soutenue par le Fonds national suisse de la recherche scientifique.

Les Éditions Alphil bénéficient d'un soutien structurel de l'Office fédéral de la culture pour les années 2021-2024.

Illustration de couverture: TREPkowski Tadeusz, *sans texte*, 1950, offset, 79 x 61 cm.

Couverture, maquette et réalisation: Nusbaumer-graphistes sàrl, [www.nusbaumer.ch](http://www.nusbaumer.ch)

Malgré des recherches, tous les ayant-droits des œuvres reproduites dans cet ouvrage n'ont pas pu être retrouvés. Le cas échéant, elles et ils peuvent contacter l'autrice ou l'éditeur.

Ce livre est sous licence :



Ce texte est sous licence Creative Commons: elle vous oblige, si vous utilisez cet écrit, à en citer l'auteur, la source et l'éditeur original, sans modifications du texte ou de l'extrait et sans utilisation commerciale.

Responsable d'édition: François Lapeyronie

## Remerciements

Cet ouvrage reprend la partie initiale de ma thèse de doctorat intitulée «La légitimation artistique de l’affiche en République populaire de Pologne (1944-1968): pratiques, discours, et institutions», soutenue à l’Université de Lausanne en 2018. Je tiens à remercier en premier lieu mes directeurs de thèse, les professeurs Philippe Kaenel et André Ducret, qui m’ont encadrée tout au long de ce travail; celui-ci n’aurait pas abouti sans leur intérêt, leur soutien et leurs encouragements. Leurs réflexions érudites et leurs critiques pointues ont grandement enrichi ma recherche. Mes remerciements s’adressent également aux membres du jury, Mathilde Arnoux, Klara Kemp-Welch et André Gunthert, pour leurs critiques pertinentes.

Ma profonde gratitude va à Antoine Baudin pour sa relecture attentive et ses remarques enrichissantes.

La réalisation de ce travail n’aurait pas été possible sans le soutien du Fonds national suisse, qui m’a accordé un financement d’une durée de trois ans. Cette bourse m’a permis de me consacrer entièrement et sereinement à l’élaboration de ma thèse.

J’aimerais exprimer ma reconnaissance à toutes les personnes qui m’ont facilité l’accès aux archives et aux œuvres, notamment Juliusz Zamecznik, Marcin Mroszczak, Filip Pałowski et Zuzanna Lipińska qui m’ont ouvert les archives privées. Je remercie également Mariusz Knorowski, conservateur du Musée de l’Affiche, ainsi que les documentalistes, les archivistes et les conservateurs du musée, Iza Iwanicka, Monika Lebidzińska, Anna Torończyk, Jacek Szelejejd et Michał Warda, pour leur aide et les discussions enrichissantes que j’ai pu avoir avec eux.

Ma gratitude va à Agnès Wisniewski, Sophie-Valentine Borloz, François Demont, Hélène Cordier et Noé Maggetti pour leurs relectures attentives et intelligentes de mon texte, ainsi que pour leur soutien et leurs encouragements.

Mes remerciements s'adressent également à ma famille, ainsi qu'à celles et ceux, amis, collègues et voisins, qui m'ont accompagnée tout au long de ce travail. Je leur suis reconnaissante pour leurs attentions et leur aide.

Enfin, j'ai une pensée particulière pour mon mari Michał qui m'a apporté un soutien sans faille et pour mes enfants Tosia, Magda et Franek, qui ont fait preuve de patience durant ces années de recherches. C'est à eux que je dédie ce travail.

## Introduction

«**E**n 1949, est arrivée de l'Est une épidémie de grippe qui dura six ans : le réalisme socialiste»<sup>1</sup>. C'est par ces mots que Jan Lenica a décrit, des années plus tard, l'instauration de la doctrine du réalisme socialiste dans la culture et l'art polonais. Dans son ouvrage, intitulé *Nadwiślański socrealizm* [Le réalisme socialiste au bord de la Vistule] (1999) et consacré à la littérature de la période ayant vu naître cette doctrine, Zbigniew Jarosiński compare lui aussi sa mise en œuvre à une maladie, une sorte de «greffe cancéreuse faite à partir d'un corps étranger»<sup>2</sup>. Il ajoute que «cette greffe se développe dans un premier temps, puis s'assèche lentement pour finir par se détacher, en laissant toutefois une cicatrice que l'on oublie, mais qui élance dès qu'on la touche»<sup>3</sup>.

Ces deux citations sont à nos yeux révélatrices du rapport que l'historiographie polonaise entretient avec le réalisme socialiste. Elle le considère comme un moment traumatique, une plaie qui, même cicatrisée, reste douloureuse. Aussi a-t-elle négligé pendant longtemps l'art de cette période, considéré comme «honteux» ou comme un «non-art»<sup>4</sup>. C'est ce qui a conduit Luiza Nader à écrire en 2015 que «le réalisme socialiste reste

---

<sup>1</sup> CZERWIAKOWSKA Ewa, KUJAWSKI Tomasz (réds), LENICA Jan, *Labirynt* [Labyrinthe], Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2002, p. 43.

<sup>2</sup> JAROSIŃSKI Zbigniew, *Nadwiślański socrealizm* [Le réalisme socialiste au bord de la Vistule], Varsovie, Instytut Badań Literackich, 1999.

<sup>3</sup> JAROSIŃSKI Zbigniew, *Nadwiślański socrealizm...*

<sup>4</sup> Sur ce phénomène, voir NADER Luiza, «*Co za wstyd!*» *Historiografia o socrealizmie w latach 80. (case study)* [«Quelle honte!» L'historiographie du réalisme socialiste durant les années 1980 (case study)], <http://artmuseum.pl/pl/publikacje-online/luiza-nader-co-za-wstyd-historiografia-o-socrealizmie-w>

*un chapitre non abordé, non écrit, ou qui est traité comme une période où le temps semble s'être arrêté»<sup>5</sup>.*

Cet oubli porte également sur le phénomène de l'«école polonaise de l'affiche», représenté par un certain nombre d'artistes tels que Tadeusz Trepkowski, Henryk Tomaszewski, Józef Mroszczak, Jan Lenica, Wojciech Fangor, Eryk Lipiński, Wojciech Zamecznik ou Roman Cieślewicz. Selon les historiographes, les œuvres qui s'y rattachent sont particulièrement expressives, personnelles et subjectives, transcrites à travers l'immédiateté du geste pictural dans le dessin et dans la typographie. L'usage de la métaphore, du symbole et de l'humour comme moyens d'expression singularise également cette école. Aussi la dimension «libre» de ces productions constitue-t-elle un argument suffisant pour ne pas associer l'«école polonaise de l'affiche» au réalisme socialiste ou, de manière plus générale, au champ du pouvoir communiste. La dimension artistique de ce phénomène est présentée de fait comme indiscutable dans les multiples publications, albums, articles de presse ou textes de catalogue qui lui ont été consacrés. En revanche, sa relation avec la politique, surtout pendant la première décennie qui a suivi la Seconde Guerre mondiale, a été très peu étudiée. Or, c'est précisément cette période qui permet de répondre à la question souvent posée par les publications mentionnées : comment durant la période stalinienne, les affichistes polonais ont-ils pu disposer d'une si grande liberté de création qu'elle leur a permis de s'inspirer discrètement des influences de l'art occidental et ainsi de continuer à créer selon des courants modernes ?<sup>6</sup> Cet apparent paradoxe n'a jamais fait l'objet d'une analyse approfondie – une lacune que cette étude entend contribuer à combler.

## Objectifs

Le présent ouvrage ne saurait se présenter comme une histoire exhaustive de l'affiche polonaise de la période réaliste socialiste. Il a avant tout pour objectif d'éclairer les relations que l'affiche et les affichistes ont entretenues avec la politique et les dirigeants politiques, afin de mieux comprendre

<sup>5</sup> « *Co za wstyd!* » *Historiografia...*

<sup>6</sup> Sur la fin prématurée du réalisme socialiste dans le domaine de l'affiche par rapport à la peinture : SCHUBERT Zdzisław, « Plakat [L'affiche] » in PIOTROWSKI Piotr (réd.), *Odwilż, sztuka ok. 1956 r.* [Dégel, l'art autour de 1956], Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Galeria Sztuki Współczesnej, 1996, p. 121-128. TUROWSKI Andrzej : « "L'école polonaise de l'affiche" en question »..., p. 141-184.

cette liberté remarquable de l'« école polonaise de l'affiche ». L'accent mis sur la période située entre 1944 – au moment de l'implantation du nouveau système communiste en terre polonaise – et 1954 résulte de l'importance cruciale de celle-ci pour le processus de légitimation artistique et politique de l'affiche. Il s'explique également par le fait que cette période a souvent été ignorée par l'historiographie polonaise.

Précisons d'emblée toutefois que le système communiste dominant a connu des phases distinctes au cours de la période étudiée ici<sup>7</sup>. À la phase d'implantation entre 1944 et 1948, caractérisée par la séduction des artistes et de l'intelligentsia, a succédé une phase que les historiens qualifient souvent de totalitaire<sup>8</sup>. Elle se distingue à la fois par la mise en place du monopole du Parti communiste avec un appareil de terreur et par la forte soviétisation de la société, dont le développement du réalisme socialiste constitue l'une des facettes. Cette période est marquée non seulement par la nouvelle idéologie et par une nouvelle politique culturelle interne, mais également par le contexte de la guerre froide, dans lequel l'affiche de type « moderne » correspond mieux aux attentes des dirigeants politiques en matière de propagande à destination de l'Occident.

Pendant cette décennie, la principale question qui anime la vie artistique concerne le type d'art qui sera légitimé par les nouvelles instances politiques. Alors que les discussions artistiques oscillent autour du concept problématique de « réalisme », l'arrivée des Soviétiques introduit une nouvelle esthétique, caractérisée par un aspect narratif et descriptif et par une nature étrangère à la tradition du graphisme polonais de l'entre-deux-guerres. Après la fin de la guerre, l'affiche cinématographique d'auteur, qui s'oppose à la production commerciale occidentale, émerge au moment de la

<sup>7</sup> Pour une histoire sociale du communisme, voir KOTT Sandrine, « Pour une histoire sociale du pouvoir en Europe communiste : introduction thématique », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 49(2), 2002, p. 5-23; CHRISTIAN Michel, KOTT Sandrine, « Introduction. Sphère publique et sphère privée dans les sociétés socialistes. La mise à l'épreuve d'une dichotomie », *Histoire@Politique* 1(7), 2009, [www.histoire-politique.fr/index.php?numero=07&rub=dossier&item=71](http://www.histoire-politique.fr/index.php?numero=07&rub=dossier&item=71).

<sup>8</sup> Le bien-fondé de l'utilisation du terme « totalitarisme » pour désigner des systèmes comme le nazisme, le fascisme ou le communisme reste un objet de débat pour les historiens. Certains rejettent l'utilité de ce concept du fait de son lien avec l'utopie : sa réalisation ne serait possible que dans la littérature de fiction, par exemple *1984* de George Orwell; voir TRAVERSO Enzo, « Le totalitarisme. Histoire et apories d'un concept », *L'Homme et la Société* 129(3), 1998, p. 97. Krzysztof Pomian, quant à lui, défend l'utilité de ce terme pour l'histoire, arguant que le totalitarisme dans son essence n'est jamais « *monolithique* »; POMIAN Krzysztof, « Totalitarisme », *Vingtième Siècle, Revue d'histoire* 47, juillet-septembre 1995, p. 20. Voir aussi CHRISTIAN Michel, DROIT Emmanuel, « Écrire l'histoire du communisme : l'histoire sociale de la RDA et de la Pologne communiste en Allemagne, en Pologne et en France », *Genèses* 61(4), 2005, p. 118-133.

politique antiaméricaine du début de la guerre froide. Durant la période du réalisme socialiste, ouverte en Pologne en 1949, l'art est contraint de suivre des préceptes quelque peu imprécis quant au style, mais très astreignants, s'agissant aussi bien du devoir de soumettre son «je» d'artiste à l'idéologie en vigueur que du devoir de produire l'art pour les «*masses travailleuses*»<sup>9</sup>. Le désaccord des affichistes vis-à-vis à la fois des préceptes de l'art impersonnel mis au service de l'idéologie et de l'interdiction de renouer avec l'art occidental moderne se manifeste par la mise en place de stratégies discursives et visuelles qui tranchent peu ou prou avec les critères du réalisme socialiste tels qu'ils ont été présentés aux artistes par les dirigeants politiques lors de la conférence organisée les 11 et 12 février 1949 à Nieborów<sup>10</sup>, avant d'être explicités dans la presse<sup>11</sup>. Ces stratégies s'accrochent néanmoins de certains aspects de l'idéologie, concernant notamment le devoir didactique de l'art dans l'éducation des classes populaires.

Notre ambition ici est de montrer que le réalisme socialiste représente une période cruciale pour la conception de l'«école polonaise de l'affiche», et que ce phénomène artistique émerge en grande partie en réponse à cette «méthode» de création soviétique. L'accent mis par les affichistes polonais sur la notion d'auteur, sur la subjectivité et sur l'originalité ne résulte donc pas uniquement de la libéralisation artistique entraînée par le dégel politique de la seconde moitié des années 1950. Il a été stimulé, bien avant, par la réaction au réalisme socialiste.

## «Le jeu des apparences». Quelques remarques sur l'historiographie polonaise

Le renouveau de l'attention portée à l'art de la période du réalisme socialiste remonte à la fin des années 1970, puis de manière particulièrement animée à partir des années 1980. L'intérêt pour l'affiche de cette période

<sup>9</sup> WŁODARCZYK Wojciech, *Socrealizm...* [Le Réalisme socialiste...], p. 115.

<sup>10</sup> WOJCIECHOWSKI Aleksander (éd.), *Polskie życie artystyczne w latach 1945-60* [La vie artistique polonaise durant les années 1945-1960], t. III, Wrocław ; Varsovie ; Cracovie ; Zakład Narodowy imienia Ossolińskich ; Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1992, p. 112. Voir à ce sujet OPASKA Janusz, «O sztukę socjalistyczną w treści i narodową w formie (konferencja w Nieborowie 12-13 lutego 1949 roku)» [De l'art de contenu socialiste et à forme nationale (la conférence de Nieborów 12-13.II.1949)], *Mazowieckie Studia Humanistyczne* 1-2, 2000, p. 118.

<sup>11</sup> SOKORSKI Włodzimierz, «Les critères du réalisme socialiste», *Przegląd Artystyczny* 1-2, 1950 ; JUON Konstantin, «O realizmie socjalistycznym [Le réalisme socialiste]», *Przegląd Artystyczny* 1-2, p. 28-29.

suit une datation similaire. En 1978, l'exposition *L'affiche polonaise du réalisme socialiste* est organisée par le Bureau central des expositions d'arts de Poznań conjointement avec le Musée d'histoire du mouvement ouvrier de Poznań. Ses organisateurs se sont donné pour but de rompre le «*long silence dont fut entouré le réalisme socialiste*». Auteurs des textes du catalogue, Florian Zieliński et Wojciech Makowiecki affirment leur volonté de transformer le regard injuste jusqu'ici porté sur les affiches de cette période afin de dépasser «*cette "indifférence nonchalante" accordée aux affiches, qui provient de l'opinion défavorable largement répandue qu'on avait pour l'art de ces années*»<sup>12</sup>. Leur objectif consiste à doter d'une valeur artistique certaines des affiches de cette production fâcheusement oubliée. Bien que les auteurs annoncent l'approfondissement de certains questionnements politiques, leur analyse du contexte politique se résume, en réalité, à l'énumération des événements les plus marquants de l'avènement de la doctrine du réalisme socialiste. Ils s'appliquent avant tout à classer les affiches par thèmes iconographiques: les paysans, les ouvriers, les mineurs, etc., ce qui doit permettre de «*reconstruire l'idéologie transmise par l'affiche*». De ce point de vue, le but de l'exposition se révèle double et même, d'une certaine manière, contradictoire: d'un côté, les auteurs souhaitent légitimer les affiches de la période du réalisme socialiste en les réintégrant dans l'histoire de l'art alors que, de l'autre, ils les traitent comme si elles n'étaient que de simples reflets de l'idéologie communiste. Cette approche participe probablement de la «*rhétorique historiographique*» qui était encore nécessaire et utile au Parti communiste durant les années 1970. Le catalogue d'affiches politiques des années 1949-1956 publié par le Musée d'histoire du mouvement révolutionnaire polonais de Varsovie s'inscrit dans la même tendance<sup>13</sup>. Classées par thèmes iconographiques, ces affiches auraient fait l'objet de l'intérêt grandissant du public et des collectionneurs. Cette vogue témoignerait, selon les auteurs, du rôle toujours plus prégnant des affiches dans l'éducation esthétique de la société. Précisons que ces deux manifestations sont le fait d'institutions plus «*politiques*» qu'«*artistiques*» et n'engagent que partiellement l'historiographie artistique polonaise proprement dite.

<sup>12</sup> MAKOWIECKI Wojciech (sans titre), in PRAWNICZAK Roman, SCHUBERT Zdzisław, (réds), *Polski plakat realizmu socjalistycznego* [L'affiche polonaise du réalisme socialiste], cat. d'expo., BCEA, Poznań, Musée d'histoire du mouvement ouvrier, Stary Rynek, Arsenal, VI.1978, Poznań, 1978.

<sup>13</sup> HRYŃCZUK Halina (réd.), *Katalog polskich plakatów politycznych z lat 1949-1956 w zbiorach Muzeum Polskiego Ruchu Rewolucyjnego* [Catalogue des affiches politiques polonaises des années 1949-1956 dans la collection du Musée d'histoire du mouvement révolutionnaire polonais], Varsovie, 1978.

L'année 1987 est marquée par une exposition importante, *Oblicza socrealizmu* [Aspects du *socrealizm*], organisée par Maryla Sitkowska et Anna Zacharska au Musée national de Varsovie<sup>14</sup>. Comme le note Antoine Baudin, le mot «socrealizm» est une «*abréviation à peine irrévérencieuse du soviétique "socialističeskij realizm" [et] est difficilement imaginable en URSS*»<sup>15</sup>. Ce terme a commencé à être utilisé en Pologne durant la période d'après 1956 et permet d'exprimer une distance vis-à-vis de ce «*courant*» ou de cet «*épisode de l'art polonais*»<sup>16</sup>. Cette exposition est la première aussi importante en termes de réflexion sur l'art du réalisme socialiste, intégrant à la fois des affiches et des peintures classées par thèmes iconographiques. Maryla Sitkowska se penche sur la notion de l'«*affichicité* [en polonais: *plakatowość*, en russe: *plakatnost'*]» qui constitue, selon elle, l'une des caractéristiques majeures de toute la création artistique du réalisme socialiste. Ce terme, utilisé par la critique artistique de l'époque, désigne l'intelligibilité du langage artistique, l'utilisation de métaphores communément compréhensibles et la capacité à susciter une réaction voulue chez le spectateur<sup>17</sup>.

Organisée au Musée de l’Affiche de Wilanów, l'exposition intitulée «La Forme et le contenu dans l’affiche polonaise 1944-1955» témoigne, elle aussi, d'un certain renouveau de l'intérêt pour le réalisme socialiste qui s'est développé au cours des années 1980. Son titre fait référence, du reste, au credo de l'art du réalisme socialiste: «*Socialiste dans son contenu et national dans sa forme*»<sup>18</sup>. Toutefois, la publication qui a réellement traduit un effort de recherche à ce sujet est la thèse de doctorat de Wojciech Włodarczyk, intitulée *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950-1954* [Le Réalisme socialiste. L'art polonais 1950-1954], soutenue en 1982 et partiellement publiée à Paris en 1986<sup>19</sup>. L'art du réalisme socialiste y est analysé tant du point de vue

<sup>14</sup> Planifiée à l'origine pour 1982, l'ouverture de l'exposition a été retardée jusqu'en 1987 en raison de l'État de guerre qui a prévalu entre le 13 décembre 1981 et le 22 juillet 1983. SITKOWSKA Maryla, ZACHARSKA Anna (réds), *Oblicza socrealizmu* [Aspects du *socrealizm*], Varsovie, Musée national de Varsovie, 1987.

<sup>15</sup> BAUDIN Antoine, «“Socrealizm”. Le réalisme socialiste soviétique et les arts plastiques vers 1950: quelques données du problème», *Ligeia* 1, avril/juin 1988, p. 65.

<sup>16</sup> BAUDIN Antoine, «“Socrealizm”...», p. 65.

<sup>17</sup> SITKOWSKA Maryla, «Plakatowa sztuka socrealizmu» [L'art «affichiste» du réalisme socialisme], in SITKOWSKA Maryla, ZACHARSKA Anna (réds), *Oblicza...* [Aspects...], p. 19.

<sup>18</sup> STALINE Joseph, *Dziela* [Œuvres], t. 7, Varsovie, 1950, p. 142. Voir WŁODARCZYK Wojciech, *Socrealizm...* [Le Réalisme socialiste...], p. 29.

<sup>19</sup> WŁODARCZYK Wojciech, *Socrealizm...* [Le Réalisme socialiste...]. Voir BAUDIN Antoine, «“Socrealizm”...», p. 66.

des postures que des décisions individuelles des artistes tout en mettant en lumière les correspondances entre réalisme socialiste et mouvements d'avant-garde<sup>20</sup>. Włodarczyk réintègre le réalisme socialiste au sein de l'histoire de l'art polonaise et lui fait quitter le statut de « *chapitre clos et oublié* ». Cette approche a également été développée par un autre universitaire, Waldemar Baraniewski, dans son article « Wobec realizmu socjalistycznego [Face au réalisme socialiste] » qui fait partie d'une publication rassemblant diverses communications d'historiens de l'art polonais présentées lors d'un colloque organisé en 1984 et consacré à l'art polonais d'après 1945<sup>21</sup>. Cet ouvrage a marqué l'historiographie polonaise et constitue aujourd'hui encore l'une des plus importantes références pour les chercheurs en art contemporain.

L'intérêt des institutions pour le réalisme socialiste a continué de se développer durant les années 2000. Les chercheurs et les conservateurs de musée s'efforcent en effet de dépasser l'étiquette de « non-art » et le regard négatif généralement porté sur ce courant. Ils tentent donc de l'analyser en se débarrassant de ce bagage émotionnel, en l'abordant du point de vue de l'histoire sociale, de l'histoire culturelle, de l'histoire politique, des géographies artistiques, des postures et des styles ainsi que des *cultural studies* et des études de genre. Les travaux de Katarzyna Murawska-Muthesius revêtent une importance considérable s'agissant de la circulation et des échanges artistiques internationaux à travers le rideau de fer, et de tout ce qui concerne l'importance des modèles réalistes socialistes occidentaux pour les artistes polonais<sup>22</sup>. L'ouvrage d'Ewa Toniak intitulé *Olbrzymki, kobiety i socrealizm* [Les géantes, les femmes et le réalisme socialiste] (2008) étudie des images liées à l'iconographie féminine du point de vue

<sup>20</sup> Antoine Baudin constate en 1988 que la publication de Włodarczyk constitue une des rares réflexions sur les relations entre avant-garde et réalisme socialiste. « "Socrealizm"... », p. 75. Notons que depuis l'ouvrage de Włodarczyk, les relations entre avant-garde et réalisme socialiste ont été analysées par Boris Groys notamment : GROYS Boris, *The Total Art of Stalinism. Avant-garde, Aesthetic, Dictatorship, and Beyond*, Princeton, Princeton University Press, 1992 ; GROYS Boris, *Staline...*

<sup>21</sup> BARANIEWSKI Waldemar, « Wobec realizmu socjalistycznego [Face au réalisme socialiste] », in HRANKOWSKA Teresa (éd.), *Sztuka polska po 1945 roku...* [L'art polonais après 1945...], p. 173-187. Les autres articles portant sur le réalisme socialiste : TUROWSKI Andrzej, « Polska idea [L'idéologie polonaise] », p. 31-38 ; ILKOSZ Jerzy, « Malarstwo realizmu socjalistycznego w Polsce [La peinture du réalisme socialiste en Pologne] » ; GRABSKA Elżbieta, « "Puisque réalisme il y a", czyli o tym co w sztuce powojennego dziesięciolecia nie mogło się dokonać ["Puisque réalisme il y a" ou tout ce qui n'a pas pu être réalisé dans l'art pendant la décennie de l'après-guerre] ».

<sup>22</sup> Voir notamment MURAWSKA-MUTHESIUS Katarzyna, « How the West Corroborated Socialist Realism in the East : Fougeron, Taslitzky and Picasso in Warsaw », *Biuletyn Historii Sztuki* 65(2), 2003, p. 303-329.

des *cultural studies* et des études de genre<sup>23</sup>. Dans *Socrealizm w malarstwie polskim* [Socrealizm dans la peinture polonaise] (2014), Joanna Studzińska se penche pour la première fois sur les sources discursives: les énoncés des artistes et des hommes politiques ainsi que divers articles de presse confrontés aux œuvres picturales conservées à la Galerie de l'art du réalisme socialiste de Kozłówka<sup>24</sup>. De nombreuses sources écrites de la première décennie après la guerre, commentées et contextualisées, font l'objet des trois tomes publiés par Agata Pietrasik et Jan Słodkowski<sup>25</sup>. Les textes en question sont regroupés selon trois axes: la popularisation de l'art et le mécénat étatique, la géographie artistique et les questions liées au réalisme et au formalisme. Pendant les années 2000, on observe également une nouvelle approche du réalisme socialiste dans le cadre des expositions. Ainsi, *Zaraz po wojnie* [Après la guerre], une publication éditée par Joanna Kordjak et Agnieszka Szewczyk et qui accompagne l'exposition éponyme à la Galerie nationale d'art Zachęta (2015), présente l'art et la vie artistique des années 1940 en lien avec la politique culturelle de l'État en train de se reconstruire<sup>26</sup>. La même galerie a organisé en 2021 une exposition intitulée *Cold Revolution. Central and Eastern European Societies in Times of Socialist Realism, 1948-1959*, accompagnée d'une publication dirigée par Jérôme Bazin et Joanna Kordjak, dans laquelle le réalisme socialiste est notamment présenté du point de vue de l'histoire sociale et des géographies artistiques<sup>27</sup>. Enfin, en 2021 paraît une thèse de doctorat de Dorota Jarecka intitulée: *Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944-1948* [Surréalisme, réalisme, marxisme. L'art et la gauche communiste en Pologne 1944-1948]. Dans le sillage d'Antoine Baudin, Jarecka présente le réalisme socialiste non seulement comme une idéologie, mais aussi comme une pratique institutionnelle<sup>28</sup>.

<sup>23</sup> TONIAK Ewa, *Olbrzymki, kobiety i socrealizm* [Les géantes, les femmes et le réalisme socialistes], Cracovie, Korporacja ha!art, 2008.

<sup>24</sup> STUDZIŃSKA Jolanta, *Socrealizm w malarstwie polskim* [Socrealizm...], Varsovie, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014.

<sup>25</sup> PIETRASIK Agata, SŁODKOWSKI Piotr, *Antologia krytyki artystycznej z lat 1945-1954, t. 1-3* [Anthologie de la critique artistique de 1945 à 1954, vol. 1-3], Varsovie, Fundacja Kultura Miejsca, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2016.

<sup>26</sup> KORDJAK Joanna, SZEWCZYK Agnieszka (réds), *Zaraz po wojnie* [Après la guerre], publication accompagnant l'exposition éponyme, Varsovie, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2015.

<sup>27</sup> BAZIN Jérôme, KORDJAK Joanna (réds), *Cold Revolution. Central and Eastern European Societies in Times of Socialist Realism, 1948-1959*, publication accompagnant l'exposition éponyme, Varsovie, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2021.

<sup>28</sup> JARECKA Dorota, *Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944-1948* [Surréalisme, réalisme, marxisme. L'art et la gauche communiste en Pologne 1944-1948], Instytut Badań Literackich PAN, Varsovie, 2021.

Si les affiches ne sont pas exclues des présentations et des analyses mentionnées ici, elles ne constituent pas un objet d'étude en elles-mêmes. Les publications et expositions des années 2000 consacrées à l'affiche du réalisme socialiste limitent toujours à la seule dimension iconographique l'intérêt qu'elles portent à ce médium. L'exposition *Socializm twórz, wspólnotę twórz* [Créer le socialisme, créer la communauté], organisée en mars 2012 au Musée de l'Indépendance de Varsovie, participe, elle aussi, d'une approche strictement iconographique. Ses organisateurs se sont donné pour but de «révéler la spécificité du réalisme socialiste polonais à travers l'affiche sociale et politique»<sup>29</sup>. Il en va de même pour l'imposante publication consacrée à l'histoire de l'affiche polonaise, éditée en 2018 et qui, dans la partie consacrée au réalisme socialiste, traite les différents types iconographiques de représentation comme un «reflet de miroir» de l'État socialiste. Les auteurs posent clairement la question de savoir si l'affiche polonaise a été au service de l'idéologie en République populaire de Pologne, la réponse est négative: «*The attempt to seek an answer beyond art itself [...] is a misconception*»<sup>30</sup>. Les auteurs se contentent de l'explication poétique et ambiguë donnée par Jan Lenica, l'acteur principal du processus de valorisation de l'affiche en République populaire de Pologne, qui compare le phénomène de l'affiche polonaise à un chameau ailé<sup>31</sup>, ce qui suggère l'impossibilité d'expliquer de manière raisonnable l'émergence du phénomène.

<sup>29</sup> ŻYWEK Łukasz (éd.), *Socializm twórz, wspólnotę twórz* [Crée le socialisme, crée la communauté], Varsovie, Muzeum Niepodległości, 2012.

<sup>30</sup> FOLGA-JANUSZEWSKA Dorota (éd.), *The Art of Polish Poster*, Olszanica, Bosz, 2018, p. 293.

<sup>31</sup> «*Il y a très très longtemps il m'est arrivé une chose peu commune : je suis tombé nez à nez avec un chameau ailé dans la rue.*

*J'en suis tombé amoureux.*

*Un vrai coup de foudre.*

*Inouï dans l'histoire naturelle, mais une telle créature*

*n'avait pas été répertoriée jusque-là.*

*Elle existe pourtant dans les arts visuels.*

*C'est l'affiche.»*

SPIEGEL Krystyna (éd.), *Muzeum ulicy. Plakat polski w kolekcji Muzeum Plakatu w Wilanowie* [Le Musée de la rue. L'affiche polonaise dans la collection du Musée de l'Affiche de Wilanów], Varsovie, Éditions Krupski i S-ka, 1996, p. 64.

## Orientation méthodologique

Après la transition politique de 1989, l'affiche est toujours traitée par les conservateurs de musée et les historiographes polonais comme une illustration, un «miroir»<sup>32</sup> des événements sociaux et politiques des années 1950 à travers lequel on apprend l'histoire. Mais jamais on ne l'aborde en tant qu'objet de recherche caractérisé par des conditions spécifiques de production et de diffusion. Il faut souligner que l'idée selon laquelle la spécificité de l'affiche serait de constituer un objet culturel particulièrement apte à représenter l'histoire est admise par l'historiographie depuis le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>33</sup>. Cependant, Philippe Kaenel met en garde contre une telle vision de l'affiche :

*«Il faut se montrer prudent face à de telles conceptions qui sont bien sûr datées et qui tantôt soutiennent les intérêts d'un discours socialisant sur la fonction pédagogique des images, tantôt servent d'alibi à la recherche historique qui utilise les affiches comme de simples illustrations, ou encore légitiment leur évaluation marchande, en inflation constante depuis le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle. [...] L'affiche ne "réfléchit" pas de manière plus neutre ou plus immédiate le monde dans lequel elle est produite que tout autre objet culturel ou artistique – peinture académique, design industriel ou art culinaire. Elle se développe au contraire dans des conditions spécifiques de production et de diffusion. Elle est un document historique qui formalise des références artistiques et culturelles, exprime des stratégies publicitaires, et travaille sur l'imaginaire des spectateurs contemporains»<sup>34</sup>.*

La tendance qui persiste dans l'historiographie polonaise à traiter l'affiche comme une illustration, un «miroir» des événements sociaux et politiques, reprend en quelque sorte à son compte le discours politique au sujet d'une affiche dont le but supposé était de refléter l'idéologie communiste et d'«éduquer» la société. À ce propos, Dominick LaCapra explique *«la tendance à répéter ou à remettre en exécution, dans son propre discours, les processus en œuvre dans l'objet d'étude»<sup>35</sup>* par une

<sup>32</sup> En 1973, Max Gallo a publié un ouvrage intitulé : *L'affiche, miroir de l'histoire, miroir de la vie*, Paris, Laffont, 1973.

<sup>33</sup> KAENEL Philippe, « Affiche et électricité : entre beaux-arts et publicité », in MONNIER-RABALL Jacques, KAENEL Philippe et FONIO Giorgio, *Autour de l'électricité. Un siècle d'affiche et de design*, Lausanne, Éditions de La Tour, 1990, p. 60-139.

<sup>34</sup> KAENEL Philippe, « Affiche et électricité... », p. 62-63.

<sup>35</sup> LACAPRA Dominick, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001, p. 36. Sur les formulations antérieures de LaCapra concernant le transfert et l'historiographie,

relation de transfert entre l'analyste et son objet – la notion de « transfert » étant empruntée au domaine de la psychanalyse. C'est ainsi qu'il est possible de reproduire le mécanisme du « bouc émissaire » au sein de son analyse du phénomène, ou de reprendre la terminologie nazie dans l'analyse du nazisme<sup>36</sup>. Comme le résume Gary Wilder :

*« Puisque selon LaCapra un tel transfert est un aspect inévitable de l'historiographie, les historiens doivent prendre la responsabilité soit de mimer [act out] simplement le passé (dans l'acte d'écrire), soit de prendre en compte [work through] leur relation à ce passé dans leur travail. Mimer le passé conduit les historiens à fétichiser les archives comme si c'était le passé lui-même et à reproduire au niveau de la réflexion ce que leur suggère ce qu'ils étudient. Prendre en compte les relations à ce passé exige des historiens qu'ils réfléchissent sur les catégories à travers lesquelles ils représentent ce passé, et qu'ils exercent une réflexion critique sur leur objet d'étude »<sup>37</sup>.*

Notre recherche entend s'inscrire dans cette deuxième approche. Une réflexion critique doit nécessairement être conduite sur les sources écrites étudiées, tant les sténogrammes des réunions et débats que les articles de presse de l'époque, ou encore les énoncés des partisans du réalisme socialiste – qu'il s'agisse de dirigeants politiques ou d'artistes. Le contexte particulier d'un système totalitaire, avec la gestion centralisée d'un parti qui détient un monopole dans tous les domaines de la vie sociale, politique et culturelle et qui instaure un appareil de terreur, impose de ne pas négliger la censure et l'autocensure. De plus, il ne faudrait jamais confondre la théorie – l'énoncé de l'idéologie – et la pratique, qui constituent fréquemment deux réalités différentes<sup>38</sup>. Enfin, il importe de toujours regarder du côté des événements politiques coïncidant avec des décisions dans le domaine culturel ou, du moins, d'essayer de comprendre les ambitions politiques des différents groupes d'influence, y compris les groupes artistiques. Souvent, il faut savoir « lire entre les lignes » et interpréter les « dits » et les « vus »

---

voir LACAPRA Dominick, « History, Language and Reading. Waiting for Crillon », *American Historical Review* 100(3), juin 1995, p. 827-828 ; « History and Psychoanalysis » in LACAPRA Dominick, *Soundings in Critical Theory*, Ithaca, Cornell University Press, 1985, p. 72.

<sup>36</sup> LACAPRA Dominick, *History in Transit. Experience, Identity, Critical Theory*, Ithaca ; London, Cornell University Press, 2004, p. 74.

<sup>37</sup> WILDER Gary, « "Impenser" l'histoire de France. Les études coloniales hors de la perspective de l'identité nationale », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* [En ligne], p. 96-97, 2005, <http://chrhc.revues.org/962>. Voir aussi NADER Luiza, *Co za wstyd!...* [Quelle honte !...]

<sup>38</sup> WŁODARCZYK Wojciech, *Socrealizm...* [Le Réalisme socialiste...], p. 115.

par delà leur sens littéral. Cette approche se révèle indispensable car, comme le reconnaît dans une interview accordée en 1988 à la revue *Sztuka* [l'Art] Włodzimierz Sokorski, sous-secrétaire d'État (de mars 1948 à novembre 1952) et ministre de la Culture et de l'Art (du 21 novembre 1952 au 19 avril 1956), responsable de la mise en œuvre du réalisme socialiste : « *La politique culturelle de l'époque était pleine de faux-fuyants, de jeu et d'apparences* »<sup>39</sup>.

La mise en place du réalisme socialiste ayant été avant tout une décision politique, une prise en compte globale du contexte politique paraît nécessaire. Cette piste de recherche est soutenue par l'article d'Andrzej Turowski<sup>40</sup> intitulé « L'École polonaise de l'affiche en question », qui, pour la première fois, cherche à décoder le discours mythologisant sur l'affiche polonaise à travers une analyse mettant en lumière le contexte politique, social et artistique de l'époque<sup>41</sup>.

Le présent ouvrage s'inscrit dans le sillage de cet article de Turowski<sup>42</sup>. Or, si l'on examine l'influence de la réalité sociopolitique de la République populaire de Pologne sur la forme et sur le statut des affiches et des affichistes polonais, il importe de ne pas traduire mécaniquement les événements politiques en événements culturels, tout en évitant de traiter l'affiche comme un miroir reflétant les événements historiques. Par ailleurs, il convient de prendre en compte la « *posture* »<sup>43</sup> des affichistes,

<sup>39</sup> Rozmowa z W. Sokorskim [Interview avec W. Sokorski] (ont discuté : Andrzej Gass, Joanna Skoczylas, Krzysztof Stanisławski), *Sztuka* [L'Art] 2, 1988, p. 24-32. L'interview a été publiée dans le catalogue d'exposition « Nowocześnie a socrealizm [Les modernes face au réalisme socialiste] », ŚWICA Marek, CHROBAK Józef (réds) t. 1, Cracovie, Starmach Gallery, 2000, p. 107.

<sup>40</sup> Historien de l'art polonais, Andrzej Turowski est une figure majeure de la recherche sur le constructivisme et les avant-gardes. Il est notamment auteur de *Konstrukttywizm polski* [Le Constructivisme polonais], Wrocław, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1979 ; *Awangardowe marginesy* [Les marges d'avant-garde], Varsovie, Instytut Kultury, 1998 ; *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910-1932* [Entre l'art et la Commune. Textes de l'avant-garde russe 1910-1932], Cracovie, Universitas, 1998 ; *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje* [Malewicz à Varsovie. Reconstructions et simulations], Cracovie, Universitas, 2002. En 1984, Turowski a émigré en France, où il a d'abord enseigné à l'École d'architecture de la Villette à Paris et, à partir de 1985, à l'Université de Clermont-Ferrand II. En 2005, il a été nommé professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Bourgogne.

<sup>41</sup> TUROWSKI Andrzej : « "L'école polonaise de l'affiche" en question », in FAMULICKI Jean-Claude, KURPIK Maria (réds), *L'affiche polonaise de 1945 à 2004. Des slogans et des signes*, La Découverte ; BDIC ; Musée de l'affiche de Wilanów, 2005, p. 141-184.

<sup>42</sup> Mentionnons également l'article de BALASINSKY Justyne, « La Pologne : un "cas clinique" ? Autonomie culturelle et régime de type soviétique », *Transitions* 43(2), Bruxelles, 2002, p. 23-40.

<sup>43</sup> Jérôme Meizoz la définit comme « *la manière singulière d'occuper une "position" dans le champ littéraire* » ou, d'une manière plus générale, dans le champ artistique. MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, p. 18, 20.

les stratégies visuelles ou discursives, contestataires ou légitimantes qu'ils adoptent par rapport à la fois aux présupposés de la politique culturelle actuelle et aux critiques et aux publics polonais ou occidentaux. Car il est vrai que les choix des affichistes ne sont pas seulement dictés par des considérations esthétiques, mais revêtent aussi une nature politique. Si les affiches politiques jouent un rôle essentiel pour les autorités communistes, les affiches culturelles représentent également un outil de propagande subtil, vantant les vertus artistiques de l'art créé dans la Pologne communiste. De plus, la fonction politique de l'affiche ne se limite pas à sa création, car la réutilisation des affiches dans des expositions en Pologne et à l'étranger, dans des magazines d'art ou de propagande, constitue également un élément important de ce processus.

## **Exploitation des archives, de la documentation et des sources secondaires**

Cet ouvrage est le fruit d'une analyse minutieuse et de longue haleine de diverses sources primaires et secondaires. Certaines découvertes l'ont orientée dans une large mesure. Un travail de recherche sur archives et d'observation documentaire a été effectué dans les lieux suivants : Musée de l'Affiche de Wilanów (Varsovie) ; Galerie nationale d'art Zachęta ; Académie des Beaux-Arts de Varsovie ; Archives des Actes nouveaux de Varsovie ; Musée national de Poznań (Galerie d'art et du design).

La recherche conduite dans les Archives des Actes nouveaux de Varsovie, où sont conservées, entre autres, des archives du Parti ouvrier unifié polonais (POUP), du ministère de la Culture et de l'Art, du ministère des Affaires étrangères, et celle menée au Musée national de Poznań (les dossiers légués par Szymon Bojko jusque-là jamais étudiés) ont alimenté notre réflexion sur le rôle de la politique au sein du processus de légitimation artistique de l'affiche. Ces recherches éclairent non seulement l'influence directe des dirigeants politiques sur la construction de la valeur symbolique de l'affiche et de son créateur, mais aussi certaines nuances du jeu entre la politique et l'art (notamment par le biais des procès-verbaux des discussions publiques sur l'affiche). Des documents confidentiels révèlent des controverses, jamais rendues publiques, autour des affiches de propagande destinées aux pays occidentaux.

Notre travail a également reposé sur une analyse de nombreux catalogues d'exposition et d'articles de presse polonaise et étrangère consultés

en ligne, dans les archives et dans les documentations mentionnées ci-dessus ou entreposées à la Bibliothèque nationale de Varsovie ainsi qu'à la Bibliothèque de l'Université de Varsovie [BUW]. Une étude des périodiques parus en Pologne durant l'après-guerre – ainsi *Odrodzenie* [Le Renouveau], *Kuźnica* [La Forge], *Przegląd Artystyczny* [Revue artistique], *Przegląd Kulturalny* [Revue culturelle], *Szpilki* [Les Épingles], *Film, Nowiny Literackie* [Nouveautés littéraires] ou *Trybuna Ludu* [Tribune du peuple] – a également permis de mettre en dialogue les énoncés des dirigeants politiques (par le biais de la presse) et les positionnements des critiques et des artistes.

## Les enjeux esthétiques et idéologiques à la fin de la guerre

### Un nouvel art – oui, mais lequel ?

La situation de l’affiche après la Seconde Guerre mondiale est conditionnée, comme tous les domaines de la vie culturelle et sociale polonaise de cette période, par la nouvelle situation politique du pays qui n’est sorti de la domination allemande pendant la guerre que pour retomber sous un nouveau joug, celui de l’URSS. Le 21 juillet 1944 à Moscou, et sous l’influence directe de Staline, a été fondé le Comité polonais de libération nationale [Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego, PKWN]. La création de ce mouvement est due au Conseil national [Krajowa Rada Narodowa, KRN] – un organe politique fondé le 1<sup>er</sup> janvier 1944 par le Parti polonais des travailleurs [PPR] et qui se définit comme le « *véritable représentant politique de la nation polonaise, autorisé à agir au nom du peuple et à orienter son destin jusqu’à la libération de l’occupation* ». Dans les faits, le Conseil national est une organisation aux ordres de Moscou, ayant pour but de constituer une alternative politique au gouvernement polonais légitime et internationalement reconnu, installé alors en exil à Londres. Largement dominé par les communistes du Parti ouvrier polonais [PPR], le Conseil national fait office de gouvernement provisoire jusqu’au 31 décembre 1944. Le manifeste du Comité polonais de libération nationale, proclamé le 22 juillet 1944 à Chełm Lubelski, permet de camoufler les influences soviétiques sur le nouveau gouvernement tout en mettant en avant les chevaux de bataille que sont la lutte contre le nazisme

et la reconstruction du pays. Ainsi, le Comité polonais de libération nationale est censé mettre en place de nouvelles structures politiques à Lublin où, à partir du 1<sup>er</sup> août 1944, les armées allemandes ont été refoulées par l'Armée rouge et la Première Armée polonaise. Le PKWN n'a pourtant aucune légitimité à assumer les fonctions de gouvernement provisoire, ni aucun soutien populaire connu, mais tous ses opposants déclarés vont être promptement éliminés par la police politique de l'Union soviétique [NKVD]<sup>44</sup>. L'historien Norman Davies a écrit à ce sujet: «*Pendant ce temps, la chasse aux collaborateurs supposés allait bon train – Allemands d'âge militaire, anciens membres du Volkssturm et de la Hitlerjugend, anciens permanents de toutes les organisations nazies – tous pouvaient être attaqués, ou tués sans permis spécial dans les secteurs éloignés, la soldatesque soviétique décidant librement qui était ou n'était pas l'ennemi. Les libérateurs russes étaient à la fois souhaités et craints*»<sup>45</sup>.

Les bouleversements amenés par la guerre touchent l'ensemble des domaines de la vie publique, y compris la culture. Le régime soviétique qui s'implante en terre polonaise apporte un nouvel ordre et une culture soviétique étrangère aux habitudes locales. Les Soviétiques cherchent à imposer un mode de vie fondamentalement différent de celui qui avait eu cours durant l'entre-deux-guerres, une période marquée pour les Polonais par un vent de liberté, accompagné d'une relance économique et culturelle. Ainsi la fin de la guerre et la période qui suit immédiatement voient-elles s'opposer deux visions de la culture polonaise (et de la Pologne de manière générale): l'une qui se veut en continuité avec la période de l'entre-deux-guerres et l'autre qui cherche à la détruire parce qu'elle est associée à une société et à une culture, bourgeoises et élitistes, avec lesquelles le nouveau système veut rompre<sup>46</sup>. Cette tension se reflète dans l'art et dans le discours sur l'art de cette période, comme le révèlent les revues culturelles et littéraires de l'époque<sup>47</sup>. L'enjeu des discussions alors en cours porte sur l'élaboration d'une définition de l'art qui pourrait répondre aux nouvelles exigences sociales et politiques. La légitimité culturelle est

<sup>44</sup> DAVIES Norman, *Histoire de la Pologne* (traduit de l'anglais par Denise Meunier), Fayard, 1986 (1984), p. 98.

<sup>45</sup> DAVIES Norman, *Histoire de la Pologne...*, p. 99.

<sup>46</sup> WIERZBICKA Anna, *Lata 1944-54. Wprowadzenie* [Les années 1944-1954. Introduction] in WOJCIECHOWSKA Barbara, KURKOWSKA Grażyna, KESLING Katarzyna Anna et al., *Polskie życie artystyczne w latach 1944-60* [La vie artistique polonaise durant les années 1944-1960], t. 1 1944-1947, Varsovie, Instytut Polskiej Akademii Nauk, Pracownia Plastyki Współczesnej, 2012, p. 13.

<sup>47</sup> La période analysée dans ce chapitre est très peu documentée et ces revues sont donc une source d'information précieuse.

devenue indissociable de la légitimité politique, ce qui pose la question d'un art «politiquement légitime», de sa définition et des formes qu'il peut prendre. De telles interrogations auront un impact sur la production d'affiches de cette période, comme nous le verrons plus loin.

Lublin est l'une des premières villes «libérées» par les Soviétiques où se mettent en place les bases de la vie politique, sociale et culturelle du pays sous l'influence soviétique. Les artistes y affluent en grand nombre de tout le pays, et la vie culturelle et sociale y est très animée<sup>48</sup>. Le 2 août 1944 se reconstitue l'Union des artistes-plasticiens (UAP) qui, à l'instar de son homologue soviétique, jouera le rôle de courroie de transmission des décisions du pouvoir en Pologne communiste<sup>49</sup>. Henryk Tomaszewski en est l'un des membres-fondateurs tandis que Stanislaw Teisseyre<sup>50</sup> est nommé président à la suite de la transformation de la structure en une instance de portée nationale, en novembre 1944<sup>51</sup>. La première exposition organisée par l'Union a lieu en octobre 1944 déjà et la deuxième, intitulée «Polonia. Les esquisses de guerre», en décembre de la même année<sup>52</sup>. Les affiches ne figurent pas parmi les pièces exposées et, parmi les graphistes, seul Henryk Tomaszewski expose un dessin – *Ghetto* – lors de la deuxième exposition.

C'est aussi à Lublin que la première revue artistique fondée dans les zones libérées de l'occupation allemande voit le jour. Il s'agit d'une publication intitulée *Odrodzenie*<sup>53</sup>, lancée le 3 septembre 1944, qui prend position en faveur du nouveau gouvernement<sup>54</sup>. Après l'offensive de janvier et les destructions qui ont touché Varsovie, c'est au tour de la ville de Łódź de devenir un centre culturel d'importance nationale. À partir du 1<sup>er</sup> juin 1945, la revue *Kuźnica* y est fondée par un groupe de littérateurs

<sup>48</sup> BECHCZYC-RUDNICKA Maria (éd.), *W stołecznym Lublinie* [Dans la capitale Lublin], Lublin, Wydawnictwo Lubelskie, 1959.

<sup>49</sup> L'Union des artistes-plasticiens, fondée en août 1936, a pris, à partir de septembre 1944, le nom d'Union polonaise des artistes-plasticiens [Związek Polskich Artystów Plastyków] ou d'Union professionnelle polonaise des artistes plasticien [Zawodowy Związek Polskich Artystów Plastyków].

<sup>50</sup> Peintre engagé dans le processus de reconnaissance artistique de l'affiche pendant les années 1960.

<sup>51</sup> WOJCIECHOWSKA Barbara, KURKOWSKA Grażyna, KESLING Katarzyna Anna (et al.), *Polskie życie artystyczne w latach 1944-60* [La vie artistique polonaise durant les années 1944-1960]..., p. 42.

<sup>52</sup> Catalogues des expositions : *Exposition des artistes plasticien*, Lublin, X.1944. L'illustration de couverture, représentant la Porte de Cracovie (Brama Krakowska), a été réalisée par Henryk Tomaszewski ; *Polonia. Les esquisses de guerre 1939-1944*, Lublin, XII.1944.

<sup>53</sup> La revue a été d'abord rédigée par un groupe anonyme, puis, à partir du numéro conjoint 6-7, par K. Kuryluk, puis par Jerzy Borejsza.

<sup>54</sup> À partir du 25 février 1945, la rédaction de la revue *Odrodzenie* a déménagé à Cracovie, WOJCIECHOWSKA Barbara, KURKOWSKA Grażyna, KESLING Katarzyna Anna (et al.), *Polskie życie artystyczne w latach 1944-60* [La vie artistique polonaise durant les années 1944-1960]..., p. 365.

de gauche qui en assure la rédaction<sup>55</sup>. L'objectif de la revue est de définir le programme littéraire et, d'une manière plus générale, la direction du développement de l'art polonais compte tenu de la nouvelle réalité sociale et politique du pays. L'ensemble de ces revues constitue une source d'information précieuse s'agissant du discours sur l'art durant cette période. S'y trouve notamment discutée la présumée nouvelle fonction sociale d'un art que les communistes s'ingénient à faire sortir de son « isolationnisme » – un héritage présumé de l'entre-deux-guerres – afin de le rendre accessible à tous, et d'abord aux masses ouvrières et paysannes. Les idéaux de l'« art démocratique » ou de l'« art social » qui, durant l'entre-deux-guerres, animaient les discussions d'artistes aux positions artistiques et politiques différentes et souvent opposées, sont désormais invoqués dans le but de séduire l'intelligentsia et les artistes et de les convaincre de se rallier à la nouvelle idéologie présentée comme la seule capable d'assurer la mise en pratique des théories chères aux créateurs.

En juin 1945, Jan Kott, l'un des critiques principaux de *Kuźnica* et membre de sa rédaction écrit :

*« Contrairement aux réflexions sur la popularisation de l'art d'avant la guerre, où l'on débattait avant tout de la question du choix de l'une ou l'autre valeur, de l'une ou l'autre idéologie, l'organisation de la culture constitue aujourd'hui, pour nous, avant tout, une question de choix des moyens et des méthodes d'action. Les discussions d'autrefois tournaient autour de notions telles que l'individu et la collectivité, la culture prolétarienne, nationale ou populaire; aujourd'hui, nous traitons de questions pratiques et concrètes telles que les "maisons populaires", la réglementation de la vente des livres, ou encore les formes d'aide étatique au monde littéraire »*<sup>56</sup>.

