

Le film de genre américain dans le cinéma post-communiste : « le Mafiosi Thriller »

Christina Stojanova et André Lavoie

Volume 17, numéro 2, été 1998

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34363ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Stojanova, C. & Lavoie, A. (1998). Le film de genre américain dans le cinéma post-communiste : « le Mafiosi Thriller ». *Ciné-Bulles*, 17(2), 38–43.

Le film de genre américain dans le cinéma post-communiste: «le Mafiosi Thriller»

par Christina Stojanova

Parmi les films récents tournés en Pologne et en Russie depuis la chute du communisme en 1989, on trouve quelques «mafiosi thrillers». Certains ont été réalisés dans d'autres pays (la Hongrie et la Roumanie, par exemple), mais ce genre est surtout populaire en Pologne et en Russie. Ce type de films s'inspire invariablement de l'air du temps, témoignant des valeurs et des comportements les plus visibles. D'un autre côté, une «formule de genre» se transforme sous la pression des nombreux changements des mœurs et des valeurs sociales. Lorsque ces transformations sont le résultat de bouleversements historiques et socio-politiques, l'évolution du genre devient tout aussi passionnante à analyser, tant sur le plan artistique qu'idéologique.

Ces «mafiosi thrillers» suivent tous la même recette, que l'on peut résumer comme «les mésaventures d'un héros solitaire en butte aux forces du mal». La particularité première des «mafiosi thrillers» est de copier les recettes du cinéma hollywoodien, recettes connues de tous. Les récits de ce genre cinématographique sont peuplés de personnages quasi folkloriques qui, tout à coup, se voient plongés dans les tensions et la violence d'une société en transition, en mutation.

Les «mafiosi thrillers» affichent les caractéristiques du film de gangsters et du film noir, deux genres apparus respectivement lors de la Crise de 1929 et la Deuxième Guerre mondiale. De la même manière, le «mafiosi thriller» émerge en période de troubles et de chaos. Ce genre est donc devenu, avec le mélodrame, la représentation cinématographique par excellence des frustrations sociales et des difficultés économiques des citoyens.

En Europe de l'Est, le «mafiosi thriller» a cristallisé les nombreuses tensions entre les nouveaux riches et les nouveaux pauvres des sociétés post-communistes. Dans ces pays, c'est le règne du néant et du «sans foi ni loi», où les autorités sont soit corrompues, soit impuissantes à protéger la population contre le crime organisé. Comment pourraient-elles s'y prendre? C'est un secret pour personne: la majorité des «nouveaux riches» en Russie et en Pologne ont tissé des liens très étroits avec les bandes criminelles, autant dans leur pays que sur la scène internationale. La police secrète n'est pas en reste, adoptant les méthodes de la Mafia, profitant des réseaux d'espionnage mis en place durant la Guerre froide.

Les influences du film de gangsters ont d'abord été perceptibles dans **Pigs** de W. Pasikowsky (Pologne, 1992). Par la suite, on les a retracés dans d'autres films polonais comme **Private Town** (1994), **Pigs II - The Last Blood** (1995), **The Young Wolves** (1996), etc. Tous ces films présentent le même type de personnages: des membres de la police secrète devenus des mafiosi, faisant la lutte à d'autres mafiosi provenant d'Europe de l'Est, de Russie et même d'Italie. Les manifestations de violence et les tueries sont presque toujours déclenchées par les difficultés liées au trafic d'armes, de drogues ou de matériel nucléaire. Sorti l'an dernier, **Brother** de Alexandre Balabanov (1997) s'inscrit également dans le courant du «mafiosi thriller», le genre faisant une timide apparition dans le cinéma russe.

Le succès de **Pigs** et de **Brother**, autant dans leur pays d'origine qu'à l'étranger, démontre clairement qu'il est possible d'allier la singularité du cinéma d'auteur, l'identité nationale et les impératifs du marché pan-européen, pour ne pas dire planétaire. L'adaptation réussie d'un genre «étranger» a permis aux cinéastes d'explorer de nouvelles façons de faire ainsi que de témoigner, de manière originale, des changements sociaux. Leur réussite est d'autant plus remarquable qu'il n'existait quasiment aucune tradition de film de genre dans les cinématographies des ex-pays communistes, où le mépris envers toutes les formes de cinéma populaire s'enracine dans une longue tradition d'ostracisation par l'élite de «l'art dégénéré». Les codes du réalisme socialiste considéraient par ailleurs les films comme «des outils d'information, d'éducation et de diffusion culturelle». Ils n'ont jamais vu le cinéma comme un simple divertissement et craignaient au plus haut point les subtiles critiques sociales qui pouvaient se dégager des thrillers et des mélodrames. Pour