L'Union des artistes-plasticiens joue également un rôle important dans le processus qui vise à convaincre les artistes. Son président, Stanisław Teisseyre, publie le 29 avril 1945, dans la revue *Odrodzenie*, un article intitulé « Le rôle et les visées de l'art » dans lequel il affirme que le communisme, perçu durant l'entre-deux-guerres comme une utopie,

<sup>55</sup> Le rôle de rédacteur en chef est confié en décembre 1948 à Stefan Żółkiewski, historien et critique littéraire appelé à jouer un grand rôle dans la formulation de la politique culturelle de l'époque.

<sup>56</sup> KOTT Jan, « Podstawy polityki kulturalnej » [Les bases de la politique culturelle], *Odrodzenie* 27, 3.VI. 1945, p. 5. Selon notre traduction, de même que pour toutes les citations traduites du polonais dans la suite de ce texte.

constitue à présent une réalité dont la mise en pratique offre de multiples possibilités nouvelles aux artistes :

*«Nous entrons dans la vie indépendante avec des possibilités complètement différentes par rapport à celles qui existaient dans la Pologne d'avant septembre. Grâce à la protection de l'État envers l'art et l'artiste, grâce à la démocratisation et à la transformation sociale qui se réalisent maintenant sur nos terres et à ce qui s'ensuit, grâce enfin à l'élargissement de la sphère d'influence de l'art sur un nouveau public – la masse populaire de notre nation – de nouvelles possibilités se créent et des perspectives plus vastes s'ouvrent dans le domaine des arts plastiques»<sup>57</sup>.*

Le rôle de l'artiste dans cette nouvelle réalité est perçu comme exceptionnel et primordial pour le bon fonctionnement de la société. Ainsi, on attend de l'artiste qu'il remplisse la fonction de messenger, de lien avec la société. Et Stanisław Teisseyre de poursuivre :

*«Le rôle de l'artiste en tant que dépositaire du processus de création a aujourd'hui une signification particulière. L'artiste, afin de devenir un citoyen de plein droit et d'occuper une fonction sociale importante, doit surmonter une certaine résistance à la socialisation, héritée de son long isolement, et se mettre au diapason du rythme du monde. Son retrait de la société ne peut avoir de conséquences positives – nous avons commencé à nous en apercevoir avant la guerre déjà – et il mène généralement à une esthétisation de l'art, à un art uniquement préoccupé de questions formelles et ne trouvant donc pas véritablement d'écho dans la société, hormis parmi une frange avertie et cultivée de la population. L'art d'aujourd'hui doit parvenir à réveiller le sens artistique d'une classe sociale bien plus large, en qui il sommeille, faute d'avoir été stimulé»<sup>58</sup>.*

Le «nouvel artiste» a notamment pour fonction de devenir une sorte d'éducateur pour les masses «esthétiquement illettrées». Les conséquences possibles d'un tel élargissement du public ont pu engendrer une certaine inquiétude chez les artistes. Cependant, comme l'explique Teisseyre, il ne s'agit pas d'abaisser la qualité esthétique au niveau des masses, mais, au contraire, d'élever les masses, de les éduquer à comprendre un art d'une qualité esthétique très élevée :

<sup>57</sup> TEISSEYRE Stanisław, «Rola i zadania sztuk plastycznych» [Le rôle et les visées de l'art], *Odrodzenie* 29.IV.1945.

<sup>58</sup> TEISSEYRE Stanisław, «Rola i zadania sztuk plastycznych»...

«À de très rares exceptions près, la masse des travailleurs polonais est dans un état d'analphabétisme plastique total. Les causes en sont nombreuses, et je ne vais pas les énumérer ici. L'important, c'est que l'artiste polonais soit conscient de l'ampleur et de la difficulté de la tâche qui l'attend et qu'il s'attelle à la création artistique de façon responsable. Il doit donc, avec toute l'honnêteté et la bonne foi dont il est capable, et sans niveler par le bas, ouvrir les yeux des masses afin de leur apprendre à voir, comme on apprend à un enfant à lire. Il doit leur apprendre à voir les champs et les forêts, la terre, le ciel, l'homme et l'animal dans toute la richesse de leurs formes et de leurs couleurs»<sup>59</sup>.

Comme le note ensuite Teisseyre, il s'agit non seulement d'organiser des expositions, mais aussi de créer un environnement quotidien d'un niveau artistique élevé, où les rues, les usines, les centres socioéducatifs et les intérieurs des maisons participent à l'éveil du sens plastique. Ainsi, la nouvelle perspective offerte par l'«art démocratique» créé principalement pour les masses devrait enfin renverser la hiérarchie artistique traditionnelle valable avant la guerre et mettre sur le même plan les arts dits «mineurs» et les arts dits «majeurs», tous devant servir à l'éducation visuelle du peuple.

Le paradoxe de ce discours présenté comme propre au système communiste tient au fait qu'il constitue en grande partie un prolongement de celui valorisé avant la guerre, notamment par des artistes liés au gouvernement de droite de Józef Piłsudski. La figure centrale de cette tendance est Władysław Skoczylas, qui prônait un art aux multiples fonctions sociales et nationales visant à participer à la reconstruction de la nation et du pays. La coopération avec l'État était supposée restaurer le prestige des artistes qui deviendraient des experts qualifiés employés par l'État. Ce nouveau statut devait les amener à sortir de leur «*isolationnisme*», provoqué selon lui tant par les idéaux de l'«*art pour l'art*» prônés par les artistes «*coloristes*» (postimpressionnistes) que par ceux de l'union de l'art et de la vie constituant le programme utopique des avant-gardes. Selon Skoczylas, les artistes nationaux devaient miser sur une coopération avec l'État et sur un art moderne et réaliste, fermement ancré dans la tradition, qui pourrait servir à intégrer et à moderniser la société en train de se reconstruire et, de manière conjointe, à provoquer l'éducation visuelle des masses illettrées<sup>60</sup>. Skoczylas

<sup>59</sup> TEISSEYRE Stanisław, «Rola i zadania sztuk plastycznych [Le rôle et les visées de l'art], *Odrodzenie...*

<sup>60</sup> À ce sujet, voir notamment: SITKOWSKA Maryla (réd.), *Sztuka wszędzie [L'art partout]*, Varsovie, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2012; CHMIELEWSKA Agnieszka, «Realism as a Solution to the Problems of Modernity», in KOSSAKOWSKA Irena (éd.), *Reinterpreting the Past. Traditionalist*

se prononçait pour le mécénat étatique, qui ne soutiendrait pas les artistes individuels, mais les institutions culturelles. La création en 1930 de l'Institut de la propagande de l'art à Varsovie, lieu d'expositions, de conférences et de recherches, est pensée comme la matérialisation institutionnelle de ces idées.

Durant la période d'après-guerre, la question d'un art digne de représenter la nouvelle réalité politique, cette fois-ci communiste, revient avec insistance. On essaie de déterminer s'il existe une esthétique communiste qui devrait dès lors être appliquée. En Union soviétique, les débats consacrés à la constitution des caractéristiques du « style soviétique »<sup>61</sup> étaient courants, avant l'inscription de la doctrine du réalisme socialiste dans les statuts de l'Union des écrivains soviétiques lors de son premier congrès en 1934<sup>62</sup>. Pendant cette manifestation, l'un des

---

*Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s*, Varsovie, Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, 2010, p. 193-202; CHMIELEWSKA Agnieszka, « Przyszłość sztuki w społeczeństwie masowym: poglądy i działalność Władysława Skoczylasa [L'avenir de l'art dans la société de masse: idées et activités de Władysław Skoczylas] », in MĘDRZECKI Włodzimierz, ZAWISZEWSKA Agata (réds), *Kultura i społeczeństwo II Rzeczypospolitej [Métamorphoses sociales 4]* [Culture et société de la deuxième République polonaise [Métamorphoses sociales 4]], Varsovie, Institut d'Histoire, Académie polonaise des Sciences, 2012; CHMIELEWSKA Agnieszka, *W służbie społeczeństwa i narodu. „Państwotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej* [L'art au service de l'État, de la société et de la nation. Les artistes plasticiens à l'époque de la 2<sup>e</sup> République], Varsovie, Édition IFIS PAN, 2006.

<sup>61</sup> Notons d'ailleurs que les spécialistes ne s'accordent pas tous sur la possibilité de traiter le réalisme socialiste en termes de style. Susan E. Reid s'interroge sur la définition du canon du réalisme socialiste qu'il s'agisse de style, de média artistique et de genre, en rapport avec l'exposition *l'Industrie socialiste (1935-1941)*. Les avis divergent également quant à l'approche qui conviendrait le mieux à l'analyse du réalisme socialiste. On constate une différence d'opinion notable entre un John E. Bowlt qui affirme que le réalisme socialiste doit être considéré de la même façon que les autres mouvements esthétiques, comme le surréalisme ou l'*Action painting*, et un Boris Groys qui propose dans son analyse des rapports entre le réalisme socialiste et l'avant-garde une interprétation esthétique de l'État totalitaire : ce dernier serait personnifié par la figure de Staline, cette proposition théorique faisant ainsi de l'homme politique le véritable artiste. D'autres, comme Jørn Guldberg, proposent une analyse institutionnelle. C'est une approche de ce type qui est également au cœur des travaux d'Antoine Baudin; BAUDIN Antoine, *Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947-1953)*, vol. 1 : *Les arts plastiques et leurs institutions*, Berne, Peter Lang, 1997. Également, BOWN Matthew, « Le style stalinien : la peinture soviétique de 1930 à 1956 », in BERELOWITCH Wladimir, GERVEREAU Laurent (dirs), *Russie-URSS 1914-1991. Changement de regards*, Paris, BDIC, 1991, p. 108-117.

<sup>62</sup> Sur l'implantation et le processus d'évolution du réalisme socialiste durant les années 1930 et pendant l'après-guerre: BOWN Matthew, LAFRANCONI Matteo (éds), *Socialist Realisms: Soviet Painting 1920-1970*, Milan, Skira, 2012; BOWN Matthew, *Art under Stalin*, Oxford, Phaidon Press, 1991; RÖHRL Boris, *World History of Realism in Visual Arts 1830-1990*, Hildesheim; Zurich; New York; Georg Olms Verlag, 2013; GOLOMSTOCK Igor, *L'art totalitaire*, Paris, Carré, 1991. Sur la formulation théorique du réalisme socialiste en rapport avec la théorie marxiste, à ses interprétations des années 1920 ainsi qu'aux développements sociaux et économiques: ERMOLAEV Herman, *Soviet Literary Theories, 1917-1934: The Genesis of Socialist Realism*, New York, Octagon Books, 1977; VAUGHAN James C., *Soviet Socialist Realism. Origins and Theory*, New York, St. Martin's Press, 1973;

conférenciers affirme : «*Nous devons refléter dans la nouvelle littérature le nouveau monde, la nouvelle personne et créer un nouveau style. Le "style soviétique" existe déjà*»<sup>63</sup>. Bien que le réalisme socialiste soit introduit dans un sens œcuménique, en tant que «méthode de création» pouvant englober différents styles et esthétiques, il apparaît rapidement que bon nombre de styles ne sont en réalité pas considérés comme aptes à «*dépeindre la réalité dans son développement révolutionnaire*»<sup>64</sup>. Susan E. Reid commente la compétition entre différentes factions d'artistes qui se confrontent à cette période : d'une part, les représentants de l'Association des artistes de la Russie révolutionnaire (AKhRR) qui se prononcent en faveur de la continuité de la tradition du réalisme russe du XIX<sup>e</sup> siècle des *Peredvizhniki* (les *Ambulants*, courant représenté par des peintres tels qu'Ilja Repin, Vasily Surikov, Ivan Kramskoi ou Vasily Perov); d'autre part, les artistes de la Société des artistes de Moscou (1927-1932) comme Sergei Gerasimov ou Aleksandre Deïneka, qui prennent une position favorable à une adaptation des tendances comme l'impressionnisme ou l'expressionnisme<sup>65</sup>. Si, comme le remarque Antoine Baudin, à partir de l'instauration du réalisme socialiste, «*a priori nulle convention formelle n'est prohibée*», dans les faits, les prescriptions de lisibilité et de tridimensionnalité de l'espace pictural, ainsi que celles de *narodnost'*, *partijnost'*, *klasovost'*, le fait d'être typique et didactique<sup>66</sup>, favorisent la configuration de «*liquidateurs de l'avant-garde*»<sup>67</sup>. Bien que

---

BULLITT Margaret M., «Toward a Marxist Theory of Aesthetics: The Development of Socialist Realism in the Soviet Union», *Russian Review* 35, January 1976, p. 53-76.

<sup>63</sup> DZHAVIKASHVILI M., cité in DEMENT'EV A. G., «Voprosy sotsialisticheskogo realizma na pervom vsesoiuznom s'ezde sovetskikh pisatelei» in VANSLOV V., DENSKOVA L. F. (éds) *Iz istorii sovetskogo iskusstvovedeniia i esteticheskoi mysli 1930-kh godov*, Moscou, 1977, p. 26. Cité par REID Susan E., «Socialist Realism...», p. 154.

<sup>64</sup> «*Le réalisme socialiste. Cela veut dire, tout d'abord, connaître la vie socialiste afin de pouvoir la représenter véridiquement dans les œuvres d'art, la représenter non point de façon scolastique, morte, non pas simplement comme la réalité objective, mais représenter la réalité dans son développement révolutionnaire*», Andreï Jdanov, Discours au Premier Congrès des écrivains soviétiques – 17 août 1934, <http://www.centremlm.be/Andrei-Jdanov-Discours-au-Premier-Congres-des-Ecrivains-Soviétiques-17-aout>, publié in BOWLT John E., *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*, New York, Viking Press, 1976, p. 292-297.

<sup>65</sup> REID Susan E., «Socialist Realism...», p. 155-156.

<sup>66</sup> *Narodnost'* (à connotation nationale), *partijnost'* (être conforme aux normes idéologiques énoncées par le Parti communiste), *klasovost'* (s'exprimer au nom de la classe ouvrière), le fait d'être typique (représenter le caractère universel des événements, des personnages ou des situations) et didactique (par rapport aux classes populaires). JUON Konstantin, «O realizmie socialystycznym», *Przegląd Artystyczny* 1-2, p. 28-29; BOWN Matthew, «1928-1936...», p. 37.

<sup>67</sup> BAUDIN Antoine, *Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947-1953)*, vol. 1.: *Les arts plastiques...*, p. 24-26.

Staline désigne en 1934 la tradition réaliste russe comme étant la seule qui puisse être adaptée au réalisme socialiste, l'impressionnisme ou le «cézannisme» étant voués aux étiquettes «art bourgeois», «subjectif» et «formaliste»<sup>68</sup>, certains éléments de l'art moderne, comme la simplification de la forme ou l'aplatissement de l'espace, sont tolérés. Ainsi, dans les faits, la pratique artistique ne constitue pas un reflet exact des prescriptions théoriques<sup>69</sup>, certaines conventions étant toujours empruntées à l'avant-garde ou à l'art moderne (comme l'arbitraire du cadrage, le traitement de l'espace pictural et de la couleur, la déformation expressive, la poétique du montage, les valeurs texturales, etc.)<sup>70</sup>. Toutefois, de manière générale, l'instauration du réalisme socialiste en Union soviétique marque un retour vers la tradition d'avant la période révolutionnaire, qui s'explique par sa meilleure compréhension par les masses travailleuses<sup>71</sup>. Il n'est pas anodin que les artistes polonais critiquent cette doctrine pour cette raison. En effet, en 1933 déjà, lors de l'exposition intitulée «L'art soviétique» organisée à l'Institut de la propagande des arts, Władysław Skoczylas n'est pas tant choqué par le caractère propagandiste des œuvres exposées que par le devoir d'adapter le niveau des arts aux masses. Il trouve ce procédé nuisible tant aux artistes qu'au public<sup>72</sup>.

Or en Pologne, jusqu'en 1949, année de la mise en place de la doctrine du réalisme socialiste, les prescriptions concernant l'esthétique appropriée dans un système communiste demeurent majoritairement théoriques, laissant dans les faits aux artistes leur liberté de création.

Ainsi, Włodzimierz Sokorski, le futur ministre de la Culture et de l'Art et l'un des propagateurs les plus engagés du réalisme socialiste, déclare encore en 1945 que, le ministère de la Culture et de l'Art n'ayant pas pour l'instant de politique culturelle bien définie, il laisse la place «aux

<sup>68</sup> REID Susan E., «Socialist Realism...», p. 159, p. 166; AROSEV A.Y., Introduction, *Art in the USSR*, special edition, *The Studio* (Autumn 1935), p. 10.

<sup>69</sup> BROOKS Jeffrey, «Socialist Realism in *Pravda*: Read All about It!», *Slavic Review* 53(4), Winter 1994, p. 974-975.

<sup>70</sup> BAUDIN Antoine, *Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947-1953)*, vol. 1.: *Les arts plastiques...*, p. 22-26, p. 96.

<sup>71</sup> REID Susan E., «Socialist Realism...», p. 166.

<sup>72</sup> SKOCZYLAS Władysław, «Grafika sztuka demokracji [Les arts graphiques – art de la démocratie]», texte de la communication de Skoczylas à l'Institut pour la propagande de l'art, manuscrit conservé dans les archives de la fille de l'artiste, Maria Urbanowiczowa, in STARZYŃSKI Juliusz (réd.), *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce* [Les études sur la genèse de l'art moderne en Pologne], Wrocław; Varsovie; Cracovie, Ossolineum, 1966, p. 181-190. CHMIELEWSKA Agnieszka, *W służbie społeczeństwa i narodu...* [L'art au service de l'État...], p. 182-183.

*processus naturels*», déléguant le pouvoir de décision aux associations de créateurs<sup>73</sup> :

*«Aucune directive concernant le développement de la culture ne peut être élaborée à l'échelon ministériel, puisque l'acte créateur est toujours un acte volontaire, propre à chaque artiste. Le gouvernement, les partis politiques, les syndicats devraient seulement s'efforcer de créer les conditions nécessaires à l'éclosion de l'esprit créateur chez l'artiste, d'assurer l'existence de ce dernier et d'organiser des débouchés selon son positionnement vis-vis de la société. Ils devraient prendre en charge les dimensions pratiques de son existence, mais ils ne peuvent en aucun cas remplacer le créateur dans son effort de création»*<sup>74</sup>.

Sokorski cite ensuite Karl Marx :

*«Le communisme, [...] appropriation réelle de l'essence humaine par l'homme et pour l'homme; donc retour total de l'homme pour soi en tant qu'homme social, c'est-à-dire humain, retour conscient et qui s'est opéré en conservant toute la richesse du développement antérieur»*<sup>75</sup>. Ce communisme-là – ajoute Sokorski – est en accord avec l'humanisme et – nous nous permettons d'ajouter – en accord avec l'amour de la vie. Dans toutes ses manifestations créatrices<sup>76</sup>.

Dans cette ambiance de quasi-liberté d'expression artistique – sujette toutefois à la pression de l'utilité sociale de l'art –, la question de la forme légitime de l'art se pose avec force et non sans inquiétude des artistes. Les débats artistiques tournent autour du concept de «réalisme» qui s'impose en tant qu'esthétique considérée comme la plus adaptée à la nouvelle réalité politique. Différents groupes d'artistes, de critiques et d'historiens de l'art se confrontent à ce sujet. La position de l'historien de l'art Tadeusz Dobrowolski, qui définit le réalisme comme «*un retour à la réalité objective, aux objets et à l'homme, donc à un ensemble de formes*

<sup>73</sup> «La question de l'organisation de la révolution culturelle devait être confiée aux auteurs et aux activistes culturels, c'est-à-dire aux associations professionnelles d'artistes» SOKORSKI Włodzimierz, «Twórca – budowniczym nowej kultury» [Le créateur – le maçon de la nouvelle culture], *Kuźnica* 1, 1.VI.1945, p. 4.

<sup>74</sup> SOKORSKI Włodzimierz, «Twórca – budowniczym nowej kultury»...

<sup>75</sup> Extraits des *Manuscrits de 1844* de Karl Marx, avec commentaires (Traduction, introduction et notes par Émile Bottigelli), Éditions sociales, 1969, p. 87.

<sup>76</sup> SOKORSKI Włodzimierz, «Twórca...», p. 4.

*suffisamment faciles pour être comprises par tous [...]»<sup>77</sup>, est très critiquée par des cercles d'artistes avant-gardistes. Les poètes Adam Ważyk ou Julian Przyboś s'opposent à cette acception réductrice du réalisme tout en suggérant que la réalité ne concerne pas seulement la représentation véridique des hommes et des objets, mais qu'elle englobe également les rapports humains<sup>78</sup>. Dans la même optique, Mieczysław Porębski, critique d'art lié au groupe des artistes avant-gardistes de Cracovie, considère l'art de Picasso, de Léger ou de Braque comme des exemples parfaits de l'art «réaliste» tout en suggérant que l'art moderne peut répondre mieux que l'art académique à l'acculturation des classes populaires<sup>79</sup>.*

## L'affiche – un art pour les masses

À la fin de la guerre, l'affiche ne fait pas encore l'objet de discussions ciblées dans les revues, mais elle est concernée par les nouvelles directives artistiques, comme d'ailleurs l'ensemble des domaines culturels. En effet, la remise en question de la hiérarchie traditionnelle dans l'art instaurée par les communistes la soumet – du moins théoriquement – aux mêmes exigences que la peinture ou la littérature. Dans ce nouveau contexte social et politique où l'art perd progressivement de son autonomie pour mieux répondre aux exigences du nouveau pouvoir, l'affiche occupe une place à part. Du fait de sa nature, elle véhicule une idée, elle s'adresse directement au récepteur et se prête à une production de masse, autant de traits qui en font un parfait support de propagande et d'«*éducation des masses*». Les contraintes imposées aux affichistes sont par ailleurs beaucoup moins lourdes que celles qui pèsent sur les peintres. D'une part, la nouvelle politique culturelle prévoit de mettre l'affiche sur le même plan que

<sup>77</sup> DOBROWOLSKI Tadeusz, «O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa [Sur l'hermétisme et l'isolement social de la peinture contemporaine]», *Odrodzenie* 23, année 3, 1946.

<sup>78</sup> PRZYBOŚ Julian, «Temat malarski [Le thème de la peinture]», *Odrodzenie* 30, année 3, 1946; WAŻYK Adam, «Spór o malarstwo [Querelle sur la peinture]», *Kuźnica* 34, année 2, 1946.

<sup>79</sup> PORĘBSKI Mieczysław, KANTOR Tadeusz, «Grupa Młodych Plastyków po raz drugi. *Pro domo sua* [Le groupe des Jeunes Artistes Plasticiens pour la seconde fois. *Pro domo sua*]», *Twórczość* [La Créativité] 9, année 2, 1946, p. 83, cité in KOWALSKA Bożena, *Polska awangarda malarska...* [L'avant-garde picturale...], p. 27-28. Voir PIETRASIK Agata, SŁODKOWSKI Piotr, *Antologia krytyki artystycznej z lat 1945-1954, t. 2, Realizm i formalizm* [Anthologie de la critique artistique de 1945 à 1954, vol. 2, Le réalisme et le formalisme], Varsovie, Fundacja Kultura Miejsca, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2016, p. 10-11.

d'autres arts dits «*majeurs*»<sup>80</sup> – donnant l'espoir à ses créateurs d'acquérir un statut artistique plus élevé –, et d'autre part, du fait de la mise en place du marché centralisé, l'affiche se trouve libérée des exigences imposées par un commanditaire, ce qui lui permet de s'autonomiser vis-à-vis de la publicité. Bien évidemment, des incertitudes demeurent concernant la forme que l'art doit désormais prendre pour être socialement utile. Ces craintes semblent cependant contrebalancées par les promesses d'une démocratisation de l'art et d'une prise en charge de la vie des artistes par l'État devenu mécène.

Notons que les débats autour de la fonction «démocratique» de l'affiche ont influencé l'affiche polonaise dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est ainsi – en tant qu'«*art de la rue*», objet au croisement de l'art et de l'industrie et moyen idéal de démocratisation de l'art – que l'apprécie Jan Kacper Wdowiszewski, conservateur (1884-1890) et directeur (1891-1904) du Musée technique et industriel de Cracovie. Ce dernier a organisé en 1898 la Première exposition internationale d'affiches, présentant les affiches étrangères de la collection du musée, conçues par des artistes tels que Jules Chéret, Pierre Bonnard, Eugène Grasset ou Henri Toulouse-Lautrec, ainsi que des œuvres polonaises réalisées notamment par des peintres symbolistes tels que Stanisław Wyspiański, Wojciech Weiss ou Józef Mehoffer. Les premières affiches polonaises informent sur des événements directement liés à l'art, comme les expositions organisées par l'élitiste Société des artistes polonais «L'Art [Sztuka]», créée en 1897, ou la Société des arts appliqués polonais, fondée en 1901, qui organise également des concours d'affiches. Ces réalisations annoncent également des bals, des réceptions, des cabarets, des spectacles ou des rencontres entre des écrivains et des poètes avec le public, comme c'est le cas de l'affiche de Stanisław Wyspiański annonçant une lecture du dramaturge et poète Stanisław Przybyszewski et un spectacle de Maurice Maeterlinck *Intérieur* (ill. 1). Les affiches publicitaires sont moins nombreuses. À l'occasion de cette exposition, Wdowiszewski a rédigé une publication pionnière intitulée *Art dans les affiches. Objectifs, origines, technique et principes artistiques d'une affiche moderne*<sup>81</sup>. Toujours sous la forte influence du mouvement Arts & Crafts, il voit en l'affiche un parfait

<sup>80</sup> C'est aussi le cas des autres arts dits mineurs : l'art populaire, la caricature, l'illustration. À ce titre, on remarquera que les premières expositions d'art polonais organisées à l'étranger portaient sur l'art populaire, l'illustration et la caricature. La première exposition d'affiches à l'étranger a été organisée à Prague en 1949.

<sup>81</sup> Wdowiszewski Jan, *Sztuka w plakatach. Cele, powstanie, technika i artystyczne zasady nowoczesnego plakatu* [Art dans les affiches. Objectifs, origines, technique et principes artistiques d'une affiche moderne], Cracovie, 1898.



III. 1. WYSPIAŃSKI Stanisław, *Odczyt Stanisława Przybyszewskiego połączony z przedstawieniem dramatycznym fantazyi Maurycyego Maeterlincka pod tytułem «Wnętrze»* [Une lecture de Stanisław Przybyszewski combinée à une représentation théâtrale de la fantaisie de Maurice Maeterlinck «Intérieur»], 1899, lithographie en couleur, 57,3 x 126 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.

moyen de dépasser l'élitisme de l'art afin de le rendre accessible à tous sans distinction de statut social<sup>82</sup>. Après 1918 qui a marqué l'indépendance de la Pologne après plus de cent ans de non-existence sur la carte de l'Europe, ces idées gagnent en importance, notamment dans les cercles de l'art national gravitant autour du gouvernement de Józef Piłsudski<sup>83</sup>. Dans les nouvelles conditions de la vie sociale, dans un État polonais souverain et démocratique, un rôle de taille est accordé aux arts graphiques – au nombre desquels figure l'affiche –, en raison de leur lien avec la vie quotidienne, de leur accessibilité et de la possibilité de production en masse qui les caractérise. L'affiche est ainsi considérée comme un moyen idéal d'influencer la société dans un contexte de reconstruction culturelle, identitaire et économique du pays. Une attention particulière est portée au rôle croissant des masses, et un accent est mis sur la nécessité de les éduquer et de les inclure au sein de la culture nationale. Ces objectifs sont supposés s'accomplir grâce à un style «réaliste» puisant non seulement dans la tradition culturelle nationale, mais également dans des courants modernes. C'est ainsi le cas de l'affiche réalisée par le promoteur du style national Władysław Skoczylas pour les Foires orientales internationales, sur laquelle est représenté le montagnard Juraj Jánošík, héros et figure épique de la culture slovaque et polonaise que la légende populaire a construit comme un brigand tout à la fois défenseur des pauvres, à l'image de Robin des Bois, et résistant à l'envahisseur, comme Jeanne d'Arc (ill. 2).

Les affiches culturelles, sociales ou politiques ne sont pas les seules à avoir pour but de participer au processus d'éducation des masses. C'est également le cas des réalisations à vocation publicitaire, en fort développement durant la crise économique des années 1929-1933. En la matière, le Cercle des graphistes publicitaires [Koło Artystów Grafików Reklamowych], fondé en 1933, joue un double rôle : il contribue à la fois à la professionnalisation du métier de graphiste et à la popularisation des arts graphiques dans la société polonaise par le biais des expositions<sup>84</sup>. Le succès des affiches polonaises à Paris lors de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes en 1925, puis à l'Exposition universelle de 1937 – notamment des réalisations des graphistes Tadeusz Gronowski (Grand Prix en 1925) et Tadeusz Trepkowski (Grand Prix en 1937)

<sup>82</sup> ANTOS Janusz, « O początkach plakatu polskiego w Krakowie [Les débuts de l'affiche polonaise à Cracovie] » in RUDZIŃSKI Piotr (éd.), *Pierwsze półwiecze polskiego plakatu 1900-1950* [Le premier demi-siècle de l'affiche polonaise 1900-1950], Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2009.

<sup>83</sup> CHMIELEWSKA Agnieszka, *W służbie społeczeństwa i narodu... [L'art au service de l'État...]*.

<sup>84</sup> ŁĄCKA Maria, « Koło Artystów Grafików Reklamowych [Le Cercle des graphistes publicitaires] », in STARZYŃSKI Juliusz (éd.), *Ze studiów nad genezą...* [Les études sur la genèse...], p. 317-390.



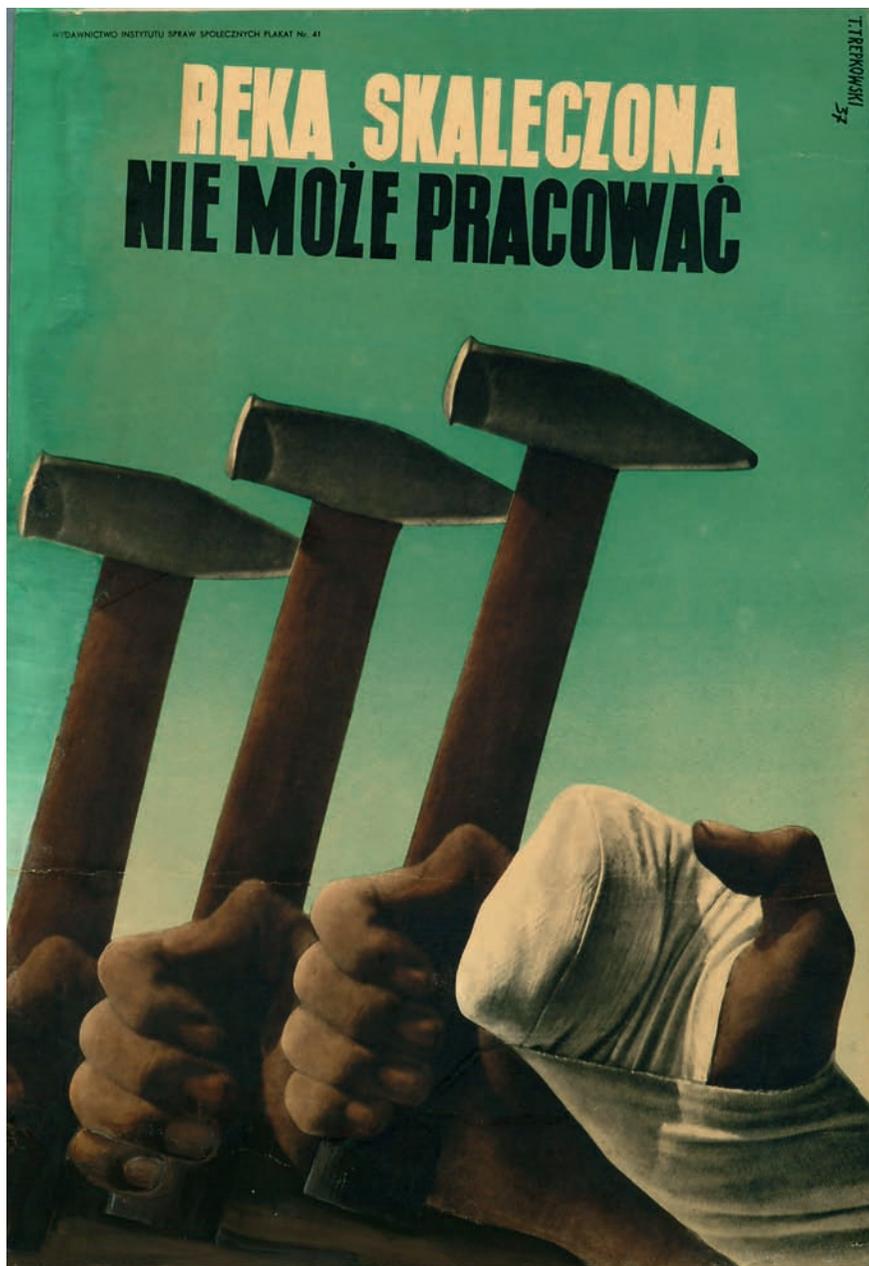
III. 2. SKOCZYŁAS Władysław, *Les V-èmes Foires internationales Lwów-Pologne, 1925*, lithographie en couleur, 59,5 x 39,8 cm. Uniwersytet Marii Curie Skłodowskiej, Lublin (UMCS).

(**ill. 3**) – confirme leur valeur artistique sur le plan international<sup>85</sup>. Or, les affiches commerciales destinées à vanter les qualités de divers produits sont régies par une tout autre esthétique dont l'efficacité se mesure avant tout à son rendement. Ainsi, à l'instar des graphistes français Cassandre (pseudonyme d'Adolphe Jean Marie Mouron) ou Leonetto Capiello, les affichistes polonais, surtout Tadeusz Gronowski, réalisent des publicités se concentrant sur un motif principal fort permettant d'attirer rapidement l'œil du passant, comme dans sa fameuse publicité pour la lessive Radion (**ill. 4**). De ce point de vue, durant l'entre-deux-guerres, l'affiche fait partie de la catégorie plus large des « arts graphiques utilitaires » et se trouve au croisement des fonctions artistique, politique, sociale et publicitaire.

Pendant l'occupation allemande de la Seconde Guerre mondiale, les affiches jouent un rôle important dans des campagnes de mobilisation pour combattre les envahisseurs<sup>86</sup>. Les affiches de Henryk Chmielewski, Stanisław Miedza-Tomaszewski, Stefan Bernaciński, Marek Żuławski ou d'autres auteurs anonymes, collées sur les murs, encouragent les habitants pendant l'Insurrection de Varsovie en 1944. Un certain nombre d'affiches de cette période sont éditées à l'étranger, principalement à Londres, où se trouve le gouvernement polonais en exil. C'est le cas par exemple des affiches de Leopold et Zygmunt Haar. Elles constituent par ailleurs un outil important de propagande pour les Soviétiques qui s'installent en terre polonaise à partir de 1944. Les villes de Lublin, puis de Łódź voient émerger des acteurs importants pour l'affiche : des artistes (Włodzimierz Zakrzewski, Henryk Tomaszewski, Tadeusz Trepkowski, Eryk Lipiński) ; des critiques d'art (Ignacy Witz, Jan Lenica) ; des activistes politiques (Szymon Bojko, Jerzy Borejsza, Włodzimierz Sokorski). Les engagements de gauche ou communistes datant d'avant-guerre d'artistes comme Włodzimierz Zakrzewski, Jan Lenica ou Eryk Lipiński facilitent leur retour à la vie artistique après 1945 et leur permettent de gagner la faveur des dirigeants politiques. Cependant, il ne faut pas oublier que, pour nombre d'artistes, la guerre a constitué un véritable traumatisme et que sa fin, malgré les circonstances, est un moment de joie, d'enthousiasme et d'inspiration.

<sup>85</sup> SOSNOWSKA Joanna M. (réd.), *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN. Warszawa, 16-17.XI.2005* [Exposition de Paris 1925. Les actes du colloque de l'Institut de l'art de l'Académie nationale des sciences, Varsovie, 16-17.XI.2005], Varsovie, Instytut Polskiej Akademii Nauk, 2007 ; SOSNOWSKA Joanna M. (réd.), *Wystawa paryska 1937. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN. Warszawa, 22-23.X.2007* [Exposition de Paris 1937. Les actes du colloque de l'Institut de l'art de l'Académie nationale des sciences, Varsovie, 22-23.X.2007], Varsovie, Instytut Polskiej Akademii Nauk, 2009.

<sup>86</sup> Sur l'affiche polonaise durant la Seconde Guerre mondiale, FOLGA-JANUSZEWSKA Dorota (réd.), *The Art of Polish Poster*, Olszanica, Bosz, 2018, p. 213-221.



III. 3. TREPKOWSKI Tadeusz, *Ręka skaleczona nie może pracować* [La main blessée ne peut pas travailler], 1937, offset, 59,5 x 41,5 cm. Centralny Instytut Ochrony Pracy (CIOP), Varsovie.



III. 4. GRONOWSKI Tadeusz, *Radion sam pierze* [Radion lave tout seul], 1926, lithographie, 81 x 113,5 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.

Chaque occasion professionnelle est alors la bienvenue, et le domaine du graphisme offre de nombreux mandats, ce qui explique la popularité et le dynamisme de cette pratique durant les années d’après-guerre.

## **Włodzimierz Zakrzewski et les affiches de l’Agence TASS**

Les productions de l’Atelier de l’affiche propagandiste – fondé à Lublin durant les dernières années de guerre – ont cristallisé la première rencontre entre des esthétiques différentes dans le domaine de l’affiche<sup>87</sup>. L’esthétique des affiches soviétiques créées pendant la Seconde Guerre mondiale par les artistes associés à l’Agence télégraphique de l’Union Soviétique

<sup>87</sup> Waldemar Baraniewski l’a remarqué dans son article «L’art de l’impact direct» [Sztuka bezpośredniego oddziaływania], in RUDZIŃSKI Piotr (éd.), *Pierwsze półwiecze polskiego plakatu...* [Le premier demi-siècle de l’affiche polonaise...].

TASS [Telegrafnoe Agentstvo Sovetskogo Sojuza] et caractérisées par un style pictural, figuratif, caricatural ou pathétique, transparait dans les réalisations de Włodzimierz Zakrzewski, organisateur principal et responsable de l'Atelier. L'esthétique, qui s'inspire de la tradition du graphisme polonais de l'entre-deux-guerres et qui se réfère à la tradition européenne, tout en y incluant de nouvelles exigences idéologiques, est mise en pratique, elle, dans les affiches de Tadeusz Trepkowski et d'Henryk Tomaszewski.

Avant la création de l'Atelier de l'affiche propagandiste par Włodzimierz Zakrzewski, les premières affiches de la nouvelle réalité politique et esthétique polonaise ont été réalisées à la Maison du Soldat [Centralny Dom Żołnierza], fondée le 22 juillet 1944 sur l'ordre du colonel Wiktor Grosz, chef du Département politique et éducatif de l'Armée polonaise<sup>88</sup>. Ne disposant pas de civils, le gouvernement a fait appel à des soldats de la Première Armée pour mettre sur pied des initiatives culturelles. L'activité de la Maison s'est concentrée dans un premier temps sur le théâtre et la musique, mais, très vite, le lieu s'est transformé en centre culturel, réunissant toutes les activités proposées dans les zones libérées. L'Atelier de peinture, dont la direction est confiée à Karol Baraniecki<sup>89</sup>, est le premier atelier de création d'affiches à être implanté sur les territoires libérés<sup>90</sup>. Les affiches de propagande politique, réalisées à la main et au pochoir et éditées en dix à quinze exemplaires, sont exposées dans le hall de la Maison et dans le bâtiment du Conseil national du Comité central politique et éducatif de l'Armée polonaise, GZWWP [Krajowa Rada Narodowa Głównego Zarządu Polityczno-Wychowawczego Wojska Polskiego].

En août 1944, probablement, Włodzimierz Zakrzewski arrive à Lublin et fonde l'Atelier de l'affiche propagandiste sur l'ordre du capitaine Zygmunt Modzelewski, représentant de l'Armée polonaise en

<sup>88</sup> La Maison prend pour siège la Maison du soldat, construite durant l'entre-deux-guerres, et nommée à sa tête le colonel Aleksander Zabłudowski. BARANIEWSKI Waldemar, «L'art de l'impact direct»..., p. 184-185.

<sup>89</sup> En septembre 1940, BARANIEWSKI Waldemar, «L'art de l'impact direct»..., p. 184.

<sup>90</sup> Avant la création de l'atelier, les affiches à destination des Polonais étaient réalisées au sein d'institutions soviétiques sur le territoire de l'URSS, par des auteurs polonais (Mieczysław Berman, Zenon Wasilewski, Ignacy Witz), et par des affichistes soviétiques (Iraklij Toidze, Aleksiej Kokorekin) et hongrois (Sandor Ek), POL Krzysztof, *Pracownia plakatu frontowego* [L'Atelier de l'affiche propagandiste], Varsovie, KAW, p. 7, Recenzja Szymona Bojki dla Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego w związku z przygotowywanym Katalogiem polskich plakatów politycznych z lat 1944-1948 [Revue par Szymon Bojko pour le Musée de l'histoire du mouvement révolutionnaire polonais dans le cadre de la préparation du Catalogue des affiches politiques polonaises 1944-1948] tapuscrit, 15.X.1971, Annexe 5 in BARANIEWSKI Waldemar, «L'art de l'impact direct»..., p. 203.

URSS<sup>91</sup>. L'Atelier dépend dès lors de la Section de la propagande du Département de la propagande du Comité central politique et éducatif de l'Armée polonaise (DPCCEAP). Durant ses mois d'activité – jusqu'au 31 décembre 1944 –, il éditera vingt-huit affiches propagandistes qui glorifient les Soviétiques et s'en prennent de manière particulièrement virulente aux soldats de l'Armée de l'Intérieur [AK]<sup>92</sup>. Ces affiches constituent un moyen de propagande annonçant symboliquement « *que la nouvelle Pologne est arrivée* »<sup>93</sup>, comme le formule Ignacy Witz, graphiste appelé à devenir l'un des plus influents critiques d'art en Pologne, enseignant à l'Académie des Beaux-Arts et directeur du Département des éditions artistiques graphiques (DEAG), fondé en 1950. Les textes figurant sur l'affiche sont généralement rédigés par le DPCCEAP bien qu'ils soient parfois le fait des créateurs d'affiches, ce qui est alors spécifié à côté de la signature. Cette forme de communication s'inscrit dans la propagande globale touchant la vie publique. Ouvriers et paysans sont invités à manifester spontanément pour le « *pouvoir au peuple* » sous peine de perdre leur place de travail ou leurs terres<sup>94</sup>.

Le responsable et coordinateur de l'Atelier, Włodzimierz Zakrzewski, est un personnage important pour notre propos. Né en 1916 à Saint-Pétersbourg, il a suivi sa scolarité à Bielsko Podlaskie où il a fait partie, entre 1933 et 1934, de l'Union des jeunes communistes de Biélorussie de l'Ouest [Komunistyczny Związek Młodzieży Zachodniej Białorusi]. Dès 1936, il travaille temporairement pour des agences de publicité. En 1939, il étudie durant un an à l'École municipale des arts décoratifs de Varsovie [Miejska Szkoła Sztuk Zdobniczych w Warszawie]. En 1939, peu avant l'occupation allemande, il est nommé directeur de la Maison de la culture socialiste à Bielsko Podlaskie. À partir de 1940, il s'installe à Moscou pour y suivre des études de peinture. Entre 1941 et 1942, il réalise des affiches au pochoir pour l'agence TASS. Cette expérience exercera une influence prépondérante sur Zakrzewski ainsi que sur toute la création d'affiches en Pologne durant les dernières années de guerre et dans la période qui suivra.

<sup>91</sup> BARANIEWSKI Waldemar, « L'art de l'impact direct »..., p. 12.

<sup>92</sup> L'*Armia Krajowa* (l'Armée de l'Intérieur, AK) a constitué le mouvement de résistance le plus important en Pologne sous l'occupation allemande et soviétique.

<sup>93</sup> WITZ Ignacy, « W kawiarni plastyków [Au café des artistes plasticiens] » in BECHCZYC-RUDNICKA Maria (éd.), *W stołecznym Lublinie* [Dans la capitale Lublin], Lublin, Wydawnictwo Lubelskie, 1959.

<sup>94</sup> DAVIES Norman, *Histoire de la Pologne*..., p. 98.

Zakrzewski dispose de volontaires – des soldats provenant du 9<sup>e</sup> Régiment de sécurité [Pułku Zapasowego] – qui, en règle générale, n'ont pas suivi de formation artistique. Durant la période d'activité la plus intense de l'Atelier, quarante-et-un soldats y travaillent<sup>95</sup>.

L'influence des affiches réalisées à l'agence TASS<sup>96</sup>, où Zakrzewski a travaillé entre 1941 et 1942, transparaît dans l'esthétique de la plupart des productions de l'Atelier de l'affiche propagandiste. Ainsi les réalisations de TASS comme celles de l'Atelier de Lublin servent-elles de vecteur officiel à la propagande de l'URSS. Les affiches de TASS, comme celles de Zakrzewski, sont réalisées au pochoir – une ancienne technique qui, avant le développement de la lithographie en couleur, servait souvent à enrichir les estampes en noir et blanc. Cette technique, qui nécessite un travail soigneux, permet de réaliser des pièces uniques, comportant à chaque fois des effets picturaux sensiblement différents, et se distingue en cela des images en série produites durant la guerre<sup>97</sup>. On gardera cependant à l'esprit que la raison principale de son usage n'est pas d'abord d'ordre esthétique, mais plutôt d'ordre pratique et économique.

Les réalisations de Zakrzewski ressemblent aux affiches du peintre, illustrateur et scénographe Pavel Petrovitch Sokolov (Sokolov-Skalia). Ce dernier a étudié pendant un an à VKhUTEMAS [Ateliers supérieurs d'art et de technique], a participé jusqu'en 1926 à un groupe d'avant-garde (Being), avant de rejoindre l'AKhRR où il est resté jusqu'à la guerre. Entre 1941 et 1946, il a été rédacteur en chef de l'agence s'occupant de la production d'affiches *Okna TASS* [Fenêtres TASS] où il a produit environ deux cents pièces, faisant preuve d'une grande maîtrise de la technique du pochoir<sup>98</sup>. Ses compositions – comme d'ailleurs celles de Zakrzewski – sont toujours narratives et représentent des figures humaines, le plus souvent des soldats de l'Armée rouge en train de combattre l'armée allemande ou Hitler. Cette dimension figurative correspond

<sup>95</sup> Ils occupent les fonctions de « peintres » (officiers), de « peintre sénior » (capitaine) ou encore d'« assistants » (simples soldats). Certains sont chargés du travail au pochoir (les sergents et les chefs de peloton), tandis que les lieutenants se partagent les charges de directeur de la production et de poète-parolier et que le porte-drapeau officie en tant que dessinateur de caractères. Outre ces fonctions, on a embauché un relieur, un administrateur, un responsable des expéditions, ainsi qu'un soldat de liaison; BARANIEWSKI Waldemar, « L'art de l'impact direct... », p. 189.

<sup>96</sup> Le 22 juin 1941, un groupe d'artistes et d'écrivains russes se réunit sous la bannière de l'agence TASS dans le but de produire de grandes affiches – *Okna TASS* [Fenêtres TASS]. Pendant les 1 418 jours de la guerre, l'agence TASS aura créé 1 240 affiches; DRUICK Douglas, ZEGERS Peter Kort, *Introduction*, in ZEGERS Peter Kort, DRUICK Douglas, *Windows of the War. Soviet TASS Posters at Home and Abroad 1941-1945*, New Haven; London, The Art Institute of Chicago; Yale University Press, 2011, p. 13.

<sup>97</sup> DRUICK Douglas, ZEGERS Peter Kort, *Introduction...*, p. 61.

<sup>98</sup> DRUICK Douglas, ZEGERS Peter Kort, *Introduction...*, p. 386.

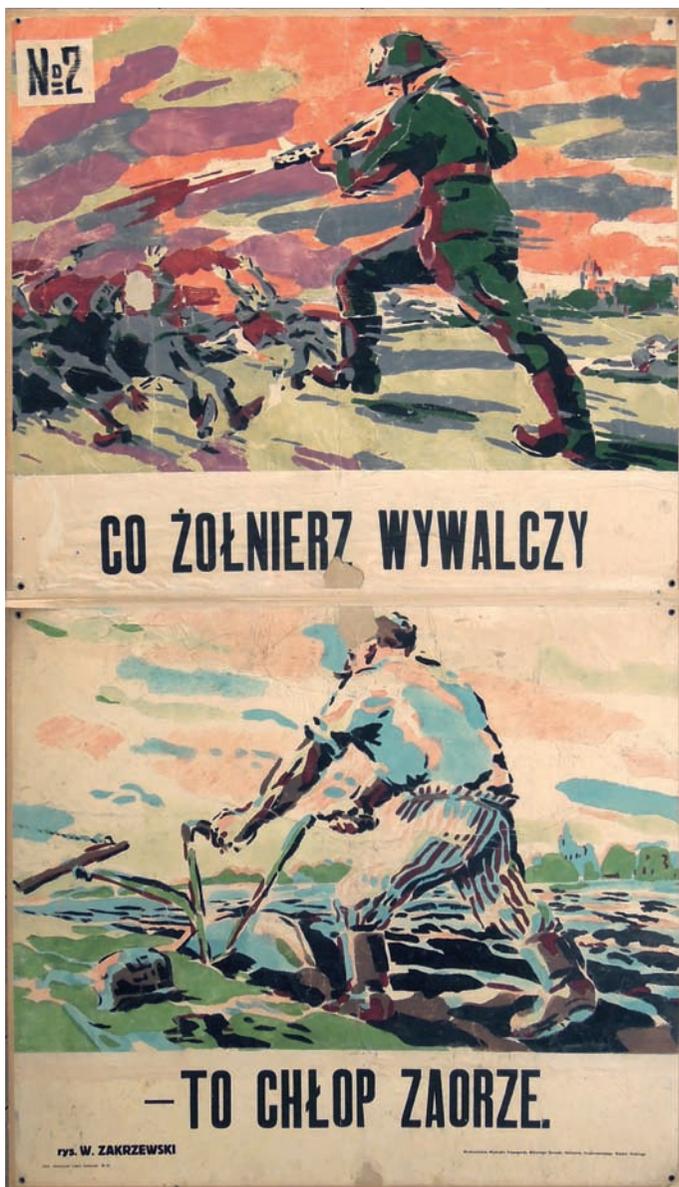
à la traduction plastique de l'appel communiste à un «*retour vers l'homme*». À l'instar de Sokolov-Skalia, Zakrzewski utilise souvent les ocres qu'il met à profit dans des applications de couleurs complexes quoique moins sophistiquées que celles de l'artiste russe. Enfin, les affiches de l'Atelier de Lublin comme celles de TASS sont numérotées pour des raisons strictement pratiques: il s'agit de faciliter leur éventuelle réédition. Sur les affiches soviétiques, le numéro, de taille importante, est le plus souvent placé en haut de l'affiche, dans une zone non illustrée, où il est toujours accompagné de la formule «*Okna TASS*». Sur les affiches de l'Atelier de Lublin, en revanche, la numérotation reste plus discrète, elle est placée soit à proximité du texte, soit directement sur l'image.

La séparation du texte et de l'image est caractéristique des réalisations de l'Atelier, comme l'illustre la première affiche de Włodzimierz Zakrzewski, *Géant, nain. Voici comment les dirigeants de l'AK aident à combattre le Prussien* [Olbrzym, karzełek. Oto jak przywódcy AK pomagają bić Prusaka], où l'image est placée entre les deux parties du titre. Parfois, le texte sert aussi à diviser l'affiche en deux parties distinctes, comme sur la deuxième affiche de Zakrzewski éditée à l'Atelier de Lublin. Cette réalisation, qui porte le slogan *Ce que le soldat conquiert – le paysan le labouré* [Co żołnierz wywalczy – to chłop zaorze], donne à voir, dans sa partie supérieure, un soldat soviétique en train d'écraser les troupes allemandes sur un champ qui réapparaît dans la partie inférieure de l'image, mais cette fois en train d'être labouré par un paysan après la guerre (ill. 5). Les deux parties représentées sont, en règle générale, contrastées afin de faciliter la transmission du message propagandiste. La composition duale comparant un «avant» et un «après», souvent utilisée dans les affiches de TASS, s'inspire de la tradition du «*lubok*» – une estampe populaire russe, gravée en général sur bois<sup>99</sup>. Les «*lubki*» se présentent sous la forme d'images simples et narratives, inspirées par la littérature ou encore par des histoires religieuses et populaires<sup>100</sup>. Notons que cette tradition populaire a également inspiré certains artistes d'avant-garde comme Malevitch ou Maïakovski.

L'utilisation de la caricature est caractéristique aussi bien des affiches de TASS que de celles issues de l'Atelier de Lublin. Sur l'affiche n° 4, Zakrzewski représente un soldat allemand «*au travail*» (autrement dit en train de tuer), puis, sur une deuxième image, le même soldat dans un

<sup>99</sup> *Le lubok. L'imagerie populaire russe xvii<sup>e</sup>-xix<sup>e</sup> siècles*, Léninegrad, Éditions Cercle d'art, Éditions d'art Aurora, 1984.

<sup>100</sup> ZEGERS Peter Kort, DRUICK Douglas, *Windows of the War...*, p. 14.



III. 5. ZAKRZEWSKI Włodzimierz, *Co żołnierz wywalczy – to chłop zaorze* [Ce que le soldat conquiert – le paysan le laboure], photographie d'archive (131 exemplaires), Varsovie, Archives Włodzimierz Zakrzewski junior.

fauteuil en train de se reposer, avec ce sous-titre : « *Voici un Volksdeutch après le travail* », et enfin, en prison, accompagné de la légende « *Pour son travail – la perpétuité* ». La déformation progressive des traits du soldat allemand, à commencer par le contraste entre son visage heureux sur la deuxième image et dépité sur la troisième, devait susciter le rire, mais aussi le contentement du spectateur face à la justice rendue. Ce genre de procédé était destiné à plaire aux classes populaires, mais également à faire œuvre de propagande en présentant les Soviétiques (pourtant absents de l'affiche) comme des libérateurs grâce auxquels justice est faite.

Des affiches de caractère plus pathétique ou combatif sont aussi réalisées par Zakrzewski à l'Atelier de Lublin. Ainsi, celle portant le slogan *Nous faisons le sacrifice commun de notre vie, laissons la bataille forger une alliance fraternelle* [Życie składamy wspólnie w ofierze, niech krzepnie w boju bratnie przymierze] constitue un exemple des nombreuses compositions dans lesquelles les soldats sont orientés vers le côté gauche, symbolisant le front de l'Ouest vers lequel se dirigent les armées soviétiques et polonaises (ill. 6). La composition de Zakrzewski est cependant beaucoup plus statique que les affiches de ce genre produites par TASS. On pourrait presque avoir l'impression que, pour l'affichiste polonais, la transmission du message (la mobilisation pour la victoire sur les Allemands) est aussi importante que la composition formelle de l'affiche. Une affiche sur laquelle les taches de couleurs vives du drapeau rouge et du ciel ainsi que la forme schématique d'un tank au second plan prennent un caractère quasiment abstrait.

Un autre motif, celui du soldat solitaire dont la main est dirigée vers le spectateur, fait une autre référence aux affiches soviétiques, mais également à son prototype anglais réalisé par Lord Kitchener en 1914. Il s'agit de l'affiche *Your country needs you* qui aurait aidé à recruter un million de volontaires pendant la Première Guerre mondiale<sup>101</sup>. Parmi les affichistes soviétiques, c'est Moor qui, en 1920, a appliqué ce motif aux besoins de la propagande communiste tout en changeant néanmoins les couleurs pour le rouge, le blanc et le noir (ill. 7). La version polonaise intitulée *Pourquoi n'es-tu pas dans l'armée ?* [Dlaczego TY nie jesteś w wojsku ?] se distingue de ces deux exemples par une autre utilisation des couleurs (ill. 8). Zakrzewski préfère l'usage de diverses teintes d'ocre : le résultat, beaucoup plus pictural, et l'atmosphère moins « révolutionnaire » qui s'en dégage tranchent avec l'affiche de Moor. Sur cette dernière, le doigt se détache par un fort contraste

<sup>101</sup> WELCH David, *Propaganda, Power and Persuasion*, London, The British Library, 2013, p. 81.



III. 6. ZAKRZEWSKI Włodzimierz, *Życie składamy wspólnie w ofierze, niech krzepnie w boju bratnie przymierze* [Nous faisons le sacrifice commun de notre vie, laissons la bataille forger une alliance fraternelle], 1944, tempera, pochoir, 79,5 91,5 cm. (590 exemplaires). Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.

avec le fond et il est, par conséquent, beaucoup plus marqué et visible, alors que sur l’affiche de Zakrzewski, on aperçoit d’abord le visage du soldat (plus réflexif qu’accusateur), puis seulement son doigt, dont les couleurs se fondent avec celles de son uniforme. Il s’agit de la dix-septième affiche de Zakrzewski réalisée à Lublin. Il faut noter que, si le numéro ne figure pas sur cette réalisation, la signature de l’auteur est, elle, bien visible au bas de la composition, ce qui signale les ambitions artistiques de l’artiste polonais.

La lecture des rapports rédigés par Zakrzewski durant son séjour à Lublin à destination de son chef – le major Wągrowski – révèle l’engagement sans réserve de l’affichiste en tant qu’«*instructeur de peinture et de sculpture*» à



III. 7. Moor D.S., *TY zapisalsya dobrovol'tsem?* [T'es-TU inscrit comme volontaire?], lithographie, 1920, 106 x 71 cm. Musée de l'Affiche de Wilanów, Varsovie.



Ill. 8. ZAKRZEWSKI Włodzimierz, *Dlaczego TY nie jesteś w wojsku?* [Pourquoi n'es-tu pas dans l'armée?], 1944, tempera, pochoir, 79,5 x 80 cm (487 exemplaires). (Pol Krzysztof, *Pracownia plakatu frontowego* [L'Atelier de l'Affiche Propagandiste], Varsovie, KAW, 1980, p. 56). Archives Włodzimierz Zakrzewski junior.

l'Atelier de l'affiche de Lublin. Ce sont des comptes rendus de style militaire, sec, dans lesquels Zakrzewski présente les résultats de son activité : le nombre d'affiches réalisées, le nombre de conférences données sur des thèmes politiques et artistiques, le nombre de consultations<sup>102</sup>, des informations

<sup>102</sup> Annexe n° 1, MN n° 27, BARANIEWSKI Waldemar, « L'art de l'impact direct » [Sztuka bezpośredniego oddziaływania]..., p. 199-200.

concernant son activité d'organisateur (expositions, contacts avec les artistes, etc.)<sup>103</sup>. Dans ces rapports, Zakrzewski apparaît comme un artiste-militaire pour qui les questions esthétiques sont au moins aussi importantes que les questions politiques et stratégiques. Il demande l'autorisation d'organiser pour les peintres des cours et des conférences sur des thèmes artistiques et propagandistes. Il veille également à répondre aux besoins de l'armée et propose d'organiser des expéditions sur le front afin d'entretenir le contact entre les créateurs d'affiches et l'armée, puisque, comme il le constate, «*les peintres de l'armée ne travaillent presque pas sur des sujets militaires*». Zakrzewski a également des ambitions artistiques: dans son rapport du 31 octobre 1944, il évoque la création d'un Musée de l'Armée polonaise dont l'enjeu serait de collectionner les œuvres d'art d'une «*brigade d'artistes*» formée à cette seule fin. Notons aussi que seules les affiches de Zakrzewski sont signées sur la composition par la formule «*dessin: W. Zakrzewski*» ou «*texte et dessin: W. Zakrzewski*». Les affiches des autres collaborateurs de l'Atelier ne portent pas de signature.

## **Łódź et Tadeusz Trepkowski – le communisme sous une forme personnelle et symbolique**

En janvier 1945, à la suite de l'offensive sur le front de l'Ouest, l'Atelier de l'affiche propagandiste déménage à Łódź, libérée le 21 janvier. Włodzimierz Zakrzewski est nommé «*instructeur sénior*» dans le domaine de la peinture et de la sculpture, ce qui lui confère le contrôle de l'activité de l'Atelier ainsi que le choix de la forme des affiches et des textes qui les accompagnent. Tous les cinq à dix jours, une nouvelle affiche sort des presses, les tirages s'élevant à quelques milliers d'exemplaires<sup>104</sup>. L'Atelier de Łódź est en effet beaucoup mieux équipé que celui de Lublin et dispose alors de deux presses lithographiques placées sous le contrôle de Léon Brière de Martherey, chargé de former les créateurs d'affiches à cette technique. La lithographie permet de maîtriser davantage les détails de la composition et de mieux définir les contours<sup>105</sup>.

<sup>103</sup> Dans le rapport du 31 octobre 1944, BARANIEWSKI Waldemar, «*L'art de l'impact direct*» [Sztuka bezpośredniego oddziaływania]..., p. 200-201.

<sup>104</sup> BARANIEWSKI Waldemar, «*L'art de l'impact direct*» [Sztuka bezpośredniego oddziaływania]..., p. 194.

<sup>105</sup> C'était son souhait, comme on le lit dans son rapport du 15 mai 1945, rkps MN, n° 38, BARANIEWSKI Waldemar, «*L'art de l'impact direct*» [Sztuka bezpośredniego oddziaływania]..., p. 196.

Outre les progrès techniques, l'Atelier de Łódź est marqué par l'arrivée de Tadeusz Trepkowski. Né en 1914, Trepkowski a commencé sa carrière de graphiste durant l'entre-deux-guerres. Souvent considéré comme autodidacte, il n'a fréquenté l'école de l'Industrie graphique de Varsovie [Szkoła przemysłu graficznego im. Józefa Piłsudskiego] que durant l'année académique 1931-1932<sup>106</sup>. Il y a appris notamment la technique de la lithographie. De 1936 à 1939, il fait partie du Cercle des graphistes publicitaires [Koło Artystów Grafików Reklamowych]. Au cours des années 1930, ses affiches, très synthétiques et sobres, sont régulièrement remarquées par la critique et primées lors de concours d'affiches. À l'Exposition internationale des Arts et des Techniques appliqués à la vie moderne de Paris, en 1937, il a obtenu le Grand Prix pour son affiche portant sur le domaine de la santé et de la sécurité au travail : *La main blessée ne peut pas travailler* [Ręka skaleczona. nie może pracować]<sup>107</sup> (ill. 3). Cette affiche traduit bien sa méthode de création qui repose sur l'élaboration d'un signe graphique synthétique, concis, dépourvu de détails superficiels, et qui reste en étroite relation avec le sujet annoncé. Trepkowski puise dans la tradition de l'affiche polonaise de l'entre-deux-guerres et dans le graphisme français, surtout autour de Cassandre, et ne s'inspire pas de la tradition soviétique (ni «constructiviste», ni celle en provenance de AKhRR) bien qu'il soit, à l'instar de Zakrzewski, un fervent communiste. Aux affiches illustratives et narratives soviétiques basées sur la représentation de la figure humaine, Trepkowski oppose tout un répertoire d'objets correspondant, sur un mode symbolique ou métaphorique, au thème de l'affiche. Ainsi, pour son affiche *Par les armes et le travail* [Bronią i pracą], au lieu de représenter des soldats, des ouvriers ou des paysans (ce que fait Zakrzewski), Trepkowski décide de montrer l'attribut du soldat – une arme – qu'il croise avec une cheminée fumante (ill. 9). L'affiche consacrée à la bataille de Lenino du 12 octobre 1943 donne à voir une épée avec deux drapeaux, l'un polonais et l'autre soviétique, ce qui renvoie à la collaboration de l'Armée rouge avec la Première division d'infanterie polonaise en vue de briser la défense allemande (ill. 10).

<sup>106</sup> Wykaz Postępów. Szkoła Przemysłu Graficznego im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Warszawie za okres I.IX.1931 do dnia I.VII 1932 [Bulletin de notes. École de l'Industrie graphique de Varsovie], Les Archives de l'Académie des Beaux-Arts.

<sup>107</sup> SZABŁOWSKA Anna Agnieszka, «Pałac Reklamy na Wystawie Sztuka i Technika w Życiu Współczesnym w 1937 roku» [Le Palais de la Publicité à l'Exposition internationale des Arts et des Techniques appliqués à la Vie moderne] in SOSNOWSKA Joanna M. (réd.) *Wystawa paryska 1937...* [L'Exposition de Paris 1937...], p. 244.



III. 9. TREPKOWSKI Tadeusz, *Bronia i praca* [Par les armes et le travail], 1945, lithographie, 67 x 48 cm. Bibliothèque militaire centrale, Varsovie.

À travers ses compositions, Trepkowski propose une alternative au modèle soviétique qui, rappelons-le, exigeait des affichistes qu'ils représentent principalement des figures humaines. Trepkowski utilise un répertoire d'objets – outils de travail, armes, drapeaux, etc. –, mais il se limite à ces éléments. Ses compositions ne cherchent pas à être réalistes, mais plutôt symboliques, effet obtenu par la simplification de la forme et par l'élimination des détails superficiels.



Ill. 10. TREPKOWSKI Tadeusz, *Lenino 12.X.43*, 1945, lithographie, 67 x 49 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.

À l’atelier de Łódź, même Zakrzewski est influencé par les affiches de Trepkowski, notamment par sa technique de l’aéroggraphie qui permet d’obtenir des effets intéressants de gradation des couleurs. Cette inspiration transparaît notamment dans le rapport du 15 mai 1945, où Zakrzewski explique avoir utilisé cette méthode pour réaliser le fond et le drapeau de l’affiche *Rompus aux combats, nous sommes les gardiens des frontières et de la démocratie* [Wypróbowani w bojach na straży granic i demokracji] (ill. 11).



III. 11. ZAKRZEWSKI Włodzimierz, *Wypróbowani w bojach na straży granic i demokracji* [Rompus aux combats, nous sommes les gardiens des frontières et de la démocratie], 1945, lithographie, 86 x 61 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.



Ill. 12. ZAKRZEWSKI Włodzimierz, *Szlakiem Krzywoustego* [Suivre la voie de Boleslas III Bouche-Torse], 1945, lithographie, 61 x 86,3 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.

Il est aussi probable qu’au vu de la conception métaphorique de l’affiche proposée par Trepkowski, Zakrzewski ait tenté de rendre ses compositions moins réalistes. S’ajoutent à cette explication les nouvelles directives du CCPEAP qui, à partir du printemps 1945, recommande aux affichistes d’inclure une dimension historique dans leurs travaux afin de légitimer les nouvelles frontières définies après Yalta<sup>108</sup>.

Zakrzewski met en pratique ces indications dans son affiche *Suivre la voie de Boleslas III Bouche-Torse* [Szlakiem Krzywoustego] dans laquelle il trouve le moyen d’intégrer des personnages historiques au sein de la composition en les juxtaposant à des personnages contemporains (ill. 12).

<sup>108</sup> « Pour l’œuvre de propagande, il convient d’utiliser les documents élaborés pour les conférences et causeries des Services politiques et éducatifs centraux de l’Armée polonaise, et plus particulièrement : À propos d’un large accès à la mer, Dans le sillage de Boleslas III Bouche-Torse, La ville de Gdańsk – notre jadis – nous reviendra. », *Wytyczne...* n° 23, 31.III.1945, GZPWWP, BARANIEWSKI Waldemar, « L’art de l’impact direct [Sztuka bezpośredniego oddziaływania] », ..., p. 195.

Derrière un soldat polonais apparaît ainsi le roi Boleslas III Bouche-Torse, de la dynastie des Piast, qui a régné sur la Pologne au XI<sup>e</sup> siècle, à une époque où la ville de Szczecin en faisait encore partie. Le second plan donne d'ailleurs à voir la partie supérieure d'une carte de Pologne où est visible Szczecin – ville à nouveau rattachée à la Pologne après le déplacement de la frontière vers l'ouest à la fin de la guerre. Les gestes et les regards du soldat polonais et du roi vont dans la même direction, symbolisant la légitimité historique des nouvelles frontières. La couleur est utilisée pour distinguer temporellement les deux personnages : le bleu froid utilisé pour représenter le personnage historique se distingue de la composition par sa teinte quasiment irréelle et donne ainsi l'impression d'avoir affaire à un fantôme. S'inspirant probablement des affiches du graphiste britannique Eric Aldwinckle réalisées pendant la Seconde Guerre mondiale pour l'armée canadienne<sup>109</sup> (ill. 13), ce procédé de la juxtaposition des personnages historiques et contemporains sera utilisé dans une autre affiche de Zakrzewski *Sois comme Zawisza* [Bądź jak Zawisza]. Un soldat polonais y est représenté en compagnie d'un célèbre chevalier polonais du Moyen-Âge, Zawisza, lequel, à l'instar du roi Boleslas III Bouche-Torse sur l'affiche précédente, se distingue par sa couleur bleue, les deux soldats tenant dans leurs mains une arme (ill. 14). La répétition de ce mouvement légitime symboliquement l'usage de la force par les militaires polonais, en l'occurrence ceux de l'Armée du Peuple [Armia Ludowa], un mouvement de résistance communiste polonais soutenant les actions de l'URSS.

Pourtant, la comparaison entre les affiches de Trepkowski et celles de Zakrzewski montre bien à quel point leurs approches sont différentes. Dans son affiche *Kołobrzeg 18.03.1945* qui évoque la bataille de Kolberg lors de l'offensive en Poméranie orientale et qui représente un paysage maritime avec un casque rouillé, Zakrzewski se rapproche beaucoup du style de Trepkowski (ill. 15). Il s'inspire aussi de Cassandre, ce qui montre que les influences françaises n'ont pas été complètement ignorées par ce partisan des modèles soviétiques. La composition de cette affiche, avec l'horizon placé vers le côté supérieur et sa perspective linéaire, fait penser à certains travaux de Cassandre, ainsi *L'Étoile du Nord*. Cependant, la comparaison de cette dernière avec l'affiche de Trepkowski *Grunwald 1410, Berlin 1945* (1945) (sur

<sup>109</sup> NIEDOJADŁO Mikołaj, « Jak się kradło w socrealizmie. Zapożyczenia motywów, tematów i rozwiązań formalnych w polskim plakacie propagandowym okresu realizmu socjalistycznego [Comment on volait durant le réalisme socialiste. L'emprunt de motifs, de thèmes et de solutions formelles dans l'affiche de propagande polonaise de la période du réalisme socialiste] », *Quart* 1(39), 2016, p. 73-74.

laquelle sont juxtaposés deux casques rouillés, l'un hitlérien et l'autre, teutonique, avec deux corbeaux comme symboles de malheur) (ill. 16), révèle que, malgré des similitudes dans la construction du plan et la disposition des détails, Zakrzewski demeure dans la représentation narrative, alors que Trepkowski essaie avant tout de fournir une représentation symbolique et métaphorique.

## Henryk Tomaszewski et ses affiches typographiques

Une autre conception de l'affiche au sein de l'Atelier de l'affiche propagandiste de Łódź est proposée par Henryk Tomaszewski. Cet artiste, né en 1914 et figure majeure de ce que l'on appellera plus tard l'« école polonaise de l'affiche », a débuté également sa carrière de graphiste durant l'entre-deux-guerres. Entre 1929 et 1934, il a étudié à l'école de l'Industrie graphique de Varsovie [Szkola przemysłu graficznego im. Józefa Piłsudskiego] qui l'a préparé à la profession de lithographe. Après des études à l'Académie des Beaux-Arts de Varsovie (1934-39)<sup>110</sup> et, parallèlement, à partir de 1935, à l'École municipale des arts décoratifs [Miejska Szkoła Sztuk Zdobniczych w Warszawie]<sup>111</sup>, il commence sa carrière comme dessinateur satirique et illustrateur dans la revue *Szpilki*, dont le rédacteur en chef est Eryk Lipiński, son collègue de l'Académie des Beaux-Arts. Quelques jours avant le déclenchement de la guerre, Henryk Tomaszewski crée une affiche, *À agression brutale, riposte brutale* [Gwałt zadany siłą musi być siłą odparty] (1939), dans laquelle il utilise le photomontage. Commandée par le parti d'extrême droite Camp de l'unité nationale [Obóz Zjednoczenia Narodowego, OZN], cette affiche emprunte aussi bien aux cartes postales polonaises des années 1930 qu'à l'imagerie soviétique (par exemple, à l'affiche de Iosif Abramovitch Ganf *Vladimir I. Lenin, Iosif Stalin*). Pendant la guerre, le photomontage représentera un moyen permettant aux artistes de montrer plusieurs prises de vues,

<sup>110</sup> Il a étudié chez les artistes suivants : Miłosz Kotarbiński ; Józef Czajkowski ; Wojciech Jastrzębowski ; Bonawentura Lenart ; SZEWCZYK Agnieszka (réd.), *Henryk Tomaszewski*, Varsovie, Bosz, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2014, p. 310.

<sup>111</sup> Tomaszewski a commencé sa formation dans cette école directement en troisième année et, après une année d'apprentissage et un examen final, a obtenu son diplôme de fin d'études en 1936, SZEWCZYK Agnieszka (réd.), *Henryk Tomaszewski*... p. 310.



III. 13. ALDWINCKLE Eric, *Whatever your job may be fight*, c. 1939-1945, lithographie, 77 x 52 cm. Library and Archives Canada/National Film Board of Canada fonds/e010753732.



III. 14. ZAKRZEWSKI Włodzimierz, *Bądź jak Zawisza* [Sois comme Zawisza], 1945, offset, 84 x 61 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.



III. 15. ZAKRZEWSKI Włodzimierz, *Kołobrzeg 18.III.45*, 1946, lithographie, 68 x 49,2 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.



III. 16. TREPKOWSKI Tadeusz, *Grunwald 1410, Berlin 1945*, 1945, lithographie, 66,5 x 48,5 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.

conformément à l'idée qu'il était désormais impossible de parler de la guerre en n'utilisant qu'une seule photo<sup>112</sup>.

L'affiche *Vive le 1<sup>er</sup> mai, journée de mobilisation du camp démocratique pour la victoire finale sur le nazisme* [Niech żyje 1 maja, dzień mobilizacji sił obozu demokratycznego dla ostatecznego zwycięstwa nad hitleryzmem], créée par Tomaszewski en 1945, constitue sa seule réalisation pour l'Atelier de l'affiche propagandiste (ill. 17). Un même texte, «Vive le 1<sup>er</sup> mai», en polonais, français, anglais et russe se détache sur un rectangle rouge. Le lettrage de chaque langue est traité différemment: celui en polonais constitue le motif principal, comme l'indiquent sa taille et sa couleur noire, tandis que les autres textes apparaissent en blanc, à l'exception des parties sortant du cadre, qui se teintent de rouge. La disposition éclatée du lettrage forme une composition dynamique qui, selon les intentions du créateur, doit exprimer la joie de la Libération et de la fin de la guerre<sup>113</sup>. Cette affiche typographique en noir, rouge et blanc – entrant en résonance avec les réalisations d'El Lissitzky – est une preuve de la liberté de création qui règne durant l'après-guerre. Toutefois, une telle composition typographique reste un cas unique dans la production de l'Atelier de Łódź sous la direction du Comité central politique et éducatif de l'Armée polonaise.

Pendant les dernières années de la guerre et au cours de son séjour à Łódź, Tomaszewski crée trois autres affiches typographiques: *Mariage* [Wesele], promotion pour une pièce de théâtre, réalisée en 1944, alors que l'Atelier se trouve encore à Lublin (ill. 18); l'affiche pour la première assemblée du Parti ouvrier polonais, commandée par le Comité central du parti ainsi qu'une autre affiche, elle pour le *1<sup>er</sup> mai – jour de la Fête du travail Parti polonais des Travailleurs (PPR)*<sup>114</sup> (1946) – éditée par le CCPEAP. Sur cette dernière affiche, les lettres majuscules «PPR», dessinées en rouge, sont accompagnées de la mention «Fête du monde de travail», écrite à la main. Tomaszewski, n'ayant pas réalisé durant

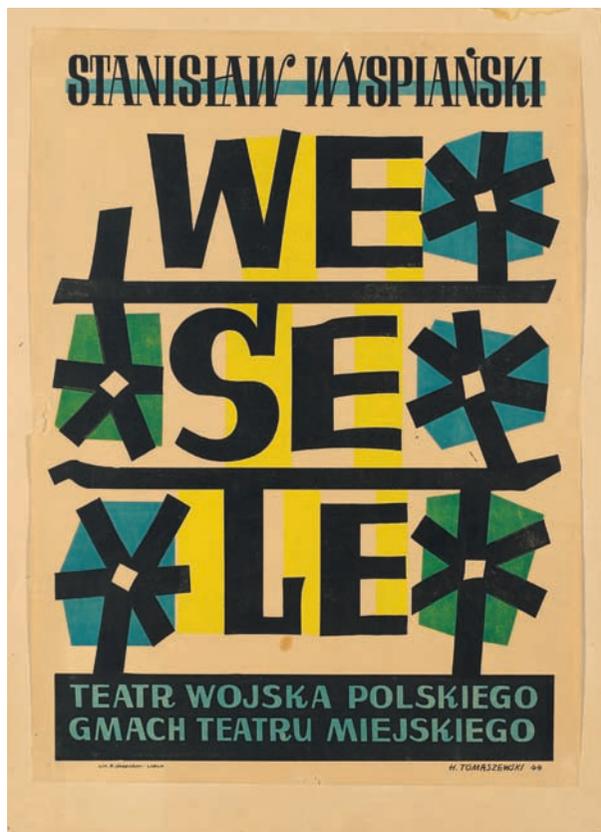
<sup>112</sup> TRETYAKOV Sergei, «From the Photo-Series to Extended Photo-Observation», *October* 118, 2006, p. 71-77, cité dans IDZIOR Aleksandra, «Reakcja na katastrofę: pamięć kulturowa w fotomontażach Teresy Żarnower Obrona Warszawy [Réaction à la catastrophe: mémoire culturelle dans les photomontages de Teresa Żarnower La Défense de Varsovie]» in ŚLIZIŃSKA Milada, TUROWSKI Andrzej, *Teresa Żarnowerówna...* [Teresa Żarnowerówna...], p. 122.

<sup>113</sup> *O plakacie. Zbiór materiałów z narad i dyskusji oraz artykułów poświęconych aktualnym problemom plakatu politycznego* [À propos de l'affiche. Contributions aux questionnements actuels de l'affiche politique], (manuscrits), Varsovie, Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne RSW «PRASA», 1954.

<sup>114</sup> [Polska Partia Robotnicza]



Ill. 17. *Niech żyje 1 maja* [Vive le 1<sup>er</sup> mai], 1945, lithographie, 98,6 x 69,7 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.



III. 18. TOMASZEWSKI Henryk, *Wesele* [Mariage], 1944, offset, 70 x 50 cm. Archives Filip Pągowski.

l'entre-deux-guerres d'affiches typographiques ou faisant écho au style constructiviste, se lance dans ces pratiques à un moment où les discussions en Union soviétique, comme en Pologne sont centrées sur le concept de « réalisme »<sup>115</sup>. La personnalité de ce graphiste, qui le pousse à toujours se positionner à contre-courant, explique peut-être une telle posture, dans laquelle transparait une opposition à l'esthétique en provenance d'URSS illustrée par les réalisations de TASS et de Zakrzewski.

<sup>115</sup> BOWN Matthew, LAFRANCONI Matteo (éds), *Socialist Realisms...*, p. 35 ; GOLOMSTOCK Igor, *L'Art totalitaire. Union soviétique, III<sup>e</sup> Reich, Italie fasciste, Chine*, traduit de l'anglais par Michèle Levy-Bram, Paris, Éditions Carré, p. 199 (voir surtout le chapitre 2, « Du modernisme au réalisme total »).

## **« Comme un tablier à une chèvre »<sup>116</sup>. De l’affiche de film à l’« art de l’affiche de film »**

### **L’entreprise nationale Film Polski**

Durant l’après-guerre, un autre événement marque le domaine de l’affiche polonaise : l’engagement en 1946 d’Henryk Tomaszewski et d’Eryk Lipiński par l’entreprise Film Polski [Film polonais], une institution nationale centralisée s’occupant de la distribution de films et de la production d’affiches. Elle a été créée le 13 novembre 1945 à la suite de la transformation du Département de la propagande cinématographique fondé à Lublin durant l’été 1944. Son premier directeur est le réalisateur Aleksander Ford et son directeur artistique et de programme, Jerzy Bossak. Deux grands principes régissent l’entreprise : d’une part, la concentration de tous les départements de la cinématographie en un seul département et, d’autre part, l’établissement d’un monopole dans la production et la distribution des films<sup>117</sup>. Il est prévu que l’entreprise produise annuellement 25 longs métrages et 120 documentaires censés

---

<sup>116</sup> En polonais : « Jak kwiatek do kożucha ».

<sup>117</sup> J’ai consulté l’original du décret du 13.XI.1945 sur la fondation de l’entreprise Film Polski, Archives des Actes nouveaux de Varsovie, groupe : ministère de la Culture, dossier : Direction générale du Film polonais, Office organisationnel-juridique, 1945, cote 102a. À partir de 1949, Film Polski se transforme en Centrale de location des films (CLF) et déménage à Varsovie Jarosław Wojciechowski, « Plakat filmowy w powojennej Polsce » [L’affiche de film en Pologne d’après guerre], in DYDO Krzysztof, *Polski Plakat Filmowy* [L’affiche polonaise de film], Galeria Grafiki i Plakatu, Cracovie, 1996, p. 48. Voir LUBELSKI Tadeusz, *Historia kina polskiego 1895-2014* [L’histoire du cinéma polonais 1895-2014], Cracovie, Universitas, 2015.

donner corps à la « mission d'éducation de l'art du film socialisé »<sup>118</sup>. En outre, l'entreprise dispose d'un canal de propagande : la revue *Film*, dont Bossak devient le rédacteur en chef.

Distraction extrêmement populaire durant l'après-guerre, le film joue un rôle propagandiste dont les hommes politiques sont conscients. Il s'agit alors de promouvoir un programme cinématographique adapté aux exigences socialistes, qui contribuerait également à la mise en valeur de l'« art le plus important », selon la fameuse expression de Lénine. Les ambitions de Film Polski sont importantes à ce sujet. Toutefois, dans le chaos organisationnel de l'après-guerre, la production de films polonais devient compliquée, et les films présentés dans les cinémas polonais – principalement des mélodrames et des comédies – sont pour la plupart des copies de films américains et français ayant survécu à la guerre<sup>119</sup>. Avec le temps, les films soviétiques commencent à être distribués massivement, mais au cours des années 1945 à 1950, les conditions de leur exploitation ne sont pas favorables, car l'entreprise Sojuzintorgkino réclame 75 % des recettes<sup>120</sup>. Quant à la cinématographie polonaise, c'est seulement à partir de 1949 que les films nationaux de propagande commencent à être réalisés, ce qui coïncide avec la diminution du nombre de films en provenance de l'Occident.

Lors du lancement de l'entreprise Film Polski, Stefan Matuszewski<sup>121</sup> déclare : « *La cinématographie ne relèvera plus du domaine privé [...] elle ne cherchera plus à flatter les goûts les plus futiles, à courir derrière les sensations faciles. Le film polonais sera un moyen puissant d'éducation sociale* »<sup>122</sup>.

<sup>118</sup> LUBELSKI Tadeusz, *Historia kina polskiego...* [L'histoire du cinéma polonais...], p. 154.

<sup>119</sup> LUBELSKI Tadeusz, *Historia kina polskiego...* [L'histoire du cinéma polonais...], p. 153.

<sup>120</sup> GĘBICKA Ewa, « Nie strzelać do Czapajewa! Jak po wojnie przyjmowano filmy radzieckie w Polsce [Ne tirez pas sur Czapajew ! Comment les films soviétiques en Pologne ont été acceptés après la guerre] », *Kwartalnik filmowy* 2, 1993, p. 94-107.

<sup>121</sup> Stefan Matuszewski – un activiste socialiste de l'entre-deux-guerres – dirigeait officieusement le Département de l'information et de la propagande du Comité polonais de libération nationale [Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego, PKWN] dont le directeur officiel fut Stefan Jędrychowski ; MISIAK Anna, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA), analiza socjologiczna* [Le cinématographe contrôlé. La censure cinématographique en pays socialiste et démocratique (RPP et USA), une analyse sociologique], Universitas, Cracovie, 2006, p. 75.

<sup>122</sup> ZAJICEK Edward, *Poza ekranem: Kinematografia polska 1918-1991* [Au-delà de l'écran : La cinématographie polonaise 1918-1991], Varsovie, Filmoteka Narodowa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1992, p. 42.

Dans ce contexte, il semble évident que les affiches faisant la promotion de « *la nouvelle cinématographie* » ne peuvent suivre la même voie que celles utilisées dans un système capitaliste. En 1946, la vice-directrice du département publicitaire de Film Polski à Łódź, Hanna Tomaszewska<sup>123</sup>, tente d'engager Henryk Tomaszewski et Eryk Lipiński pour la création des affiches des films distribués par l'entreprise<sup>124</sup>, laquelle décide de ne pas reprendre les affiches étrangères, alors que c'était d'usage courant durant l'entre-deux-guerres<sup>125</sup>. Tomaszewski évoque à ce sujet le fait que cette décision était probablement conditionnée par une volonté de ne pas montrer en pays socialiste des affiches représentant, par exemple, « *une femme terrifiée et un homme masqué avec un pistolet pointant dans sa direction* »<sup>126</sup>. « *Une sorte d'ambition s'est créée – commente Tomaszewski –, je ne sais pas d'où elle venait, dans quelle tête elle est apparue, il est probable que les considérations politiques aient compté parce que nous sommes un pays socialiste et que cette culture [américaine] veut que l'on tue une femme, notre mère...* »<sup>127</sup>.

Cependant, les graphistes n'acceptent pas immédiatement cette proposition car, comme le racontera Lipiński, durant l'entre-deux-guerres, l'affiche de film (comme, d'ailleurs, le film lui-même) est considérée comme un divertissement bas de gamme, destiné aux classes populaires<sup>128</sup>. Or, à l'époque, les graphistes animés d'ambitions artistiques ne s'engagent pas dans des productions de ce type<sup>129</sup>.

<sup>123</sup> Hanna Tomaszewska était la cousine d'Eryk Lipiński.

<sup>124</sup> LIPIŃSKI Eryk, *Pamiętniki* [Journal intime], Varsovie, Wydawnictwo Fakt, 1990 ; *Henryk Tomaszewski*, film documentaire réalisé par Daniel Szczechura en 1995. Cette histoire a été ensuite reprise à plusieurs occasions dans des publications sur l'affiche polonaise de film : SCHUBERT Zdzisław, « Piękne lata 1947-1967 » [Les années glorieuses 1947-1967], in DYDO Krzysztof (éd.), *Polski Plakat...* [L'affiche polonaise...], p. 37 ; KURZ Iwona, « Obraz do czytania. Film na plakatach Henryka Tomaszewskiego » [L'image à lire. Le film sur les affiches d'Henryk Tomaszewski], in SZEWCZYK Agnieszka (éd.), *Henryk Tomaszewski...*, p. 53.

<sup>125</sup> FOLGA-JANUSZEWSKA Dorota, *Ach! Plakat filmowy w Polsce* [Ah! L'affiche de film en Pologne], Olszanica, Bosz, 2009, p. 11.

<sup>126</sup> *Henryk Tomaszewski*, film...

<sup>127</sup> *Henryk Tomaszewski*, film...

<sup>128</sup> WEILL Alain, *L'Encyclopédie de l'affiche*, Paris, Éditions Hazan, 2011.

<sup>129</sup> « *Cette proposition nous a un peu embarrassés car un graphiste qui se respectait ne faisait pas d'affiches de cinéma. Mais nous avons accepté en pensant que nous pourrions faire sur le sujet du film les affiches que nous estimerions appropriées.* » Eryk Lipiński, « 15 lat polskiego plakatu » [15 ans de l'affiche polonaise], *Projekt* 5-6, 1961.

## L'affiche de cinéma comme genre

L'affiche de cinéma est, il faut le souligner, un genre bien à part qui s'est constitué à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle après l'invention du cinématographe<sup>130</sup>. En France, ce nouveau médium cherche à s'imposer face au café-concert, avec lequel il partage souvent les mêmes ateliers de production d'affiches, comme Faria ou Damaré<sup>131</sup>. Alain Weill constate à ce propos qu'«*il s'agit d'images à sensation, dans le drame ou la romance, généralement d'une grande médiocrité*»<sup>132</sup>. Toutefois, toujours selon Weill, il existe des exceptions telles que les affiches d'Adrien Barrère, affichiste du café-concert et caricaturiste de talent. Celui-ci a été engagé par Pathé frères, entreprise pour laquelle il réalisera plus de deux cents affiches pour des films comiques, des séries (Rigadin, Boireau, Nick Winter), ou encore le portrait de certaines personnalités (André Deed, Charles Prince, Max Linder) (ill. 19). Il a conçu en 1908 une célèbre affiche intitulée *Tous y mènent leurs enfants*, où des personnages de la haute société de l'époque observent leur reflet à l'écran<sup>133</sup>.

Aux États-Unis, où la cinématographie connaît un essor extraordinaire dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et, surtout, à partir de l'entre-deux-guerres, l'affiche de film est très vite tributaire de contraintes commerciales imposées par les grands studios de production<sup>134</sup>. Ces derniers produisent eux-mêmes leur matériel publicitaire, distribuant les tâches entre les lettrés, les dessinateurs et les metteurs en pages qu'ils emploient<sup>135</sup>. En outre, des règles strictes sont appliquées concernant les éléments à représenter sur la composition, notamment les portraits des vedettes qui doivent y figurer, leur taille ainsi que la taille du corps de fonte dans lequel doit être imprimé leur nom. Quel que soit le genre du film – films de gangsters, films de prison, films musicaux, comédies, films d'horreur, mélodrames ou films d'aventure (*swashbucklers*) –, ces règles sont appliquées à une grande majorité d'affiches, comme on peut le constater en comparant les réalisations pour les films *Touch of Evil*, d'Orson Welles en 1958 (ill. 20),

<sup>130</sup> CAPITAINE Jean-Louis (éd.), *L'invitation au cinématographe : les affiches des origines, 1895-1914*, Paris, Maeght, 1993.

<sup>131</sup> WEILL Alain, « Les affiches de spectacle. Le cinéma », in *L'Encyclopédie de l'affiche...*, p. 290.

<sup>132</sup> WEILL Alain, « Les affiches de spectacle. Le cinéma », in *L'Encyclopédie de l'affiche...*, p. 290.

<sup>133</sup> <http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=28740>.

<sup>134</sup> LUBELSKI Tadeusz, SOWIŃSKA Iwona, SYSKA Rafał (éds), *Historia kina. Kino klasyczne* [Histoire du cinéma. Le cinéma classique] t. 2, Cracovie, Universitas, 2012.

<sup>135</sup> WEILL Alain, « Les affiches de spectacle. Le cinéma », in *L'Encyclopédie de l'affiche...*, p. 290.

« COMME UN TABLIER À UNE CHÈVRE »



Ill. 19. BARRÈRE Adrien, *Jalousie*, 1912, lithographie, 165 x 125 cm, Cinémathèque française. Bibliothèque nationale de France, [BNF Est. Gr Rouleau 1 W012495, W024078 micro].

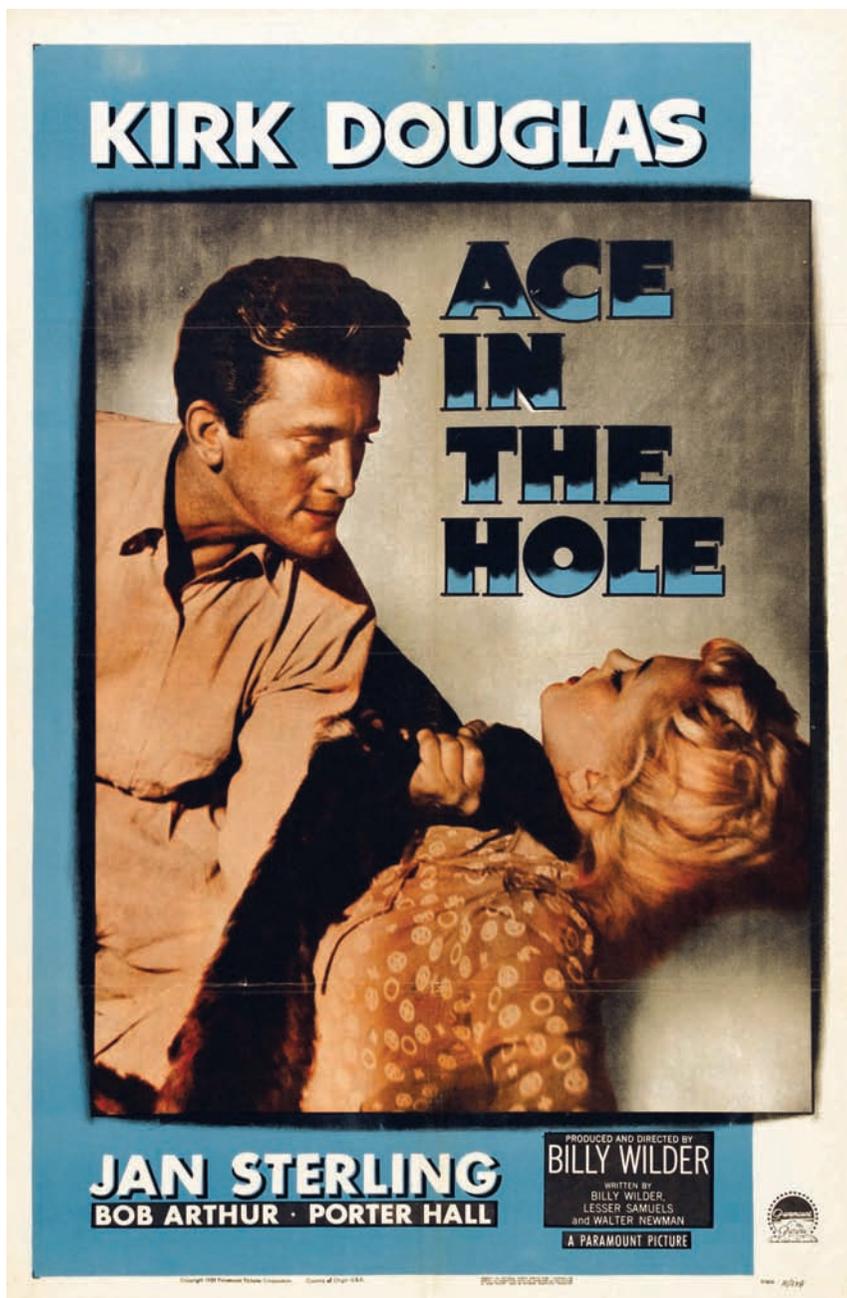


Ill. 20. sans auteur, *Touch of Evil*, affiche pour le film américain d'Orson Welles, 1958, 104 x 68,5 cm. Pictorial Press Ltd / Alamy Stock Photo.

*Ace in the Hole*, de Billy Wilder (1951) (ill. 21) ou encore *The Man who Shot Liberty Valance* de John Ford (1962) (ill. 22).

Malgré les différences, il s'agit chaque fois d'attirer le spectateur en salle par le truchement d'images véridiques, photographiées ou peintes, des acteurs principaux, accompagnées de leur nom et du titre du film bien visibles. Ce sont en général des compositions illustratives et narratives, souvent caractérisées par un fort sentimentalisme et qui, pour le reste, ne laissent pas une grande marge d'interprétation à leurs auteurs. Ce type de représentation sera baptisé par la critique polonaise de la période communiste le «*style américain*». Ces règles, qui s'appliquent également en Europe durant les années 1920, 1930 et 1940, aboutiront à une production d'affiches pour la plupart uniformisées où l'artiste dispose de très peu de liberté créatrice. D'ailleurs, notons-le, ces affiches ne sont souvent pas même signées.

«COMME UN TABLIER À UNE CHÈVRE»



Ill. 21. sans auteur, *Ace in the Hole*, affiche pour le film américain de Billy Wilder, 1951, 104 x 68,5 cm. Pictorial Press Ltd / Alamy Stock Photo.



III.22. sans auteur, *The Man Who Shot Liberty Valance*, affiche pour le film américain de John Ford, 1962, 104 x 68,5 cm. Bill Waterson / Alamy Stock Photo.

Il existe toutefois quelques exceptions, ainsi les affiches de film liées à l'expressionnisme allemand. Des réalisations comme le *Cabinet du Docteur Caligari*, conçue en 1919 par Otto Arpke et Erich Ludwig Stahl, *Metropolis* de Heinz Schulz-Neudamm (1926) (ill. 23) ou *Der Golem: Wie er in die Welt kam* réalisée par Hans Poelzig en 1920, par exemple, s'écartent du schéma américain et font référence aux courants picturaux contemporains<sup>136</sup>. Il en va de même pour les affiches de cinéma de l'avant-garde russe des années 1920, notamment celles d'Alexandre Rodtchenko et des frères Georgi et Vladimir Stenberg.

Employés par le service *Reklam* de l'agence étatique Sovkino, ces artistes disposent d'une grande liberté de création. Ils considèrent l'affiche selon le principe de la synthèse des arts, qui rejette la peinture de chevalet et fait de la réclame le « tableau de la rue »<sup>137</sup>. Ils s'écartent de l'illustration servile et proposent à la place de ne plus penser l'image par rapport à la réalité préexistante, mais bien de révéler ses conditions de fabrication et d'interprétation du visible. À cette fin, ils se servent de l'appareil photographique, lequel leur permet de réconcilier l'art et la technique. Le photomontage est utilisé dans le but d'« éduquer la faculté de voir de tous les côtés, de haut en bas comme de bas en haut, de près comme de biaux, mais aussi dans l'ombre ou en pleine lumière »<sup>138</sup>. Les deux affiches des frères Stenberg pour le film de Dziga Vertov *L'Homme à la caméra* (1929) utilisent différentes perspectives dans une seule composition, en assemblant des morceaux disparates à la manière dont on monte les pièces d'une machine<sup>139</sup> (ill. 24). En même temps, ces affiches atteignent leur objectif publicitaire grâce à des éléments qui attirent l'œil du passant. La réalisation d'Alexandre Rodtchenko pour le *Ciné-Œil* de Dziga Vertov (1924) est également un bon exemple d'une communication visuelle efficace grâce à une composition symétrique, avec le motif central de l'œil cyclopéen découpé dans un ovale ainsi que deux caméras pointées vers les deux visages d'enfants (ill. 25). Il s'agit, dans le cas de l'avant-garde russe, de produire des affiches de film qui s'éloignent de la simple référence aux principaux acteurs du film pour mieux revendiquer l'autonomie créatrice

<sup>136</sup> BACKEMEYER Sylvia (éd.), *The Silent Screen: German Film Posters from the central Saint Martins Museum & Study Collections*, Central Saint Martins College of Art & Design, London, 1999.

<sup>137</sup> VIART Christophe, « Les affiches de cinéma de l'avant-garde russe. Des tableaux de rues », in *Positif*, septembre 2014, p. 92; MOUNT Christopher, *Stenberg Brothers. Constructing a Revolution in Soviet design*, New York, The Museum of Modern Art, 1997; PACK Susan, *Film Posters of the Russian Avant-Garde*, Köln; Lisboa; London; New York; Osaka; Paris, Taschen, 1995.

<sup>138</sup> VIART Christophe, « Les affiches de cinéma... », p. 93.

<sup>139</sup> VIART Christophe, « Les affiches de cinéma... », p. 94.



III. 23. SCHULZ-NEUDAMM Heinz, *Metropolis*, 1926, lithographie, 210,9 x 92,7 cm, New York, La Collection du Museum of Modern Art. Moviestore Collection Ltd / Alamy Stock Photo.

«КОММЕ УН ТАБЛИЕР À УНЕ ЧÈВРЕ»



III. 24. STENBERG Géorgi et Vladimir, *L'Homme à la caméra*, 1929, offset lithographie, 100,5 x 69,2 cm. Shawshots / Alamy Stock Photo.



III. 25. RODTCHENKO Alexandre, *Ciné-Ceil*, 1924, lithographie, 92,7 x 69,9 cm, New York, Study Collection The Museum of Modern Art. Hi-Story / Alamy Stock Photo.

de l'artiste. Ici, les auteurs apposent de manière visible leur signature au sein de la composition.

En Pologne, durant l'entre-deux-guerres, le « style américain » s'applique également à la majorité des affiches de film réalisées par des auteurs locaux<sup>140</sup>. Deux principales spécialisations du cinéma polonais, les romances et les films à thématique nationale et patriotique, développent des affiches de style sentimental qui répondent aux exigences des réalisateurs et des producteurs, par exemple *La Lépreuse* [Trędowata], réalisée en 1926 par Tadeusz Gronowski (ill. 26). Cette affiche est très éloignée du style graphique synthétique de Gronowski : il n'est pas impossible que l'artiste y intègre une légère intention parodique<sup>141</sup>, ce que pourrait suggérer la pose de l'actrice.

Comme déjà mentionné, les films étrangers sont distribués avec leurs affiches, et il est d'usage de coller au-dessus du lettrage étranger une bande contenant un lettrage en polonais, tout en laissant le reste de l'affiche inchangé, comme l'illustre l'affiche qui accompagne *Moby Dick* [Bestja morska] de John Barrymore, réalisée en 1930 (ill. 27). Les seules exceptions à la norme « américaine » sont les affiches réalisées par des artistes liés à des mouvements d'avant-garde s'inspirant du constructivisme, ainsi Henryk Berlewi, inventeur de la « Mechanofaktura », un concept artistique caractérisé par des compositions géométriques, en deux dimensions, utilisant trois couleurs : le rouge, le noir et le blanc, exécutées, du moins théoriquement, à travers un processus strictement mécanique<sup>142</sup>. En 1924, Berlewi a créé une affiche typographique pour le film *Mały grajek* [The Kid], avec Jackie Cogan dans le rôle principal (ill. 28). L'innovation de Berlewi consiste ici en l'absence de photographies ou d'images des acteurs principaux sur l'affiche. Néanmoins, la disposition hiérarchique du lettrage, qui laisse la plus grande place au nom de l'acteur principal, relève, d'une certaine manière, du principe en vigueur selon lequel ce sont les acteurs du film (ou leurs noms) qui sont censés attirer les spectateurs au cinéma.

<sup>140</sup> Ces affiches sont souvent anonymes. Parmi les auteurs connus, les plus célèbres sont Schneider et Zygmunt Nirnstein. Ce dernier continue à créer des affiches de film au cours de l'après-guerre. Sur le sujet de l'affiche polonaise de cinéma : FOLGA-JANUSZEWSKA Dorota, *Ach! Plakat filmowy...* [Ah! L'affiche de film...]; DYDO Krzysztof (réd.), *Polski Plakat...* [L'affiche polonaise...]; KURZ Iwona, « Obraz do czytania... » [L'image à lire...]

<sup>141</sup> Je remercie Antoine Baudin pour cette remarque.

<sup>142</sup> FRANKOWSKA Magda, FRANKOWSKI Artur, *Henryk Berlewi*, Wydawnictwo Czysty Warsztat, 2009.



III. 26. GRONOWSKI Tadeusz, *Trędowata* [La lépreuse], 1926, lithographie, 99 x 69,5 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.



Ill. 27. sans auteur, *Moby Dick* de Lloyd Bacon (titre polonais: *Bestja morska*), 1930, lithographie, 73 x 64 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.

Revenons à l’engagement de Tomaszewski par l’entreprise Film Polski en 1946. Selon Lipiński, ce dernier a décidé d’accepter la proposition de Hanna Tomaszewska, mais à la condition que les graphistes ne soient pas obligés de créer des affiches de film sous forme «*de grands visages et de figures d’acteurs*»<sup>143</sup> et que leurs réalisations puissent constituer «*une*

<sup>143</sup> LIPIŃSKI Eryk, *Pamiętniki* [Journal intime]..., p. 165.



Ill. 28. BERLEWI Henryk, *Mały grajek* [The Kid], 1924, typographie en couleur, 63,5 x 100 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.

*composition graphique pour laquelle l’inspiration viendrait du contenu du film*»<sup>144</sup>. Tomaszewski dit avoir téléphoné à ses collègues graphistes<sup>145</sup> après son entretien avec Film Polski et qu’il est alors apparu qu’eux aussi avaient été invités à un tel entretien d’embauche. Les artistes ont alors résolu de former un front commun dans leurs négociations avec l’entreprise. Ils ont convenu d’un prix pour la réalisation d’une affiche et ont décidé d’accepter la proposition, mais à la condition expresse de ne pas avoir à dessiner des affiches dans le «*style américain*»<sup>146</sup> ou à suivre le réalisme socialiste soviétique<sup>147</sup>.

Notons qu’en 1946, ce modèle soviétique ne renvoie plus aux affiches utilisant les photomontages dans le style caractéristique des frères

<sup>144</sup> LIPIŃSKI Eryk, *Pamiętniki* [Journal intime]..., p. 165.

<sup>145</sup> Malheureusement, Henryk Tomaszewski ne donne pas leurs noms.

<sup>146</sup> Le terme «*style américain*» était, à l’époque, couramment utilisé. L’un des premiers articles à avoir opposé celui-ci au «*style polonais*» est : (tk), «*Dwie kultury graficzne*» [Deux cultures graphiques], *Film* 31/32, décembre 1947, p. 21.

<sup>147</sup> Henryk Tomaszewski, film...

Stenberg, dont les réalisations étaient appréciées des affichistes polonais<sup>148</sup>. Depuis les années 1920, cette technique d'origine avant-gardiste a subi de fortes transformations en raison de nouvelles directives selon lesquelles l'usage de différentes perspectives et échelles constitue un artifice rendant impossible la compréhension des affiches par les « masses populaires ». Constamment attaqué dans le discours critique, le photomontage est en effet toujours largement utilisé, surtout en tant que moyen de propagande et d'instrumentalisation politique, notamment par Gustav Klucis, El Lissitzky ou Alexandre Rodtchenko. Or, il est désormais supposé aboutir à des résultats plus proches de la peinture de chevalet. Ainsi, si le photomontage survit même durant la période jdanovienne, notamment chez Koretski, c'est au prix d'une « perversion et d'une édulcoration poussée de son langage »<sup>149</sup>. Le rapprochement exigé entre la peinture réaliste socialiste et l'affiche fait naître un danger d'une nature plus générale : il remet en cause la bidimensionnalité, la fragmentation et la manipulation de l'image, ainsi que la synthèse et la concision formelle, caractéristiques immuables de la définition même de l'affiche telle qu'elle est pratiquée durant l'entre-deux-guerres tant en URSS et en Pologne qu'à l'Ouest. En outre, bien que les énoncés des théoriciens soviétiques postulent l'unité du texte et de l'image, dans la pratique, le premier est le plus souvent rajouté indépendamment de la seconde<sup>150</sup>, ce qui déplaît aux affichistes polonais qui tiennent à inscrire le texte de manière dynamique et organique dans la composition.

L'accord des artistes sur la collaboration avec Film Polski aurait été accueilli avec joie par les directrices Maryna Sokorska et Hanna Tomaszewska. Tomaszewski et Lipiński – rejoints par des graphistes tels Tadeusz Trepkowski, Roman Szałas, Jan Mucharski, Werner, Zygmunt Anczykowski et d'autres<sup>151</sup> – ont pu dès lors se mettre au travail

<sup>148</sup> Henryk Tomaszewski, film...

<sup>149</sup> BAUDIN Antoine, *Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947-1953)*, vol. 1. : *Les arts plastiques...*, p. 234.

<sup>150</sup> BAUDIN Antoine, *Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947-1953)*, vol. 1. : *Les arts plastiques...*, p. 233.

<sup>151</sup> Après le déménagement de Film Polski de Łódź à Varsovie (qui a coïncidé avec son changement de nom, désormais la Centrale de location des films), le cercle des graphistes collaborant avec l'entreprise s'est élargi. Parmi les graphistes les plus connus qui ont rejoint l'entreprise à Varsovie, on compte : Wojciech Zamecznik, Julian Palka, Jerzy Srokowski, Tadeusz Gronowski, Wiktor Górka, Wojciech Fangor, Waldemar Świerzy, Jan Lenica, Jan Młodożeniec, Roman Cieślewicz, Franciszek Starowieyski et Józef Mroszczak. En 1952, le nombre d'affichistes travaillant pour Film Polski s'éleva à quelques dizaines ; KOWALSKI Tadeusz, « Plakaty filmowe » [Les affiches de film], *Film* 23(184), 8.VI.1952, p. 9. Un an plus tard, Tadeusz Kowalski parle d'une cinquantaine de graphistes ; KOWALSKI Tadeusz, « Rozbieżności nie ma. Po narodzie w sprawie plakatu filmowego » [Il n'y a pas de divergences. Après le débat sur l'affiche de film], *Film* 50 (263), 13.XII.1953, p. 5.

de création d'affiches de film, celles-ci étant souvent considérées comme marquant le début de ce que l'on appellera plus tard l'«*école polonaise de l'affiche*»<sup>152</sup>. Leurs réalisations se caractérisent par une grande liberté dans la conception comme dans le choix des motifs de la composition et des moyens d'expression, et gagneront très vite la dénomination d'«*art de l'affiche de film*» qui leur sera attribuée par la critique polonaise et internationale.

## Le « style polonais » versus le « style américain »

L'histoire anecdotique de l'engagement des affichistes polonais par l'entreprise Film Polski montre l'importance des prises de position personnelles dans ce champ, en l'occurrence celles de Hanna Tomaszewska et Henryk Tomaszewski. Or, force est de constater que la volonté des graphistes de se démarquer des affiches cinématographiques américaines s'inscrit parfaitement dans la politique culturelle de la République populaire de Pologne, sous l'influence de l'URSS. À partir de 1947, les États-Unis appliquent une politique d'endiguement<sup>153</sup> visant à bloquer l'extension de la zone d'influence soviétique. La réponse de l'URSS est immédiate et se traduit en une véritable *psychological warfare* [guerre idéologique] dans laquelle la culture et l'art jouent un rôle considérable<sup>154</sup>. Dans ce contexte de guerre froide<sup>155</sup>, les dirigeants communistes polonais mènent une politique anti-américaine, explicitée lors des débats du plénum du Comité central du Parti ouvrier polonais [CC POP] en octobre 1947. Ils insistent alors sur la nécessité de lutter contre l'«*american way of life*», lequel «*pénètre dans les écoles, la presse, la littérature, etc. et ne rencontre pas une opposition adéquate*»<sup>156</sup>.

<sup>152</sup> Par exemple, WEILL Alain, *L'Encyclopédie de l'affiche...*, p. 307.

<sup>153</sup> Ce terme («*containment*») a été introduit dans le débat public par George F. Kennan, dans un article publié dans la revue *Foreign Affairs*; BAYLY-COLIN Heather Jane, «Life et la politique d'endiguement ou la photographie de presse comme outil de propagande», *Annuaire de civilisation contemporaine Europe/Amérique* 4, 2004, p. 1-5.

<sup>154</sup> LOYER Emmanuelle, «L'art et la guerre froide: une arme au service des États-Unis», in POIRRIER Philippe, *Art et pouvoir, de 1848 à nos jours*, Centre national de documentation pédagogique, 2006, p. 1-6.

<sup>155</sup> BERGHAIN Volker R., *America and the Intellectual Cold Wars in Europe. Shepard Stone between Philanthropy, Academy and Diplomacy*, Princeton, Oxford and Princeton University Press, 2001; CAUTE David, *The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Diplomacy during the Cold War*, Oxford University Press, 2003.

<sup>156</sup> FIK Marta, *Kultura polska po Jaltcie. Kronika z lat 1944-1981* [La culture polonaise après Yalta. Chronique des années 1944-1981], Londres, 1989, p. 87.

Or, le domaine de l’affiche de film apparaît désormais comme un parfait instrument politique. Notons par ailleurs que le rejet des *comics* qui a lieu en Pologne, mais aussi en France et plus largement dans toute l’Europe<sup>157</sup> s’inscrit dans la même tendance. La revue *Film*, organe de l’entreprise Film Polski, se charge de la diffusion de la propagande sur les affiches américaines. En janvier 1947, Tadeusz Kowalski, responsable de la rubrique consacrée à l’affiche de film, écrit :

*« Dans les années 1920-1930, la mode de la publicité cinématographique américaine arriva en Europe. À côté de son énorme puissance sur le plan quantitatif, organisationnel et financier, elle entraîna avec elle tout un clinquant vulgaire, en parfaite harmonie avec l’idée de l’art que se faisait la foule remplissant à 95% les cinémas du monde entier, mais heurtant la sensibilité artistique des 5% restants, de ceux qui justement décident du niveau culturel des sociétés. Que représentaient ces “affiches de film” collées sur les murs de toutes les villes ? Des collégiennes, des cuisinières avec leurs amants du dimanche, tous ces “idiots du village et crétines locales” comme les appelait Tuwim, qui s’extasiaient devant elles et couraient au cinéma. Le but était atteint. L’affiche représentait le plus souvent un couple en train de s’embrasser. Les têtes devaient être grandes pour que l’on voie bien que le baiser était passionné. Les lèvres de la femme devaient être entrouvertes, les yeux voilés par de longs cils noirs tandis que le visage de l’homme devait exprimer la force et “le feu de la passion”. [...] Et cette vulgarité dans le sujet et dans la forme imposée à des millions d’exemplaires domina la rue et empoisonna les crayons des graphistes »<sup>158</sup>.*

Dans cette rhétorique critiquant surtout la vulgarité des affiches américaines, Kowalski ne mentionne pas qu’en 1930, la *Motion Pictures Producers and Distributors Association* appliquait le code Hays, appelé aussi Motion Picture Production Code, un code de censure régissant la

---

<sup>157</sup> En Italie fasciste, la bande dessinée d’origine étrangère (sauf Mickey) est interdite à partir de 1938 (l’interdiction aurait été demandée par les enfants de Mussolini). Dans la France d’après-guerre, l’offensive contre la bande dessinée, surtout en provenance des États-Unis, est menée par la Commission de surveillance, instaurée en 1949, qui doit veiller à ce que les publications ne comportent « aucune illustration, aucun récit [...] présentant sous un jour favorable le banditisme [...], le vol [...], la haine, la débauche ou tous actes de nature à démoraliser [...] la jeunesse [...] sous peine de poursuites judiciaires ». Dans la pratique, la loi de 1949 sert à contrôler également les publications pour adultes; MARTIN Laurent, « Mauvais genre », in ORY Pascal, MARTIN Laurent, MERCIER Jean-Pierre, VENAYRE Sylvain (dirs), *L’Art de la bande dessinée*, Paris, Éditions Citadelles & Mazenod, 2012, p. 385-444.

<sup>158</sup> KOWALSKI Tadeusz, « Plakat filmowy » [L’affiche de film], *Film* 9-10, année II, 1.I.1947, p. 12-13.

production des films et interdisant, notamment, la vulgarité et l'érotisme, et qui concernait également la production d'affiches<sup>159</sup>.

Sur le même ton, dans un autre article intitulé «Deux cultures graphiques», paru en décembre 1947, Kowalski oppose les affiches américaines – qui se caractérisent par «*un manque total de bon goût*» et dont le «*sens de l'esthétique n'est digne que d'un cirque de province*»<sup>160</sup> – aux «*affiches extraordinaires*» des auteurs polonais contemporains. La publicité de films aux États-Unis aurait ainsi eu peur des «*vrais artistes-graphistes*» et aurait préféré se servir «*de la camelote pour flatter les pires goûts des petits bourgeois*»<sup>161</sup>.

## Le « style polonais »

Dans le contexte de rivalité idéologique propre à la guerre froide, une production artistique s'opposant au modèle américain est, d'une certaine manière, attendue par les dirigeants politiques, ce dont profitent les affichistes pour proposer un nouveau style original et individuel qui répond à leurs ambitions personnelles. À la place de la narration caractéristique d'une affiche américaine fondée sur la représentation des vedettes du film, les artistes polonais proposeront des images-symboles avec des motifs plus originaux nécessitant un minimum de réflexion de la part du récepteur pour les comprendre. Enfin, l'auteur anonyme est ici remplacé par une conception de l'artiste-auteur qui, non seulement signe son travail, mais manifeste également à travers l'affiche son individualité, sa personnalité. L'entreprise Film Polski fait tout pour faciliter le travail des graphistes. Ces derniers sont convoqués à des séances organisées pour eux de manière à leur permettre de visualiser le film avant la conception de l'affiche. Ainsi, une fascinante nouvelle aventure artistique commence, comme le raconte ici Tomaszewski :

*«C'est à ce moment-là que quelque chose s'est mis à bouger grâce à cette communauté – nous n'étions pas nombreux, dix, douze – certaines affiches étaient moins bonnes, d'autres meilleures, chacun faisant comme il pouvait, mais on essayait toujours d'expérimenter quelque chose de nouveau ;*

<sup>159</sup> LUBELSKI Tadeusz, SOWIŃSKA Iwona, SYSKA Rafał (éds), *Historia kina...*[Histoire du cinéma...], p. 76.

<sup>160</sup> (tk), «Dwie kultury graficzne» [Deux cultures graphiques]..., p. 21.

<sup>161</sup> (tk), «Dwie kultury graficzne» [Deux cultures graphiques]..., p. 21.

*chacun se cherchait alors dans cette autre chose que nous ne connaissions pas. Et soudain, une histoire ambitieuse était née, et lorsque deux affiches ont proposé quelque chose sur la nouvelle grammaire, sur le nouveau style, alors là, cela devenait dangereux car il fallait assumer, créer un nouveau vocabulaire [...], trouver de nouveaux moyens esthétiques, philosophiques ou interprétatifs pour dire de quoi parlait le film sur ce bout de papier qui s'appelait une affiche... à notre façon [...]. Nous cherchions notre propre modèle. Il me semble, il faut bien l'admettre [...] que nous ne savions tout simplement pas les faire autrement, les affiches, comme ils l'auraient voulu. [...] Et nous n'en avons pas envie [...] car c'était usant. [...] Nous avons donc commencé à créer tout seuls une sorte de grammaire, une sorte de style, sans avoir conscience que nous allions bouleverser quelque chose qui, ensuite, se répandrait dans le monde. Nous n'avons pas ce type d'ambition, nous faisons notre travail et puis, le soir, nous allions boire notre vodka»<sup>162</sup>.*

Selon ce récit de Tomaszewski, l'émulation qui s'est ainsi créée parmi la dizaine de graphistes travaillant pour Film Polski est à l'origine d'un nouveau langage graphique. Chaque affiche apporte une nouvelle solution, une idée novatrice à laquelle d'autres graphistes se sentent obligés de se confronter. Selon Eryk Lipiński, « *ce genre d'affiches n'a pas eu de précédent* »<sup>163</sup>. S'il est vrai que, comme nous l'avons vu, l'affiche de film était jusque-là régie par une tout autre esthétique, la conception proposée par Tomaszewski, Lipiński et ses collègues découle de la tradition du graphisme polonais de l'entre-deux-guerres et résulte notamment de la formation artistique dispensée à l'Académie des Beaux-Arts où, entre 1923 et 1939, le programme d'éducation dans le domaine du graphisme mettait l'accent tant sur les compétences techniques que sur le développement de la sensibilité artistique et intellectuelle des étudiants<sup>164</sup>. Il faut aussi relever l'influence du graphisme français sur le graphisme polonais de l'entre-deux-guerres, notamment celle de Cassandre pour ce qui est de la mise en œuvre de la synthétisation de la forme de l'affiche<sup>165</sup>. Cette influence

<sup>162</sup> Henryk Tomaszewski, film...

<sup>163</sup> LIPIŃSKI Eryk, *Pamiętniki* [Journal intime]..., p. 166.

<sup>164</sup> FOLGA-Januszewska Dorota, *Ach! Plakat filmowy...* [Ah! L'affiche de film...], p. 98. Zdzisław Schubert l'a aussi remarqué dans son article « Piękne lata 1947-1967 » [De belles années 1947-1967] in DYDO Krzysztof, *Polski Plakat Filmowy* [L'affiche polonaise de film], Cracovie, Galeria Grafiki i Plakatu, 1996.

<sup>165</sup> L'histoire de l'affiche française montre que sa composition devient de plus en plus synthétique et qu'elle s'épure du surplus de détails, MATUL Katarzyna, « Quand le détail fait signe: le rôle du détail dans la légitimation culturelle de l'affiche », *A Contrario, Revue interdisciplinaire de sciences sociales*, 2014/1 20.

passé notamment par l'œuvre de Tadeusz Gronowski qui, pendant son séjour à Paris, a été fasciné par les réalisations de Cassandre. Cet attrait se traduira moins dans la construction géométrique de compositions, inspirée du cubisme, que dans la pensée plastique selon laquelle on élimine tout élément superflu de la composition, les détails et les ornements ainsi que les deuxièmes plans et cela, au profit d'une image-signe<sup>166</sup>. À l'exception de Tadeusz Trepcowski, c'est dans cette forme moins rigide et moins géométrique que cette référence sera présente dans l'affiche d'après-guerre, laquelle se caractérise justement par la transgression des règles qui régissaient jusque-là le graphisme européen.

La première affiche réalisée par Lipiński en 1946 pour le film *Sąd Narodów* [littéralement: Le Jugement des nations], avec pour thème le Procès de Nuremberg, aurait pu choquer le spectateur par l'usage du motif du svastika placé sur une potence d'où dégouline du sang, un genre d'imagerie jusqu'ici réservé aux affiches politiques (ill. 29). Le motif du svastika a ainsi été couramment utilisé durant les années 1930 et 1940 dans les affiches anti-allemandes<sup>167</sup>, notamment les réalisations soviétiques soulignant l'importance de l'URSS dans la lutte contre le nazisme. Les affiches britanniques mettent, elles, souvent en exergue l'importance de la coopération entre les Alliés, ainsi l'affiche d'Henri Kay Henrion où quatre bras – anglais, américain, français et soviétique – détruisent le svastika (ill. 30). Dans son affiche, Lipiński renoue avec l'idée de coopération, exprimée par le lettrage. Chaque lettre du titre du film contient un drapeau symbolisant les nations alliées qui se sont mises d'accord, le 8 août 1945, à Londres, pour juger les dirigeants du Troisième Reich, drapeaux auxquels s'ajoutent ceux de la Pologne et de l'Allemagne. Le lettrage remplit ainsi un rôle non seulement informatif, mais aussi visuel, et il est complémentaire de l'image. En outre, l'auteur de l'affiche rompt avec une représentation narrative, la transposant en une image symbolique qui met le spectateur devant un exercice de déchiffrement du sens de la composition.

Les réalisations d'Henryk Tomaszewski pour Film Polski poussent plus loin encore l'innovation et l'expérimentation. Tout comme Lipiński, Tomaszewski rejette d'emblée la photographie dans laquelle (comme l'a montré Roland Barthes) « *le rapport des signifiés et des signifiants n'est*

<sup>166</sup> SZABŁOWSKA Anna Agnieszka, *Tadeusz Gronowski, Sztuka plakatu i reklamy* [Tadeusz Gronowski. L'art de l'affiche et de la publicité], Varsovie, IS PAN, 2005, p. 69-72

<sup>167</sup> Par exemple, BONNELL Victoria E., *Iconography of Power. Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*, Berkeley ; Los Angeles ; London, University of California Press, 1997.



Ill. 29. LIPIŃSKI Eryk, *Sąd narodów* [Le Jugement des nations], affiche pour le film documentaire polonais réalisé par Roman Karmen, 1946, offset, 85,5 x 60,5 cm. Archives Krzysztof Dydo.

*pas de transformation, mais d'enregistrement*»<sup>168</sup>. Tout en étant conscient que chaque image a une signification symbolique et littérale, Tomaszewski tient à la «*transformation*» qui assure mieux, selon le graphiste, l'effet voulu de polysémie. Il utilise à cette fin la technique du dessin ou de la peinture, de même que la typographie reste toujours manuscrite. Relevons

<sup>168</sup> BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image », in *Communication* 4, 1964, p. 46.



Ill. 30. KAY HENRION Henri, *Sans titre*, 1943, lithographie, 66,5 x 51 cm. FHK Henrion Archive, University of Brighton Design Archives, by kind permission of the Henrion Estate, DES-FHK-4-1-9.

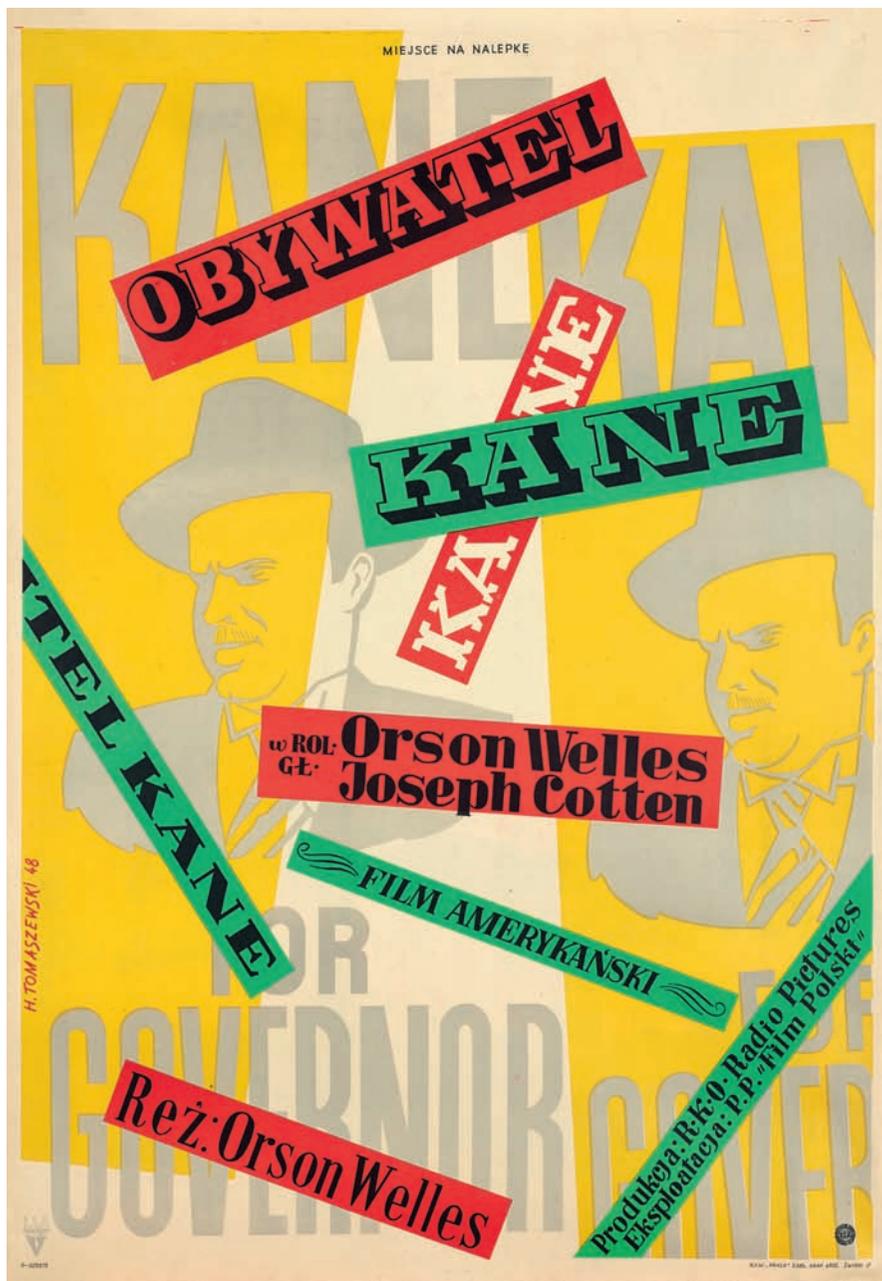
néanmoins qu'il est courant, pour les affichistes de l'époque, de se servir des photos du film comme matériel visuel. Tomaszewski les utilise par exemple dans son affiche pour la *Symphonie pastorale* [Symfonia pastoralna] (ill. 31). Cependant, la photographie n'est jamais utilisée telle quelle, mais toujours associée aux techniques manuelles afin de se distancier le plus possible des affiches conçues dans un «*style américain*».

Pour *Citizen Kane* d'Orson Welles (sorti en 1941), Tomaszewski réalise en 1948 une mise en abyme de deux affiches présentées dans le film. Ces dernières, placardées dans le récit au moment de l'élection de Kane au poste de gouverneur, montrent le héros du film et le slogan «*Kane for governor*» (ill. 32). Le portrait du personnage n'est pourtant pas photographique (comme c'est le cas dans le film), mais réalisé selon une technique proche du pochoir, avec trois couleurs : jaune, argenté et blanc. De ce procédé résulte un effet de simplification et de synthétisation du portrait. Le motif du



III. 31. TOMASZEWSKI Henryk, *Symfonia pastoralna* [La symphonie pastorale], affiche pour le film français de Jean Delannoy, 1947, offset, 86,5 x 61 cm. Archives Filip Pałowski.

dédoublément du personnage de Kane pourrait s'expliquer tout simplement par le choix de l'auteur de présenter sur un mur deux affiches collées l'une à côté de l'autre, ce qui permet d'évoquer l'une des scènes du film. Mais l'on pourrait aussi pousser plus avant l'investigation, et aller jusqu'à soupçonner une interprétation symbolique. Ainsi, le dédoublement du portrait pourrait signifier la dualité de la vie du héros, l'enfance perdue (et toute sa vie regrettée) quand il vivait pauvrement, mais néanmoins heureux aux côtés



III. 32. TOMASZEWSKI Henryk, *Citizen Kane*, affiche pour le film américain d'Orson Welles, 1948, offset, 99 x 69,5 cm. Archives Filip Pağowski.

de ses parents, et sa vie de millionnaire élevé par un financier à la suite de la décision de sa mère, héritière d'une mine d'or. Orson Welles exprime à plusieurs reprises la dualité de son héros par le verbe, comme dans ce dialogue dans lequel Kane dit à son tuteur Thatcher: «*Vous êtes en train de parler à deux personnes*», mais aussi par des moyens visuels, comme dans la scène qui se déroule au manoir Xanadu quand, après le départ de sa femme Suzanne, Kane quitte, désespéré, sa chambre avec une boule de neige dans la main et que l'on voit la multiplication de ses reflets dans les miroirs. Il est ainsi probable que, par la symbolique du dédoublement de son portrait, Tomaszewski ait tenu à exprimer la critique du capitaliste américain qui échoue par goût du pouvoir. Mais il est aussi fort possible que l'artiste ait simplement voulu exprimer le drame que traverse Charles Kane. En tous les cas, la rhétorique visuelle n'est pas insistante et l'interprétation, laissée au spectateur qui est invité à donner sa propre explication au gré de sa sensibilité, de sa culture générale et des associations qu'il imagine.

Le lettrage des réalisations de Tomaszewski n'est jamais ajouté de façon neutre, et il complète toujours l'image: il remplace les volants de la robe d'une femme sur l'affiche du film *Boule de suif* [Baryłeczka] (1947) (ill. 33); il forme la vapeur d'un train sur l'affiche de *Bataille du rail* [Bitwa o szyny] (1947); il dispose des formes d'éclaboussures résultant d'une explosion d'avion sur l'affiche de *Air force* [Mściwy jastrząb] (1947) (ill. 34); il constitue des écritures sur un mur dans l'affiche du film tchécoslovaque *Les hommes sans ailes* [Ludzie bez skrzydeł]<sup>169</sup> (1947) (ill. 35) où, par ailleurs, le titre de l'affiche est inséré comme une application sur la chemise d'un homme présenté de dos. Sur l'affiche pour *Citizen Kane* [Obywatel Kane] (ill. 32), des étiquettes rouges et vertes contenant le titre du film et les noms du réalisateur et des acteurs sont disposées d'une manière dynamique qui fait écho aux manchettes de journaux souvent présentes dans le long métrage.

Tomaszewski s'oppose à toute conception «*illustrative*» ou «*littérale*» de l'affiche qui, selon lui, mettrait son auteur dans la position d'un simple exécutant. En revanche, il propose que l'image et le texte soient non seulement complémentaires, mais encore interchangeables dans leurs rôles. Aussi l'image est-elle censée être lue, une fonction visuelle est conférée à la typographie. Le tout exige du spectateur un véritable effort intellectuel lors du processus perceptif. Cette faculté est souvent considérée comme la marque de fabrique de l'«*école polonaise de l'affiche*» puisque, selon les

<sup>169</sup> [Muži bez křidel]



III. 33. TOMASZEWSKI Henryk, *Baryteczka* [Boule de suif], affiche pour le film français de Christian Jaque, 1947, lithographie, 81 x 61 cm. Archives Filip Paęowski.

mots de Tomaszewski, «*nous avons transformé les images à regarder en images à lire*». Le graphiste polonais s'ingénie de cette manière à prouver que les systèmes visuel et littéraire ne se différencient pas en termes de difficulté de lecture et que l'opinion courante quant à la prétendue plus grande facilité de perception de l'image n'est pas correcte.

À l'évidence, Tomaszewski n'est pas l'inventeur de l'utilisation visuelle de la typographie. Ses expérimentations n'auraient en effet pas été possibles sans la tradition de la poésie visuelle proposée d'abord par

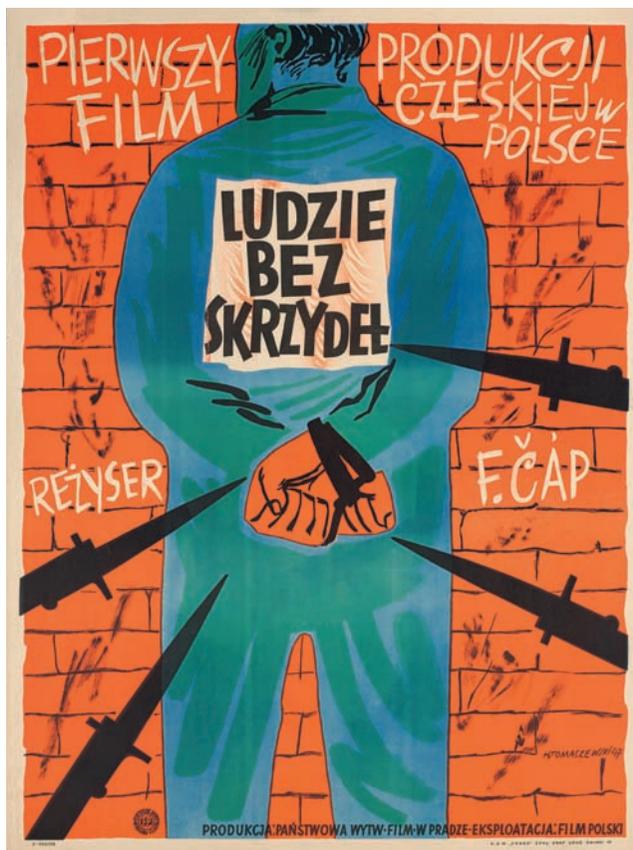


Ill. 34. TOMASZEWSKI Henryk, *Mściwy jastrząb* [Air force], affiche pour le film américain de Howard Hawks, 1947, offset, 100 x 70 cm. Archives Filip Paęowski.

Stéphane Mallarmé et Apollinaire, puis développée par les futuristes et par les dadaïstes. Comme le remarque Anne-Marie Christin :

«[...] tout a changé dans la pensée occidentale de l'écrit avec le Coup de dés de Mallarmé. Pour la première fois de leur histoire, les héritiers de l'alphabet que nous sommes ont pris conscience du fait qu'ils ne disposent pas simplement, avec ces quelques signes, d'un moyen plus ou moins commode de transcrire graphiquement leur parole, mais d'un instrument complexe, double, auquel il suffisait de réintégrer la part visuelle – spatiale [...]»<sup>170</sup>.

<sup>170</sup> CHRISTIN Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995, p. 7.



III. 35. TOMASZEWSKI Henryk, *Ludzie bez skrzydeł* [Muži bez křídel], affiche pour le film tchécoslovaque de František Čáp, 1947, offset, 81,6 x 61 cm. Archives Filip Pağowski.

Avant l'affiche polonaise, les expériences faites avec la typographie se sont développées essentiellement dans le graphisme des avant-gardes européennes durant les années 1920 et 1930, surtout dans le milieu du Bauhaus et du constructivisme russe. En Pologne, tous les groupes d'avant-garde exploitent l'aspect visuel de la typographie, notamment les poètes et artistes futuristes (Tytus Czyżewski, Stanisław Młodożeniec, Henryk Berlewi), le groupe BLOK fondé en 1924 et actif jusqu'en 1925 (Władysław Strzemiński, Henryk Stażewski, Mieczysław Szczuka,

Teresa Żarnowerówna et Henryk Berlewi) et le groupe a.r. fondé en 1929 (Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, Henryk Stażewski, rejoints par des écrivains et poètes tels Jan Brzękowski et Julian Przyboś). Ils expérimentent la typographie fonctionnelle et constructiviste dans l'édition, notamment de livres et de revues, mais aussi les affiches<sup>171</sup>.

Cependant, contrairement à ces réalisations avant-gardistes, l'affiche polonaise des années 1940 se distingue par son aspect pictural dans le traitement novateur du lettrage et, surtout, par son application à l'affiche de cinéma.

L'affiche, en tant que média hybride, est particulièrement sujette à une remise en question du rapport du visuel à la typographie, et l'histoire du graphisme montre que la relation entre l'image et le texte constitue l'une des plus grandes préoccupations tant des artistes que des critiques. Pour eux, l'unité entre l'image et la typographie demeure l'un des critères les plus importants pour la progression de l'affiche dans la hiérarchie des arts. Tomaszewski, lui, pousse non seulement l'expérimentation du lettrage très loin, ce qui se révèle novateur dans le graphisme mondial des années 1940, mais il l'applique aussi au domaine de l'affiche de film dans lequel, en règle générale, le lettrage n'est pas associé à l'image et joue un simple rôle informatif.

Par le choix de la perspective appliquée et du cadrage, Tomaszewski manifeste la volonté de s'inspirer du médium de film. Sur l'affiche pour *Symphonie pastorale* [Symfonia pastoralna] réalisé en 1946 par Jean Delannoy, on découvre, à l'instar de la technique du montage, une superposition de plusieurs plans : le visage de l'actrice principale et une main, des motifs souvent utilisés par les surréalistes (ill. 31). Comme le remarque Zdzisław Schubert, ce procédé n'est pas uniquement utilisé par Tomaszewski pour jouer avec la forme<sup>172</sup>. Le graphiste reste toujours proche du contenu du film et de son histoire qu'il résume sur l'affiche par le choix d'un signe graphique le plus concis possible. Le motif choisi exprime de manière métaphorique le drame de l'héroïne du film, Gertrude, une fillette aveugle et à demi sauvage recueillie par un pasteur qui la prend en charge et dont l'affection se rapproche de plus en plus de l'amour. Devenue jeune fille, elle est opérée et recouvre la vue, mais partagée entre sa reconnaissance pour le pasteur et l'amour

<sup>171</sup> RYPSON Piotr, *Książki i strony, Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku* [Les livres et les pages, l'avant-garde polonaise et les livres d'art au XX<sup>e</sup> siècle], Varsovie, CSW, 2000 ; RYPSON Piotr, *Nie gęsi Polskie projektowanie graficzne 1919-1949* [Le graphisme polonais 1919-1949], Cracovie, Karakter, 2011 ; TUROWSKI Andrzej, *Konstruktywizm...* [Le Constructivisme...]

<sup>172</sup> SCHUBERT Zdzisław, « Artyści plakatu », *Magazyn Filmowy SFP* 34 (2014), 7.IX.2014, [http://www.sfp.org.pl/baza\\_wiedzy,302,19350,1,1,Artysci-plakatu.html](http://www.sfp.org.pl/baza_wiedzy,302,19350,1,1,Artysci-plakatu.html)

qu'elle éprouve pour son fils, elle s'enfuit et on la retrouve morte dans la neige. La main verte qui recouvre à moitié son visage délicat exprime symboliquement le drame de cette jeune fille, plus heureuse aveugle que voyante. Toutefois, d'autres interprétations sont possibles, le but de l'affiche étant de frapper le passant et de l'encourager à trouver sa propre interprétation. Tomaszewski transpose ainsi l'histoire du film dans un signe graphique polysémique sur lequel le spectateur doit se pencher pour en deviner le sens.

Selon la conception que s'en fait Tomaszewski, l'affiche de film est supposée apporter une dimension supplémentaire à la réception du film. Il s'agit là d'une approche d'auteur permettant au créateur, après avoir vu le film, de proposer au passant une image représentative de sa propre réflexion sur l'œuvre, présentée en une synthèse graphique. Selon l'artiste polonais, le film et l'affiche sont appelés à entretenir une relation de complémentarité. Il s'agit d'une interprétation et non d'une simple identification du film par le biais de l'affiche.

Aussi le spectateur n'est pas considéré comme un « consommateur », mais plutôt comme un récepteur intelligent qui doit activer sa culture générale afin de saisir le message qui lui est adressé – une méthode qui rejoint de cette manière les idéaux de l'« éducation des masses » par l'art tels que les mettaient en avant les idéologues communistes. Le film demeure ainsi un point de départ pour l'auteur de l'affiche ; il lui sert à créer un complément, une sorte de commentaire d'auteur, souvent discret et poétique. Un jeu s'engage entre le spectateur et l'affichiste, celui-ci s'efforçant d'intriguer celui-là par son interprétation du film afin de l'encourager à devenir un récepteur actif. Le processus de création de l'affiche ne saurait être considéré comme achevé, selon Henryk Tomaszewski, sans que le spectateur le complète par sa propre réception.

Par ailleurs, comme le raconte Henryk Tomaszewski, les affiches de film sont en réalité inutiles pour la promotion du film. Elles constituent, selon l'expression du graphiste, « *une fleur pour la fourrure* »<sup>173</sup> – ce qui correspond à l'expression française « *comme un tablier à une chèvre* ». Étant donné qu'il n'y a alors qu'une entreprise centralisée et nationale de distribution des films, l'affiche de film est dépourvue de la fonction de persuasion nécessaire au sein d'un système de concurrence capitaliste. De plus, le nombre de salles ayant diminué depuis l'entre-deux-guerres

---

<sup>173</sup> Henryk Tomaszewski, film...

(du fait des destructions de la guerre<sup>174</sup>), le cinéma constitue l'une des rares attractions disponibles. Partant, les salles de cinéma sont toujours pleines, quelle que soit la programmation et nonobstant des queues très longues devant les caisses<sup>175</sup>. Tomaszewski rapporte à ce sujet qu'au final, c'était la foule devant une salle de cinéma qui indiquait si le film était bon : « *C'est la foule qui jouait le rôle d'une affiche, et non pas nos dessins* »<sup>176</sup>.

## « L'art de l'affiche de film »

Si l'affiche perd sa fonction commerciale du fait de son inutilité pour la promotion du film, elle renforce en revanche sa nature artistique, ce qui se révèle avantageux pour les affichistes. La gratuité du processus créatif leur permet ainsi de minorer le caractère utilitaire et publicitaire de l'affiche et de souligner l'unité de l'auteur avec son œuvre. Ces valeurs permettent de mieux élever l'affiche dans la hiérarchie des arts et de la faire gagner peu à peu en légitimité.

En octobre 1948 a lieu l'Exposition internationale de l'Affiche à Vienne (Internationale Plakatausstellung mit Karikatureschad, Künstlerhaus), organisée par l'Association professionnelle des graphistes autrichiens en collaboration avec le Bureau de la Coopération culturelle de la ville de Vienne<sup>177</sup>, exposition durant laquelle vingt-deux pays, dont la Pologne, présentent plus d'un millier d'affiches. Plusieurs affiches polonaises

<sup>174</sup> SCHUBERT Zdzisław, « Piękne lata... » [De belles années...], p. 38.

<sup>175</sup> Les queues pour acheter les billets étaient tellement longues et encombrantes que le gouvernement décida de régler ce problème. On lit dans la revue *Film* : « *Le spectateur issu des masses, le spectateur ouvrier, faisait de longues queues devant les caisses ou patientait avant d'obtenir – très rarement – un billet à tarif réduit dans son entreprise. En raison des plaintes de plus en plus fréquentes venant du monde du travail quant à la difficulté de se procurer des billets de cinéma, la presse s'est mise à organiser de plus en plus souvent ces derniers temps des discussions publiques sur le sujet : comment aller au cinéma sans faire de longues queues, comment faire pour permettre au spectateur issu des masses de voir des films plus facilement. La chose a été résolue par un décret du gouvernement de façon simple et juste. À partir du 1<sup>er</sup> mars, tous les billets à tarif réduit seront distribués dans les entreprises, institutions, écoles, organisations sociales et politiques. La vente des billets à tarif réduit dans les caisses de cinéma est supprimée, (b), "Chodźmy do kina bez kolejki. Nowy system sprzedaży biletów ulgowych, [Nous allons au cinéma sans faire la queue. Le nouveau système de vente des billets à tarif réduit]"* », *Film* 9(118), 4.III.1951, p. 11.

<sup>176</sup> Henryk Tomaszewski, film...

<sup>177</sup> MROSZCZAK Józef, « Wiedeńska wystawa plakatów... », p. 8.

y obtiennent des mentions<sup>178</sup> et cinq affiches d'Henryk Tomaszewski, envoyées par l'artiste, reçoivent les premiers prix : *Citizen Kane* [Obywatel Kane] (ill. 32), *Boule de suif* [Baryłeczka] (ill. 33), *Les hommes sans ailes* [Ludzie bez skrzydeł] (ill. 35), *La symphonie pastorale* [Symfonia pastoralna] (ill. 31) et *Old men out* [Niepotrzebni mogą odejść] (ill. 36).

Les récompenses de Vienne auront une influence majeure sur la renommée grandissante de l'affiche polonaise en Europe durant les années qui suivent. Ainsi, en 1949, le pionnier international de la promotion des arts graphiques, Charles Rosner, publie un article intitulé «Poster for Art Exhibition and Films. A Lesson from Poland», dans lequel il insiste sur la singularité de l'affiche polonaise sans pour autant formuler encore le terme d'«école polonaise de l'affiche»<sup>179</sup>. À partir de ce moment, des articles sur l'affiche et le graphisme polonais paraissent régulièrement dans des revues étrangères, notamment *Graphis*<sup>180</sup> en Suisse et *Gebrauchsgraphik*<sup>181</sup> en Allemagne.

Comme le souligne Tomaszewski, les articles dans la presse européenne saluant les créations polonaises ont permis aux graphistes de comprendre l'origine de cette reconnaissance artistique inattendue et de les rassurer quant à la justesse de cette méthode de création<sup>182</sup>. En même temps, ces critiques positives ont servi de preuve de l'exceptionnelle qualité du travail des graphistes polonais et les ont aidés à convaincre les sceptiques du bien-fondé de l'expérimentation formelle.

En Pologne, Jan Lenica, architecte de formation et auteur d'affiches à partir de 1953 (de film, entre autres), a joué un grand rôle dans ce processus. Pendant les années 1940, Lenica est aussi illustrateur, caricaturiste pour la presse et, avant tout, journaliste et critique. Membre du Parti communiste dès 1946, ce qui lui facilite les commandes et lui permet de bénéficier de la confiance des hommes politiques, il prend position en faveur du nouveau gouvernement, ce qui ne l'empêchera pas de soutenir le graphisme d'auteur. À l'occasion de l'Exposition de Vienne, il publie dans la revue

<sup>178</sup> «À l'exposition internationale d'affiches, il y a quelques mois à Vienne, les graphistes polonais ont obtenu de nombreuses récompenses, pour les affiches de film entre autres.» LENICA Jan, «Sztuka plakatu filmowego» [L'art de l'affiche de film], *Film* 22(54), I.XII.1948, p. 4. Malheureusement, je n'ai pas réussi à retrouver les noms des affichistes primés qui ne figurent ni dans les archives ni dans les revues analysées.

<sup>179</sup> ROSNER Charles, «Poster for Art Exhibition and Films. A Lesson from Poland», *Art and Industry*, août 1949.

<sup>180</sup> LENICA Jan, «Polish Posters and Children's Books», *Graphis* 27, 1949, p. 248-257.

<sup>181</sup> HÖLSCHER Eberhard, «Polnische Plakate», *Gebrauchsgraphik* 10, 1950.

<sup>182</sup> *Henryk Tomaszewski*, film...

«COMME UN TABLIER À UNE CHÈVRE»



III. 36. TOMASZEWSKI Henryk, *Niepotrzebni mogą odejść* [Odd men out], affiche pour le film anglais de Carol Reed, 1947, offset, 81,5 x 61 cm. Archives Filip Pągowski.

*Film* un article intitulé «L'art de l'affiche de film»<sup>183</sup> dans lequel il met en avant un ensemble d'arguments plaidant pour une nouvelle conception de l'affiche. Tout d'abord, évoquant les récompenses viennoises décernées à des affiches polonaises, Lenica souligne le rôle de l'entreprise nationale Film Polski grâce à laquelle «*les influences de l'horrible kitsch américain*», avec ses «*girls toutes nues et un manque total de bon goût*», sur la publicité des films ont complètement disparu des rues. Selon ce critique, les affichistes polonais n'ont pas subi l'influence du graphisme anglo-saxon et nord-américain («*baroque et chaotique*»), mais ils sont parvenus à créer leur propre style – le «*style polonais*» – qui se caractérise par une forme artistiquement parfaite, liée à l'histoire du film, et par le traitement du lettrage associé à l'image dans une composition cohérente. La mise en avant du caractère «*national*» du graphisme polonais, tout en l'opposant aux «*styles*» des pays capitalistes, constitue une argumentation qui rejoint, au moins théoriquement, les directives en vigueur prônant un art qui serait, selon la formule de Staline, «*socialiste dans le contenu et national dans sa forme*»<sup>184</sup>. En outre, il s'inscrit dans le discours politique général de cette période de guerre froide, où l'art joue un rôle considérable dans la compétition entre systèmes rivaux.

Le deuxième argument essentiel porte sur la spécificité de l'affiche en tant qu'art autonome et indépendant qui se distinguerait aussi bien de la publicité capitaliste que de la peinture en raison de critères qui lui sont propres. Le titre de l'article lui-même suggère l'existence d'un nouveau domaine artistique : «L'art de l'affiche». Notons qu'à partir de ce moment, la dénomination «art de l'affiche de film» ou «art de l'affiche» devient d'usage courant dans la critique et les écrits à propos du graphisme en Pologne. Parmi les critères d'évaluation de l'affiche polonaise, Lenica énumère :

«[...] *une synthèse lapidaire, laconique du contenu [...] raccourcis, simplifications, symboles implicites, droit d'agencement non naturaliste des éléments – ce sont certainement les caractéristiques majeures de cette branche de l'art particulière que devrait être l'affiche*»<sup>185</sup>.

<sup>183</sup> LENICA Jan, «Sztuka plakatu filmowego» [L'art de l'affiche de film]...

<sup>184</sup> BAZIN Jérôme, DUBOURG GLATIGNY Pascal, PIOTROWSKI Piotr, «Introduction: Geography of Internationalism» in BAZIN Jérôme, DUBOURG GLATIGNY Pascal, PIOTROWSKI Piotr (éds), *Art beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*, Budapest ; New York, Central University Press, 2016, p. 18.

<sup>185</sup> LENICA Jan, «Sztuka plakatu filmowego» [L'art de l'affiche de film]...

Les instances politiques regardent avec bienveillance le développement du style « *polonais* » dans l’affiche de film, et sa nature artistique ne tarde pas à être instrumentalisée à des fins politiques. Grâce à ces réalisations, le gouvernement communiste polonais peut se présenter à l’étranger, surtout dans le contexte de la guerre froide, comme progressiste et extrêmement libéral vis-à-vis des artistes, et promouvoir l’image idéalisée d’un régime politique ouvert et tolérant. Ainsi, la gratuité de la démarche des graphistes n’est pas sans prix. Ils ne disposent d’une liberté de création qu’à la condition de légitimer en creux le système politique en place.

## Les spectateurs

Si l’affiche de film selon cette nouvelle conception gagne l’approbation des dirigeants politiques, elle n’est acceptée avec enthousiasme ni par les spectateurs ni par les directeurs de salles. Henryk Tomaszewski dit à ce propos que souvent, en province, les affiches ne sont même pas placardées :

*« Ces documents imprimés partaient çà et là, mais on a su que là-bas personne ne les exposait, que les films étaient montrés, d’accord, mais qu’ils écrivaient eux-mêmes sur ces films, et que nos affiches, qui commençaient déjà à être admirées à l’Ouest, servaient à emballer tout ce qu’il y avait à emballer là-bas »*<sup>186</sup>.

Ce problème est évoqué, là aussi, lors de la discussion sur l’affiche de film qui a lieu en novembre 1953, avec la participation de graphistes, de directeurs des filiales cinématographiques locales, de journalistes et de représentants du ministère de la Culture et du Département de la culture du Comité central du POUP, discussion durant laquelle certains critiquèrent *« ce goût petit-bourgeois qui sévissait encore çà et là, héritage de la réclame capitaliste »*<sup>187</sup>.

Bien que le représentant de la filiale de Gdańsk demeure convaincu que *« les affiches de film sont appréciées du public qui forme, avec leur aide, son bon goût esthétique »*, en réalité, le public trouve ces images difficiles à comprendre, notamment en province, ce dont témoigne l’un des

<sup>186</sup> Henryk Tomaszewski, film...

<sup>187</sup> Le débat est mené en référence aux affiches publiées durant les derniers six mois et à une dizaine de projets exposés dans la salle. KOWALSKI Tadeusz, « Rozbieżności nie ma... » [Il n’y a pas de divergences]...

participants à ce débat, lequel propose aux affichistes de créer deux séries d'affiches: l'une, plus facile, destinée aux spectateurs peu familiers des questions plastiques, et l'autre, plus exigeante, pour des récepteurs plus cultivés. En l'occurrence, cette idée ne trouve pas d'écho, et, comme le raconte Tadeusz Kowalski, «*tout le monde était d'accord sur le fait qu'il ne [fallait] pas niveler par le bas l'art de l'affiche pour son apparente communication, voire tout simplement pour flatter les goûts ordinaires*»<sup>188</sup>.

Il apparaît néanmoins nécessaire de mener une action didactique par le biais de la presse afin de convaincre le public de la qualité artistique des affiches selon cette nouvelle conception. Le Bureau central de la cinématographie<sup>189</sup> attribue ce rôle à la revue *Film*, laquelle publie régulièrement une rubrique consacrée aux nouvelles sorties et à leurs affiches respectives :

«*À la rédaction de Film, il est d'usage d'évaluer des affiches de film pour attirer l'attention du public sur leur haut niveau artistique. Le public n'a en effet toujours pas rompu avec les standards des affiches photographiques avec du texte, qui régnait chez nous avant la guerre*»<sup>190</sup>.

## De l'affichiste à l'artiste

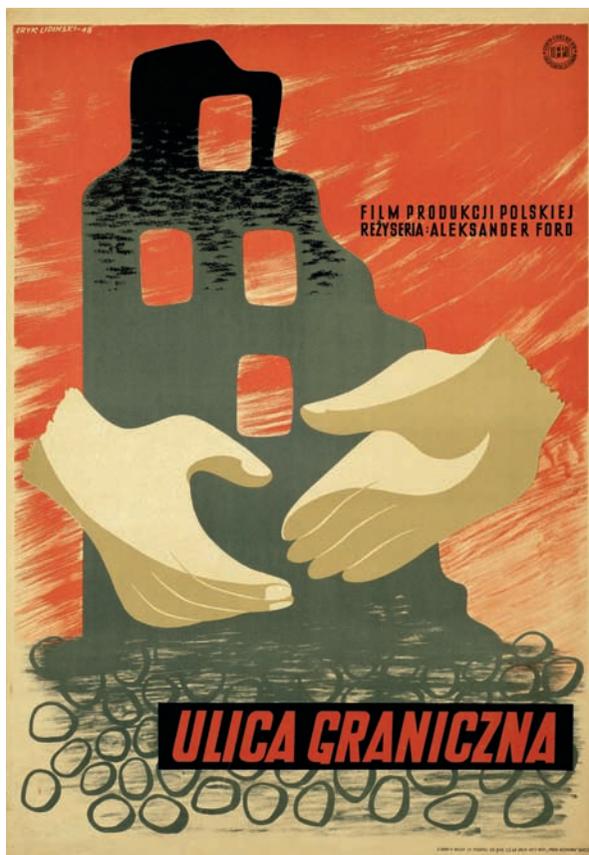
Les spectateurs, mais également les réalisateurs de films se montrent souvent réticents face au changement de l'esthétique des affiches par rapport à l'entre-deux-guerres, ce que montre le cas de l'affiche pour *Ulica graniczna* [La vérité n'a pas de frontière], premier long métrage polonais d'après-guerre consacré à l'histoire de l'extermination des juifs, réalisé en 1949 par Aleksander Ford<sup>191</sup>. En 1948, le réalisateur demande à Eryk Lipiński de créer une affiche pour son film sur la vie d'hommes résidant dans une rue de Varsovie située à la frontière du ghetto. Lipiński a présenté un projet avec deux mains en train de se serrer sur un fond de ruines qui, d'après le graphiste, exprime l'histoire du film de manière symbolique (ill. 37). Ford se montre réticent face à cette proposition, lui

<sup>188</sup> KOWALSKI Tadeusz, «*Rozbieżności nie ma...*» [Il n'y a pas de divergences]...

<sup>189</sup> [Centralny Urząd Kinematografii]

<sup>190</sup> BUKOWIECKI Leon, «*Polemiki. Dyskutujemy o plakatach*» [Les polémiques. Discutons des affiches], *Film* 12(225), 22.III.1953.

<sup>191</sup> Aleksander Ford fut le premier directeur de Film Polski ; MIŚIAK Anna, *Kinematograf kontrolowany...* [Le cinéma contrôlé]..., p. 78.



III. 37. LIPiŃSKI Eryk, *Ulica graniczna* [La vérité n'a pas de frontière], affiche pour le film polonais de Aleksander Ford, offset, 100 x 70 cm. Musée de l'Affiche de Wilanów, Varsovie.

préférant une composition réaliste, montrant les personnages en train de brûler dans les maisons détruites. Lipiński essaie de convaincre le metteur en scène qu'une composition constituant une synthèse graphique du contenu du film est meilleure qu'une représentation réaliste. Ford accepte finalement les arguments de Lipiński, mais exige une modification de la composition avec l'ajout de l'étoile de David sur une main et, aussi, de l'aigle, le symbole national polonais, ce que Lipiński refuse. Finalement, c'est le réalisateur qui cède à la condition que Lipiński réalise une autre

affiche en utilisant des photos empruntées au film. Lipiński l'accepte, mais il choisit de ne pas signer cette deuxième affiche (ill. 38).

L'échange entre Lipiński et Ford témoigne de la réticence des hommes de cinéma vis-à-vis de la nouvelle conception de l'affiche, mais il est aussi révélateur du changement de statut des créateurs d'affiches et de l'affiche elle-même dès la fin des années 1940. Le graphiste adopte une posture d'auteur total de la conception et de la réalisation de l'affiche, intransigent face aux pressions venant du réalisateur du film. Il refuse la mise en œuvre de changements dans la composition de l'affiche, ce qui, pour lui, revient à empiéter sur son terrain d'artiste. Un glissement important se produit ainsi entre le statut de l'affichiste durant l'entre-deux-guerres (où la profession de graphiste était utilitaire) et celui gagné au cours de la période suivante, quand ce même graphiste se libère peu ou prou du commanditaire et de ses exigences. Dans ce processus d'autonomisation, le rôle joué par l'entreprise Film Polski, transformée en 1949 en Centrale de location des films, ne saurait être négligé, elle qui a soutenu les graphistes et leur droit à une liberté d'expression artistique: «*Aucune suggestion n'est faite aux artistes quant à la forme, au dessin ou à la couleur. La seule exigence est que la composition graphique soit conforme au contenu de propagande du film et que l'affiche soit lisible*»<sup>192</sup>, écrit Tadeusz Kowalski dans la revue *Film* à propos de la coopération des graphistes avec cette entreprise, qui joue ainsi pour eux un rôle de mécène.

Henryk Tomaszewski a résumé ainsi le changement de statut de l'affiche: «*Ce graphisme était la même chose que la peinture; il n'y avait pas de règles. J'ai davantage fait attention aux valeurs formelles qu'aux règles professionnelles*»<sup>193</sup>. Dans un contexte de marché centralisé où l'affiche a perdu sa fonction utilitaire, les affichistes s'ingénient à créer leur propre style personnel et original, ce que dit bien cette citation d'Henryk Tomaszewski: «*Chacun se cherchait alors dans cette autre chose que nous ne connaissions pas*»<sup>194</sup>.

À cet égard, il est intéressant de relever que les tandems de graphistes travaillant ensemble sur un projet, situation très courante durant l'entre-deux-guerres, ont presque disparu après la Seconde Guerre mondiale<sup>195</sup>.

<sup>192</sup> KOWALSKI Tadeusz, « Rozbieżności nie ma... » [Il n'y a pas de divergences]...

<sup>193</sup> Henryk Tomaszewski, film...

<sup>194</sup> Henryk Tomaszewski, film...

<sup>195</sup> Mentionnons ces duos de graphistes: Nowicki-Sandecka, Hryniewiecki-Osiecki, Lewitt-Him, Bowbelski-Górski ou Girs-Barcz.



III. 38. LIPIŃSKI Eryk, *Ulica graniczna* [La vérité n'a pas de frontière], affiche pour le film polonais de Aleksander Ford, 1948, offset, 58,5 x 84 cm. Filмотeka Narodowa – Instytut Audiowizualny, Varsovie.

Il est arrivé aux affichistes de créer une affiche à deux, mais, comme le constate Tadeusz Kowalski, «*aujourd'hui, les duos ne sont plus en vogue*». Wojciech Fangor raconte à ce sujet qu'il participait à des projets communs pour des raisons mercantiles uniquement :

«*Quand je recevais un thème qui ne me convenait pas, je disais à Henryk Tomaszewski: "Faisons cette affiche ensemble et nous partagerons l'argent". Et nous le faisons. C'était un gagne-pain. On recevait un thème qui ne convenait à personne, mais à deux ou à trois, on arrivait toujours à inventer quelque chose. Le projet a été approuvé, payé, et nous pouvions aller dîner.*»<sup>196</sup>

<sup>196</sup> GÓRSKI Janusz (réd.), *Jak ktoś mógł na to pozwolić! Z twórcami polskiej szkoły grafiki rozmawia Janusz Górski* [Comment quelqu'un aurait pu laisser cela se produire ! Janusz Górski discute avec les créateurs de l'École polonaise du graphisme], Czysty Warsztat, 2011, p. 26.

Le travail individuel se présentait tout autrement; sa conception est régie par une ambition artistique attisée par une sorte d'émulation entre les affichistes. Elle les pousse à se démarquer les uns des autres et à trouver leur propre style, quitte à avoir recours à des méthodes inhabituelles et expérimentales, explorant même l'esthétique de la laideur, comme ce sera le cas de l'affiche réalisée en 1953 par Waldemar Świerzy pour le film soviétique *Na łaskawym chlebie* [littéralement: À votre bon cœur], affiche dont les deux personnages sont décrits par le critique de la revue *Film* comme étant «*particulièrement laids*»<sup>197</sup> (ill. 39). Kowalski admet cependant que l'affiche se démarque parfaitement des autres réalisations placardées et qu'elle attire l'œil du passant, fût-ce de très loin, et remplit ainsi sa fonction.

L'originalité de l'affiche de film et son caractère «*d'auteur*» constituent les enjeux principaux du travail de l'affichiste, lequel s'efforce avant tout, selon l'expression d'Henryk Tomaszewski, «*d'exprimer le contenu du film sur une feuille de papier appelée l'“affiche”*». À sa manière»<sup>198</sup>.

<sup>197</sup> KOWALSKI Tadeusz, «Kilka uwag o plakatach» [Quelques remarques sur les affiches], *Film* 20 (285), 16.V.1954, p. 13.

<sup>198</sup> Henryk Tomaszewski, film...

«COMME UN TABLIER À UNE CHÈVRE»



III. 39. ŚWIERZY Waldemar, *Na łaskawym chlebie* [littéralement: À votre bon coeur], affiche pour le film soviétique de W. Basow et M. Korczagin, 1953, offset, 86 x 61 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.



## **Oui à l'idéologie, non à l'ingérence du politique dans l'esthétique. Les affichistes face au réalisme socialiste**

### **La mise en place de la doctrine du réalisme socialiste**

L'espoir des artistes de poursuivre librement leur travail est remis en question en décembre 1948. C'est à ce moment-là que le Parti ouvrier polonais (POP) et le Parti socialiste polonais (PSP) fusionnent pour créer le Parti ouvrier unifié polonais (POUP). Ce nouveau parti – qui subordonne toutes les structures politiques, économiques, sociales et culturelles – possède désormais le monopole du pouvoir dans le pays<sup>199</sup>.

Lors du congrès d'unification des partis, un nouveau programme d'accélération de la construction du système socialiste est introduit. Celui-ci se traduit dans le domaine de la culture par la mise en place du réalisme socialiste. Cette « méthode de création », importée de l'URSS où elle est appliquée depuis 1934, entre en 1947 dans la phase dite du jdanovisme [Żdanovščina], du nom d'Andreï Jdanov (1896-1948), secrétaire du Comité central du Parti communiste de l'Union soviétique (PCUS) et

---

<sup>199</sup> JARZĄBEK Wanda, « Partia a polityka zagraniczna PRL. Uwagi na temat powiązań między Wydziałem Zagranicznym KC PZPR, MSZ i innymi podmiotami [Le parti et la politique étrangère de la RPP. Remarques à propos des relations entre le Département du CC du POUP, du MAE et autres agents] », in STOLA Dariusz, PERSAKA Krzysztof (réds), *PZPR jako machina władzy* [Le POUP en tant que machine du pouvoir], Varsovie, Instytut Pamięci Narodowej; Instytut Studiów Politycznych PAN, 2012, p. 209.

porte-parole de la politique culturelle du Parti<sup>200</sup>. Dans un rapport sur la situation internationale présenté lors de la conférence d'information des partis communistes à Szklarska Poręba en Pologne, Jdanov s'en est pris violemment à la politique internationale menée par les États-Unis<sup>201</sup>. Il a annoncé l'existence de deux camps : d'une part, le camp «*impérialiste*» constitué des États-Unis et de la Grande-Bretagne dont le but consisterait à «*renforcer l'impérialisme, à préparer une nouvelle guerre impérialiste, à lutter contre le socialisme et la démocratie et à soutenir partout les régimes et mouvements profascistes réactionnaires et antidémocratiques*» et, d'autre part, le camp «*anti-impérialiste et démocratique*», constitué de l'URSS et des «*démocraties populaires*», voué pour sa part à lutter pour la paix et un ensemble de valeurs humanistes et démocratiques<sup>202</sup>.

C'est une période «*à la fois cruciale et des plus ingrates*» qui voit le régime stalinien exercer un pouvoir absolu et instrumentaliser totalement les institutions artistiques, tandis que les tensions internationales liées à la guerre froide s'amplifient<sup>203</sup>. En URSS, l'alignement des arts plastiques sur les positions jdanoviennes passe par un double processus d'homogénéisation institutionnelle et idéologique. En 1947 est créée l'Académie des arts de l'URSS, l'instance intégratrice suprême dont la fondation est considérée comme décisive pour la lutte contre l'«*impérialisme artistique décadent*», et ses directives s'exercent rapidement sur l'ensemble du territoire soviétique<sup>204</sup>. Bien qu'aucune prescription formelle précise ne soit imposée aux arts plastiques dans le discours de Jdanov, et malgré la persistance de tensions entre les différents groupes d'artistes, l'attaque contre le «*formalisme*», terme désignant les tendances de la culture picturale occidentale moderne, est particulièrement virulente. Par ailleurs, le modèle national des *Ambulants* est invoqué en force<sup>205</sup>.

<sup>200</sup> Sur le réalisme socialiste des années 1930, voir Baudin Antoine, *Le Réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947-1953)*, vol. 1, *Les arts plastiques...*, p. 18-35.

<sup>201</sup> Cette conférence réunit des délégués des partis communistes soviétique, bulgare, français, hongrois, italien, polonais, roumain, tchécoslovaque et yougoslave. Pour le discours de Jdanov, voir : [https://www.cvce.eu/obj/le\\_rapport\\_jdanov\\_22\\_septembre\\_1947-fr-914edbc9-abdf-48a6-9c4a-02f3d6627a24.html](https://www.cvce.eu/obj/le_rapport_jdanov_22_septembre_1947-fr-914edbc9-abdf-48a6-9c4a-02f3d6627a24.html).

<sup>202</sup> [https://www.cvce.eu/obj/le\\_rapport\\_jdanov\\_22\\_septembre\\_1947-fr-914edbc9-abdf-48a6-9c4a-02f3d6627a24.html](https://www.cvce.eu/obj/le_rapport_jdanov_22_septembre_1947-fr-914edbc9-abdf-48a6-9c4a-02f3d6627a24.html).

<sup>203</sup> [https://www.cvce.eu/obj/le\\_rapport\\_jdanov\\_22\\_septembre\\_1947-fr-914edbc9-abdf-48a6-9c4a-02f3d6627a24.html](https://www.cvce.eu/obj/le_rapport_jdanov_22_septembre_1947-fr-914edbc9-abdf-48a6-9c4a-02f3d6627a24.html), p. 2.

<sup>204</sup> «*Akademija Hudožestv SSSR*», *Isskustvo* 1, 1947, p. 3-21, in BAUDIN Antoine, *Le Réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947-1953)*, vol. 1 : *Les arts plastiques...*, p. 41.

<sup>205</sup> «*Akademija Hudožestv SSSR*», *Isskustvo* 1, 1947, p. 3-21, in BAUDIN Antoine, *Le Réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947-1953)*, vol. 1 : *Les arts plastiques...*, p. 40-43.

C'est donc une version du réalisme socialiste intégrant les enjeux de la guerre froide qui se déploie en 1949 en Pologne et dans les autres pays satellites de l'URSS, comme la RDA, la Tchécoslovaquie, la Roumanie, la Hongrie et la Bulgarie. La restriction de la liberté d'expression artistique est instantanée, ce qu'exprime symboliquement la fermeture, le 18 janvier 1949, de la *Première Exposition d'art moderne* organisée à Cracovie.

Il convient d'expliquer d'emblée le mécanisme d'instauration de cette doctrine par le pouvoir communiste, car ce processus révèle quelles sont les instances réellement responsables des décisions qui définissent les modalités d'un art jugé légitime. On peut le comparer à une suite de cercles concentriques. La décision imposée par Moscou est ratifiée par le POUP pour ensuite être annoncée par le département de la culture du POUP au ministère de la Culture et de l'Art. Concernant les questions d'art et de culture, les deux personnes les plus importantes du POUP sont Jakub Berman et Paweł Hoffman, directeur du Département de la culture de septembre 1950 à septembre 1954. Durant les années 1949-1954, Berman est, pour sa part, membre de la Commission du bureau politique du CC du POUP pour les questions de sécurité publique. Pendant la seconde moitié des années 1940, il a affermi sa position au point de former, avec Bolesław Bierut et Hilary Minc, un étroit triumvirat qui dirigeait le POUP. Sans occuper des postes exposés, Berman oriente l'idéologie du Parti communiste et dirige l'«*appareil de terreur*» (pratiques de terreur organisées par l'État).

Le rôle du ministère de la Culture et de l'Art, représenté par Włodzimierz Sokorski, consiste à annoncer la mise en place de la doctrine au sein des milieux artistiques par le biais de la presse<sup>206</sup> ainsi qu'à l'occasion de débats auxquels participent des associations d'artistes. De nombreuses rencontres publiques, organisées à partir de janvier 1949 par le ministère de la Culture et de l'Art avec différentes associations artistiques, auront ainsi pour but de gagner la confiance des artistes et

<sup>206</sup> Par exemple: SOKORSKI Włodzimierz, «Nowa literatura w procesie powstawania [La nouvelle littérature dans le processus de création]», *Odrodzenie* 5(218), 30 I 1949, p. 1; SOKORSKI Włodzimierz, «O realistyczną plastykę naszej epoki [Pour les arts plastiques réalistes de notre époque]», *Odrodzenie* 29(242), 17 VII 1949, p. 2; SOKORSKI Włodzimierz, «Interesuje nas człowiek [C'est l'homme qui nous intéresse]», *Kuźnica* 7(180), 20 II 1949, p. 1; SOKORSKI Włodzimierz, «Sztuka nowoczesna antytezą abstrakcjonizmu [L'art "moderne" comme une antithèse de l'abstractionnisme]», *Kuźnica* 16(189), 24 IV 1949, p. 4; SOKORSKI Włodzimierz, «Przeciwko formalizmowi i naturalizmowi w filmie [Contre le formalisme et le naturalisme dans le film]», *Kuźnica* 48(220), 4 XII 1949, p. 3.

de provoquer leur adhésion à la nouvelle doctrine, même si le terrain a déjà été préparé avant cette date lors de rencontres publiques et de débats au sein de revues artistiques<sup>207</sup>. Le ministre s'ingénie à donner l'impression que la doctrine ne sera pas imposée de manière autoritaire. Il la « propose » aux artistes plasticiens lors du débat de Nieborów, organisé le 11 et le 12 février 1949<sup>208</sup>. Cependant, ce débat ne débouche pas sur une réponse claire et définitive de la part des artistes, ces derniers se montrant pour le moins partagés. Certains se prononceront clairement en faveur du réalisme socialiste (entre autres : Helena et Juliusz Krajewscy, Włodzimierz Zakrzewski) tandis que d'autres émettront des réserves face à la restriction de leur liberté de création (entre autres : Tadeusz Kantor, Eugeniusz Eibisch, Alfred Lenica)<sup>209</sup>. Ces hésitations resteront toutefois entièrement théoriques. Lors du Débat des plasticiens du parti, organisé à Katowice le 26 juin 1949 et lors de la 4<sup>e</sup> Assemblée générale des délégués de l'Union des artistes plasticiens polonais (UAPP), organisée les 27 et 28 juin, le réalisme socialiste se trouve inscrit dans les statuts de l'UAPP en tant que seule doctrine désormais légitime<sup>210</sup>. Par ailleurs, des changements s'effectuent au sein de l'UAPP afin de placer à la direction de cette association des artistes fidèles au parti, ce qui devrait garantir la mise en œuvre de la doctrine<sup>211</sup>. C'est ainsi que Juliusz Krajewski est alors nommé président de l'association.

Comme déjà dit, toute définition univoque du réalisme socialiste ainsi que de ses critères pouvant être appliqués aux arts plastiques demeure problématique, tant au moment de l'instauration de cette doctrine durant les années 1930 que plus tard, pendant la période jdanovienne. Selon la théorie léniniste du reflet, l'art doit présenter un aspect de lisibilité et de vraisemblance et, surtout, éviter les écueils du « *formalisme* » et du « *cosmopolitisme* » – ces deux termes étant des équivalents des influences de l'art avant-gardiste ou occidental moderne – ainsi que du « *naturalisme* »

<sup>207</sup> Le premier débat concernant les écrivains a lieu du 20 au 23 janvier 1949; le débat consacré aux arts plastiques les 12 et 13 février à Nieborów.

<sup>208</sup> WOJCIECHOWSKI Aleksander (réd.), *Polskie życie artystyczne...* [La vie artistique polonaise...], p. 112. À ce sujet: OPASKA Janusz, « O sztukę socjalistyczną w treści i narodową w formie... », p. 118.

<sup>209</sup> Sur la discussion, voir notamment: OPASKA Janusz, « O sztukę socjalistyczną w treści i narodową w formie... », p. 113-123. Sur la position de Tadeusz Kantor, voir KEMP-WELCH Klara, *Antipolitics in Central European Art. Reticence as Dissidence under Post-Totalitarian Rule 1956-1989*, London; New York, I.B. Tauris, p. 13-15.

<sup>210</sup> WOJCIECHOWSKI Aleksander (réd.), *Polskie życie artystyczne...* [La vie artistique polonaise...], p. 112.

<sup>211</sup> OPASKA Janusz, « O sztukę socjalistyczną w treści i narodową w formie... », p. 112-190.

consistant en une représentation minutieuse de la réalité qui donne trop d'importance aux détails<sup>212</sup>. Parmi d'autres caractéristiques se trouvent la *narodnost*' (esprit populaire à connotation nationale), la *partijnost*' (conformité aux normes idéologiques énoncées par le Parti communiste), la *klasovost*' (s'exprimer au nom de la classe ouvrière), la typicité (caractère universel des événements, des personnages ou des situations) et la didactique (par rapport aux classes populaires)<sup>213</sup>. Cependant, chacune de ces caractéristiques est tellement imprécise quant à sa mise en pratique picturale ou artistique qu'il se révèle extrêmement difficile, même pour les artistes les plus fidèles au parti, de réaliser l'idéal d'un art qui soit, à la fois, réaliste et socialiste.

Les tentatives de théorisation du concept du réalisme socialiste sont multiples. Certaines sont très concrètes, comme la proposition du peintre Konstantin Juon, énoncée lors de la seconde session de l'Académie des Arts en mai 1948 et tentant de préciser l'iconographie à mobiliser. Pour lui, cette dernière doit puiser dans l'actualité du pays, principalement en figurant des hommes politiques et des héros socialistes (ouvriers, paysans, mineurs), et s'appuyer sur des thèmes importants liés à la vie sociale et politique<sup>214</sup>. D'autres essais de théorisation plus généraux sont par exemple menés par l'Académie des Sciences et l'Académie du Comité central, et sont relayés par la revue *Voprosy filosofii*, qui souligne surtout le caractère idéologique que doit revêtir l'œuvre d'art réaliste socialiste. Cependant, ces différents constats sont loin de constituer la seule définition officielle de la doctrine, et sont souvent remis en question sur certains points, comme ce fut le cas de l'essai de Juon. Notons que sa présentation orale connaît une retombée importante en Pologne où elle est publiée dans le premier numéro

<sup>212</sup> « Pour les esthéticiens staliniens, le formalisme et le naturalisme étaient – du point de vue doctrinal – des phénomènes négatifs, deux variantes de la déformation antiréaliste. La déformation naturaliste (“le naturalisme nu”) consistait à accentuer de façon excessive [...] un détail insignifiant, elle n'était qu'une “vulgaire” copie de la réalité sans interprétation idéologique. La déformation formaliste, en revanche, consistait à détacher la forme du sujet en lui donnant un caractère absolu et subjectif. Dans le champ sémantique de la catégorie principale du formalisme, on trouvait des termes, qui étaient utilisés parfois comme des synonymes, tels que : esthétisme, décadentisme, art pour l'art, expérimentalisme, confusion conceptuelle, cosmopolitisme, etc. », WOŁOWIEC Grzegorz, « Formalizm-naturalizm [Formalisme-naturalisme] », in ŁAPIŃSKI Zdzisław, TOMASIK Wojciech (réds), *Słownik realizmu socjalistycznego* [Dictionnaire du réalisme socialiste], Cracovie, TAIWPN Universitas, p. 70.

<sup>213</sup> BAUDIN Antoine, « “Socrealizm”... », p. 72-73; BAUDIN Antoine, *Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947-1953)*, vol. 1. : *Les arts plastiques...*, p. 96; WŁODARCZYK Wojciech, *Socrealizm... [Le Réalisme socialiste...]*, p. 18-19.

<sup>214</sup> Parmi les genres de peinture les plus récurrents, Studzińska mentionne le portrait, le paysage (avec les « hommes socialistes »), la composition historique; STUDZIŃSKA Jolanta, *Socrealizm... [Socrealizm...]*, p. 296-318.

de *Przegląd Artystyczny*, promue revue centrale de l'Union des artistes, en 1950<sup>215</sup>. Les incertitudes résultent autant de l'impossibilité de mettre en pratique des prescriptions théoriques en constant changement que des antagonismes entre différentes factions d'artistes, critiques et théoriciens. D'ailleurs, comme le soutient Antoine Baudin, «*l'impossibilité de définir le moindre critère formel concret, hormis la référence à la "tradition nationale démocratique" des Ambulants*» a constitué une stratégie voulue par les dirigeants soviétiques en 1948<sup>216</sup>.

Ainsi, bien que l'art réaliste socialiste soviétique soit présenté aux artistes des «*démocraties populaires*» comme un exemple à suivre, il possède de multiples visages, ce qui le rend compliqué à mettre en œuvre. Ces mêmes incertitudes permettent aux artistes de proposer certains écarts par rapport à la doctrine, comme nous le verrons. Par ailleurs, les variantes nationales sont *a priori* autorisées comme expressions de l'idée de «*l'art à contenu socialiste et à forme nationale*»<sup>217</sup> lancée par Staline en 1925<sup>218</sup>. Le modèle soviétique sera ensuite remplacé dans les «*démocraties populaires*» par la référence aux «*nouveaux réalistes*» français (André Fougeron, Boris Taslitzky), italiens (Renato Guttuso) ou mexicains<sup>219</sup>. Les artistes des «*démocraties populaires*» puisent dans leurs traditions nationales, même dans celles qui sont considérées comme «*formalistes*». En témoigne notamment la variante de l'art réaliste socialiste en RDA, qui contient différents aspects fortement expressionnistes<sup>220</sup>. De fait, la géographie artistique des «*réalismes socialistes*» change progressivement, et implique plus d'influences réciproques entre les «*démocraties populaires*», l'Europe de l'Ouest et l'Amérique latine qu'entre ces premières et l'Union soviétique. Par ailleurs, le concept de «*réalisme socialiste*» en URSS subit

<sup>215</sup> JUON Konstantin, «O realizmie socjalistycznym», *Przegląd Artystyczny* 1-2, p. 28-29.

<sup>216</sup> BAUDIN Antoine, *Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947-1953)*, vol. 1.: *Les arts plastiques...*, p. 43.

<sup>217</sup> STALINE Joseph, *Dziela* [Œuvres], t. 7, Varsovie, 1950, p. 142. Voir WŁODARCZYK Wojciech, *Socrealizm...* [Le Réalisme socialiste...], p. 29.

<sup>218</sup> PIETRASIK Agata, SŁODKOWSKI Piotr, *Antologia krytyki artystycznej z lat 1945-1954, t. 3, Wektory geografii artystycznej, reinterpretacje tradycji, sylwetki* [Anthologie de la critique artistique de 1945 à 1954, vol. 3, Vecteurs de la géographie artistique, réinterprétations des traditions, profils], Varsovie, Fundacja Kultura Miejsca, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2016, p. 13.

<sup>219</sup> MURAWSKA-MUTHESIUS Katarzyna, «How the West...»; MURAWSKA-MUTHESIUS Katarzyna, «Remapping Socialist Realism...», in BAZIN Jérôme, DUBOURG GLATIGNY Pascal, PIOTROWSKI Piotr (éds), *Art beyond Borders...*, p. 139-150; BAZIN Jérôme, «Le réalisme socialiste et ses modèles internationaux», *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 109(2011/1), p. 72-87; BAZIN Jérôme, DUBOURG GLATIGNY Pascal, PIOTROWSKI Piotr (éds), *Art beyond Borders...*

<sup>220</sup> BAZIN Jérôme, *Réalisme et égalité. Une histoire sociale de l'art en République démocratique allemande (1949-1990)*, Dijon, Les Presses du réel, 2015.

lui aussi de fortes réévaluations et changements progressifs<sup>221</sup>, notamment sous l'influence de pays comme la Pologne ou la RDA<sup>222</sup>, surtout à partir du dégel engagé par Khrouchtchev durant la seconde moitié des années 1950.

Si le réalisme socialiste se présente comme un « *style improbable* », dont la théorisation semble impossible à établir avec précision, ses caractéristiques les plus saillantes sont son caractère totalisant et « *son étroite subordination au concept suprême – politique – de “réalité soviétique”* » qui est en constante fluctuation<sup>223</sup>.

Pendant la conférence du Comité central du POUP organisée le 31 mai 1949 et consacrée à la culture, Jakub Berman résume ainsi les impératifs de l'art polonais selon la nouvelle doctrine :

« *Nous devons éveiller l'aversion pour l'art formaliste sans idéal et cynique, pour l'art capitaliste décadent, pour le cosmopolitisme américain [...] Nous devrions batailler patiemment pour gagner chaque personne qui n'a pas rejoint le parti [...] malgré son immaturité et son inconséquence. Envers chacun que nous attirons [...], il faut conjuguer l'essentiel avec une critique bienveillante et pleine de tact et user de persuasion. En politique [...] nous nous montrerons tolérants dans certaines limites, mais sans renoncer à la critique honnête dans un esprit de camaraderie* »<sup>224</sup>.

<sup>221</sup> REID Susan E., « Toward a New (Socialist) Realism. The Re-engagement with Western Modernism in the Khrushchev Thaw », in BLAKESLEY Rosalind P., REID Susan E. (éds), *Russian Art and the West. A Century of Dialogue in Painting, Architecture, and the Decorative Arts*, Dekalb, Northern Illinois University Press, 2017, p. 217-239; BAUDIN Antoine, *Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947-1953)*, vol. 1. : *Les arts plastiques...*

<sup>222</sup> Par exemple, en 1958 (l'année de l'organisation à Moscou de l'Exposition de l'art des pays socialistes pendant laquelle les artistes polonais ont principalement exposé de l'art « moderne ») paraît un article de Nina Dmitrieva intitulé « Vers le questionnement sur le style contemporain en peinture », dans lequel la critique révèle l'existence d'une nouvelle tendance « *synthétique* » dans la peinture soviétique. Celle-ci serait venue en URSS depuis les pays socialistes, notamment la Pologne. BOWN Matthew, « 1928-1936 », in BOWN Matthew, LAFRANCONI Matteo (éds), *Socialist Realisms...*, p. 37. Sur l'Exposition de l'art des pays socialistes organisée à Moscou en 1958, voir REID Susan E., « The Exhibition Art of Socialist Countries, Moscow 1958-59, and the Contemporary Style of Painting », in REID Susan E., CROWLEY David (éds), *Style and Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, Oxford; New York, Berg, p. 101-132; PIOTROWSKI Piotr, « Modernism and Socialist Culture: Polish Art in the Late 1950s », in REID Susan E., CROWLEY David (éds), *Style and Socialism...*, p. 133-147.

<sup>223</sup> BAUDIN Antoine, « “Socrealizm”... », p. 68.

<sup>224</sup> La communication de Jakub Berman présentée pendant la conférence du Comité central du POUP organisée le 31 mai 1949 et consacrée à la culture, est citée dans FIJAŁKOWSKA Barbara, *Polityka i twórcy* [La politique et les créateurs], Varsovie, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1985, p. 106-108.

Cette citation montre que l'objectif des dirigeants politiques polonais consiste autant à changer l'image de l'art, pour la transformer de sorte qu'elle soit digne de la «*nouvelle époque socialiste*», qu'à forcer les artistes à se positionner explicitement en faveur de cette nouvelle situation politique. Ainsi, l'acquiescement des artistes à la doctrine, équivalant à un signe de soumission, était probablement plus important que l'application dogmatique d'une doctrine<sup>225</sup>. De cette manière, «*une critique bienveillante et pleine de tact*» attend tous ceux qui l'acceptent. Ainsi, les confusions et incertitudes découlant du réalisme socialiste sont, en quelque sorte, anticipées par les dirigeants politiques.

## La position des artistes

L'instauration de la doctrine du réalisme socialiste contraint les artistes à choisir entre la possibilité de rester actifs, quitte à abandonner toute liberté d'expression, ou celle de refuser d'y adhérer, ce qui équivaut à perdre les commandes et les postes étatiques<sup>226</sup>. Certains artistes «résistants» en ont subi des conséquences particulièrement dramatiques. C'est par exemple le cas de Władysław Strzemiński (1893-1952), figure majeure de l'avant-garde polonaise des années 1920 et 1930, formé à Moscou où il était membre du Collège de l'IZO, ensuite collaborateur de Malevitch et de l'OUNOVIS. Il est par ailleurs auteur de la théorie de l'«unisme», puis initiateur du mouvement «a.r.», avant de concentrer ses recherches sur la vision<sup>227</sup>. Son désaccord quant à la mise en pratique du réalisme socialiste lui vaut l'étiquette de «formaliste» et d'être exclu de l'enseignement à l'École supérieure des arts plastiques de Łódź. De même, ses peintures sont retirées du Musée d'Art de Łódź où la «salle néo-plastique» conçue par l'artiste est détruite par la police politique et repeinte en blanc.

<sup>225</sup> BAUDIN Antoine, *Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947-1953)*, vol. 1. : *Les arts plastiques...*, p. 43.

<sup>226</sup> WŁODARCZYK Wojciech, *Socrealizm...*[Le Réalisme socialiste...]; BARANIEWSKI Waldemar, «Wobec realizmu... [Face au réalisme...]». Sur le mécanisme de la dépendance intellectuelle de l'intelligentsia d'Europe de l'Est vis-à-vis de la doctrine communiste, présenté par un témoin de l'époque, voir MIŁOSZ Czesław, *Zniewolony umysł* [La Pensée captive], écrit en 1951 et publié en 1953 par Instytut Literacki w Paryżu [Institut Littéraire de Paris] [Traduction française: MIŁOSZ Czesław et PRUDHOMMEUX André].

<sup>227</sup> Notamment BAUDIN Antoine, «Avant-garde et constructivisme polonais entre les deux guerres: quelques points d'histoire», in STRZEMIŃSKI Władysław, KOBRO Katarzyna, *L'Espace uniste. Écrits du Constructivisme polonais*, textes choisis, traduits et présentés par BAUDIN Antoine et JEDRYKA Pierre-Maxime, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977, p. 9-40.

Cependant, accepter la doctrine n'est pas synonyme de «pacte avec le diable» pour tous les artistes. Comme déjà dit, ce choix se trouve compliqué par l'existence de nombreux points communs entre les idéaux communistes de démocratisation de l'art et l'utopie de l'art comme vecteur de changement dans la société, un idéal qui animait les artistes polonais de l'entre-deux-guerre de différents bords artistiques et politiques, de l'extrême gauche aux cercles des artistes «étatiques» réunis autour de Józef Piłsudski<sup>228</sup>. Or, le réalisme socialiste présente une possibilité séduisante de mettre en œuvre ces idéaux tout en favorisant l'obtention d'un statut social d'exception pour l'artiste; en reconnaissance de son rôle de médiateur entre l'art et la société, celui-ci bénéficie d'une protection sociale et économique de la part du Parti communiste.

## **Le réalisme socialiste dans sa version soviétique 1949-1951**

L'analyse des affiches publiées entre 1949 et 1951 révèle que la mise en place du réalisme socialiste provoque des changements immédiats dans le domaine de l'affiche politique, mais qu'ils ne concernent pas la totalité de la production graphique appartenant à cette catégorie. Les auteurs proches du Parti communiste tels Włodzimierz Zakrzewski, Lucjan Jagodziński, Witold Chmielewski, Mieczysław Berman ou encore des affichistes moins connus, auteurs d'affiches militaires, comme Eugeniusz Lebelt, Jarosław Kirilenko ou Witold Kalicki, répondent immédiatement aux impératifs de la nouvelle doctrine. Ces auteurs s'inspirent de ou copient les schémas de représentation soviétiques de personnages monumentaux ou joyeux, solitaires ou en groupe, souvent de trois quarts, dans un paysage ou avec des accessoires comme un drapeau ou des outils de travail. Ces modèles iconographiques sont empruntés à la peinture soviétique, laquelle englobe une série de thèmes centrés sur l'«*image de l'homme soviétique*» et, plus largement, la «*vie soviétique*»: «*jeunesse saine, sportive et/ou studieuse (à l'exclusion du nu, surtout féminin)*»; «*vie du Parti*»;

<sup>228</sup> Boris Groys a tenté de rattacher le réalisme socialiste à l'héritage de l'avant-garde : GROYS Boris, *The Total Art of Stalinism...*; GROYS Boris, *Staline...* Voir également : MONKIEWICZ Dorota (éd.), *Avant-garde et l'État*, publication accompagnant l'exposition éponyme au Musée d'Art de Łódź, Łódź, 2018; BARANIEWSKI Waldemar, «Wobec realizmu... [Face au réalisme...]», p. 179; WŁODARCZYK Wojciech, *Socrealizm...* [Le Réalisme socialiste...], p.53-63; CZARTORYSKA Urszula, KLUSZCZYŃSKI Ryszard (réds), *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy* [Choix et risque de l'avant-garde. Études en théorie de l'avant-garde], Varsovie; Łódź, PWN, 1985.

*travailleurs de choc* (“*citoyens soviétiques d’avant-garde*”) *sur fond de chantier ou d’usine* (“*puissance industrielle soviétique*”) *ou encore de kolkhoze*»<sup>229</sup>. Parmi les modèles conformes à la tradition de l’histoire de l’art, le choix se limite à l’héritage de l’art académique, à l’école réaliste russe (les *Ambulants*) et à la tradition nationale propre à chaque pays<sup>230</sup>.

La revue *Przegląd Artystyczny* s’est ingéniée dès son premier numéro à fournir des sources visuelles acceptables bien qu’impossibles à reproduire «telles quelles». La peinture et l’affiche soviétiques ne figurent toutefois en bonne place que dans les premiers numéros de la revue<sup>231</sup>. Progressivement, la plupart des articles sont consacrés aux artistes polonais ou étrangers<sup>232</sup>. Cependant, même les courants acceptés par les idéologues soviétiques restent à aligner sur la nouvelle idéologie. Il s’agit surtout de mettre en valeur l’«*homme socialiste*»<sup>233</sup>, et non la machine par exemple, comme le faisaient volontiers les avant-gardes<sup>234</sup>.

Si ces dernières ne constituent plus une référence légitime, certaines conventions ou techniques leur sont toujours empruntées, par exemple le photomontage qui, malgré la mauvaise presse dont il fait l’objet, est toujours utilisé en URSS surtout par Viktor Koretski et en Pologne par Mieczysław Berman. En 1949, ce dernier crée une affiche pour le Congrès de l’Association des combattants pour la liberté et la démocratie (1949) qui reprend le schéma iconographique de l’affiche soviétique représentant Karl Marx, Friedrich Engels, Lénine et Staline regardant tous dans la même direction (ill. 40)<sup>235</sup>. Cette représentation insiste sur la continuité et sur la légitimité révolutionnaire du mouvement communiste à travers ses leaders historiques. Berman fait référence à cette image en présentant de la même manière – de profil – des portraits photographiques de trois générations d’ouvriers sur un fond constitué du drapeau polonais. Notons que ce schéma iconographique, bien plus ancien, est également appliqué aux représentations

<sup>229</sup> BAUDIN Antoine, «“Socrealizm”...», p. 81.

<sup>230</sup> BAUDIN Antoine, «“Socrealizm”...», p. 72; STUZIŃSKA Jolanta, *Socrealizm... [Socrealizm...]*, p. 242-330.

<sup>231</sup> Par exemple, les articles consacrés aux expositions pansoviétiques.

<sup>232</sup> Parmi les artistes étrangers, ce sont surtout les dessinateurs et les caricaturistes qui sont le plus appréciés : William Hogarth, James Gillray, Thomas Rowlandson, Charles Philippon, Honoré Daumier, Bernard Naudin, Franz Masereel, Georg Grosz ou John Heartfield. Voir *Przegląd Artystyczny* 7-8-9.

<sup>233</sup> Sur l’iconographie de la figure humaine dans la peinture polonaise réaliste socialiste : MURAWSKA-MUTHESIUS Katarzyna, «A “new body” for the “new nation” and the search for its prototypes. A chapter in the advancement of Socialist Realism in Poland, 1944-1955», in AMES-LEWIS Francis, PASZKIEWICZ Piotr (éds), *Art and Politics: the proceedings of the third Joint Conference of Polish and English Art Historians*, Varsovie, septembre 1996, Varsovie, IS PAN, 1999, p. 171-186.

<sup>234</sup> BAUDIN Antoine, «“Socrealizm”...», p. 81.

<sup>235</sup> RYPSOŃ Piotr, *Czerwony monter. Mieczysław Berman: grafik, który zaprojektował polski komunizm [Mieczysław Berman: graphiste qui a conçu le communisme polonais]*, Cracovie, Karakter, 2017, p. 254.



Ill. 40. BERMAN Mieczysław, *Kongres Związku Bojowników o Wolność i Demokrację Warszawa 1.IX. 1949* [Le Congrès de l'Association des combattants pour la liberté et la démocratie Varsovie 1.IX.1949], 1949, rotogravure, 99,5 x 69,5 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.

de propagande du Troisième Reich<sup>236</sup>. Ainsi, en 1933, Hans vom Norden a réalisé l’affiche (diffusée également sous forme de carte postale) *Was der König eroberte, der Fürst formte, der Feldmarshall verteidigte, rettete und einigte der Soldat* sur laquelle sont représentés Frédéric II, roi de Prusse, Otto von Bismarck, Paul von Hindenburg et Adolf Hitler.

<sup>236</sup> NIEDOJADŁO Mikołaj, «Jak się kradło w socrealizmie... [Comment on volait durant le réalisme socialiste...]», p. 77.



Ill. 41. ZAKRZEWSKI Włodzimierz, PIROTTE Julia (photographie), *W jedności pracy zwyciężymy w walce o pokój* [Unis au travail, nous gagnerons la lutte pour la paix], 1949, rotogravure, 120 x 84,2 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.

Włodzimierz Zakrzewski a quant à lui abandonné complètement ses essais encore récents de « nature morte » pour se concentrer sur des compositions qui comportent des ouvriers, des paysans ou des marins occupant la presque totalité du cadre. Le texte y est souvent ajouté indépendamment de l’image. L’affichiste collabore avec la photographe Julia Pirotte, comme sur l’affiche *Unis au travail, nous gagnerons la lutte pour la paix* [W jedności pracy zwyciężymy w walce o pokój] (1949) qui présente la photographie d’un paysan en train de labourer un champ (ill. 41).

Les affiches doivent maintenant faire de la propagande pour les événements politiques et économiques du pays comme le « Plan de 6 ans »



Ill. 42. ZAKRZEWSKI Włodzimierz, *Wkraczamy w plan 6-letni* [Nous nous engageons dans le plan de 6 ans], 1950, offset, 100 x 70 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.

– un programme économique centralisé mis en œuvre dès 1950 – dont l’objectif principal consiste à industrialiser le pays, en prenant exemple sur l’URSS, et à collectiviser l’agriculture. L’affiche de Zakrzewski *Nous nous engageons dans le plan de 6 ans* [Wkraczamy w plan 6-letni] (1950), avec un ouvrier et un paysan présentés de façon monumentale, est censée encourager le peuple à satisfaire les directives du plan économique. Mais elle vise dans le même temps à mettre en valeur ces deux classes sociales (ill. 42). Les représentations des paysans sont, à l’époque, particulièrement nombreuses dès l’instant où ceux-ci sont appelés à relayer

sur le terrain les directives du parti en faisant un succès de ce « plan de 6 ans ». Ainsi des paysans et paysannes, toujours radieux et en train de travailler, se retrouvent-ils sur fond de campagne polonaise dans l'affiche de Witold Janiszewski intitulée *Nous donnerons plus de pain à la patrie* [Damy Ojczyźnie więcej chleba] (1951) (ill. 43). Dans le même ordre d'idées, Witold Chmielewski choisit une jeune paysanne souriante, sur un tracteur, pour illustrer le thème de son affiche *Jeunesse, en avant marche, pour l'avènement d'une campagne polonaise heureuse et socialiste* [Młodzieży – naprzód do walki o szczęśliwą socjalistyczną wieś polską] (1951) (ill. 44)<sup>237</sup>.

Toutefois, un grand nombre d'affiches idéologiques publiées durant cette période ne s'inspirent pas du style soviétique et ne présentent pas de figures humaines, tout en restant dans la continuité et dans la tradition du graphisme polonais. Jerzy Srokowski crée ainsi une affiche pour le « plan de 6 ans » sur laquelle le chiffre « 6 » est en train d'être forgé (ill. 45), pendant que Wiktor Górka illustre ce même sujet avec une représentation entièrement typographique (ill. 46). De cette façon, deux affiches éditées par *Spoleczny Fundusz Odbudowy Stolicy* [Le Fond social de la reconstruction de la capitale] – l'une, de Jan Mucharski, avec pour principal motif une sirène (symbole de Varsovie) (ill. 47), et l'autre, de Tadeusz Trepkowski, figurant une truie accompagnée d'un dessin de la carte de Varsovie (ill. 48) – témoignent d'un certain flou quant aux critères d'évaluation auxquels sont censées se référer les instances responsables de la publication.

Un second groupe d'affiches échappant au modèle soviétique est celui constitué par des affiches de film et celles qui sont publiées par les théâtres. Ces deux types d'affiches ont été très peu touchés par les critères du réalisme socialiste et bénéficient d'une plus grande liberté d'expression artistique que les affiches politiques<sup>238</sup>. Leur caractère propagandiste est assuré par le message transmis par le film. Or, la production artistique dans ces domaines ralentit grandement entre 1949 et 1951 : par exemple, Henryk Tomaszewski n'a conçu qu'une seule affiche de film durant cette période pour le film d'Erich Freund, *Zugverkehr unregelmässig* [Cienie na torach] (1951).

<sup>237</sup> KOPER Bruno, « Le thème de l'avenir dans l'affiche polonaise à l'époque du réalisme socialiste (1947-1955) », *Matériaux pour l'histoire de notre temps* 21-22, 1991, p. 93-97.

<sup>238</sup> Dorota Folga-Januszewska va jusqu'à intituler le chapitre consacré à la période réaliste socialiste : « À côté du réalisme socialiste 1949-1955 » ; FOLGA-JANUSZEWSKA Dorota (réd.), *The Art of Polish Poster*, Olszanica, Bosz, 2018.



III. 43. JANISZEWSKI Władysław, *Damy Ojczyźnie więcej chleba* [Nous donnerons plus de pain à la patrie], 1951, rotogravure, 100 x 70 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.



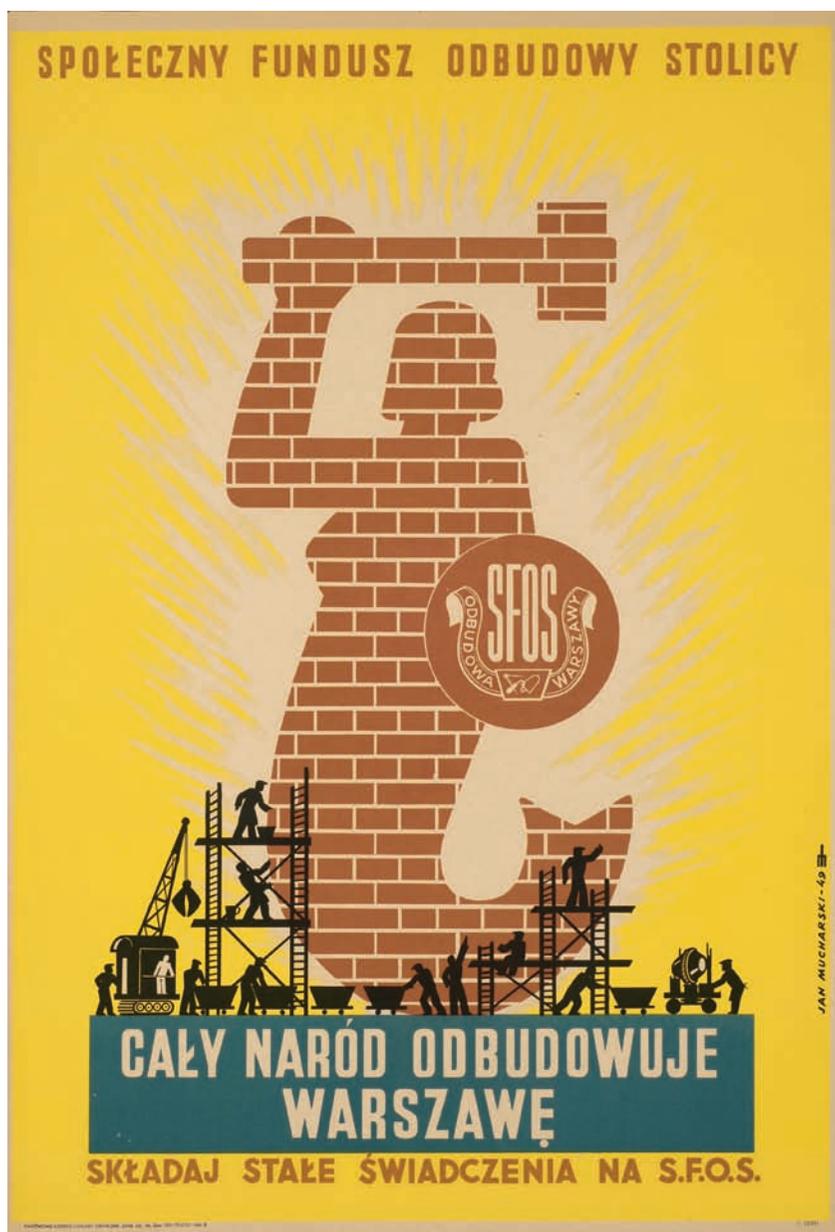
III. 44. CHMIELEWSKI Witold, *Młodzięży – naprzód do walki o szczęśliwą socjalistyczną wieś polską* [Jeunesse, en avant, marche, pour l'avènement d'une campagne polonaise heureuse et socialiste], 1951, lithographie, 99 x 69 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.



III. 45. SROKOWSKI Jerzy, *Wykuwamy podstawy socjalizmu, plan 6-letni. Kongres Związków Zawodowych w Polsce II-VIII* [Nous forgeons les bases du socialisme, le plan de 6 ans. Congrès des syndicats en Pologne], 1949, offset, 99 x 67 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.



III. 46. GÓRKA Wiktor, *Naprzód do walki o Plan 6-letni* [En avant pour le plan de 6 ans], 1949, offset, 100 x 70 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.



III. 47. MUCHARSKI Jan, *Cały naród odbudowuje Warszawę*. *Spółeczny Fundusz Odbudowy Stolicy* [La nation entière reconstruit Varsovie. Fonds social de la reconstruction de la capitale], 1949, lithographie, 85 x 58,5 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.



Ill. 48. TREPKOWSKI Tadeusz, *sans texte*, 1950, offset, 79 x 61 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.

Cette situation semble être moins due au changement des critères esthétiques qu’à la diminution des productions cinématographiques. À partir de l’instauration du réalisme socialiste, le nombre de productions occidentales et américaines visibles dans les salles diminue grandement au profit de films produits en URSS et dans d’autres « démocraties populaires ». L’accent est également mis sur la production de films polonais dont il est attendu qu’ils atteignent pleinement leur but idéologique. Cependant, le nombre de productions polonaises n’augmente pas énormément après

1949, car le Bureau central de la cinématographie<sup>239</sup> impose des règles idéologiques qui ne sont pas faciles à marier avec les visions personnelles des réalisateurs. Aussi les scénarios sont-ils sans cesse corrigés et, finalement, seuls quatre à cinq films sortiront chaque année<sup>240</sup>.

Les principes du réalisme socialiste appliqués au film prévoient une vision fortement idéologisée et rhétorique de la réalité polonaise, et ce, avec quatre types de personnages principalement: le maître (souvent le secrétaire du Parti communiste), l'adepte (le héros principal qui mûrit idéologiquement au cours du récit), le satellite (souvent un personnage issu de l'intelligentsia s'interrogeant sur l'idéologie, mais qui évolue également à la fin du film) et, enfin, l'ennemi (saboteur, espion, paresseux). Bien que la présentation de certains types de personnages soit également conseillée aux graphistes, les affiches des années 1949-1951 constituent dans l'ensemble des exceptions à cette directive. Sur leurs réalisations pour Film Polski, Wojciech Zamecznik, Eryk Lipiński ou Tadeusz Trepkowski dessinent les personnages de manière très schématique, ou ne les représentent pas du tout (ill. 49). De la même manière, l'affiche de théâtre est régie par ses propres lois, exception dont profitent même les partisans du réalisme socialiste comme Ignacy Witz. Sur son affiche pour *Le Tartuffe* de Molière (1949) (ill. 50), il dessine le personnage principal de la pièce de manière simpliste et humoristique, loin des préceptes réalistes socialistes dont il est partisan.

La coexistence de ces divers groupes d'affiches au tout début du réalisme socialiste s'explique par le fait que les affiches politiques ou idéologiques ne dépendent pas des mêmes organes de contrôle et de publication que les affiches culturelles. Officiellement, toute création d'affiche dépend, durant la période communiste, du Département de la culture ou de la propagande du Parti communiste. Mais les affiches culturelles et celles idéologiques ou politiques ne sont pas traitées à égalité par les dirigeants politiques. Comme le remarque Andrzej Turowski, c'est déjà dans le premier programme des arts plastiques du ministère de la Culture et de l'Art pour les années 1945-1949 que l'on observe une séparation entre des arts dits «*de laboratoire*» et d'autres relevant de l'«*art utilitaire*»<sup>241</sup>. Il s'ensuit une différence de traitement de ces catégories par les instances

<sup>239</sup> [Centralny Urząd Kinematografii]

<sup>240</sup> LUBELSKI Tadeusz, *Historia kina polskiego...*[L'histoire du cinéma polonais...], p. 174-176.

<sup>241</sup> TUROWSKI Andrzej: «“L'école polonaise de l'affiche” en question», in FAMULICKI Jean-Claude, KURPIK Maria (réds), *L'affiche polonaise...*, p. 148-149.



Ill. 49. ZAMECZNIK Wojciech, *Pierwszy start* [littéralement: Le premier décollage], un film polonais de Leonard Buczkowski, 1950, offset, 83,6 x 58,5 cm. Archives Juliusz Zamecznik.

de décision. Turowski soutient que, en conséquence d'un certain flou quant aux compétences des fonctionnaires situés aux échelons les plus bas, l'affiche est considérée, de cas en cas, soit en tant que produit de l'industrie artistique (la production se servant de la forme esthétique), soit en tant que résultat d'une activité idéologique. L'affiche culturelle (de film, de théâtre, d'opéra, de concert et d'autres manifestations et spectacles publics) se retrouvera souvent classée au sein de la première catégorie et bénéficiera d'une plus grande marge de manœuvre.

PANSTWOWY TEATR OBJAZDOWY ARTOS



Molier

**TARTUFFE**  
*czyli*  
**ŚWIEȚOSZEK**

KOMEDIA W 5 AKTACH W PRZEKŁADZIE BOY-ŻELEŃSKIEGO  
UDZIAŁ – BIORA:  
KORONÓWNA MARIA-STELMACHÓWNA IRENA-ZAHORSKA HELENA-ZIELIŃSKA BARBARA  
KIEBICZ PIOTR KWASKOWSKI WŁODZIMIERZ-LESZCZYC TADEUSZ-NOWICKI MARIAN  
SERWIŃSKI MIECZYŚLAW-TROJANOWSKI FERDYNAND-ZARZYCKI KAZIMIERZ

DEKORACJE: ADAM JASIELSKI; KOSTJUMY: OTTO AXER; INSCENIZACJA; REŻYSERIA: STANISŁAWA PERZANOWSKA  
ILUSTRACJA MUZYCZNA: MIECZYŚLAW KRZYŃSKI

DYREKCJA TEATRU: TADEUSZ JASTRZĘBOWSKI • EDWARD ZIELIŃSKI

III. 50. Witz Ignacy, *Le Tartuffe* de Molière, 1949, offset, 100 x 70 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.

Ce flou organisationnel est supposé être régularisé par la fondation, en septembre 1950, du Département des éditions artistiques graphiques (DEAG) par le Conseil général de la Coopérative ouvrière d'édition « Presse » et ce, à la suite d'une décision du Comité central du POUP. L'objectif de ce nouveau département sera d'éditer des affiches politiques et satiriques, mais aussi des photo-journaux, photo-albums, brochures, portraits, diplômes, cartes postales, etc. pour le POUP et pour d'autres institutions politiques et sociales<sup>242</sup>. D'ailleurs, la nomination à la tête de ce département d'Ignacy Witz, affichiste actif encore pendant la guerre, qui se proclame en faveur de la version soviétique du réalisme socialiste, témoigne du fait que l'affiche polonaise est supposée se plier à cette version de la doctrine.

Avec des affichistes comme Włodzimierz Zakrzewski ou Mieczysław Berman, Witz met en place des critères très stricts concernant la publication d'affiches, décourageant par là même une grande partie du milieu des affichistes encore actifs avant-guerre et attirant les plus jeunes, souvent sans éducation artistique. Les affichistes qui ne s'efforcent pas de respecter les impératifs du réalisme socialiste sont ainsi taxés de « formalistes » et sont privés des commandes offertes par le département. Eryk Lipiński critique cette méthode de fonctionnement à l'occasion du débat interne organisé par le DEAG à l'UAPP en février 1951 : *« C'était une erreur de dire à de bons graphistes qu'ils étaient formalistes... C'est pour cette raison-là que certains d'entre eux ont cessé de travailler. On a fait d'eux des formalistes et on a arrêté de leur donner des mandats bien qu'un grand nombre d'entre eux eussent été capables de réaliser une affiche réaliste »*<sup>243</sup>. Olga Siemaszko soutient cet avis en démontrant l'absurdité des critères d'évaluation mis en avant par Witz : *« Si quelqu'un crée une bonne affiche, mais qui s'éloigne des autres par sa couleur, on la rejette en la classant comme formaliste »*<sup>244</sup>. Cependant, Witz et Berman campent sur leur position en arguant que l'affiche doit s'adapter aux spectateurs contemporains, lesquels *« lisent mieux les affiches réalistes »*<sup>245</sup>. Il ne faut

<sup>242</sup> SZEMBERG Henryk, « O pracy Wydawnictwa Artystyczno-Graficznego [Sur l'activité de l'Édition artistique graphique] », in *Biuletyn informacyjny WAG* [Bulletin d'information EAG] 1, Varsovie, EAG, 1955, p. 2.

<sup>243</sup> « W okowach naturalizmu i schematyzmu [Dans les chaînes du naturalisme et du schématisme] », manuscrit sans auteur, documentation de la Galerie de l'affiche et du design du Musée national de Poznań [documentation déposée par Szymon Bojko], p. 70.

<sup>244</sup> « W okowach naturalizmu i schematyzmu [Dans les chaînes du naturalisme et du schématisme] »...

<sup>245</sup> « W okowach naturalizmu i schematyzmu [Dans les chaînes du naturalisme et du schématisme] »..., p. 71.

donc pas céder et continuer dans cette voie «*quitte à avoir des affiches moins bien réalisées*»<sup>246</sup>.

## **Le débat national : « l'affiche polonaise contemporaine », décembre 1951**

La période d'imitation « obligatoire » du modèle soviétique ne dure toutefois que jusqu'au débat consacré à l'art polonais organisé au Conseil d'État, en octobre 1951. La Première exposition nationale des arts plastiques, organisée à la Zachęta en 1950, montre le «*schématisme*»<sup>247</sup> et une uniformisation de la production artistique qui commence à être qualifiée de «*naturaliste*». Au même moment, un conflit éclate au sein de l'Académie des Beaux-Arts où même les artistes fidèles au parti s'opposent ouvertement au réalisme socialiste<sup>248</sup>. Wojciech Włodarczyk décrit ce conflit en détail, insistant sur le fait que les dirigeants se sont rapidement aperçus de son existence et qu'ils ont agi prestement. Ils décident alors d'écarter le «*groupe des Krajewscy*» du pouvoir et de donner au groupe qualifié de «*formaliste*» leur accord tacite pour poursuivre dans la voie qu'ils ont choisie. Les directives du réalisme socialiste demeurent, bien sûr, d'actualité si bien que ce changement concerne d'abord le regard porté sur la tradition de l'art polonais. Włodzimierz Sokorski exprimera cette modification dans un article publié dans le numéro de *Przegląd Artystyczny* consacré à la mort de Staline :

*« En luttant contre le formalisme durant les années 1949-1951, nous ne percevons pas toujours clairement quelles étaient les raisons idéologiques des blocages de l'artiste en réduisant souvent le problème du réalisme à celui du savoir-faire. Particulièrement, lorsque la création puisait dans la tradition, cette simplification pouvait n'être qu'une répétition caricaturale*

<sup>246</sup> « W okowach naturalizmu i schematyzmu [Dans les chaînes du naturalisme et du schématisme] »...

<sup>247</sup> L'expression «*schématisme formel*» était employée par la critique stalinienne pour désigner les œuvres d'art utilisant des moyens d'expression trop conventionnels et présentant les scènes de façon trop optimiste ou trop pessimiste sans la moindre expression personnelle. On avait affaire au «*schématisme de contenu*» lorsque les thèmes idéologiques étaient traités trop superficiellement et sans réelle intention doctrinale. WOŁOWIEC Grzegorz, «*Schematyzm [Schématisme]*», in ŁAPIŃSKI Zdzisław, TOMASIK Wojciech (réds), *Słownik realizmu socjalistycznego* [Dictionnaire du réalisme socialiste], p. 311-312.

<sup>248</sup> WŁODARZYK Wojciech, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie...*[Académie des Beaux-Arts de Varsovie...]

*des modèles du passé, pris au hasard, ainsi qu'une froide recherche d'un procédé unique et précis dans le but de créer une nouvelle forme socialiste de l'art*»<sup>249</sup>.

Des changements se font jour progressivement. Au premier signe montrant que la faction des Krajewscy perd sa position dominante, le ministère de la Culture et de l'Art organise un débat intitulé «L'Affiche polonaise contemporaine» à la Zachęta, le 1<sup>er</sup> décembre 1951. Notons que, bien qu'une réflexion et des débats liés à l'affiche aient déjà eu lieu pendant l'entre-deux-guerres, en Pologne, comme en Europe, ce type de débat avec la participation d'affichistes, de critiques et de dirigeants politiques représente une nouveauté pour les artistes polonais.

Le débat de 1951 constitue la première réunion importante consacrée à l'affiche de l'après-guerre. La question de la réalisation pratique du réalisme socialiste polarise le milieu des graphistes. Les dirigeants politiques, représentés par Włodzimierz Sokorski, sont conscients de la situation, comme on peut le lire dans une note confidentielle écrite deux ans plus tard :

*«On peut remarquer que ce groupe de plasticiens-affichistes relativement faible sur le plan politique et idéologique est scindé de façon quelque peu artificielle en deux groupes nommés un peu abusivement "formalistes" et "naturalistes" – une réminiscence de l'époque antérieure quand œuvraient l'Association des artistes plasticiens polonais et la Direction de l'édition artistique et graphique. Le premier groupe compte plusieurs affichistes illustres tels Tomaszewski, Trepkowski, Mroszczak, Gronowski, Zamecznik, Srokowski, Lenica, et le second, d'autres comme Zakrzewski, Witz, Jagodziński et bon nombre d'artistes plus insignifiants, auteurs par exemple d'affiches militaires assez médiocres*»<sup>250</sup>.

L'analyse du sténogramme de la réunion permet de reconstituer l'argumentation des deux factions pour la défense de leurs visions. Ignacy Witz ouvre la réunion par une communication de plus de trente pages sur l'état actuel de l'affiche, un état qu'il juge catastrophique. À ses

<sup>249</sup> SOKORSKI Włodzimierz, «Próba oceny i nowe zadania (Na marginesie wydarzeń w plastyce w roku 1952) [Essai d'évaluation et nouvelles tâches (En marge des événements dans les arts plastiques en 1952)]», *Przegląd Artystyczny* 1, 1953, p. 9.

<sup>250</sup> Note d'information (confidentielle) sur la situation dans le domaine de l'affiche (signature illisible), 9 juillet 1953, p. 1, Archives des Actes Nouveaux, Groupe CC POUP, Département de la propagande et de l'agitation, 1953, 237/VIII/61.

yeux, depuis l'avènement du réalisme socialiste, l'affiche se voit « *négligée par la critique, par les artistes ainsi que par le parti* » :

*«Luttant quotidiennement depuis plus de deux ans pour un nouveau visage de l'art, le membre actif du parti a négligé un aspect qui aurait pu contribuer le plus activement, le plus effectivement à élaborer les fondements du socialisme dans notre État populaire. On a oublié que l'affiche représente une forme artistique de masse par excellence, que les affiches atteignent actuellement des tirages importants, que l'affiche est la première ambassadrice de l'art qui touche chaque personne sur les lieux de travail, dans chaque petite ville, dans chaque village libéré. On l'a oublié et j'estime que c'est un héritage négatif de l'esthétisme et du formalisme, de l'art "pur" qui pense que ce type d'œuvre, dans l'échelle des catégories de l'art – si toutefois elles existent –, se situe à un niveau bien inférieur à la première nature morte venue»<sup>251</sup>.*

Or, cette réunion doit permettre de rattraper le retard que les dirigeants politiques, les critiques et les historiens de l'art ont pris en marginalisant l'affiche. Witz revendique pour ce média une importance égale à celle d'autres genres artistiques tant en matière de critique artistique que d'historiographie ou de muséologie. Il regrette par ailleurs que les seules expositions d'affiches organisées jusque-là le soient à l'étranger. Et de poursuivre :

*«Aucune conférence n'a été organisée jusqu'ici dans notre pays sur le thème de l'affiche, aucune exposition non plus, alors même que de telles expositions de l'affiche polonaise ont été organisées dans de nombreux pays, que ce soit dans les pays capitalistes ou dans ceux de démocraties populaires. On n'a rien écrit sur l'affiche, on n'a pas aidé les affichistes par une critique amicale, venant du parti, on n'a pas rectifié les voies tortueuses empruntées par certains artistes. Ni la revue combative Przegląd Artystyczny ni aucune autre ne se sont intéressées ou ne s'intéressent à l'affiche. [...] Nous n'avons pas un seul critique d'art ou autre, ne serait-ce qu'à l'Institut national de l'art, qui se soit saisi du sujet. Ceci est d'autant plus étonnant que les jeunes historiens de l'art ont*

<sup>251</sup> Texte dactylographié de l'exposé donné par Ignacy Witz pendant le débat intitulé « L'Affiche polonaise contemporaine », organisé à la Zachęta par le ministère de la Culture et de l'Art et par l'UAPP, le 1<sup>er</sup> décembre 1951, documentation de la Galerie de l'affiche et du design du Musée national de Poznań [documentation déposée par Szymon Bojko], p. 1-2. Le texte comporte de nombreuses corrections, ratures et notes effectuées très probablement par une autre personne.

souvent affaire eux-mêmes à l'affiche. Ne serait-ce par exemple que les camarades Białostocki et Jakimowicz, auteurs de nombreux travaux dans le domaine de l'histoire et de la critique, mais aussi auteurs de toute une série d'affiches. Encore un exemple que le graphisme de propagande dans notre programme d'enseignement est pris très à la légère»<sup>252</sup>.

Cette situation, selon Witz, est dangereuse, car il y a eu «un mélange des notions et des critères et une déstabilisation des artistes; on portait un regard injustifié, non dialectique sur la tradition et sur l'acquis de nos affichistes, et il semble que soit survenue une incompréhension des objectifs»<sup>253</sup>.

Or, selon la critique, l'affiche «doit et peut devenir une œuvre d'art»<sup>254</sup>. La communication de Witz et la discussion qui a suivi devaient ainsi faire le point sur la définition des critères d'une affiche-œuvre d'art socialiste digne de prendre place aux côtés d'autres œuvres d'art socialistes.

Ignacy Witz estime que l'influence de tendances issues de l'entre-deux-guerres est à l'origine de l'«état catastrophique» de l'affiche polonaise. Aussi consacre-t-il plus de la moitié de son exposé à une critique virulente de cette période de l'histoire du graphisme polonais, avec des créateurs dont le seul objectif aurait été de vendre sans aucun souci de «la vérité, l'éthique et la moralité»<sup>255</sup>, des valeurs qui seraient, à l'inverse, caractéristiques du système communiste. Il déclare :

«Beaucoup d'entre nous pensent que l'affiche polonaise d'avant-guerre, si on ne l'envisage pas d'un point de vue matérialiste, est l'un des plus grands succès de l'art polonais. Est-ce bien le cas? Pas vraiment. Je ne veux pas diminuer nos succès en ce domaine, mais j'aimerais que nous examinions nos acquis de façon lucide»<sup>256</sup>.

Witz s'empare ensuite du cas de Cassandre pour dénoncer toute la production de l'affiche publicitaire :

«Demandons-nous si les affiches d'un maître de la publicité tel que Cassandre peuvent passer à la postérité ou plus particulièrement à l'histoire de l'art? Il est évident qu'une telle affiche ne peut pas passer

<sup>252</sup> Texte dactylographié de l'exposé donné par Ignacy Witz..., p. 3-4.

<sup>253</sup> Texte dactylographié de l'exposé donné par Ignacy Witz..., p. 3.

<sup>254</sup> Texte dactylographié de l'exposé donné par Ignacy Witz..., p. 2.

<sup>255</sup> Texte dactylographié de l'exposé donné par Ignacy Witz..., p. 8.

<sup>256</sup> Texte dactylographié de l'exposé donné par Ignacy Witz..., p. 5.

à la postérité; admettons honnêtement qu'une affiche (ajout: ayant une telle forme) comme Nord ou celle sur le cognac ne peut pas passer à la postérité»<sup>257</sup>.

Le critique attaque ensuite les courants artistiques occidentaux, notamment le surréalisme, qui constitueraient un danger important pour les affichistes :

«La spécificité de la publicité est d'avoir réussi à créer dans le champ d'action de ce qu'on appelle "l'art pur" un régime de faveur pour certains, par exemple pour le surréalisme tel que le concevaient Salvador Dali, Man Ray ou encore, différemment, Chirico. Il est vrai qu'à l'époque nous avons également nos surréalistes "maison", mais leur œuvre n'exerçait pas d'influence sur nos arts graphiques. Les influences sont venues d'ailleurs, elles ont été importées par les revues étrangères, et, accessoirement, par les travaux des graphistes d'autres pays comme ceux du Suisse Hans Erni. Pourquoi le surréalisme avec sa philosophie du subconscient, son extravagance à la limite du trouble psychique s'est-il construit un nid tout chaud dans la publicité ?»<sup>258</sup>

Cette longue préface permet à Witz d'aborder ensuite une critique des affichistes influencés par le graphisme de l'entre-deux-guerres ainsi que par les courants artistiques occidentaux. Parmi les affichistes critiqués se trouvent Tadeusz Trepcowski, Eryk Lipiński, Henryk Tomaszewski, Wojciech Zamecznik ou encore Jerzy Srokowski. Toutefois, l'attaque la plus virulente vise avant tout Tadeusz Trepcowski. Ses affiches, de forme trop occidentale selon Witz, ne peuvent être considérées comme légitimes. Il explique que cette forme ne permet pas une transmission de l'idéologie, alors même que celle-ci se révèle nécessaire. Sous le feu de la critique se trouvent également les «natures mortes» de Trepcowski, en particulier son affiche *Mes universités*. Cette composition, présentant un baluchon, un livre et un chapeau, le tout situé dans un paysage, serait adéquate, selon Witz, pour un thème comme celui des vacances, mais pas pour une problématique aussi capitale que celle de «la cristallisation de l'idéologie révolutionnaire de l'écrivain prolétarien Maxime Gorki».

La critique de Witz vise aussi certaines affiches de la faction des Krajewscy, sans exclure ses propres créations. Cette façon de procéder

<sup>257</sup> Texte dactylographié de l'exposé donné par Ignacy Witz..., p. 2.

<sup>258</sup> Texte dactylographié de l'exposé donné par Ignacy Witz..., p. 9.

s'inscrit dans le schéma des débats organisés par les communistes, débats qui devaient comporter des éléments non seulement de critique, mais aussi d'autocritique :

*«L'autocritique était avant tout un élément de l'idéologie, un élément de la méthode élémentaire qui visait à pointer et à vaincre les erreurs et les insuffisances repérées dans l'action du parti marxiste (la confession marxiste). Cette méthode de critique et d'autocritique qui devait permettre au parti une évolution appropriée introduisait en fait des éléments de contrôle incessant, une discipline intérieure [...]»<sup>259</sup>.*

C'est ainsi que Witz admet, tout en modérant le ton accusateur de son exposé, que *«ce genre d'erreurs se trouvent aussi dans nos créations à tous, chez Lipiński, chez Tomaszewski, chez Chmielewski, et chez moi»*. Cela dit, ce sont les affiches des artistes appelés *«formalistes»* qui sont le plus souvent critiquées.

Interdite, selon Ignacy Witz, si l'on veut réaliser une affiche de qualité répondant aux normes du réalisme socialiste, la photographie serait une *«manifestation de paresse et de profit»<sup>260</sup>*. L'avis de Witz est sans appel : *«La photographie est une pratique néfaste. Aucune photographie ne peut remplacer l'art vivant produit par un artiste»<sup>261</sup>*. Pour lui, l'*«affiche selon le réalisme socialiste peut uniquement être dessinée»<sup>262</sup>* et *«tout ce qui peut être dessiné doit être dessiné»<sup>263</sup>*. Le photomontage est disqualifié par Witz en tant que technique *«formaliste»* provenant de la *«réclame»<sup>264</sup>*. Cette opinion radicale reflète celle de l'idéologue, historien de l'art et critique éminent Vladimir Kemenov, énoncée lors de la Conférence pansoviétique sur l'affiche politique, organisée à Moscou en octobre 1951 sous le titre *«O sostojanii i merah uluščenija kačestva političeskogo plakata [Améliorer la qualité artistique de l'affiche politique]»*. À cette occasion, Kemenov fustige l'usage de la photographie et du photomontage dans les affiches, tout en l'associant à la publicité de l'Europe bourgeoise, au cinéma américain, aux photomontages soviétiques d'avant-guerre, et surtout au *«formalisme»* du groupe moderniste LEF (Front gauche des

<sup>259</sup> ŁAPIŃSKI Zdzisław, TOMASIK Wojciech (réds), *Słownik realizmu socjalistycznego* [Dictionnaire du réalisme socialiste], p. 302.

<sup>260</sup> Texte dactylographié de l'exposé donné par Ignacy Witz..., p. 33.

<sup>261</sup> Texte dactylographié de l'exposé donné par Ignacy Witz..., p. 33.

<sup>262</sup> Texte dactylographié de l'exposé donné par Ignacy Witz..., p. 26.

<sup>263</sup> Texte dactylographié de l'exposé donné par Ignacy Witz..., p. 33.

<sup>264</sup> Texte dactylographié de l'exposé donné par Ignacy Witz..., p. 34.

arts)<sup>265</sup> qui est désormais considéré comme «*hostile à l'art réaliste*»<sup>266</sup>. La prise de position de Kemenov prouve, presque vingt ans après les premières dénonciations du photomontage et de la photographie, que ces techniques avant-gardistes sont toujours utilisées en Union soviétique bien que leur nombre ait grandement diminué et leur qualité ait changé du fait de la picturalisation obligée de l'affiche. Or, si selon l'idéal soviétique l'affiche devrait se calquer sur la peinture de chevalet réaliste socialiste tant en termes d'iconographie que de moyens d'expression utilisés<sup>267</sup>, le photomontage influence également les affiches peintes. Par exemple, ainsi que le remarque Antoine Baudin, «*la contre-plongée monumentaliste et "isolante" reste la règle, quelle que soit la technique d'exécution*»<sup>268</sup>. En outre, les affiches peintes n'échappent pas à la critique, et Kemenov dénonce également la tendance descriptive et «*naturaliste*» dans les arts graphiques.

Cela dit, le mariage entre l'affiche et la peinture devient davantage l'objet de controverses, et pour une partie des critiques et artistes, il constitue la raison de la baisse de qualité de l'affiche réaliste socialiste. Notons qu'en 1952, Viktor Koretski a entrepris une campagne en faveur de la distinction entre la peinture de chevalet et l'affiche, une idée également défendue par Jan Lenica dans ses critiques datant de la même année. Ces discussions aboutissent à l'accord du Parti pour certaines conventions «*simplificatrices*» et une relativisation de la picturalisation de l'affiche<sup>269</sup>. À cet égard, 1952 constituera une année charnière pour le domaine de l'affiche soviétique.

<sup>265</sup> La parution de la revue *LEF*, organe du Front Gauche des Arts, créé par Vladimir Maïakovski en mars 1923, constitue un moment crucial non seulement dans l'histoire du constructivisme et du futurisme russe, mais aussi dans l'évolution des rapports entre l'art et le pouvoir, entre l'esthétique et la politique, en Union soviétique, au lendemain de la guerre civile, dans le contexte de la NEP, la «*Nouvelle politique économique*». Les sept numéros publiés entre 1923 et 1924 ont été l'ultime tentative d'opérer la fusion entre le front de l'art et le front de la vie et de «*construire la vie par l'art*». WOLF Erica, *Koretsky. The Soviet Photo Poster: 1930-1984*, New York, The New Press, 2012, p. 3-10.

<sup>266</sup> WOLF Erica, *Koretsky. The Soviet Photo Poster...*

<sup>267</sup> BONNELL Victoria E., *Iconography of Power...*, p. 243-279; GINSBERG Mary (éd.), *Communist Posters*, London, Reaktion Books, 2017, p. 51-56; KING David, *Russian Revolutionary Posters. From Civil War to Socialist Realism, From Bolshevism to the End of Stalin*, London, Tate Publishing, 2012; TER MINASSIAN Taline, «*L'affiche stalinienne : du photomontage productiviste aux appels patriotiques*» in BERELOWITCH Wladimir, GERVEREAU Laurent (dirs), *Russie-URSS...*, p. 132, p. 139.

<sup>268</sup> BAUDIN Antoine, *Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947-1953)*, vol. 1: *Les arts plastiques...*, p. 235.

<sup>269</sup> BAUDIN Antoine, *Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947-1953)*, vol. 1: *Les arts plastiques...*, pp. 232-233.

La question des relations entre l'affiche et la peinture de chevalet polarise également les graphistes polonais. Witz n'a pas à ce sujet un avis aussi tranché qu'à propos de la photographie. Certes, il reconnaît la spécificité de l'affiche par rapport à la peinture, particularité qu'il explique en citant Kemenov :

*«L'affiche, tout en éveillant les sentiments et les pensées de celui qui la regarde, doit inciter à l'action; l'affiche dit haut et fort à la fois par ce qu'elle montre et par le texte, étroitement lié à l'image. L'union organique du texte, du slogan et de l'image est la particularité de l'art de l'affiche, qui n'existe pas dans la peinture de chevalet [...]»<sup>270</sup>.*

Mais il ne partage pas pour autant l'avis de la faction «formaliste», ce groupe pour qui la spécificité de l'affiche réside dans son droit à l'utilisation de raccourcis, de métaphores, ou encore d'objets et de symboles, mais sur un mode différent de celui qui définit la peinture. Pour défendre des affiches peintes éditées par le DEAG, comme celles de Lucjan Jagodziński et Chmielewski, Witz, lui, recourt à la célèbre formulation prononcée en 1943, au moment de la mobilisation des artistes pour la «Grande Guerre Patriotique», par l'homme politique Mikhaïl Kalinine<sup>271</sup> : *«L'affiche, c'est aussi de la peinture, mais de la peinture avec des caractéristiques propres; le dessin devrait apparaître clairement, attirer l'attention. Si ce genre de comparaison est permis, je dirais que le tableau, c'est de la propagande et l'affiche, de l'agitation»<sup>272</sup>.*

Les affiches du «groupe des Krajewscy», s'inspirant de la peinture, sont souvent critiquées comme n'étant pas de l'art. C'est aussi pour cette raison que Witz défend le droit d'utiliser des méthodes de création proches de la peinture. Il s'agit de défendre la forme de l'affiche soviétique, avec de nombreux «hommes socialistes» peints de manière réaliste. Witz essaie de convaincre son public que les attaques contre les affiches de la faction des Krajewscy auraient été stimulées par des organes occidentaux, notamment la revue suisse *Graphis* :

*«Les premiers essais artistiques réalisés dans l'esprit du réalisme par nos artistes qui se tournaient vers l'art publicitaire formaliste ont*

<sup>270</sup> Texte dactylographié de l'exposé donné par Ignacy Witz..., p. 30-31.

<sup>271</sup> Entre 1919 et 1946, Mikhaïl Kalinine (1875-1946) fut président du Présidium du Soviet suprême de l'URSS, donc à la tête de l'État soviétique. BAUDIN Antoine, *Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947-1953)*, vol. 1 : *Les arts plastiques...*, p. 37.

<sup>272</sup> Texte dactylographié de l'exposé donné par Ignacy Witz..., p. 29.

*été mal accueillis et l'on s'efforçait de montrer que ce n'était pas de l'art. Cette opinion était partagée par les revues étrangères – Graphis en tête – qui reproduisaient volontiers toutes les affiches formalistes qu'elles pouvaient trouver, mais qui évitaient celles dont j'ai parlé et où s'exprimait notre pensée sociale progressiste. Chaque personne qui lit la presse démocratique occidentale sait quelle est la popularité de l'affiche soviétique parmi les masses populaires»<sup>273</sup>.*

Si Witz reste néanmoins prudent au sujet de la peinture, c'est parce que les affiches du «*groupe des Krajewscy*» commencent à être également fustigées par les dirigeants politiques. C'est à cette période que le poète Jan Brzechwa écrit un texte satirique intitulé «*Les affiches*» dans lequel il décrit de façon humoristique, les unes après les autres, quelques affiches sur divers thèmes comme la lutte pour la paix, les sports d'hiver ou la sobriété, tous représentés par une même composition de trois personnages. À la fin, Brzechwa conclut que les passants pensent sûrement que la quantité de la production d'affiches prime ici sur la qualité. Or, ce poème obtient le prix du ministère de la Culture et de l'Art et de l'Union des écrivains polonais, ce qui témoigne de la prise de conscience par les dirigeants politiques de la piètre condition des affiches depuis l'avènement du réalisme socialiste. En réalité, la faction des Krajewscy se trouve représentée en majorité par des auteurs de moindre qualité et les défauts de leurs affiches, qu'il s'agisse du dessin, du choix des couleurs ou de la composition, sont de plus en plus visibles. Mais certains représentants de cette faction, comme Hanna et Juliusz Krajewski, Włodzimierz Zakrzewski ou Ignacy Witz, sont puissants sur le plan politique. On voit ainsi que les disputes esthétiques recouvrent un double enjeu pour le «*groupe des Krajewscy*»: garder leurs postes et leurs positions politiques fortes.

Les décisions prises deux mois auparavant, lors du débat au Conseil d'État, étaient sans doute déjà connues d'une partie des affichistes présents à la réunion, mais visiblement pas d'Ignacy Witz, puisque, dès le début de la discussion qui suit sa présentation, ce dernier se trouve sous le feu d'une critique virulente. Eryk Lipiński s'interroge: «*Est-ce que notre affiche est maintenant réaliste? Elle est plutôt mauvaise que réaliste*»<sup>274</sup>. Il critique la

<sup>273</sup> Texte dactylographié de l'exposé donné par Ignacy Witz..., p. 25.

<sup>274</sup> Le sténogramme du débat intitulé «*L'Affiche polonaise contemporaine*», organisé à la Zachęta par le ministère de la Culture et de l'Art et par l'UAPP le 1<sup>er</sup> décembre 1951, documentation de la Galerie de l'affiche et du design du Musée national de Poznań [documentation déposée par Szymon Bojko], p. 9.

mauvaise qualité de la plupart des affiches du «*groupe des Krajewscy*» pour défendre sa propre vision de l'affiche. Puis il poursuit son raisonnement en mettant l'accent sur les différences entre l'affiche et la peinture – distinction qui constitue, pour cette faction, un argument central. Il cite d'abord Staline, puis Kalinine, lequel aurait dit : «*Avant tout, l'affiche doit atteindre son but et être explicite. La différence entre une affiche et un tableau réside dans le fait que tout dans l'affiche doit être lapidaire et synthétique. Car seule la concision peut faire forte impression*»<sup>275</sup>. Lipiński jongle avec les citations des mêmes idéologues soviétiques que ceux invoqués par Witz, mais il les intègre à sa propre argumentation. Il reprend ainsi à son compte une autre citation de Kemenov dans laquelle l'idéologue soviétique donne une définition œcuménique de la doctrine : «*Le réalisme socialiste accepte toutes les formes et toutes les catégories de l'art sans le réduire à une seule forme ou catégorie. Il y a, il devrait y avoir une différence entre l'affiche et la peinture de chevalet. Ne pas le comprendre ne fait qu'entraver le développement de l'art de l'affiche*»<sup>276</sup>.

Pendant le débat, les affichistes de la faction dite «*formaliste*» doivent se sentir soutenus par Sokorski qui critique l'exposé de Witz comme «*étant anhistorique, utilisant des critères peu clairs et contenant des propos moralisateurs*»<sup>277</sup>. En outre, ils connaissent bien la situation en URSS où l'on déplore alors la qualité en régression de l'affiche soviétique. Aussi la lutte des affichistes pour une meilleure qualité artistique et pour une reconnaissance de la spécificité de leur pratique rejoint les discussions qui ont lieu autour de l'affiche en URSS, discussions que résume le titre de l'article de Kemenov : «*Pour un meilleur niveau idéologique et artistique de l'affiche politique*».

La faction «*formaliste*» revendique avant tout une certaine «*spécificité de l'affiche*» qui, en réalité, légitime le droit de son auteur à déroger à la version dogmatique du réalisme socialiste. Ils arguent du fait qu'il existe aussi beaucoup d'affiches qui sont correctes sur le plan idéologique, mais qui se révèlent finalement nuisibles en raison

<sup>275</sup> Le sténogramme du débat intitulé «*L'Affiche polonaise...*», p. 7.

<sup>276</sup> Le sténogramme du débat intitulé «*L'Affiche polonaise...*», p. 7-8. La traduction polonaise est une variante d'une intervention de Kemenov à la Conférence pansoviétique sur l'affiche politique, Moscou, octobre 1951, publiée aussi dans *Iskusstvo* 3, 1952, («*O sostojanii i merah uluščenija kačestva političeskogo plakata*»), reprise encore in Kemenov, *Stat'i ob iskusstve*, M., 1956, p. 42-71. Publiée en polonais in *O plakacie. Zbiór materiałów z narad i dyskusji...* [À propos de l'affiche. Contributions aux questionnements actuels...], p. 84-97.

<sup>277</sup> Le sténogramme du débat intitulé «*L'Affiche polonaise...*», p. 4.

d'une forme artistique médiocre<sup>278</sup>. Ces exemples d'échecs sont ainsi de plus en plus flagrants, mais leurs auteurs ne cèdent pas facilement. Selon Lipiński, le responsable de la piètre condition de l'affiche contemporaine est le Département des éditions artistiques graphiques et, plus particulièrement, son directeur, Ignacy Witz : « *L'affiche polonaise était célèbre dans le monde pour certaines choses, elle était toujours bien composée, elle se distinguait par ses associations de couleur et son graphisme original [...] Et cela dura plusieurs années jusqu'à la création de l'institution appelée DEAG* »<sup>279</sup>. Lipiński ne critique donc pas la fondation du DEAG, mais bien sa mauvaise gestion par Witz qui se traduit surtout par l'engagement de graphistes médiocres. Witz n'étant pas un bon graphiste (ce que Lipiński clame publiquement), il n'est pas en mesure de formuler un jugement crédible sur la qualité des affiches. À noter que dans son intervention évoquée par Lipiński, Kemenov reproche également aux éditions publiques de ne pas engager des affichistes talentueux. Par ailleurs, Lipiński critique également le Conseil artistique du Département, qui ne fonctionne que de manière très théorique, ce que l'artiste confirme en tant que membre de celui-ci. Il en déduit que le Département – avec son directeur Ignacy Witz – est responsable de la baisse du niveau artistique de l'affiche et de la mise à l'écart des affichistes de qualité<sup>280</sup>. Lui-même écarté par le DEAG, Tadeusz Trepkowski témoigne à son tour du fait que Witz se serait donné comme objectif de ne pas publier une seule de ses affiches<sup>281</sup>.

Ainsi, la lutte pour les changements au sein du DEAG est au cœur du débat. Le DEAG est une institution qui monopolise<sup>282</sup> la production d'affiches et dont le pouvoir est immense ; d'où la tentative de Lipiński d'en remplacer le directeur. Cette lutte se montrera payante puisqu'en 1952, le DEAG se transformera en Éditions artistiques graphiques (EAG), et sa direction sera confiée à Henryk Szemberg. Son Conseil artistique intégrera des affichistes qui veilleront à la qualité artistique des affiches publiées : Henryk Tomaszewski, Józef Mroszczak, Eryk Lipiński, Wojciech Fangor.

<sup>278</sup> Le sténogramme du débat intitulé « L'Affiche polonaise... », p. 31.

<sup>279</sup> Le sténogramme du débat intitulé « L'Affiche polonaise... », p. 9.

<sup>280</sup> Le sténogramme du débat intitulé « L'Affiche polonaise... », p. 9-11.

<sup>281</sup> Le sténogramme du débat intitulé « L'Affiche polonaise... », p. 26.

<sup>282</sup> Sauf les affiches de films éditées par Film Polski ensuite transformé en la Centrale de location des films.

Transiger sur la version dogmatique (soviétique) du réalisme socialiste s'est, en définitive, révélé profitable pour les dirigeants politiques. N'étant plus forcés de suivre un modèle graphique étranger à leur culture et à leur tradition artistique, les affichistes s'efforcent désormais de fournir des réalisations de qualité tout en restant en accord avec l'idéologie communiste. Le mécanisme de l'autocensure fait que même les affichistes de la faction «formaliste» savent quel type d'affiche pourra être accepté. Dans une interview, Wojciech Fangor évoque le fait que «*les affiches sociales et politiques devaient être plus compréhensibles et concrètes, et elles ne pouvaient pas contenir beaucoup de métaphores*». Alors que son interlocuteur lui demande si c'est bien ce que les commanditaires exigeaient, Fangor répond: «*Évidemment. Mais nous savions nous-mêmes qu'il fallait créer ainsi. Je faisais partie du Conseil artistique de l'EAG et du CLF. Les affiches envoyées – politiques, sociales, sur le thème de la sécurité au travail – ont été réalisées de telle manière que les gens du CC [du POUP] ne pouvaient rien leur reprocher*»<sup>283</sup>. C'est le mécanisme de l'autocensure ou, tout simplement, l'adaptation à la commande qui fait qu'Henryk Tomaszewski est capable de créer la même année une affiche novatrice comme celle avec la spirale pour le film *Arena śmiałych* [littéralement: l'Arène des audacieux] (ill. 51) et une affiche pour l'anniversaire de la Révolution d'Octobre, qui présente, sur fond de drapeaux des pays communistes, le motif de la sculpture *Ouvrier et Kolkhoziennne* réalisée en 1937 par Vera Moukhina, considérée comme un emblème du réalisme socialiste (l'affiche est réalisée en collaboration avec Józef Mroszczak) (ill. 52). Les affichistes utilisent souvent des fleurs ou des symboles nationaux (drapeaux, aigle blanc, etc.) pour ne pas toujours représenter des hommes, mais ils veillent à maintenir le caractère illustratif et réaliste des compositions politiques ou propagandistes. Ce dédoublement de la création dans le domaine de l'affiche politique et culturelle est accepté par les dirigeants politiques et convient en même temps aux affichistes.

<sup>283</sup> *Jak ktoś mógł na to pozwolić!...*, p. 24.



Ill. 51. TOMASZEWSKI Henryk, *Arena śmiałych* [littéralement: l'Arène des audacieux], affiche pour le film soviétique de Siergiej Gurow, 1953, offset, 86,5 x 59,5 cm. Archives Filip Pałowski.



III. 52. TOMASZEWSKI Henryk, MIROSZCZAK Józef, *36 Rocznic Wielkiej Socjalistycznej Rewolucji Październikowej* [Le 36<sup>e</sup> anniversaire de la Grande Révolution socialiste d'Octobre], 1953, offset, 100 x 69,5 cm. Musée de l'Affiche de Wilanów, Varsovie.

## Le débat national sur l'affiche

Le deuxième débat consacré à l'affiche est organisé le 26 juin 1953 dans le contexte de la *Première Exposition nationale de l'affiche*. Première présentation d'importance de l'affiche polonaise depuis 1945, cette exposition est supposée faire le point sur la production d'affiches surtout en lien avec des critères du réalisme socialiste. Or son ouverture tombe non seulement après des débats soviétiques sur la typicité de l'affiche, mais également trois mois après la mort de Staline.

Lors de cette exposition, les prix attribués en majorité aux affichistes de la faction «formalistes» confirment que ces artistes ont gagné la confiance des dirigeants politiques. Cependant, ce qui est accepté dans le domaine visuel ne peut pas encore être ouvertement explicité verbalement. C'est pour cela qu'au vu des distinctions attribuées, l'ambiance régnant pendant le débat national sur l'affiche peut paraître étonnante. Bien que le changement des acteurs principaux soit flagrant (ce dont témoigne le choix de Józef Mroszczak comme conférencier principal<sup>284</sup>), la critique mutuelle des deux factions d'affichistes reste d'actualité et les accusations de «*formalisme*», de «*schématisme*» ou de «*naturalisme*» sont toujours vives. Les dirigeants politiques, parmi lesquels Lucjan Motyka, directeur du Conseil central des institutions artistiques [Centralny Zarząd Instytucji Sztuk Plastycznych] du ministère de la Culture et de l'Art<sup>285</sup>, ne prennent pas la parole pendant la discussion, et ce sont toujours les mêmes affichistes qui s'opposent. Une telle situation est favorable aux politiciens, car elle leur assure le contrôle interne et mutuel des artistes entre eux sans avoir à engager de manière directe les responsables du parti. Du même coup, on peut se poser la question de l'importance réelle de ces discussions publiques. La comparaison des sténogrammes des débats avec les notes confidentielles adressées au CC POUP révèle que ces débats sont souvent organisés *a posteriori*, une fois prises les décisions sur la direction de la politique culturelle, et qu'ils constituent plutôt un spectacle dans lequel tous les participants sont censés tenir leur rôle. Tous, sauf un, Tadeusz Trepcowski, qui soutiendra avec conviction une vision personnelle de l'affiche politique, basée sur le symbole et la métaphore, vision pour laquelle il se retrouvera sous le feu d'une critique particulièrement sévère.

<sup>284</sup> Józef Mroszczak ouvre le débat par son exposé: «O dalszy wzrost ideowo-artystyczny plakatu polskiego [Pour que le développement idéologique et artistique de l'affiche polonaise ne cesse de croître]», dont l'intitulé fait sans doute référence à l'article de KEMENOV Vladimir S., «Pour un meilleur niveau idéologique et artistique de l'affiche politique», *O plakacie...* [À propos de l'affiche...], p. 7-23.

<sup>285</sup> Entre 1957 et 1964, Motyka est premier secrétaire du comité régional du Parti ouvrier populaire à Cracovie; de 1964 à 1971, il est ministre de la Culture et de l'Art.

## La posture de Tadeusz Trepkowski

Tadeusz Trepkowski est un communiste de conviction<sup>286</sup> qui, à partir de 1945, crée des affiches politiques et de propagande. Elles répondent aux impératifs idéologiques du moment, mais leur style s'inspire également de celui des années 1930 : ascétique, sobre, comprenant souvent un motif au milieu de la composition qui synthétise de manière métaphorique le message. Il utilise régulièrement des objets banals tels que des fleurs, des jumelles et des oiseaux qui, pour les partisans du réalisme socialiste, rappellent trop les affiches publicitaires de l'entre-deux-guerres.

Sur l'affiche éditée à l'occasion du mois de la reconstruction de Varsovie, intitulée *Nous construisons Varsovie socialiste* (1950), Trepkowski présente une truelle accompagnée d'un dessin du plan de Varsovie sur fond de drapeau rouge, ce qui constitue un signe graphique très clair et ne nécessite pas, selon lui, de complément typographique (ill. 48). L'affiche pour le Congrès des Nations pour la Paix à Vienne (1952), représentant une ruine délimitée par le contour d'une bombe, offre un abrégé graphique très fort des destructions dues à la guerre, encore renforcé par ce simple mot : « Non » (ill. 53).

Très vite, Trepkowski se voit accusé de ne pas se conformer au réalisme socialiste dans ses réalisations. L'opposition entre les convictions politiques de l'artiste et ses affiches, qui se veulent une interprétation nouvelle des principes liés à cette doctrine, constitue un problème épineux pour les dirigeants politiques. Pendant le Débat national, Trepkowski, demeuré fidèle à sa vision de l'affiche d'auteur, la défend de manière spectaculaire et dramatique : « *L'affiche est la plus grande passion de ma vie. Si je me trompe dans ma méthode de création, convainquez-moi. Si je ne me trompe pas, avouez-le* »<sup>287</sup>.

Sa stratégie rhétorique consiste à citer ses adversaires et à prouver qu'ils ont tort en recourant à des citations d'artistes soviétiques communistes. Il défend ainsi son style d'auteur tant critiqué :

*« On dit que l'on peut reconnaître mes affiches sans lire ma signature. À ceux qui voient cela comme un défaut, Iwanow répond : nous, les plasticiens-affichistes, nous devrions nous laisser reconnaître dans nos*

<sup>286</sup> Tadeusz Trepkowski était probablement membre du Parti ouvrier unifié populaire, mais je n'ai pas trouvé de preuve de son affiliation au Parti communiste durant notre recherche.

<sup>287</sup> *O plakacie...* [À propos de l'affiche...], p. 21.

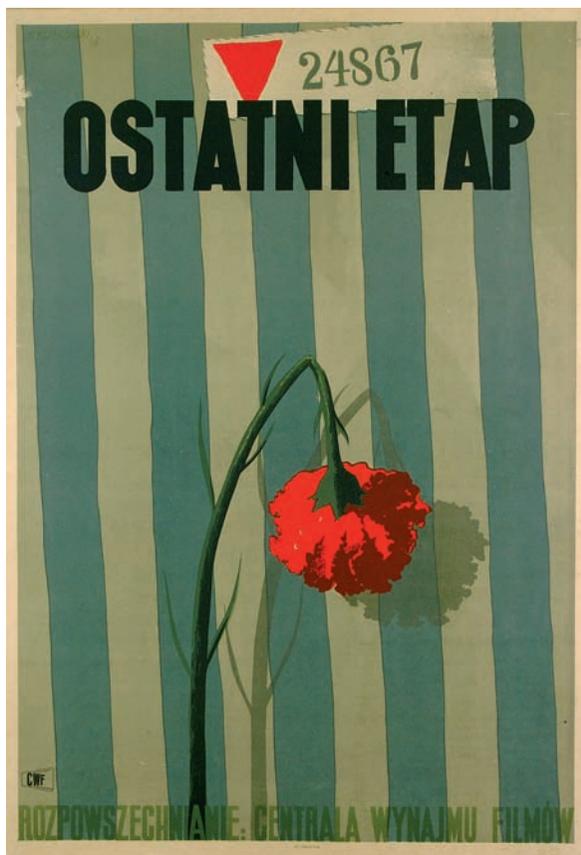


Ill. 53. TREPKOWSKI Tadeusz, *Nie!* [Non!], 1952, offset, 99,5 x 70,5 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.

*travaux au premier abord, avant même que l’on aperçoive notre signature. Nous devrions garder notre caractère, notre visage*»<sup>288</sup>.

La plus grande controverse porte sur son affiche pour le film *Étape ultime* [Ostatni etap], réalisé en 1948 et qui traite de la vie des femmes à Auschwitz-Birkenau (ill. 54), sur laquelle Trepkowski choisit d’exprimer le drame vécu par ces femmes par la représentation subtile d’une fleur cassée sur un fond rayé qui fait référence aux uniformes portés dans les

<sup>288</sup> *O plakacie...*[À propos de l’affiche...], p. 21.



Ill. 54. TREPKOWSKI Tadeusz, *Ostatni etap* [Étape ultime], affiche pour le film polonais de Wanda Jakubowska, 1948, offset, 84 x 59,5 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.

camps de concentration. Au-dessus du lettrage du titre du film se trouve un numéro correspondant à celui qui était attribué aux détenues après leur arrivée au camp ainsi qu’un triangle rouge dont la pointe est dirigée vers le bas, désignant la catégorie des prisonniers politiques, constituée par une majorité de femmes polonaises. Les critiques ont reproché à cette composition de ne pas être assez sérieuse pour traiter d’un sujet aussi dramatique. Trepkowski cite alors l’un de ces reproches : «*Avec quelle légèreté, à l’aide d’une fleur cassée, il s’est débarrassé de la mort de*

*millions de gens*»<sup>289</sup> et il ajoute avec amertume que son affiche n'est pas reproduite dans la dernière publication sur l'affiche polonaise éditée par l'Édition artistique et graphique. Il tente de se défendre en relevant que ses collègues soviétiques, tchécoslovaques et hongrois ont confirmé que la forme de cette affiche répondait aux exigences du réalisme socialiste. Mais ses collègues graphistes polonais imaginent, eux, une autre ligne de défense pour cette affiche. Ils profitent de cette critique pour souligner le droit reconnu à l'auteur de réaliser des compositions plus poétiques et subtiles. Tomaszewski déclare ainsi :

*«Hier, quelques collègues ont critiqué l'œillet de l'affiche de Trepkowski en arguant que c'était un symbole trop futile pour représenter les meurtres hitlériens. Je ne soulève pas ce sujet pour défendre Trepkowski. Au début, j'ai, moi aussi pensé la même chose. Mais j'ai ensuite discuté avec ceux qui ont vécu Auschwitz et ils ont apprécié cette affiche. La symbolique délicate n'offense pas leurs sentiments [...]. En conclusion: en lisant ou en regardant, laissons-nous ému par ce qui nous émeut. Nous nous protégeons à tort contre l'effet émotionnel de l'art. [...] L'œuvre doit parler à l'homme, et non pas aux signes algébriques, dont la valeur peut être librement modifiée»*<sup>290</sup>.

Si Henryk Tomaszewski défend ouvertement Trepkowski, c'est que sa conception de l'affiche est proche de la sienne. Les affiches de Tomaszewski font d'ailleurs, elles aussi, l'objet de critiques leur reprochant de ne pas être assez marquées idéologiquement. C'est notamment le cas de l'affiche réalisée en 1945 pour le 1<sup>er</sup> mai, où l'expérimentation typographique (de plus, en deux langues étrangères «ennemies») est taxée de «*formaliste*». Si Tomaszewski prend position de manière aussi décidée en faveur de l'affiche d'auteur, c'est aussi qu'il occupe une position privilégiée dans les champs à la fois artistique et politique. Personnalité hors pair, nommé professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Varsovie en 1952, il connaît bien les dirigeants politiques sans pour autant être membre du Parti communiste. Il occupera toujours une position à part et exprimera systématiquement ses convictions artistiques avec audace.

Dans le cas présent, l'argumentation de Tomaszewski est difficilement discutable puisqu'il montre que l'affiche de Trepkowski répond aux attentes du récepteur. Or, n'est-ce pas cette exigence même que les

<sup>289</sup> *O plakacie...*[À propos de l'affiche...], p. 21.

<sup>290</sup> *O plakacie...*[À propos de l'affiche...], p. 44.

dirigeants politiques ont placée au cœur de la doctrine du réalisme socialiste ? N'est-ce pas l'entente entre l'art et la société qu'ils ont promise aux artistes ?

Entre février et juin 1953, des excursions dans des usines seront organisées pour que les affichistes puissent discuter avec les ouvriers de leur perception des affiches<sup>291</sup>. La lecture des sténogrammes de ces rencontres indique clairement que les ouvriers n'aiment pas les affiches «*typiques*», «*idéalisées*» caractéristiques du réalisme socialiste. Les remarques de ces ouvriers ont aidé les affichistes à défendre publiquement leur droit à la liberté artistique. Ainsi Wojciech Fangor publie un article dans *Trybuna Ludu*, journal officiel de propagande du POUP, dans lequel il essaie de convaincre que le débat avec les travailleurs a indubitablement prouvé :

«[...] que l'on ne peut juger la valeur de l'affiche selon des critères rigides, de manière à ce que, si une figure humaine est représentée, c'est une bonne affiche, alors que s'il n'y en a pas, c'en est une mauvaise ; que si la composition inclut des couleurs "naturelles", c'est une bonne affiche, et que si elle comprend des couleurs pas naturelles, c'en est une mauvaise [...]»<sup>292</sup>.

Fangor conclut son article en constatant que le choix des moyens d'expression et leur justesse dépendent de la sensibilité du créateur, de son talent et de sa maîtrise artistique personnelle.

## L'objet et la figure

L'opposition entre la figure humaine et l'objet, évoquée par Fangor, se situe au cœur du débat sur l'affiche du réalisme socialiste. Dans la brochure éditée à l'occasion du deuxième débat sur l'affiche, on trouve une citation du quotidien central soviétique *Pravda* :

«*La tâche noble et honorable des artistes soviétiques consiste en une reproduction fidèle des grands hommes de l'époque stalinienne, évoquant*

<sup>291</sup> 25 II 1953 – la visite de la centrale thermique de Żerań, fin mai – une excursion à Nowa Huta [Nouvelle Fonderie] (un quartier construit sur l'ordre de Staline à Cracovie ; sa création constitua l'un des points majeurs du « plan de 6 ans ») ; 8 VI – visite de Państwowy Ośrodek Maszynowy de Niegłosy [Centre national de mécanique de Niegłosy], Note d'information (confidentielle)..., p. 3, Archives des Actes Nouveaux, Groupe CC POUP, Département de la propagande et de l'agitation, 1953, 237/VIII/61.

<sup>292</sup> FANGOR Wojciech, «O bojowy, pełnowartościowy polski plakat polityczny», [Pour une bonne affiche politique militante], *Trybuna Ludu* 209, 29 VII 1953.

*leur rôle fondateur dans la création du communisme, ainsi que leurs pensées profondes, leurs sentiments, leur conscience supérieure et leur culture* »<sup>293</sup>.

La transposition d'une telle consigne idéologique en une réalisation plastique n'a pas manqué de prêter à confusion. Les portraits par trop idéalisés, comme ceux produits par le duo d'affichistes Jagodziński et Chmielewski, s'attireront ainsi de vifs reproches. La représentation d'une fille souriante et heureuse sur leur affiche célébrant les moissons dans la campagne polonaise (*Plon niesiemy plon w nasz ojczysty dom*) est, selon Grzegorz Lasota, un des critiques d'art lié aux dirigeants politiques, idéologiquement fausse et ne diffère pas beaucoup des images de femmes présentées par la revue *Life*<sup>294</sup> (ill. 55).

Quant à Wojciech Fangor, il témoigne de la lassitude de l'artiste se trouvant devant l'obligation contraignante de toujours représenter des figures humaines :

*«Pendant quelques années, je réalisais les affiches pour le 22 juillet, le 1<sup>er</sup> mai, les autres fêtes nationales et les élections et je me suis rendu compte que je faisais toujours les mêmes compositions représentant des ouvriers portant la bannière, vus une fois depuis la droite, une fois depuis la gauche, ou depuis derrière, ou de front... On m'a attribué une fois encore cette thématique et je me suis dit : "Je ne peux plus faire ces ouvriers." Et après, j'ai vu l'affiche de Mroszczak pour le 22 juillet, qui m'a surpris et m'a fait réaliser que l'on pouvait exprimer la cordialité de cette fête d'une autre manière* »<sup>295</sup>.

Mais, cette fois encore, l'utilisation de fleurs pour illustrer un sujet politique n'est pas bien reçue (ill. 56). Les critiques accusent Mroszczak de se rapprocher du «*formalisme*» et du «*surréalisme*» avec cette affiche. Pendant le débat, Fangor, tout comme Tomaszewski, défend ouvertement l'affiche de Mroszczak, car les affichistes en ont tout simplement assez de représenter des ouvriers et souhaitent plus de liberté dans l'interprétation de leur sujet. Tomaszewski, après avoir défendu l'œillet de l'affiche de Trepkowski, poursuit : «*C'est la*

<sup>293</sup> (Réd.), «Polepszyć jakość plakatu politycznego» [Améliorer la qualité de l'affiche politique], *Pravda* 116, 25 IV 1952 in *O plakacie...* [À propos de l'affiche...], p. 79-83.

<sup>294</sup> LASOTA Grzegorz, «O kształcie plakatu» [La Forme de l'affiche], *Przegląd Kulturalny*, 25 VII 1953.

<sup>295</sup> *O plakacie...* [À propos de l'affiche...], p. 51.



III. 55. JAGODZIŃSKI Lucjan, *Plon niesiemy plon w nasz ojczysty dom* [affiche célébrant les moissons dans la campagne polonaise], 1952, rotogravure, 98,5 x 66 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.



III. 56. MROSZCZAK Józef, *22 lipca Święto odrodzenia, święto konstytucji* [Le 22 juillet Fête du renouveau, fête de la constitution], 1953, offset, 99 x 67 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.

*même chose avec l'affiche de Mroszczak Le 22 juillet. Des roses en l'air, c'est tout de suite du surréalisme et du graphisme suisse. Les mêmes roses dans un vase, est-ce que c'est correct et réaliste ?*»<sup>296</sup> Tomaszewski tente de convaincre ses interlocuteurs que l'auteur de l'affiche a le droit d'avoir sa propre vision du sujet et que l'utilisation d'objets et de motifs autres que les figures humaines ne porte pas atteinte à l'idéologie communiste. Le 22 juillet étant une fête gaie (l'anniversaire de la création de la Pologne populaire<sup>297</sup>), les affiches destinées à l'annoncer peuvent bien être illustrées par des fleurs, qui ne sont pas un symbole banal et expriment parfaitement la joie de la célébration. Fangor apporte également son soutien à Tomaszewski dans la défense de cette affiche, arguant du fait que dessiner en perspective ou juxtaposer de grandes roses avec un horizon bas ne faisait pas d'une affiche un exemple de style « suisse », « cosmopolite » ou « surréaliste ».

## Citations et révisions

Mroszczak, Trepkowski ou Tomaszewski s'inspirent beaucoup de tendances artistiques actives de l'autre côté du rideau de fer, ce qui provoque une divergence entre leurs références visuelles et idéologiques, comme le relève Jagodziński :

«[...] d'habitude, lors de différents types de débats sur l'affiche, on entend toujours des citations, des citations et encore des citations. Quel genre de citations ? Les citations des plasticiens soviétiques. Elles donnent des indications sur la façon dont nous devrions créer. Mais est-ce que la plupart des graphistes polonais prennent les affiches soviétiques comme exemples ? Non, chers collègues. C'est un sujet délicat. Nous jonglons avec les citations des maîtres soviétiques, mais nous lorgnons sur le graphisme "à l'occidentale" »<sup>298</sup>.

<sup>296</sup> *O plakacie...* [À propos de l'affiche...], p. 44.

<sup>297</sup> Le Comité polonais de libération nationale (*Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego*, ou PKWN, dit Comité de Lublin, du nom de la ville où il est installé à partir du 1<sup>er</sup> août) a été officiellement fondé le 21 juillet 1944. Il revendique l'autorité sur la Pologne, en opposition au gouvernement en exil de Londres.

<sup>298</sup> *O plakacie...* [À propos de l'affiche...], p. 32.

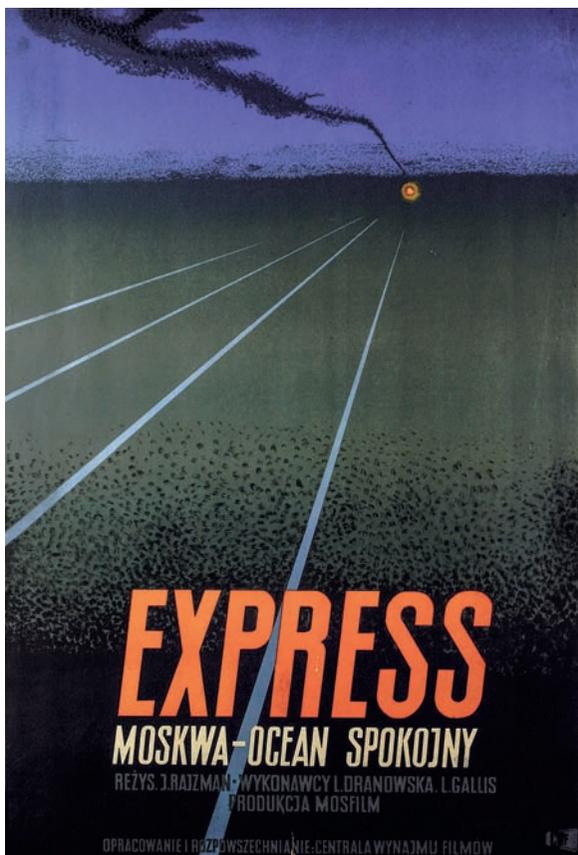
La composition de l'affiche du film *Express Moskwa-Ocean Spokojny* [littéralement: L'Express Moscou-Océan Pacifique] (ill. 57), réalisée par Trepkowski en 1947, fait référence aux affiches de Cassandre<sup>299</sup> dans l'utilisation de lignes qui se rejoignent à l'horizon – donnant ainsi l'impression du mouvement –, dans le remplacement du train par un point rouge – allusion à l'affiche de Cassandre *Voyagez la nuit en wagons-lits* – et dans l'emploi du noir, du bleu marine et du rouge. La trace du maître français est aussi visible dans l'affiche pour le Festival des arts soviétiques, réalisée en 1949 (ill. 58). La composition, qui intègre des jumelles comme motif principal et des couleurs qui se réfèrent à celles du drapeau français (et non soviétique), sera l'objet d'attaques particulièrement virulentes de la part des critiques qui la jugeront, là encore, «*formaliste*» et «*naturaliste*» en raison de la représentation détaillée des jumelles. Trepkowski tentera de réfuter cette argumentation pendant le débat en montrant que cet objet est représenté selon deux perspectives différentes, ce qui fait qu'une telle image ne saurait exister dans la réalité<sup>300</sup>. On voit là à quel point les discussions autour des affiches du réalisme socialiste peuvent tourner au ridicule !

Bien que Trepkowski ait obtenu le premier prix à la Première exposition nationale de l'affiche ainsi que le prix accordé par le Conseil d'État, il ne se sent pas assez apprécié par les dirigeants politiques, ni d'ailleurs par ses collègues. Son état de santé s'aggrave progressivement jusqu'à sa mort précoce, le 30 décembre 1954, à l'âge de quarante ans. Au lendemain de son décès, il sera honoré par les mêmes critiques qui l'avaient auparavant attaqué et qui célébreront soudain en lui l'un des plus grands affichistes polonais, un artiste maudit dont la conception graphique était trop précoce pour être entièrement comprise. Dans la presse quotidienne et spécialisée, les articles réhabilitant son «*œuvre*» jadis jugée, à tort, «*formaliste*» et «*surréaliste*» seront illustrés par toutes ces affiches qui avaient fait l'objet de reproches virulents. «*Aujourd'hui, nous voyons clairement l'absurdité des tentatives de remplacer l'affiche par une mauvaise image*»,<sup>301</sup> constatera Lasota, critique qui, quelques mois plus tôt, s'en prenait encore aux affichistes polonais pour leur «*formalisme*» ou leur «*surréalisme*». Le prix Trepkowski de la meilleure affiche politique sera instauré à peine deux

<sup>299</sup> Sur l'inspiration de Trepkowski par Cassandre, NIEDOJADŁO Mikołaj, «*Jak się kradło w socrealizmie...* [Comment on volait durant le réalisme socialiste...], p. 67-85.

<sup>300</sup> Sur la perspective dans l'art du réalisme socialiste, WŁODARCZYK Wojciech, *Socrealizm...* [Le Réalisme socialiste...]

<sup>301</sup> LASOTA Grzegorz, «*Plakat Tadeusza Trepkowskiego*» [L'Affiche de Tadeusz Trepkowski], *Przegląd Kulturalny* 3, 20-26 I 1955.



Ill. 57. TREPKOWSKI Tadeusz, *Express Moskwa-Ocean Spokojny* [littéralement: L'Express Moscou-Océan Pacifique], affiche pour le film soviétique de Youli Raizman, 1952, offset, 86 x 62 cm. Musée de l'Affiche de Wilanów, Varsovie.

mois après sa mort, tandis que l'Édition artistique et graphique, qui avait refusé de publier son affiche pour le film *Étape ultime*, annoncera très vite la publication d'une monographie consacrée à l'artiste<sup>302</sup>. Le 16 avril 1955, trois mois et demi après son décès, une exposition rétrospective lui sera

<sup>302</sup> Ce projet ne sera jamais réalisé.



Ill. 58. TREPKOWSKI Tadeusz, *Festiwal Sztuk Radzieckich* [Festival des arts soviétiques], 1949, offset, 98 x 68 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.

consacrée à la Galerie Nationale d’art Zachęta où, parmi les 79 affiches présentées, figurent non seulement celles qui s’étaient retrouvées sous le feu de la critique, mais aussi ses réalisations des années 1930.

La réhabilitation de Trepkowski témoigne d’un changement de cap progressif dans la politique culturelle en République populaire de Pologne après la mort de Staline en mars 1953. Les expositions d’affiches polonaises, qui se multiplient avec succès en Europe en même temps que la renommée de leurs auteurs augmente, suggèrent aux dirigeants que l’affiche culturelle

peut servir de nouveau moyen de propagande. Elle permet de montrer que, dans un pays communiste, des événements culturels de très haut niveau artistique, reconnus par les instances de consécration des pays capitalistes, peuvent avoir lieu.

Par la suite, les autorités politiques s'investiront dans la promotion de l'affiche culturelle taxée encore récemment de «*formaliste*» et désormais appelée plus couramment l'«*école polonaise de l'affiche*». Des institutions étatiques telles que les Éditions artistiques graphiques (EAG), la Centrale de location des films (CLF) ou les théâtres deviennent de véritables mécènes pour les affichistes, leur permettant de créer des affiches d'auteur. Au fil du temps, ces institutions gagnent une relative autonomie par rapport au Parti. Or, ce dernier sait également utiliser les affiches à grande valeur artistique pour leur visée propagandiste et politique. Dans ce cadre, les affichistes pourront s'exprimer librement sur le plan formel. Par ailleurs, si l'affiche ne transmet pas de message anticommuniste, le tampon de la censure, obligatoire avant chaque publication, se résume souvent à une simple formalité. Notons encore que les commandes seront garanties tout au long de l'année, ce qui mettra les affichistes dans une situation financière privilégiée. Encouragés par cette double légitimité à la fois artistique et politique à partir du milieu des années 1950, les affichistes s'investiront d'autant plus volontiers dans la création d'affiches «*artistiques*». Ils puiseront dans les courants artistiques occidentaux, la «*modernité*» devenant un paradigme auquel se référer régulièrement.

Ainsi, la disparition de Trepkowski a marqué symboliquement un tournant dans le processus de revendication du statut d'auteur par les graphistes polonais. Désormais, ils peuvent non seulement continuer à créer sans contraintes politiques ou publicitaires, mais aussi acquérir une plus grande liberté d'expression.

## Conclusion

L'affiche polonaise se développe donc durant la première décennie de l'après-guerre, en confrontation avec l'esthétique descriptive à forte connotation idéologique et propagandiste valorisée par les Soviétiques, et étrangère à la tradition polonaise de l'entre-deux-guerres. C'est d'abord le style des affiches soviétiques de l'Agence TASS qui force les graphistes associés à l'Atelier propagandiste de Lublin à se positionner vis-à-vis du style narratif promu par Włodzimierz Zakrzewski et centré sur la présentation des figures humaines avec un texte ajouté à l'image de manière indépendante. Dans l'ambiance de relative liberté d'expression des années 1940, Tadeusz Trepkowski conçoit des affiches de contenu aligné sur l'idéologie et la propagande soviétique du moment, mais dans un style synthétique et métaphorique utilisant des symboles et des signes graphiques, inspiré notamment du graphisme polonais et français des années 1920 et 1930. Quant à Henryk Tomaszewski, il s'oppose également aux affiches illustratives et narratives de l'Atelier propagandiste. Il conçoit une affiche typographique faisant écho de manière lointaine aux avant-gardes russes, notamment à El Lissitzky. Il met l'accent dans ses réalisations sur l'importance de la fonction visuelle de la typographie et sur le lien entre le texte et l'image dans la composition de l'affiche.

Cependant, le domaine de l'affiche politique et propagandiste ne laisse pas beaucoup de place à l'expérimentation formelle. Pendant l'immédiat après-guerre, c'est l'affiche de film qui apparaît pour les graphistes polonais comme une occasion extraordinaire de mettre en œuvre un nouvel idéal : créer des affiches destinées à un public populaire, mais possédant une grande valeur artistique, un ton personnel rendant compte de la subjectivité

du graphiste et exigeant une certaine réflexion de la part du récepteur. En proposant ce nouveau style, un style «*polonais*», les affichistes prouvent qu'ils ont tiré une leçon des directives politiques antiaméricaines du début de la guerre froide, opposées à la production commerciale occidentale considérée tant par les politiciens que par les artistes comme médiocre et banale. En même temps, ces artistes poursuivent un autre idéal : celui de la démocratisation de l'art, conforme au discours communiste, mais qui a accompagné aussi l'affiche polonaise depuis sa naissance à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et auquel ont adhéré les artistes de l'entre-deux-guerres de bords artistiques et politiques divers, de l'avant-garde – parfois communiste – aux artistes liés au gouvernement de droite de Józef Piłsudski. Dans la nouvelle situation économique centralisée de la Pologne socialiste, où la réclame et la concurrence sont considérées comme nocives, car propres aux systèmes capitalistes, la fonction publicitaire des affiches ne constitue pas une priorité. Les affichistes en profitent : ils négligent le caractère utilitaire des affiches de film et se concentrent sur le développement du style artistique, personnel et original de leurs réalisations. Cette méthode de création leur apporte rapidement une reconnaissance artistique à l'étranger, surtout de l'autre côté du rideau de fer. Les instances politiques sont favorables au développement d'un style «*polonais*» dans l'affiche de film ainsi qu'à la renommée grandissante de celui-ci en Europe de l'Ouest. En effet, grâce à ces réalisations, le gouvernement peut se présenter à l'étranger comme progressiste et libéral vis-à-vis des artistes. Le cas de l'affiche cinématographique illustre bien la façon dont les artistes profitent intelligemment du climat politique de leur temps pour élever l'affiche dans la hiérarchie des arts et renforcer leur statut artistique. Par rapport à l'entre-deux-guerres, quand la profession de graphiste se trouvait au croisement de l'art et de l'utilitaire, l'affichiste, durant les années 1940, se libère peu ou prou du commanditaire commercial et de ses exigences. L'entreprise Film Polski, transformée en 1949 en Centrale de location des films, joue un rôle de mécène pour eux. Bien entendu, cette liberté ne se réalise qu'au prix de la légitimation du système politique en vigueur.

L'instauration du réalisme socialiste en 1949, qui oblige les artistes à suivre des préceptes stylistiques à la fois canoniques, imprécis, et très contraignants en termes de soumission du «*je*» d'artiste à l'idéologie en cours, freine durant quelques années le développement artistique de l'affiche polonaise si bien amorcé dans le domaine de l'affiche de film. Toutefois, cette difficulté se transforme pour les graphistes polonais en un nouveau défi : prendre position et trouver des stratégies visuelles

et discursives qui leur permettent de fonctionner au sein de ce nouvel espace politique tout en préservant une part de leur autonomie artistique. Paradoxalement, ces contraintes entraînent la mise en avant du caractère synthétique, expressif, personnel et occidental des réalisations liées à l'«*école polonaise de l'affiche*».

Différents facteurs ont joué un rôle important dans l'émergence de cette liberté graphique, notamment la posture des affichistes et leurs stratégies artistiques et discursives. Celles-ci sont conformes à l'idéologie en vigueur, mais s'opposent au style descriptif et illustratif du réalisme socialiste soviétique, tout en tirant profit de la définition imprécise et changeante de l'affiche en Union soviétique. La fonction propagandiste de l'affiche «*moderne*» exploitée par les dirigeants communistes polonais est également un facteur important pour expliquer l'apparition de cette création graphique libre et personnelle.

Les affichistes jouent un jeu subtil avec les dirigeants politiques, qui consiste à manifester leur soutien au gouvernement tout en s'opposant aux directives stylistiques d'un «*réalisme socialiste*» narratif et réfractaire à l'autonomie artistique. Ils tentent de convaincre les dirigeants que le recours à la notion d'auteur ne va pas à l'encontre de la doctrine du réalisme socialiste, mais qu'elle constitue à l'inverse la meilleure incarnation de cet art promu par les Soviétiques comme «*le plus moderne du monde*». Il s'agit pour ces affichistes de proposer une alternative au réalisme socialiste – une «*troisième voie*», selon l'expression de Serge Guilbaut<sup>303</sup> – tout en affirmant un idéal socialiste et des valeurs de gauche.

Ainsi, les affichistes expriment ouvertement leur soutien aux dirigeants politiques et légitiment le système politique en place par le biais de leur production graphique. Cette stratégie se révèle fructueuse, car ils gagnent de fait la confiance des instances officielles et obtiennent une liberté d'expression artistique inespérée qui leur laisse une grande marge de manœuvre. Surtout à partir de la seconde moitié des années 1950, soutenus par les pouvoirs publics, ils sont à l'origine de diverses initiatives qui contribuent à la valorisation de l'affiche «*moderne*» en Pologne comme à l'étranger.

Or, si les dirigeants politiques ne restent pas complètement sourds aux revendications des artistes, il serait naïf d'imaginer qu'une prise de position, même ferme, de la part d'un groupe d'affichistes aurait pu

---

<sup>303</sup> GUILBAUT Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne...*

infléchir leurs décisions. Ils admettent une interprétation hétérodoxe de la doctrine officielle parce que le groupe qui la propose correspond mieux que d'autres aux objectifs politiques qu'ils poursuivent<sup>304</sup>. En réalité, la coexistence de différentes factions d'artistes portant des visions divergentes du réalisme socialiste, mais toutes favorables à l'idéologie communiste, sert les intérêts des politiciens. Elle leur permet notamment de valoriser un groupe ou l'autre selon l'atmosphère sociale et politique du moment. En outre, les autorités regardent d'un bon œil le développement du style «*polonais*», surtout dans l'affiche culturelle, car elles ont pris conscience de l'utilité propagandiste de ces réalisations «*modernes*».

La situation de l'affiche réaliste socialiste en Union soviétique joue également un rôle de taille dans les revendications d'une liberté créatrice par les affichistes polonais. Contrairement à l'idée encore souvent répétée dans l'historiographie, et remise en question notamment par les recherches d'Antoine Baudin, le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne présente bien des écarts par rapport à l'image de totalité et de globalité postulée par cette «*méthode de création*». L'impossibilité d'établir une théorie concrète du réalisme socialiste ainsi que de décrire les modalités de sa réalisation plastique concerne également l'affiche, dont la qualité propagandiste et artistique est souvent discutée et remise en question en Union soviétique. Comme nous l'avons vu, si dans un premier temps, l'affiche était supposée se calquer sur la peinture soviétique, il en va autrement à partir de 1952. Le processus de «*picturalisation*» de l'affiche soviétique est partiellement abandonné et la spécificité de ce média, tout comme sa relative autonomie par rapport à la peinture vont être admises<sup>305</sup>.

Les affichistes polonais souhaitent eux aussi la reconnaissance d'une spécificité de l'affiche. Pendant les discussions et les débats, ils recourent à des citations d'idéologues communistes qu'ils manipulent ou détournent souvent en vue de montrer que même les Soviétiques font une différence entre l'affiche et la peinture. Ce n'est donc pas un hasard si l'année 1952 constitue une césure importante dans l'histoire de l'affiche polonaise. À partir de cette date, les modèles «*modernes*» sont tacitement acceptés par les autorités politiques, surtout dans le domaine de l'affiche de film. À la mort de Staline, ces changements s'accélérent progressivement.

<sup>304</sup> Si l'on peut croire Włodzimierz Sokorski, qui, dans son interview réalisée en 1988, déclare: «*Le réalisme socialiste devait être en Pologne dominant mais pas unique*», *Rozmowa z W. Sokorskim* [Interview avec W. Sokorski]..., p. 107.

<sup>305</sup> BAUDIN Antoine, «*"Socrealizm"*...», p. 80.

Certes, durant la période jdanovienne, la situation de l'affiche polonaise dépend de son statut en Union soviétique, ce dont témoigne la césure de 1952. Cependant, elle n'est jamais identique dans les deux pays, et les graphistes polonais jouissent d'une plus grande liberté artistique que leurs homologues soviétiques, notamment parce qu'ils ont la possibilité d'exploiter des sources visuelles en provenance de l'Occident. À partir du dégel «khrouchtchevien» et de l'élection de Władysław Gomułka à la tête du Parti communiste polonais en octobre 1956, les dirigeants communistes polonais promeuvent davantage l'affiche «moderne», car elle leur permet non seulement de montrer à l'Occident l'attractivité du système polonais, mais également de prendre une certaine distance vis-à-vis de l'URSS. Bien que la «voie polonaise vers le socialisme» annoncée par Gomułka n'ait pas abouti à l'indépendance du Parti communiste polonais face à Moscou, manifester une part d'autonomie, ne serait-ce que dans le domaine artistique, aura sans doute quelque peu conforté les positions du régime<sup>306</sup>.

Si, pendant la période jdanovienne, l'affiche polonaise s'inspire de la production artistique soviétique, l'influence s'exerce aussi en sens inverse à partir de la seconde moitié des années 1950. À ce moment, des présentations de l'affiche et de l'art polonais sont organisées à Moscou, par exemple l'Exposition de l'art des pays socialistes de 1958, durant laquelle les artistes polonais exposent principalement de l'art «moderne» et même quelques toiles abstraites qui auraient choqué les représentants des autres pays socialistes<sup>307</sup>. La même année paraît un article de Nina Dmitrieva intitulé «Vers le questionnement du style contemporain en peinture», dans lequel la critique révèle l'existence d'une nouvelle tendance «synthétique» dans l'art soviétique. Celle-ci serait venue en URSS depuis les pays socialistes, notamment de Pologne<sup>308</sup>.

<sup>306</sup> «Pomówmy o znajomych... Rozmowa Marka Łatyńskiego ze Stefanem Kisielewskim [Parlons des amis... Une conversation entre Marek Łatyński et Stefan Kisielewski]», *Kontakt* 7-8, 1998, p. 100-101, in PIOTROWSKI Piotr (éd.) *Odwilż... [Le dégel...]*, p. 10.

<sup>307</sup> Il s'agissait en majorité des œuvres du groupe des «coloristes» (postimpressionnistes), ou de peintures intégrant du réalisme expressif ou allusif. L'abstraction était représentée par le tableau d'Adam Marczyński : celui-ci aurait rencontré un tel succès que les organisateurs auraient été contraints de mettre en place un dispositif de protection autour de l'œuvre, dès le deuxième jour d'exposition. PIOTROWSKI Piotr, «Modernism and Socialist Culture: Polish Art in the late 1950s», in REID Susan E., CROWLEY David, *Style and Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, Oxford, New York, 2000, p. 135.

<sup>308</sup> BOWN Matthew, «1928-1936», in BOWN Matthew, LAFRANCONI Matteo (éds.), *Socialist Realisms...*, p. 37. Sur l'Exposition de l'art des pays socialistes organisée à Moscou en 1958, voir REID Susan E., «The Exhibition Art of Socialist Countries...», p. 101-132; PIOTROWSKI Piotr, «Modernism and Socialist Culture: Polish Art in the Late 1950s», in REID Susan E., CROWLEY David (éds.), *Style and Socialism...*, p. 133-147.

À partir de 1952, les affichistes, accusés peu de temps auparavant de «*formalisme*», occupent de plus en plus souvent des positions éminentes en tant que critiques d'art, enseignants ou membres de conseils et de commissions approuvant les affiches pour la publication ou l'exposition et décernant des prix. Ces postes accroissent leur pouvoir et leur permettent d'influencer les critères esthétiques en vigueur. De cette façon, ils établissent eux-mêmes les critères définissant une «*bonne affiche réaliste socialiste*». En même temps, les institutions dans lesquelles ils s'engagent s'autonomisent en partie du champ de la politique. Elles soutiennent l'affiche «*moderne*» à une grande échelle, non seulement par voie de publication, mais également par l'intermédiaire de catalogues et de livres, ou encore à travers l'organisation de nombreuses expositions en Pologne et à l'étranger. Ne pouvant entièrement répondre à ces critères en raison d'objectifs propagandistes très présents, l'affiche politique occupe une place à part, comme, du reste, celle liée à la réclame ou à la sécurité et à l'hygiène au travail. Une scission apparaît alors entre l'affiche culturelle, qui obtient une grande reconnaissance artistique, et d'autres types d'affiches qui, elles, en seront exclues. Désormais, l'affiche culturelle «*moderne*» se voit davantage promue, et ses auteurs profitent d'une popularité grandissante et d'une considération sérieuse au sein de l'espace artistique. Non seulement ils peuvent réaliser les affiches sans contraintes publicitaires, comme c'est le cas en Occident, mais ils ont également acquis une liberté artistique dont les motifs et les moyens d'expression correspondent à leur vision personnelle. Leur statut d'artiste a ainsi été confirmé, et la protection de l'État rend leur statut social très confortable.

## Bibliographie

### Archives et documentations

Académie des Beaux-Arts de Varsovie  
Archives des Actes nouveaux de Varsovie  
Galerie nationale d'art Zachęta  
Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie  
Musée national, Poznań (Galerie d’art et du design)

### Études, ouvrages généraux et articles

ANTOS Janusz, «O początkach plakatu polskiego w Krakowie [Les débuts de l’affiche polonaise à Cracovie]» in RUDZIŃSKI Piotr (éd.), *Pierwsze półwiecze polskiego plakatu 1900-1950* [Le premier demi-siècle de l’affiche polonaise 1900-1950], Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2009.

ARNOUX Mathilde, LAYET Clément (éds) *OwnReality*, 2017, <https://dfk-paris.org/fr/ownreality>

ARNOUX Mathilde, «Compromission, engagement, neutralité: analyses de l’art polonais de la guerre froide», *Perspective* [En ligne] 1 2012, <http://perspective.revues.org/657>.

AROSEV A.Y, Introduction, *Art in the USSR*, special edition, *The Studio* (Autumn 1935).

- ARVIDSSON Claes, BLOMQVIST Lars Erik (éds), *Symbols of Power: The Esthetics of Political Legitimization in the Soviet Union and Eastern Europe*, Stockholm, Almqvist and Wiskell, 1987.
- AULICH James, *War Posters: Weapons of Mass Communication*, London, 2001.
- AULICH James, SYLVESTROVÁ Marta, *Political Posters in Central and Eastern Europe 1945-1995*, Manchester; New York, Manchester University Press, 1999.
- (b), «Chodzimy do kina bez kolejki. Nowy system sprzedaży biletów ulgowych, [Nous allons au cinéma sans faire la queue. Le nouveau système de vente des billets à tarif réduit]», *Film* 9(118), 4.III.1951, p. 11.
- BACKMEYER Sylvia (éd.), *The Silent Screen: German Film Posters from the Central Saint Martins Museum & Study Collections*, London, Central Saint Martins College of Art & Design, 1999.
- BAKHTIN V., MOLDAVSKI D., *Russkii loubok XVII-XIX vv.*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo izobrazitel'nogo iskusstva, 1962.
- BALASINSKY Justyne, «La Pologne: un "cas clinique"? Autonomie culturelle et régime de type soviétique», *Transitions* 43(2), Bruxelles, 2002, p. 23-40.
- BARANIEWSKI Waldemar, «Wobec realizmu socjalistycznego [Face au réalisme socialiste]» in HRANKOWSKA Teresa (réd.), *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad, 1984* [L'art polonais après 1945. Les actes du colloque de l'Association des Historiens de l'Art, Varsovie, novembre 1984], Varsovie, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987, p. 173-187.
- BARANIEWSKI Waldemar, «L'art de l'impact direct» [Sztuka bezpośredniego oddziaływania], in RUDZIŃSKI Piotr (réd.), *Pierwsze półwiecze polskiego plakatu 1900-1950* [Le premier demi-siècle de l'affiche polonaise 1900-1950], Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2009.
- Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2009.
- BARGIEL-HARRY Réjane, «Esthétique de l'affiche chez Capiello» in Capiello 1875-1942, catalogue d'exposition au Grand Palais, Paris, 3 avril-29 juin 1981, Paris, 1981.
- BARGIEL-HARRY Réjane, ZAGRODSKI Christophe, *Le livre de l'affiche/The Book of the Poster*, Paris, Éditions Alternatives, 1985.
- BARRON Stephanie, TUCHMAN Maurice (éds), *The Avant-Garde in Russia, 1910-1930: New Perspectives*, Cambridge, MIT Press, 1980.

- BARTELT Dana, SYLVESTROVÁ Marta, *Art as Activist: Revolutionary Posters from Central and Eastern Europe*, London, 1992.
- BARTHES Roland, «Rhétorique de l'image», in *Communication* 4, 1964.
- BAUDIN Antoine, «Avant-garde et constructivisme polonais entre les deux guerres: quelques points d'histoire», in STRZEMIŃSKI Władysław, KOBRO Katarzyna, *L'Espace uniste. Écrits du Constructivisme polonais*, textes choisis, traduits et présentés par Antoine BAUDIN et Pierre-Maxime JEDRYKA, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977, p. 9-40.
- BAUDIN Antoine, «“Socrealizm”. Le réalisme socialiste soviétique et les arts plastiques vers 1950: quelques données du problème», *Ligeia* 1 avril/juin 1988, p. 65-88.
- BAUDIN Antoine, «Hans Erni, Mitchourine et le réalisme socialiste», *Nos monuments d'art et d'histoire: bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse* 41, 1990, p. 449-466.
- BAUDIN Antoine, *Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947-1953)*, vol. 1.: *Les arts plastiques et leurs institutions*, Berne, Peter Lang, 1997.
- BAYLY Jane, COLIN Heather, «Life et la politique d'endiguement ou la photographie de presse comme outil de propagande», *Amnis. Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques* 4, 2004, p. 1-12, <https://journals.openedition.org/amnis/727>.
- BAZIN Jérôme, «The Reality of Class Struggle: Realism and Reality in East German Socialist Realism/La réalité de la lutte des classes. L'association entre réalisme et réalité dans le réalisme socialiste est-allemand», sur le site du projet *OwnReality*, éd. par Mathilde ARNOUX et Clément LAYET, 2017, <https://dfkparis.org/fr/page/ownrealityetudes-de-cas-1361.html#/resolve/articles/23144/fr/fr>.
- BAZIN Jérôme, *Réalisme et égalité. Une histoire sociale de l'art en République Démocratique allemande (1949-1990)*, Dijon, Les Presses du réel, 2015.
- BAZIN Jérôme, «Le réalisme socialiste et ses modèles internationaux», *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 109(2011/1), p. 72-87.
- BAZIN Jérôme, DUBOURG-GLATIGNY Pascal, PIOTROWSKI Piotr (éds), *Art beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*, Budapest; New York, Central University Press, 2016.
- BAZIN Jérôme, KORDJAK Joanna (réds), *Cold Revolution. Central and Eastern European Societies in Times of Socialist Realism, 1948-1959*,

- publication accompagnant l'exposition éponyme, Varsovie, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2021.
- BECHCZYC-RUDNICKA Maria (red.), *W stołecznym Lublinie* [Dans la capitale Lublin], Lublin, Wydawnictwo Lubelskie, 1959.
- BERGHAIN Volker R., *America and the Intellectual Cold Wars in Europe. Shepard Stone between Philanthropy, Academy and Diplomacy*, Princeton, Oxford and Princeton University Press, 2001.
- BOCZEK Helena, «Polski plakat polityczny [L'affiche politique polonaise]», *Polski plakat polityczny 1944-1964* [L'affiche politique 1944-1964], Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego [Musée historique du mouvement révolutionnaire polonais], 1964.
- BOJKO Szymon, *Polska szkoła plakatu* [L'École polonaise de l'affiche], Varsovie, Édition artistique et graphique, 1971.
- BOJKO Szymon, *Polski plakat współczesny* [L'affiche polonaise contemporaine], Varsovie, Agencja autorska, 1972.
- BOJKO Szymon, *New Graphic Design in Revolutionary Russia*, New York, Praeger, 1972.
- BONNELL Victoria E., *Iconography of Power. Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*, Berkeley ; Los Angeles ; London, University of California Press, 1997.
- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- BOWLT E. John, «The Stalin Style. The First Phase of Socialist Realism» in *Sots Art* (catalogue d'exposition), New York, New Museum of Contemporary Art, 1986, p. 16-23.
- BOWLT E. John (éd.), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*, New York, Viking Press, 1976.
- BOWN Matthew, LAFRANCONI Matteo (éds), *Socialist Realisms: Soviet Painting 1920-1970*, Milan, Skira, 2012.
- BOWN Matthew, *Art under Stalin*, Oxford, Phaidon, 1991.
- BOWN Matthew, «Le style stalinien : la peinture soviétique de 1930 à 1956» in BERELOWITCH Wladimir, GERVEREAU Laurent (dirs), *Russie-URSS 1914-1991. Changement de regards*, Paris, BDIC, 1991, p. 108-117.
- BROOKS Jeffrey, «Socialist Realism in *Pravda*: Read All about It!», *Slavic Review* 53(4), winter 1994, p. 973-991.

- BROOKS Jeffrey, *Thank you, Comrade Stalin!: Soviet Public Culture from Revolution to Cold War*, Princeton, NJ, 2000.
- BUKOWIECKI Leon, «Polemiki. Dyskutujemy o plakatach» [Les polémiques. Discutons des affiches], *Film* 12(225), 22.III.1953.
- BULLITT Margaret M., «Toward a Marxist Theory of Aesthetics: The Development of Socialist Realism in the Soviet Union», *Russian Review* 35, January 1976, p. 53-76.
- BUQUET Benoît, *Art & design graphique: essai d'histoire visuelle 1950-1970*, t. 1: Fragments d'Europe, Pyramyd, 2015.
- CAPITAINE Jean-Louis (éd.), *L'invitation au cinématographe: les affiches des origines, 1895-1914*, Paris, Maeght, 1993.
- CAUTE David, *The Dancer defects: the struggle for cultural diplomacy during the Cold War*, Oxford University Press, 2003.
- Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910-1930* (catalogue d'exposition), Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 2002.
- CHARAZIŃSKA Elżbieta, «Qu'est-ce que la Jeune Pologne?», in *Jacek Malczewski, 1854-1929*, (catalogue d'exposition), Paris, Musée d'Orsay, 15 février-14 mai 2000, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.
- CHMIELEWSKA Agnieszka, «Przeszłość, terażniejszość i przyszłość Polski według twórców działu polskiego» in SOSNOWSKA Joanna (réd.), *Wystawa nowojorska 1939, Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 23-24.XI.2009* [L'Exposition de New York 1939. Documentation issue du colloque organisé par l'Institut de l'Art de l'Académie Polonaise des Sciences, Varsovie, 23-24.XI.2009], IS PAN Varsovie, 2012.
- CHMIELEWSKA Agnieszka, «Przyszłość sztuki w społeczeństwie masowym: poglądy i działalność Władysława Skoczylasa [L'avenir de l'art dans la société de masse: idées et activités de Władysław Skoczylas]» in MĘDRZECKI Włodzimierz, ZAWISZEWSKA Agata (réds) *Kultura i społeczeństwo II Rzeczypospolitej [Metamorfozy społeczne 4]* [Culture et société de la deuxième République polonaise [Métamorphoses sociales 4]], Varsovie, Institut d'Histoire, Académie polonaise des Sciences, 2012.
- CHMIELEWSKA Agnieszka, «Realism as a Solution to the Problems of Modernity» in KOSSAKOWSKA Irena (éd.) *Reinterpreting the Past*.

*Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s*, Varsovie, Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, 2010, p. 193-202.

- CHMIELEWSKA Agnieszka, *W służbie społeczeństwa i narodu. «Państwo-wotwórczy» artyści plastycy w II Rzeczypospolitej [L'art au service de l'État, de la société et de la nation. Les artistes plasticiens à l'époque de la 2<sup>ème</sup> République]*, Varsovie, Édition IFIS PAN, 2006.
- CHRISTIAN Michel, DROIT Emmanuel, «Écrire l'histoire du communisme : l'histoire sociale de la RDA et de la Pologne communiste en Allemagne, en Pologne et en France», *Genèses*, 61/4, 2005, p. 118-133.
- CHRISTIAN Michel, KOTT Sandrine, «Introduction. Sphère publique et sphère privée dans les sociétés socialistes. La mise à l'épreuve d'une dichotomie», *Histoire@Politique* 1/7, 2009, [www.histoire-politique.fr/index.php?numero=07&rub=dossier&item=71](http://www.histoire-politique.fr/index.php?numero=07&rub=dossier&item=71).
- CHRISTIN Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995.
- CROWLEY David, *Posters of the Cold War*, London, V & A Publishing, 2008.
- CROWLEY David, PAVITT Jane, *Cold War Modern. Design 1945-1970*, London, V&A Publishing, 2008.
- CZERWIAKOWSKA Ewa, KUJAWSKI Tomasz (dirs), LENICA Jan, *Labirynt*, Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2002.
- DAVIES Norman, *Histoire de la Pologne*, traduit de l'anglais par Denise MEUNIER, Paris, Fayard, 1986
- DOBROWOLSKI Tadeusz, «O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa [Sur l'hermétisme et l'isolement social de la peinture contemporaine]», *Odrodzenie* 23, année 3, 1946.
- DYDO Krzysztof (dir.), *Sto lat polskiej sztuki plakatu [Cent ans de l'art de l'affiche polonaise]*, Cracovie, CBEA Cracovie, 1993.
- DYDO Krzysztof (dir.), *Mistrzowie plakatu polskiego [Maîtres de l'affiche polonaise]*, Bielsko-Biała, 1995.
- DYDO Krzysztof (dir.), *Polski plakat filmowy 1896-1996. 100-lecie kina w Polsce [L'affiche polonaise de cinéma 1896-1996. Cent ans de cinéma en Pologne]*, Cracovie, Krzysztof Dydo Galeria Plakatu, 1996.
- DYDO Krzysztof (dir.), *Polski plakat teatralny 1899-1999 [L'affiche polonaise de théâtre 1899-1999]*, Cracovie, Krzysztof Dydo Galeria Plakatu, 2000.

- DZIEDZIC Danuta (réd.), *Mieczysław Berman*, catalogue d'exposition, Wrocław, Musée national de Wrocław, 1990.
- ERMOLAEV Herman, *Soviet Literary Theories, 1917-1934: The Genesis of Socialist Realism*, New York, Octagon Books, 1977.
- FAMULICKI Jean-Claude, KURPIK Maria (dirs), *L'affiche polonaise de 1945 à 2004: des slogans et des signes*, Paris, La Découverte, 2005.
- FANGOR Wojciech, «O bojowy, pełnowartościowy polski plakat polityczny» [Pour une bonne affiche politique militante], *Trybuna Ludu* 209, 29 VII 1953.
- FAURE Justine, KOTT Sandrine (réd.), «Le bloc de l'Est en question», le numéro spécial de *Vingtième siècle. Revue d'histoire* 109, janvier-mars 2011.
- FIJAŁKOWSKA Barbara, *Polityka i twórcy* [La politique et les créateurs], Varsovie, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1985.
- FIK Marta, *Kultura polska po Jaltie. Kronika z lat 1944-1981* [La culture polonaise après Yalta. Chronique des années 1944-1981], Londres, 1989.
- FOLGA-JANUSZEWSKA Dorota (réd.), *The Art of Polish Poster*, Olszanica, Bosz, 2018.
- FOLGA-JANUSZEWSKA Dorota, *Ach! Plakat filmowy w Polsce* [Ah! L'affiche de film en Pologne], Olszanica, Bosz, 2009.
- FRANKOWSKA Magda, FRANKOWSKA Artur, *Henryk Berlewi*, Wydawnictwo Czysty Warsztat, 2009.
- FRIEDRICH Carl J., BRZEZIŃSKI Zbigniew K., *Totalitarian Dictatorship and Autocracy*, Cambridge, Harvard University Press, 1956.
- GALLO Max, *L'affiche: miroir de l'histoire, miroir de la vie*, Paris, Laffont, 1973.
- GĘBICKA Ewa, «Nie strzelać do Czapajewa! Jak po wojnie przyjmowano filmy radzieckie w Polsce [Ne tirez pas sur Czapajew! Comment les films soviétiques en Pologne ont été acceptés après la guerre]», *Kwartalnik filmowy* 2, 1993, p. 94-107.
- GINSBERG Mary (éd.), *Communist Posters*, London, Reaktion Books, 2017.
- GOLOMSTOCK Igor, *L'Art totalitaire. Union soviétique, III<sup>e</sup> Reich, Italie fasciste, Chine*, traduit de l'anglais par Michèle LEVY-BRAM, Paris, Éditions Carré.
- GÓRSKI Janusz (red.), *Jak ktoś mógł na to pozwolić! Z twórcami polskiej szkoły grafiki rozmawia Janusz Górski* [Comment quelqu'un aurait pu

- laisser cela se produire! Janusz Górski discute avec les créateurs de l'École polonaise du graphisme], *Czysty warsztat*, 2011.
- GROYS Boris, *The Total Art of Stalinism. Avant-garde, Aesthetic, Dictatorship, and Beyond*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- GULDBERG Jørn, « Socialist Realism as Institutional Practice: Observations on the Interpretation of the Works of Art of the Stalin Period » in GÜNTHER Hans (réd.), *The Culture of Staline Period*, London, Macmillan, 1990, p. 149-177.
- Henryk Tomaszewski*, film documentaire réalisé par Daniel SZCZECURA, 1995.
- HINDS Lynn Boyd, OTTO-WIND Jr. Theodore, *The Cold War as Rhetoric. The Beginnings*, New York, 1991.
- HIXSON Walter L., *Parting the Curtian: Propaganda, Culture and Cold War, 1945-1961*, New York, 1997.
- HRANKOWSKA Teresa (réd.), « Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad, 1984 [L'art polonais après 1945. Les actes du colloque de l'Association des Historiens de l'Art, Varsovie, novembre 1984] », Varsovie, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987.
- HRYŃCZUK Halina, ŻENDARA Alicja (réds), *Katalog polskich plakatów politycznych z lat 1944-1948 w zbiorach Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego* [L'affiche politique polonaise 1944-1948 au Musée historique du mouvement révolutionnaire polonais], Varsovie, 1972.
- HRYŃCZUK Halina, ŻENDARA Alicja (réds), *Katalog polskich plakatów politycznych z lat 1949-1956 w zbiorach Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego* [L'affiche politique polonaise 1949-1956 au Musée historique du mouvement révolutionnaire polonais], Varsovie, 1978.
- IDZIOR Aleksandra, « Reakcja na katastrofę: pamięć kulturowa w fotomontażach Teresy Żarnower Obrona Warszawy [Réaction à la catastrophe: mémoire culturelle dans les photomontages de Teresa Żarnower La Défense de Varsovie] » in ŚLIZIŃSKA Milada, TUROWSKI Andrzej, *Teresa Żarnowerówna 1897-1949. Artystka końca utopii* [Teresa Żarnowerówna 1897-1949. L'artiste de la fin de l'utopie], Łódź, Muzeum Sztuki, 2014, p. 111-137.
- JARECKA Dorota, *Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944-1948* [Surréalisme, réalisme,

- marxisme. L'art et la gauche communiste en Pologne 1944-1948], Instytut Badań Literackich PAN, Varsovie, 2021.
- JAROSIŃSKI Zbigniew, *Nadwiślański socrealizm* [Le réalisme socialiste au bord de la Vistule], Varsovie, Instytut Badań Literackich, 1999.
- JARZĄBEK Wanda, «Partia a polityka zagraniczna PRL. Uwagi na temat powiązań między Wydziałem Zagranicznym KC PZPR, MSZ i innymi podmiotami [Le parti et la politique étrangère de la République populaire de Pologne. Commentaires sur les liens entre le Département des affaires étrangères du Comité central du Parti ouvrier unifié polonais, le ministère des Affaires étrangères et d'autres entités]», STOLA Dariusz, PERSAKA Krzysztof (réds) *PZPR jako machina władzy* [POUP en tant que machine du pouvoir], Instytut Pamięci Narodowej, Varsovie, Instytut Studiów Politycznych PAN, 2012, p. 209-225.
- JUON Konstantin, «O realizmie socjalistycznym [Le réalisme socialiste]», *Przegląd Artystyczny* 1-2, 1950, p. 28-29.
- KAENEL Philippe, «Affiche et électricité: entre beaux-arts et publicité», in MONNIER-RABALL Jacques, KAENEL Philippe, FONIO Giorgio, *Autour de l'électricité. Un siècle d'affiche et de design*, Lausanne, Éditions de La Tour, 1990, p. 60-139.
- KEMENOV Vladimir S., «Pour un meilleur niveau idéologique et artistique de l'affiche politique», *Sovetskoe Iskustvo* 88, 3 XI 1952 [1951?], in *O plakacie. Zbiór materiałów z narad i dyskusji oraz artykułów poświęconych aktualnym problemom plakatu politycznego* [À propos de l'affiche. Contributions aux questionnements actuels de l'affiche politique], (manuscrits), Varsovie, Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne RSW «PRASA», 1954, p. 84-97.
- KERSTEN Krystyna, *Narodziny systemu władzy. Polska 1943-1948* [La naissance d'un système de pouvoir], Paris, Libella, 1986.
- KING David, *Russian Revolutionary Posters. From Civil War to Socialist Realism, From Bolshevism to the End of Stalin*, London, Tate Publishing, 2012.
- KING David, *Red Star over Russia. The Visual History of the Soviet Union from 1917 to the Death of Stalin. Posters, Photographs and Graphics from the David King Collection*, London, Tate Publishing, 2009.
- KISIELEWSKI Stefan, *Polityka i sztuka* [La politique et l'art], Varsovie; Cracovie, Wydawnictwo Eugeniusza Kuthana, 1949.

- KORDJAK Joanna, SZEWCZYK Agnieszka (réd.), *Zaraz po wojnie* [Après la guerre], publication accompagnant l'exposition éponyme, Varsovie, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2015.
- KORT ZEGERS Peter, DRUICK Douglas, *Windows of the War. Soviet TASS Posters at Home and Abroad 1941-1945*, New Haven; London, The Art Institute of Chicago; Yale University Press, 2011.
- KOTT Jan, «Podstawy polityki kulturalnej» [Les bases de la politique culturelle], *Odrodzenie* 27, 3.VI. 1945, p. 5.
- KOTT Sandrine, «Pour une histoire sociale du pouvoir en Europe communiste: introduction thématique», *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 49/2, 2002, p. 5-23.
- KOTT Sandrine, FAURE Justine, Présentation, «Le bloc de l'Est en question», numéro spécial de *Vingtième siècle. Revue d'histoire* 109, janvier-mars 2011, p. 3-10.
- KOWALSKA Bożena, *Polska awangarda malarska 1945-1970. Szanse i mity* [L'avant-garde picturale polonaise 1945-1970. Les chances et les mythes], Varsovie, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1975.
- KOWALSKI Tadeusz, «Plakat filmowy» [L'affiche de film], *Film* 9-10, année II, 1.I.1947, p. 12-13.
- KOWALSKI Tadeusz, «Plakaty filmowe» [Les affiches de film], *Film* 23(184), 8.VI.1952, p. 9.
- KOWALSKI Tadeusz, «Rozbieżności nie ma. Po naradzie w sprawie plakatu filmowego» [Il n'y a pas de divergences. Après le débat sur l'affiche de film], *Film* 50(263), 13.XII.1953, p. 5.
- KOWALSKI Tadeusz, «Kilka uwag o plakatach» [Quelques remarques sur les affiches], *Film* 20(285), 16.V.1954, p. 13.
- KURZ Iwona, «Obraz do czytania. Film na plakatach Henryka Tomaszewskiego» [L'image à lire. Le film sur les affiches d'Henryk Tomaszewski] in SZEWCZYK Agnieszka (réd.), *Henryk Tomaszewski*, Varsovie; Bosz, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2014, p. 49-57.
- LACAPRA Dominick «History, Language and Reading. Waiting for Crillon», *American Historical Review* 100(3), juin 1995.
- LACAPRA Dominick, *History in Transit. Experience, Identity, Critical Theory*, Ithaca; London, Cornell University Press, 2004.
- LACAPRA Dominick, *Soundings in Critical Theory*, Ithaca, Cornell University Press, 1985.

- LACAPRA Dominick, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001.
- LAFONT Maria, *Soviet Posters. The Sergo Grigorian Collection*, Munich; London, 2007.
- LAHUSEN Thomas, DOBRENKO Evgeny (eds.), *Socialist Realism without Shores*, Durham; London, Duke University Press, 1997.
- LASOTA Grzegorz, «Plakat Tadeusza Trepkowskiego» [L’Affiche de Tadeusz Trepkowski], *Przegląd Kulturalny* 3, 20-26.I.1955.
- LASOTA Grzegorz, «O kształcie plakatu» [La Forme de l’affiche], *Przegląd Kulturalny*, 25.VII.1953.
- Le loubok. L’imagerie populaire russe XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Léningrad, Éditions cercle d’art, Éditions d’art Aurora, 1984.
- LENICA Jan, «Sztuka plakatu filmowego [L’art de l’affiche de film]», *Film* 22(54), 1.XII.1948, p. 4.
- LESZKOWICZ Tomasz, «W społeczeństwie polskim do dziś żywe są tradycje Grunwaldu». *O bitwie w PRL* [À propos de la bataille de Grunwald], 17.VII.2010, <http://histmag.org/W-spoleczenstwie-polskim-do-dzis-zywe-sa-tradycje-Grunwaldu.-O-bitwie-w-PRL-4444>.
- LIPÍŃSKI Eryk, *Pamiętniki* [Journal intime], Varsovie, Wydawnictwo Fakt, 1990.
- LOYER Emmanuelle, «L’art et la guerre froide: une arme au service des États-Unis» in POIRRIER Philippe, *Art et pouvoir, de 1848 à nos jours*, Centre National de Documentation Pédagogique, 2006, p. 1-6.
- LUBELSKI Tadeusz, SOWIŃSKA Iwona, SYSKA Rafał (éds), *Historia kina. Kino klasyczne* [Histoire du cinéma. Le cinéma classique] t. 2, Cracovie, Universitas, 2012.
- LUBELSKI Tadeusz, *Historia kina polskiego 1895-2014* [L’histoire du cinéma polonais 1895-2014], Cracovie, Universitas, 2015.
- ŁAPIŃSKI Zdzisław, TOMASIŃSKI Wojciech (réd.), *Słownik realizmu socjalistycznego* [Dictionnaire du réalisme socialiste], Cracovie, TAIWPN Universitas, 2004.
- ŁĄCKA Maria, «Koło Artystów Grafików Reklamowych [Le Cercle des Graphistes publicitaires]», in STARZYŃSKI Juliusz (réd.), *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce* [Études sur la genèse de l’art moderne en Pologne], Wrocław; Varsovie; Cracovie, Ossolineum, 1966, p. 317-390.

- MARX Karl, *Manuscripts*, (Traduction, introduction et notes par Émile Bottigelli), Éditions sociales, 1969 [1844].
- MARTIN Laurent, «Mauvais genre» in ORY Pascal, MARTIN Laurent, MERCIER Jean-Pierre, VENAYRE Sylvain (dirs), *L'Art de la bande dessinée*, Paris, Éditions Citadelles & Mazenod, 2012, p. 385-444.
- MATUL Katarzyna, «Quand le détail fait signe: le rôle du détail dans la légitimation culturelle de l'affiche», *A Contrario, Revue interdisciplinaire de sciences sociales* 20(2014/1).
- MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.
- MILLIE Eletta, KANTOROSIŃSKI Zbigniew, *The Polish Poster from Young Poland through the Second World War. Holdings in the Prints and Photographs Division of the Library of Congress*, Washington, 1993.
- MIŁOSZ Czesław, *Zniewolony umysł* [La pensée captive], 1953, Instytut Literacki w Paryżu [Institut Littéraire de Paris] [Traduction française: Czesław MIŁOSZ et André PRUDHOMMEAUX].
- MISIAK Anna, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna* [Cinématographe contrôlé. La censure cinématographique en pays socialiste et démocratique (République populaire de Pologne et États-Unis). Une analyse sociologique], Cracovie, Universitas, 2006.
- MONKIEWICZ Dorota (red.), *Avant-garde et l'État*, publication accompagnant l'exposition éponyme, au Musée d'Art de Łódź, Łódź, 2018.
- MOUNT Christopher, *Stenberg Brothers. Constructing a Revolution in Soviet design*, New York, The Museum of Modern Art, 1997.
- MROSZCZAK Józef, «Wiedeńska wystawa plakatów [Exposition des affiches de Vienne]», «Grafika», *Odrodzenie* 45(206), 7.XI.1948, p. 8.
- MURAWSKA-MUTHESIUS Katarzyna, «A "New Body" for the "New Nation" and the Search for its Prototypes. A Chapter in the Advancement of Socialist Realism in Poland, 1944-1955», in AMES-LEWIS Francis, PASZKIEWICZ Piotr (éds), *Art and Politics: the Proceedings of the Third Joint Conference of Polish and English Art Historians*, Varsovie, septembre 1996, Varsovie, Instytut Sztuki PAN, 1999, p. 171-186.

- MURAWSKA-MUTHESIUS Katarzyna (éd.), *Borders in Art. Revisiting "Kunstgeographie"*, Varsovie, Institute of Art, 2000.
- MURAWSKA-MUTHESIUS Katarzyna, «How the West Corroborated Socialist Realism in the East: Fougeron, Taslitzky and Picasso in Warsaw», *Biuletyn Historii Sztuki* 65:2 2003, p. 303-329.
- MURAWSKA-MUTHESIUS Katarzyna, «Iconotext of Eastern Europe: The Iron Curtain cartography», in BERNHARDT Katja, PIOTROWSKI Piotr (éds), *Grenzen überwindend: Festschrift für Adam S. Labuda zum 60. Geburtstag*, Berlin, Lukas Verlag, 2006, p. 57-70.
- MURAWSKA-MUTHESIUS Katarzyna, «Remapping Socialist Realism: Renato Guttuso in Poland», in BAZIN Jérôme, DUBOURG-GLATIGNY Pascal, PIOTROWSKI Piotr (éds), *Art Beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe [1945-1989]*, Budapest, Central European University Press, New York, 2016, p. 139-150.
- NADERLuiza, «Co za wstyd !» Historiografia o socrealizmie w latach 80. (case study) [«Quelle honte !» L'historiographie sur le réalisme socialiste dans les années 1980 (case study)], <http://artmuseum.pl/pl/publikacje-online/luiza-nader-co-za-wstyd-historiografia-o-socrealizmie-w>
- NADERLuiza, «Neurorealizm. Powidoki Władysława Strzemińskiego [Neuro-réalisme. «Powidoki» de Władysław Strzemiński]» in KORDJAK Joanna, SZEWCZYK Agnieszka (réds), *Zaraz po wojnie [Après la guerre]*, publication accompagnant l'exposition éponyme, Varsovie, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2015, p. 194-203.
- NIEDOJADŁO Mikołaj, «Jak się kradło w socrealizmie. Zapożyczenia motywów, tematów i rozwiązań formalnych w polskim plakacie propagandowym okresu realizmu socjalistycznego [Comment on volait durant le réalisme socialiste. L'emprunt de motifs, de thèmes et de solutions formelles dans l'affiche de propagande polonaise de la période du réalisme socialiste]», *Quart* 1(39), 2016.
- «O działalności WAG-u, o plakacie i o komunikacji wizualnej [L'activité de l'Édition artistique et graphique, l'affiche et la communication visuelle]», *Projekt* 5-6(50), 1965, p. 26.
- O plakacie. Zbiór materiałów z narad i dyskusji oraz artykułów poświęconych aktualnym problemom plakatu politycznego [À propos de l'affiche. Contributions aux questionnements actuels de l'affiche politique]*, (manuscripts), Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne RSW «PRASA», Varsovie, 1954.

- OPASKA Janusz, «O sztukę socjalistyczną w treści i narodową w formie (konferencja w Nieborowie 12-13 lutego 1949 roku)» [De l'art de contenu socialiste et à forme nationale (la conférence de Nieborów 12-13.II.1949)], *Mazowieckie Studia Humanistyczne* 1-2, 2000.
- ORWELL George, 1984, traduit de l'anglais par Amélie AUDIBERTI, Édition Gallimard, 1950 (pour la traduction française).
- PACK Susan, *Film Posters of the Russian Avant-Garde*, Köln; Lisboa; London; New York; Osaka; Paris, Taschen, 1995.
- PACZKOWSKI Andrzej, «Polish-Soviet Relations 1944-1989. The Limits of Autonomy», *Russian History/Histoire Russe* 29(2-4), (Summer-Fall-Winter 2002), p. 277-300.
- PACZKOWSKI Andrzej, conférence «Polska 1944–1949: jak wkraczało nowe [Pologne 1944-49: Comment le nouveau est arrivé]» dans le cadre du cycle de conférences «Le monde de nouveau» accompagnant l'exposition «Zaraz po wojnie [Après la guerre]», Varsovie, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 7.X.2015, <http://otwartaZachęta.pl/index.php?action=view/object&objid=7721&colid=51&catid=13&lang=pl>.
- PACZKOWSKI Andrzej, *System nomenklatury* [Système de la nomenclature] in PACZKOWSKI Andrzej (éd.), *Centrum władzy w Polsce 1948-1970* [Le centre du pouvoir en Pologne 1948-1970], Varsovie, Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk, 2003.
- PIETRASIK Agata, SŁODKOWSKI Piotr, *Antologia krytyki artystycznej z lat 1945-1954, t. 1, Upowszechnianie kultury i mecenat państwowy* [Anthologie de la critique artistique de 1945 à 1954, vol. 1, La popularisation de la culture et le mécénat étatique], Varsovie, Fundacja Kultura Miejsca, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2016.
- PIETRASIK Agata, SŁODKOWSKI Piotr, *Antologia krytyki artystycznej z lat 1945-1954, t. 2, Realizm i formalizm* [Anthologie de la critique artistique de 1945 à 1954, vol. 2, Le réalisme et le formalisme], Varsovie, Fundacja Kultura Miejsca, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2016.
- PIETRASIK Agata, SŁODKOWSKI Piotr, *Antologia krytyki artystycznej z lat 1945-1954, t. 3, Wektory geografii artystycznej, reinterpretacje tradycji, sylwetki* [Anthologie de la critique artistique de 1945 à 1954, vol. 3, Vecteurs de la géographie artistique, réinterprétations des traditions, profils], Varsovie, Fundacja Kultura Miejsca, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2016.

- PIOTROWSKI Piotr, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku* [Les significations du modernisme. Vers l'histoire de l'art polonais après 1945], Poznań, Dom wydawniczy Rebis, 1999.
- PIOTROWSKI Piotr, «In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-Garde in Eastern Europe 1945-1989», traduit par Anna BRZYSKI, *Hungarian Cultural Studies* 5, 01 January 2012, p. 493-497.
- PIOTROWSKI Piotr, «Modernism and Socialist Culture: Polish Art in the Late 1950s» in REID Susan E. and CROWLEY David (éds), *Style and Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, Oxford; New York, Berg, 2000.
- PIOTROWSKI Piotr, «The Geography of Central/East-European Art», in MURAWSKA-MUTHESIUS Katarzyna (éd.), *Borders in Art. Revisiting «Kunstgeographie»*, Warsaw, Institute of Art, 2000.
- PIOTROWSKI Piotr, *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989* [L'Avant-garde à l'ombre de Yalta. L'art en Europe centrale et de l'Est dans les années 1945-1989], Dom wydawniczy Rebis, Poznań, 2005.
- «Pomówmy o znajomych... Rozmowa Marka Łatyńskiego ze Stefanem Kisielewskim [Parlons des amis... Une conversation entre Marek Łatyński et Stefan Kisielewski]», *Kontakt* 7-8, 1998, p. 100-101.
- POMIAN Krzysztof, «Totalitarisme», *Vingtième Siècle, Revue d'histoire* 47, VII-IX.1995, p. 4-23.
- PORĘBSKI Mieczysław, KANTOR Tadeusz, «Grupa Młodych Plastyków po raz drugi. *Pro domo sua* [Le groupe des Jeunes Artistes Plasticiens pour la seconde fois. *Pro domo sua*]», *Twórczość* [Créativité] 9, année 2, 1946, p. 83.
- PRZYBOŚ Julian, «Temat malarski [Le thème de la peinture]», *Odrodzenie* 30, année 3, 1946.
- (Réd.), «Polepszyć jakość plakatu politycznego» [Améliorer la qualité de l'affiche politique], *Pravda* 116 25 IV 1952 in *O plakacie. Zbiór materiałów z narad i dyskusji oraz artykułów poświęconych aktualnym problemom plakatu politycznego* [À propos de l'affiche. Contributions aux questionnements actuels de l'affiche politique], (manuscrits), Varsovie, Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne RSW «PRASA», 1954, p. 79-83.

- REID Susan E., «The Exhibition Art of Socialist Countries, Moscow 1958-59, and the Contemporary Style of Painting» in REID Susan E., CROWLEY David (éds), *Style and Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, Oxford; New York, Berg, p. 101-13.
- REID Susan E., «Socialist Realism in the Stalinist Terror: The Industry of Socialist Art Exhibition, 1935-41», *The Russian Review* 60(2), avril 2002, p. 153-184.
- REID Susan E., «Toward a New (Socialist) Realism. The Re-engagement with Westren Modernism in the Khrustchev Thaw» in BLAKESLEY Rosalind P., REID Susan E., (éds), *Russian Art and the West. A Century of Dialogue in Painting, Architecture, and the Decorative Arts*, Dekalb, Northern Illinois University Press, 2017, p. 217-239.
- REID Susan E., CROWLEY David (éds), *Style and Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, Oxford; New York, Berg.
- REID Susan E., «All Stalin's Women: Gendre and Power in Soviet Art of the 1930s», *Slavic Review* 57(1), (Spring 1998), p. 133-173.
- ROBERTS Geoffrey, «Moscow and the Marshall Plan: Politics, Ideology and the Onset of the Cold War, 1947», *Europe-Asia Studies* 46(8), 1994, p. 1371-1386.
- ROSNER Charles, «Poster for Art Exhibition and Films. A Lesson from Poland», *Art and Industry*, VIII.1949.
- ROSZKOWSKI Wojciech, *Najnowsza historia Polski 1945-1980* [La dernière histoire de la Pologne 1945-1980], Varsovie, Świat Książki, 2003.
- Rozmowa z W. Sokorskim* [Interview avec W. Sokorski] (ont discuté: Andrzej Gass, Joanna Skoczylas, Krzysztof Stanisławski), *Sztuka* 2, 1988, p. 24-32.
- RÖHRL Boris, *World History of Realism in Visual Arts 1830-1990*, Hildesheim; Zurich; New York, Georg Olms Verlag, 2013.
- RUDZIŃSKI Piotr (réd.), *Pierwsze półwiecze polskiego plakatu 1900-1950* [Le premier demi-siècle de l'affiche polonaise 1900-1950], Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2009.
- RUTKIEWICZ Anna (éd.), *Das Polnische Plakat von 1892 bis Heute. Aus den Saammlungen des Plakat Museums Wilanów*, avec la contribution

- de KRISTAHN Heinz-Jürgen, BIAŁOSTOCKI Jan, MAKOWIECKI Wojciech, RUTKIEWICZ Anna, ŻYLIŃSKI Jan, KRAMPER Martin, Berlin, Hochschule der Künste, 1980.
- RYPSON Piotr, *Książki i strony, Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku* [Les livres et les pages, l'avant-garde polonaise et les livres d'art au XX<sup>e</sup> siècle], Varsovie, CSW, 2000.
- RYPSON Piotr, *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919-1949* [Le graphisme polonais 1919-1949], Cracovie, Karakter, 2011.
- RYPSON Piotr, *Mieczysław Berman – twórca komunistycznego idiolektu* [Mieczysław Berman – créateur d'un idiolecte communiste] in KORDJAK Joanna, SZEWCZYK Agnieszka (réd.), *Zaraz po wojnie* [Après la guerre], publication accompagnant l'exposition éponyme, Varsovie, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2015, p. 252-265.
- RYPSON Piotr, *Czerwony monter. Mieczysław Berman: grafik, który zaprojektował polski komunizm* [Mieczysław Berman: un graphiste qui a conçu le communisme polonais], Cracovie, Karakter, 2017.
- SCHNAPP Jeffrey T., *Revolutionary Tides: The Art of the Political Poster, 1914-1989*, Stanford, 2005.
- SCHUBERT Zdzisław, «Plakat polityczny w Muzeum Narodowym», *Nurt* 11, XI 1968.
- SCHUBERT Zdzisław (réd.), *Henryk Tomaszewski. Plakat*, Poznań; Berlin, Muzeum Narodowe w Poznaniu; ifa-Galerie Friedrichstrasse, 1993.
- SCHUBERT Zdzisław, *Józef Mroszczak, Bibliographie, note biographique*, catalogue d'exposition de Józef Mroszczak, Galeria ASP [Galerie de l'Académie des Beaux-Arts de Varsovie], 8-30.VI.1996, Exposition accompagnant la XV<sup>e</sup> Biennale internationale de l'Affiche, Varsovie, Académie des Beaux-Arts de Varsovie, 1996, p. 1.
- SCHUBERT Zdzisław, «Piękne lata 1947-1967» [Les années glorieuses 1947-1967] in DYDO Krzysztof, *Polski Plakat Filmowy* [L'affiche polonaise de film], Cracovie, Galeria Grafiki i Plakatu, 1996.
- SCHUBERT Zdzisław, «Plakat [L'affiche]» in PIOTROWSKI Piotr (réd.), *Odwilż, sztuka ok. 1956 r.* [Le Dégel, l'art autour de 1956], Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Galeria Sztuki Współczesnej, 1996, p. 121-128.
- SCHUBERT Zdzisław, *Mistrzowie plakatu i ich uczniowie / Poster, masters and pupils*, traduit par HOLZMAN J., Varsovie, 2008.

- SCHUBERT Zdzisław (red.), *Plakat musi śpiewać! / The Poster must sing!*, traduit par TURSKI M., Poznań, Musée national de Poznań, 2012.
- SCHUBERT Zdzisław, « Artyści plakatu », *Magazyn Filmowy SFP* 34(2014), 7.IX.2014, [http://www.sfp.org.pl/baza\\_wiedzy,302,19350,1,1,Artysci-plakatu.html](http://www.sfp.org.pl/baza_wiedzy,302,19350,1,1,Artysci-plakatu.html)
- SCHWARTZ Richard Alan, *Cold War Culture: Media and Arts, 1945-1990*, New York, 2000.
- SITKOWSKA Maryla, « Plakatowa sztuka socrealizmu » [L'art « affichiste » du réalisme socialisme], in SITKOWSKA Maryla, ZACHARSKA Anna (red.), *Oblicza socrealizmu* [Aspects du socrealizm], Varsovie, Musée national de Varsovie, 1987, p. 7-8.
- SITKOWSKA Maryla, « Alma Mater » in GOLA Jola, SITKOWSKA Maryla, SZEWCZYK Agnieszka, *Sztuka wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904-1944* [L'art partout. L'Académie des Beaux-Arts de Varsovie 1904-1944], Varsovie, Académie des Beaux-Arts de Varsovie, 2012, p. 56-61.
- SITKOWSKA Maryla, ZACHARSKA Anna (red.) *Oblicza socrealizmu* [Aspects du socrealizm], Varsovie, Musée national de Varsovie, 1987.
- SKOCZYŁAS Władysław, « Grafika sztuka demokracji [Les arts graphiques – art de la démocratie] » in STARZYŃSKI Juliusz (red.), *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce* [Études sur la genèse de l'art moderne en Pologne], Wrocław; Varsovie; Cracovie, Ossolineum, 1966, p. 181-190.
- SOKORSKI Włodzimierz, « Twórca – budowniczym nowej kultury » [Le créateur – le maçon de la nouvelle culture], *Kuźnica* 1, 1.VI.1945, p. 4.
- SOKORSKI Włodzimierz, « Nowa literatura w procesie powstawania [La nouvelle littérature dans le processus de création] », *Odrodzenie* 5(218), 30.I.1949, p. 1.
- SOKORSKI Włodzimierz, « Interesuje nas człowiek [C'est l'homme qui nous intéresse] », *Kuźnica* 7(180), 20.II.1949, p. 1.
- SOKORSKI Włodzimierz, « Sztuka nowoczesna antytezą abstrakcjonizmu [L'art "moderne" comme une antithèse de l'abstractionnisme] », *Kuźnica* 16(189), 24.IV.1949, p. 4.
- SOKORSKI Włodzimierz, « O realistyczną plastykę naszej epoki [Pour les arts plastiques réalistes de notre époque] », *Odrodzenie* 29(242), 17.VII.1949, p. 2.

- SOKORSKI Włodzimierz, «Przeciwko formalizmowi i naturalizmowi w filmie [Contre le formalisme et le naturalisme dans le film]», *Kuźnica* 48(220), 4.XII.1949, p. 3.
- SOKORSKI Włodzimierz, «Kryteria realizmu socjalistycznego [Les critères du réalisme socialiste]», *Przegląd Artystyczny* 1-2, 1950.
- SOKORSKI Włodzimierz, «Próba oceny i nowe zadania (Na marginesie wydarzeń w plastyce w roku 1952) [Essai d'évaluation et nouvelles tâches (En marge des événements dans les arts plastiques en 1952)]», *Przegląd Artystyczny* 1, 1953, p. 9.
- SOKORSKI Włodzimierz, «Rok Obrachunków [L'Année des comptes]», *Przegląd Kulturalny* 42, 1955.
- SOSNOWSKA Joanna M. (réd.), *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN. Warszawa, 16-17.XI.2005* [Exposition de Paris 1925. Les actes du colloque de l'Institut de l'Art de l'Académie nationale des sciences, Varsovie, 16-17.XI.2005], Varsovie, Instytut Polskiej Akademii Nauk, 2007.
- SOSNOWSKA Joanna M. (réd.), *Wystawa paryska 1937. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN. Warszawa, 22-23.X.2007* [Exposition de Paris 1937. Les actes du colloque de l'Institut de l'Art de l'Académie nationale des sciences, Varsovie, 22-23.X.2007], Varsovie, Instytut Polskiej Akademii Nauk, 2009.
- SPIEGEL Krystyna (réd.), *Muzeum ulicy. Plakat polski w kolekcji Muzeum Plakatu w Wilanowie* [Le Musée de la rue. L'affiche polonaise dans la collection du Musée de l'Affiche de Wilanów], Varsovie, Éditions Krupski i S-ka, 1996.
- STALINE Joseph, *Dzieła* [Œuvres], t. 7, Varsovie, 1950.
- STOLA Dariusz, PERSAK Krzysztof (réds), *PZPR jako machina władzy* [Le POUP en tant que machine de pouvoir], Varsovie, Instytut Studiów Politycznych Polskiej Akademii Nauk, Instytut Pamięci Narodowej, 2012.
- STRZEMIŃSKI Władysław, KOBRO Katarzyna, *L'Espace uniste. Écrits du Constructivisme polonais*, textes choisis, traduits et présentés par Antoine Baudin et Pierre-Maxime Jedryka, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977.
- STUZIŃSKA Jolanta, *Socrealizm w malarstwie polskim* [Le réalisme socialiste dans la peinture polonaise], Varsovie, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014.

- SZABŁOWSKA Anna Agnieszka, *Tadeusz Gronowski, Sztuka plakatu i reklamy* [Tadeusz Gronowski. L'art de l'affiche et de la publicité], Varsovie, Instytut Sztuki PAN, 2005.
- SZABŁOWSKA Anna Agnieszka, «Pałac Reklamy na Wystawie *Sztuka i Technika w Życiu Współczesnym* w 1937 roku» [Le Palais de la Publicité à l'Exposition des Arts et des Techniques appliqués à la Vie moderne] in SOSNOWSKA Joanna M. (red.) *Wystawa paryska 1937. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Varsovie, 22-23.10.2007* [L'Exposition de Paris 1937. Documentation issue du colloque organisé par l'Institut de l'Art de l'Académie Polonaise des Sciences 22-23.10.2007], Varsovie, IS PAN, 2009.
- SZEMBERG Henryk, «O pracy Wydawnictwa Artystyczno-Graficznego [Sur l'activité de l'Édition artistique graphique]» in *Biuletyn informacyjny WAG* [Bulletin d'information EAG] 1, Varsovie, Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne RSW «PRASA», 1955.
- SZEWCZYK Agnieszka (red.), *Henryk Tomaszewski*, Varsovie; Bosz, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2014.
- SZULC Wita, *Kultura dla mas Polski Ludowej, Wizje ideologów, twórców i publicystów z lat 1944-1956* [La culture de masse en Pologne populaire, Les visions des idéologues, créateurs et journalistes 1944-1956], Wrocław, Oficyna Wydawnicza Atut – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2008.
- ŚLIZIŃSKA Milada, TUROWSKI Andrzej, *Teresa Żarnowerówna 1897-1949. Artystka końca utopii* [Teresa Żarnowerówna 1897-1949. Artiste de la fin de l'utopie], Łódź, Muzeum Sztuki, 2014.
- ŚWICA Marek, CHROBAK Józef (réds), *Nowocześni a socrealizm* [Les modernes envers le réalisme socialiste], t. 1, Cracovie, Fondation des Nowosielski, Gallery Starmach, 2000.
- TEISSEYRE Stanisław, «Rola i zadania sztuk plastycznych» [Le rôle et les visées de l'art], *Odrodzenie* 22, 29.IV.1945.
- TER MINASSIAN Taline, «L'affiche stalinienne: du photomontage productiviste aux appels patriotiques» in BERELOWITCH Władimir, GERVEREAU Laurent (dirs), *Russie-URSS 1914-1991. Changement de regards*, Paris, BDIC, 1991, p. 132-139.
- (tk), «Dwie kultury graficzne» [Deux cultures graphiques], *Film* 31/32, XII.1947, p. 21.
- TONIAK Ewa, *Olbrzymki, kobiety i socrealizm* [Les géantes, les femmes et le réalisme socialistes], Cracovie, Korporacja ha!art, 2008.

- TRAVERSO ENZO, «Le totalitarisme. Histoire et apories d'un concept», *L'Homme et la Société* 129, 1998, p. 97-111.
- TRETYAKOV Sergei, «From the Photo-Series to Extended Photo-Observation», *October* 118, 2006, p. 71-77.
- TUBIELEWICZ MATTSON Dorota, *Recepta na ułomność świata. Krytyka literacka a socrealizm w Polsce*, [Prescription pour la fragilité du monde. La critique littéraire et le réalisme socialiste en Pologne], Katowice, Wydawnictwo Gnome, 2002.
- TUPITSYN Margarita, *Margins of Soviet Art. Socialist Realism to the Present*, Milan, Giancarlo Politi Editore, 1989.
- TUROWSKI Andrzej, *Awangardowe marginesy* [Les marges d'avant-garde], Varsovie, Instytut Kultury, 1998.
- TUROWSKI Andrzej, «“L'école polonaise de l'affiche” en question», in FAMULICKI Jean-Claude, KURPIK Maria (red.), *L'affiche polonaise de 1945 à 2004. Des slogans et des signes*, La Découverte; BDIC; Musée de l'affiche de Wilanów, 2005, p. 141-184.
- TUROWSKI Andrzej, *Existe-t-il un art de l'Europe de l'Est?*, Paris, Éditions de La Villette, 1986.
- TUROWSKI Andrzej, «Fizjologia oka [La physiologie de l'œil]» in *Władysław Strzemiński 1893-1952. Materiały z sesji* [Władysław Strzemiński 1893-1952. Actes du colloque], Łódź, Muzeum Sztuki w Łodzi [Le Musée d'Art de Łódź], 1994, p. 21-29.
- TUROWSKI Andrzej, *Konstruktywizm polski: próba rekonstrukcji nurtu (1921-1934)* [Le Constructivisme polonais: essai d'une reconstruction du mouvement (1921-1934)], Wrocław; Varsovie; Cracovie; Gdańsk, Zakład narodowy im. Ossolińskich; Łódź, 1981.
- TUROWSKI Andrzej, «L'“idéose” polonaise. La politique culturelle du pouvoir communiste en Pologne 1945-1981», *Ligeia* 1, 1988, p. 30-35.
- TUROWSKI Andrzej, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje* [Malewicz à Varsovie. Reconstructions et simulations], Cracovie, Universitas, 2002.
- TUROWSKI Andrzej, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910-1932* [Entre l'art et la Commune. Textes de l'avant-garde russe 1910-1932], Cracovie, Universitas, 1998.
- TUROWSKI Andrzej, «Polska ideoza [L'“idéose” polonaise]» in HRANKOWSKA Teresa (red.), *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad, 1984* [L'art polonais après 1945. Les actes du colloque de l'Association des

- Historiens de l'Art, Varsovie, novembre 1984], Varsovie, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987, p. 31-38.
- TUROWSKI Andrzej, *W kręgu konstrukttywizmu* [Autour du Constructivisme], Varsovie, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1979.
- VAUGHAN James C., *Soviet Socialist Realism. Origins and Theory*, New York, St. Martin's Press, 1973.
- VIART Christophe, «Les affiches de cinéma de l'avant-garde russe. Des tableaux de rues» *Positif*, IX.2014.
- WAŻYK Adam, «Spór o malarstwo [Querelle sur la peinture]», *Kuźnica* 34, année 2, 1946.
- WDOWISZEWSKI Jan, *Sztuka w plakatach. Cele, powstanie, technika i artystyczne zasady nowoczesnego plakatu* [L'art dans les affiches. Objectifs, origines, technique et principes artistiques de l'affiche moderne], Cracovie, 1898.
- WEILL Alain, *L'affiche française*, Paris, Presse universitaire de France, 1982.
- WEILL Alain, *L'affiche dans le monde*, Paris, Somogy, 1984.
- WEILL Alain, *Cassandre*, Paris, Bibliothèque de l'image, 2005.
- WEILL Alain, *L'Encyclopédie de l'Affiche*, Paris, Éditions Hazan, 2011.
- WELCH David, *Propaganda, Power and Persuasion*, London, The British Library, 2013.
- WESTAD ODD Arne, *The Global Cold War: Third World Interventions and Making of our Times*, Cambridge, 2005.
- WHITE Stephen, *The Bolshevik Poster*, New Haven; London, Yale University Press, 1998.
- WHITFIELD Stephen J., *The Culture of the Cold War*, Baltimore, MD, 1996.
- WIERZBICKA Anna, STRASZEWSKA Anna (réds), *Polskie życie artystyczne w latach 1944-60* [La vie artistique polonaise dans les années 1944-60], t. 1: 1944-1947, in WOJCIECHOWSKA Barbara, KURKOWSKA Grażyna, KESLING Katarzyna Anna et alts. (éds), Varsovie, Instytut Polskiej Akademii Nauk; Pracownia Plastyki Współczesnej, 2012.
- WIERZBICKA Anna (réd.), *Polskie życie artystyczne w latach 1944-60* [La vie artistique polonaise dans les années 1944-60], t. 2: 1948, in WOJCIECHOWSKA Barbara, KURKOWSKA Grażyna, WISZNIEWSKA Anna (éds), Varsovie, Instytut Polskiej Akademii Nauk; Pracownia Plastyki Współczesnej, 2012.

- WIERZBICKA Anna (réd.), *Polskie życie artystyczne w latach 1944-60* [La vie artistique polonaise dans les années 1944-60], t. 3: 1949, in STRASZEWSKA Anna, SZABŁOWSKA Anna Agnieszka, (éds), Varsovie, Instytut Polskiej Akademii Nauk; Pracownia Plastyki Współczesnej, 2012.
- WIERZBICKA Anna (réd.), *Polskie życie artystyczne w latach 1944-60* [La vie artistique polonaise dans les années 1944-60], t. 4: 1950, in STROŻEK Przemysław, (éds), Varsovie, Instytut Polskiej Akademii Nauk; Pracownia Plastyki Współczesnej, 2012.
- WIERZBICKA Anna, *Lata 1944-54. Wprowadzenie* [Les années 1944-54. Introduction] in WIERZBICKA Anna, STRUSZEWSKA Anna (réds), *Polskie życie artystyczne w latach 1944-60* [La vie artistique polonaise dans les années 1944-60], t. 1, in WOJCIECHOWSKA Barbara, KURKOWSKA Grażyna, KESLING Katarzyna Anna et alts. (réds), 1944-1947, Varsovie, Instytut Polskiej Akademii Nauk; Pracownia Plastyki Współczesnej, 2012, p. 13-32.
- WILDER Gary, «“Impenser” l’histoire de France. Les études coloniales hors de la perspective de l’identité nationale», *Cahiers d’histoire. Revue d’histoire critique* [En ligne] 96-97(2005), mis en ligne le 3 avril 2009, <http://chrhc.revues.org/962>.
- WILSON Sarah, «From Monuments to Fast Cars: Aspects of Cold War Art, 1946-1957», in CROWLEY David, PAVITT Jane, *Cold War Modern. Design 1945-1970*, Londres, V&A Publishing, 2008, p. 26-32.
- WILSON Sarah, «Réalismes sous le drapeau rouge 1945-1960», in AURAND Sophie (dir.), *La ville, art et architecture en Europe 1870-1993*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996, p. 244-251.
- WITZ Ignacy, «W kawiarni plastyków [Au café des artistes plasticiens]» in BECHCZYC-RUDNICKA Maria (réd.), *W stołecznym Lublinie* [Dans la capitale Lublin], Lublin, Wydawnictwo Lubelskie, 1959.
- WŁODARCZYK Wojciech, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950-1954* [Le Réalisme socialiste. L’art polonais 1950-1954], Paris, Libella, 1986.
- WOJCIECHOWSKI Aleksander (réd.), *Polskie życie artystyczne w latach 1945-60* [La vie artistique polonaise dans les années 1945-60], t. III, Varsovie; Wrocław; Cracovie, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich; Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1992.
- WOJCIECHOWSKI Jarosław, «Plakat filmowy w powojennej Polsce» [L’affiche de film en Pologne d’après guerre] in DYDO Krzysztof,

*Polski Plakat Filmowy* [L'affiche polonaise de film], Cracovie, Galeria Grafiki i Plakatu, 1996.

WOLF Erica, *Koretsky. The Soviet Photo Poster: 1930-1984*, New York, The New Press, 2012.

WOŁOWIEC Grzegorz, «Formalizm-naturalizm [Formalisme-naturalisme]» in ŁAPIŃSKI Zdzisław, TOMASIK Wojciech (réd.), *Słownik realizmu socjalistycznego* [Dictionnaire du réalisme socialiste], Cracovie, TAIWPN Universitas, p. 70.

WOŁOWIEC Grzegorz, «Schematyzm [Schématisme]» in ŁAPIŃSKI Zdzisław, TOMASIK Wojciech (réds), *Słownik realizmu socjalistycznego* [Dictionnaire du réalisme socialiste], Cracovie, TAIWPN Universitas, p. 311-312.

WRIGHT Patrick, *Iron Curtain: From Stage to Cold War*, London, Oxford University Press, 2009.

ZAJICEK Edward, *Poza ekranem: Kinematografia polska 1918-1991* [Au-delà de l'écran: La cinématographie polonaise 1918-1991], Varsovie, FilMOTEKA Narodowa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1992.

ZMELTY Nicolas Henry, *L'affiche illustrée au temps de l'affichomanie (1889-1905)*, Paris, Mare & Martin, 2014.

## Table des illustrations

- III. 1. WYSPIAŃSKI Stanisław, *Odczyt Stanisława Przybyszewskiego połączony z przedstawieniem dramatycznym fantazyi Maurycego Maeterlincka pod tytułem « Wnętrze »* [Une lecture de Stanisław Przybyszewski combinée à une représentation théâtrale de la fantaisie de Maurice Maeterlinck « Intérieur »], 1899, lithographie en couleur, 57,3 x 126 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie ..... 35
- III. 2. SKOCZYŁAS Władysław, *Les V-èmes Foires internationales Lwów-Pologne*, 1925, lithographie en couleur, 59,5 x 39,8 cm. Uniwersytet Marii Curie Skłodowskiej, Lublin (UMCS) ..... 37
- III. 3. TREPKOWSKI Tadeusz, *Ręka skaleczona nie może pracować* [La main blessée ne peut pas travailler], 1937, offset, 59,5 x 41,5 cm. Centralny Instytut Ochrony Pracy (CIOP), Varsovie..... 39
- III. 4. GRONOWSKI Tadeusz, *Radion sam pierze* [Radion lave tout seul], 1926, lithographie, 81 x 113,5 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie ..... 40
- III. 5. ZAKRZEWSKI Włodzimierz, *Co żołnierz wywalczy – to chłop zaorze* [Ce que le soldat conquiert – le paysan le laboure], photographie d’archive (131 exemplaires), Varsovie, Archives Włodzimierz Zakrzewski junior ..... 45
- III. 6. ZAKRZEWSKI Włodzimierz, *Życie składamy wspólnie w ofierze, niech krzepnie w boju bratnie przymierze* [Nous faisons le sacrifice commun de notre vie, laissons la bataille forger une alliance fraternelle],

1944, tempera, pochoir, 79,5 x 91,5 cm. (590 exemplaires). Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.....	47
III. 7. MOOR D.S., <i>TY zapisalsya dobrovol’ tsem ?</i> [T’es-TU inscrit comme volontaire ?], lithographie, 1920, 106 x 71 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.....	48
III. 8. ZAKRZEWSKI Włodzimierz, <i>Dlaczego TY nie jesteś w wojsku ?</i> [Pourquoi n’es-TU pas dans l’armée ?], 1944, tempera, pochoir, 79,5 x 80 cm (487 exemplaires). (POL Krzysztof, <i>Pracownia plakatu frontowego</i> [L’Atelier de l’Affiche Propagandiste], Varsovie, KAW, 1980, p. 56). Archives Włodzimierz Zakrzewski junior. ....	49
III. 9. TREPkowski Tadeusz, <i>Bronią i pracą</i> [Par les armes et le travail], 1945, lithographie, 67 x 48 cm. Bibliothèque militaire centrale, Varsovie...	52
III. 10. TREPkowski Tadeusz, <i>Lenino 12.X.43</i> , 1945, lithographie, 67 x 49 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.....	53
III. 11. ZAKRZEWSKI Włodzimierz, <i>Wypróbowani w bojach na straży granic i demokracji</i> [Rompus aux combats, nous sommes les gardiens des frontières et de la démocratie], 1945, lithographie, 86 x 61 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie .....	54
III. 12. ZAKRZEWSKI Włodzimierz, <i>Szlakiem Krzywoustego</i> [Suivre la voie de Boleslas III Bouche-Torse], 1945, lithographie, 61 x 86,3 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.....	55
III. 13. ALDWINCKLE Eric, <i>Whatever your job may be fight</i> , c. 1939-1945, lithographie, 77 x 52 cm. Library and Archives Canada/ National Film Board of Canada fonds/e010753732.....	58
III. 14. ZAKRZEWSKI Włodzimierz, <i>Bądź jak Zawisza</i> [Sois comme Zawisza], 1945, offset, 84 x 61 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie .....	59
III. 15. ZAKRZEWSKI Włodzimierz, <i>Kołobrzeg 18.III.45</i> , 1946, lithographie, 68 x 49,2 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.....	60
III. 16. TREPkowski Tadeusz, <i>Grunwald 1410, Berlin 1945</i> , 1945, lithographie, 66,5 x 48,5 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.....	61
III. 17. <i>Niech żyje 1 maja</i> [Vive le 1 <sup>er</sup> mai], 1945, lithographie, 98,6 x 69,7 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.....	63

TABLE DES ILLUSTRATIONS

III. 18. TOMASZEWSKI Henryk, <i>Wesele</i> [Mariage], 1944, offset, 70 x 50 cm. Archives Filip Pałowski .....	64
III. 19. BARRÈRE Adrien, <i>Jalousie</i> , 1912, lithographie, 165 x 125 cm, Cinémathèque française. Bibliothèque nationale de France, [BNF Est. Gr Rouleau 1 W012495, W024078 micro].....	69
III. 20. sans auteur, <i>Touch of Evil</i> , affiche pour le film américain d'Orson Welles, 1958, 104 x 68,5 cm. Pictorial Press Ltd / Alamy Stock Photo .....	70
III. 21. sans auteur, <i>Ace in the Hole</i> , affiche pour le film américain de Billy Wilder, 1951, 104 x 68,5 cm. Pictorial Press Ltd / Alamy Stock Photo .....	71
III. 22. sans auteur, <i>The Man Who Shot Liberty Valance</i> , affiche pour le film américain de John Ford, 1962, 104 x 68,5 cm. Bill Waterson / Alamy Stock Photo .....	72
III. 23. SCHULZ-NEUDAMM Heinz, <i>Metropolis</i> , 1926, lithographie, 210,9 x 92,7 cm, New York, La Collection du Museum of Modern Art. Moviestore Collection Ltd / Alamy Stock Photo. ....	74
III. 24. STENBERG Géorgi et Vladimir, <i>L'Homme à la caméra</i> , 1929, offset lithographie, 100,5 x 69,2 cm. Shawshots / Alamy Stock Photo. ....	75
III. 25. RODTCHENKO Alexandre, <i>Ciné-Œil</i> , 1924, lithographie, 92,7 x 69,9 cm, New York, Study Collection The Museum of Modern Art. Hi-Story / Alamy Stock Photo .....	76
III. 26. GRONOWSKI Tadeusz, <i>Trędowata</i> [La lépreuse], 1926, lithographie, 99 x 69,5 cm. Musée de l'Affiche de Wilanów, Varsovie....	78
III. 27. sans auteur, <i>Moby Dick</i> de Lloyd Bacon (titre polonais : Bestja morska), 1930, lithographie, 73 x 64 cm. Musée de l'Affiche de Wilanów, Varsovie.....	79
III. 28. BERLEWI Henryk, <i>Mały grajek</i> [The Kid], 1924, typographie en couleur, 63,5 x 100 cm. Musée de l'Affiche de Wilanów, Varsovie .....	80
III. 29. LIPIŃSKI Eryk, <i>Sąd narodów</i> [Le Jugement des nations], affiche pour le film documentaire polonais réalisé par Roman Karmen, 1946, offset, 85,5 x 60,5 cm. Archives Krzysztof Dydo.....	87
III. 30. KAY HENRION Henri, <i>Sans titre</i> , 1943, lithographie, 66,5 x 51 cm. FHK Henrion Archive, University of Brighton Design Archives, by kind permission of the Henrion Estate, DES-FHK-4-1-9 .....	88

- III. 31. TOMASZEWSKI Henryk, *Symfonia pastoralna* [La symphonie pastorale], affiche pour le film français de Jean Delannoy, 1947, offset, 86,5 x 61 cm. Archives Filip Pałowski ..... 89
- III. 32. TOMASZEWSKI Henryk, *Citizen Kane*, affiche pour le film américain d'Orson Welles, 1948, offset, 99 x 69,5 cm. Archives Filip Pałowski ..... 90
- III. 33. TOMASZEWSKI Henryk, *Baryteczka* [Boule de suif], affiche pour le film français de Christian Jaque, 1947, lithographie, 81 x 61 cm. Archives Filip Pałowski ..... 92
- III. 34. TOMASZEWSKI Henryk, *Mściwy jastrząb* [Air force], affiche pour le film américain de Howard Hawks, 1947, offset, 100 x 70 cm. Archives Filip Pałowski ..... 93
- III. 35. TOMASZEWSKI Henryk, *Ludzie bez skrzydeł* [Muži bez křídél], affiche pour le film tchécoslovaque de František Čáp, 1947, offset, 81,6 x 61 cm. Archives Filip Pałowski ..... 94
- III. 36. TOMASZEWSKI Henryk, *Niepotrzebni mogą odejść* [Odd men out], affiche pour le film anglais de Carol Reed, 1947, offset, 81,5 x 61 cm. Archives Filip Pałowski ..... 99
- III. 37. LIPÍŃSKI Eryk, *Ulica graniczna* [La vérité n'a pas de frontière], affiche pour le film polonais de Aleksander Ford, offset, 100 x 70 cm. Musée de l'Affiche de Wilanów, Varsovie ..... 103
- III. 38. LIPÍŃSKI Eryk, *Ulica graniczna* [La vérité n'a pas de frontière], affiche pour le film polonais de Aleksander Ford, 1948, offset, 58,5 x 84 cm. Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny, Varsovie ..... 105
- III. 39. ŚWIERZY Waldemar, *Na łaskawym chlebie* [littéralement : À votre bon cœur], affiche pour le film soviétique de W. Basow et M. Korczagin, 1953, offset, 86 x 61 cm. Musée de l'Affiche de Wilanów, Varsovie ..... 107
- III. 40. BERMAN Mieczysław, *Kongres Związku Bojowników o Wolność i Demokrację Warszawa 1.IX. 1949* [Le Congrès de l'Association des combattants pour la liberté et la démocratie Varsovie 1.IX.1949], 1949, rotogravure, 99,5 x 69,5 cm. Musée de l'Affiche de Wilanów, Varsovie ..... 119
- III. 41. ZAKRZEWSKI Włodzimierz, PIROTTE Julia (photographie), *W jedności pracy zwyciężymy w walce o pokój* [Unis au travail,

nous gagnerons la lutte pour la paix], 1949, rotogravure, 120 x 84,2 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.....	120
III. 42. ZAKRZEWSKI Włodzimierz, <i>Wkraczamy w plan 6-letni</i> [Nous nous engageons dans le plan de 6 ans], 1950, offset, 100 x 70 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.....	121
III. 43. JANISZEWSKI Władysław, <i>Damy Ojczyźnie więcej chleba</i> [Nous donnerons plus de pain à la patrie], 1951, rotogravure, 100 x 70 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.....	123
III. 44. CHMIELEWSKI Witold, <i>Młodzieży – naprzód do walki o szczęśliwą socjalistyczną wieś polską</i> [Jeunesse, en avant, marche, pour l’avènement d’une campagne polonaise heureuse et socialiste], 1951, lithographie, 99 x 69 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.....	124
III. 45. SROKOWSKI Jerzy, <i>Wykuwamy podstawy socjalizmu, plan 6-letni. Kongres Związków Zawodowych w Polsce II-VII</i> [Nous forçons les bases du socialisme, le plan de 6 ans. Congrès des syndicats en Pologne], 1949, offset, 99 x 67 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.....	125
III. 46. GÓRKA Wiktor, <i>Naprzód do walki o Plan 6-letni</i> [En avant pour le plan de 6 ans], 1949, offset, 100 x 70 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.....	126
III. 47. MUCHARSKI Jan, <i>Cały naród odbudowuje Warszawę. Społeczny Fundusz Odbudowy Stolicy</i> [La nation entière reconstruit Varsovie. Fonds social de la reconstruction de la capitale], 1949, lithographie, 85 x 58,5 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.....	127
III. 48. TREPKOWSKI Tadeusz, <i>sans texte</i> , 1950, offset, 79 x 61 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.....	128
III. 49. ZAMECZNIK Wojciech, <i>Pierwszy start</i> [littéralement : Le premier décollage], un film polonais de Leonard Buczkowski, 1950, offset, 83,6 x 58,5 cm. Archives Juliusz Zamecznik. ....	130
III. 50. WITZ Ignacy, <i>Le Tartuffe</i> de Molière, 1949, offset, 100 x 70 cm. Musée de l’Affiche de Wilanów, Varsovie.....	131
III. 51. TOMASZEWSKI Henryk, <i>Arena śmiałych</i> [littéralement : l’Arène des audacieux], affiche pour le film soviétique	

- de Siergiej Gurow, 1953, offset, 86,5 x 59,5 cm.  
Archives Filip Pałowski. .... 145
- III. 52. TOMASZEWSKI Henryk, MROSZCZAK Józef, *36 Rocznica Wielkiej Socjalistycznej Rewolucji Październikowej* [Le 36<sup>e</sup> anniversaire de la Grande Révolution socialiste d'Octobre], 1953, offset, 100 x 69,5 cm. Musée de l'Affiche de Wilanów, Varsovie ..... 146
- III. 53. TREPKOWSKI Tadeusz, *Nie!* [Non!], 1952, offset, 99,5 x 70,5 cm. Musée de l'Affiche de Wilanów, Varsovie..... 149
- III. 54. TREPKOWSKI Tadeusz, *Ostatni etap* [Étape ultime], affiche pour le film polonais de Wanda Jakubowska, 1948, offset, 84 x 59,5 cm. Musée de l'Affiche de Wilanów, Varsovie..... 150
- III. 55. JAGODZIŃSKI Lucjan, *Plon niesiemy plon w nasz ojczysty dom* [affiche célébrant les moissons dans la campagne polonaise], 1952, rotogravure, 98,5 x 66 cm. Musée de l'Affiche de Wilanów, Varsovie ..... 154
- III. 56. MROSZCZAK Józef, *22 lipca Święto odrodzenia, święto konstytucji* [Le 22 juillet Fête du renouveau, fête de la constitution], 1953, offset, 99 x 67 cm. Musée de l'Affiche de Wilanów, Varsovie ..... 155
- III. 57. TREPKOWSKI Tadeusz, *Express Moskwa-Ocean Spokojny* [littéralement : L'Express Moscou-Océan Pacifique], affiche pour le film soviétique de Youli Raizman, 1952, offset, 86 x 62 cm. Musée de l'Affiche de Wilanów, Varsovie ..... 158
- III. 58. TREPKOWSKI Tadeusz, *Festiwal Sztuk Radzieckich* [Festival des arts soviétiques], 1949, offset, 98 x 68 cm. Musée de l'Affiche de Wilanów, Varsovie ..... 159

## Table des matières

REMERCIEMENTS.....	7
INTRODUCTION.....	9
Objectifs .....	10
«Le jeu des apparences». Quelques remarques sur l’historiographie polonaise .....	12
Orientation méthodologique .....	18
Exploitation des archives, de la documentation et des sources secondaires.....	21
LES ENJEUX ESTHÉTIQUES ET IDÉOLOGIQUES À LA FIN DE LA GUERRE .....	23
Un nouvel art – oui, mais lequel?.....	23
L’affiche – un art pour les masses .....	33
Włodzimierz Zakrzewski et les affiches de l’Agence TASS .....	40
Łódź et Tadeusz Trepkowski – le communisme sous une forme personnelle et symbolique .....	50
Henryk Tomaszewski et ses affiches typographiques .....	57
«COMME UN TABLIER À UNE CHÈVRE». DE L’AFFICHE DE FILM À L’«ART DE L’AFFICHE DE FILM».....	65
L’entreprise nationale Film Polski .....	65
L’affiche de cinéma comme genre.....	68

Le « style polonais » versus le « style américain ».....	82
Le « style polonais » .....	84
« L'art de l'affiche de film ».....	97
Les spectateurs .....	101
De l'affichiste à l'artiste .....	102
<b>OUI À L'IDÉOLOGIE, NON À L'INGÉRENCE</b>	
<b>DU POLITIQUE DANS L'ESTHÉTIQUE.</b>	
<b>LES AFFICHISTES FACE AU RÉALISME SOCIALISTE.....</b>	<b>109</b>
La mise en place de la doctrine du réalisme socialiste .....	109
La position des artistes.....	116
Le réalisme socialiste dans sa version soviétique 1949-1951 .....	117
Le débat national : « l'affiche polonaise contemporaine », décembre 1951 .....	133
Le débat national sur l'affiche .....	147
La posture de Tadeusz Trepkowski .....	148
L'objet et la figure .....	152
Citations et révisions.....	156
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>161</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>167</b>
Archives et documentations .....	167
Études, ouvrages généraux et articles .....	167
<b>TABLE DES ILLUSTRATIONS .....</b>	<b>191</b>

Achevé d'imprimer

En mars 2023

Pour le compte des Éditions Alphil-Presses universitaires suisses

Responsable de production : Anne-Caroline Le Coultre

«L'affiche est la plus grande passion de ma vie. Si je me trompe dans ma méthode de création, convainquez-moi. Si je ne me trompe pas, reconnaissez-le.» Cette déclaration dramatique de Tadeusz Trepkowski est révélatrice de la position ferme d'une partie des graphistes polonais face à la mise en place du réalisme socialiste.

Le présent ouvrage éclaire les relations que l'affiche et les affichistes ont entretenues avec la politique et les dirigeants communistes, et ce en vue de mieux comprendre comment les graphistes polonais de la période stalinienne ont disposé d'une si grande liberté de création, ont pu s'inspirer discrètement de l'art occidental et ainsi maintenir la communication avec les courants modernes.

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, la principale question qui anime la vie artistique concerne le type d'art qui sera légitimé par les nouvelles instances politiques. Alors que les discussions tournent autour du concept problématique de «réalisme», l'arrivée des Soviétiques introduit une nouvelle esthétique, d'une nature descriptive et narrative étrangère à la tradition du graphisme polonais de l'entre-deux-guerres. Dans la seconde moitié des années 1940, l'affiche cinématographique d'auteur, qui s'oppose à la production commerciale occidentale, émerge au moment de la politique anti-américaine du début de la guerre froide. Durant la période du réalisme socialiste, imposée en Pologne en 1949, l'art est contraint de suivre des préceptes quelque peu imprécis quant au style, mais très astreignants, puisqu'il s'agit à la fois de soumettre la personnalité de l'artiste à l'idéologie en vigueur et de produire de l'art pour les «masses laborieuses».



Après des études en histoire de l'art à l'Université de Varsovie, **Katarzyna Matul** occupe les postes de conservatrice de la collection d'affiches internationales du Musée de l'Affiche de Varsovie (Muzeum Plakatu w Wilanowie), de conservatrice de la Biennale internationale de l'affiche de Varsovie, et de présidente de la Fondation pour l'Affiche polonaise. En 2012, Katarzyna Matul obtient un financement du Fonds national suisse pour la rédaction de sa thèse de doctorat intitulée «La légitimation artistique de l'affiche en République populaire de Pologne (1944-1968) : pratiques, discours et institutions», thèse qu'elle soutient en 2018 à l'Université de Lausanne. Elle

est l'auteure de nombreux articles consacrés à l'histoire du graphisme et à la critique de l'art et du design graphique. En 2015, elle a publié un ouvrage consacré à la fondation de la Biennale internationale de l'Affiche de Varsovie, paru dans la maison d'édition universitaire polonaise Universitas.

ISBN : 978-2-88930-481-3



9 782889 304813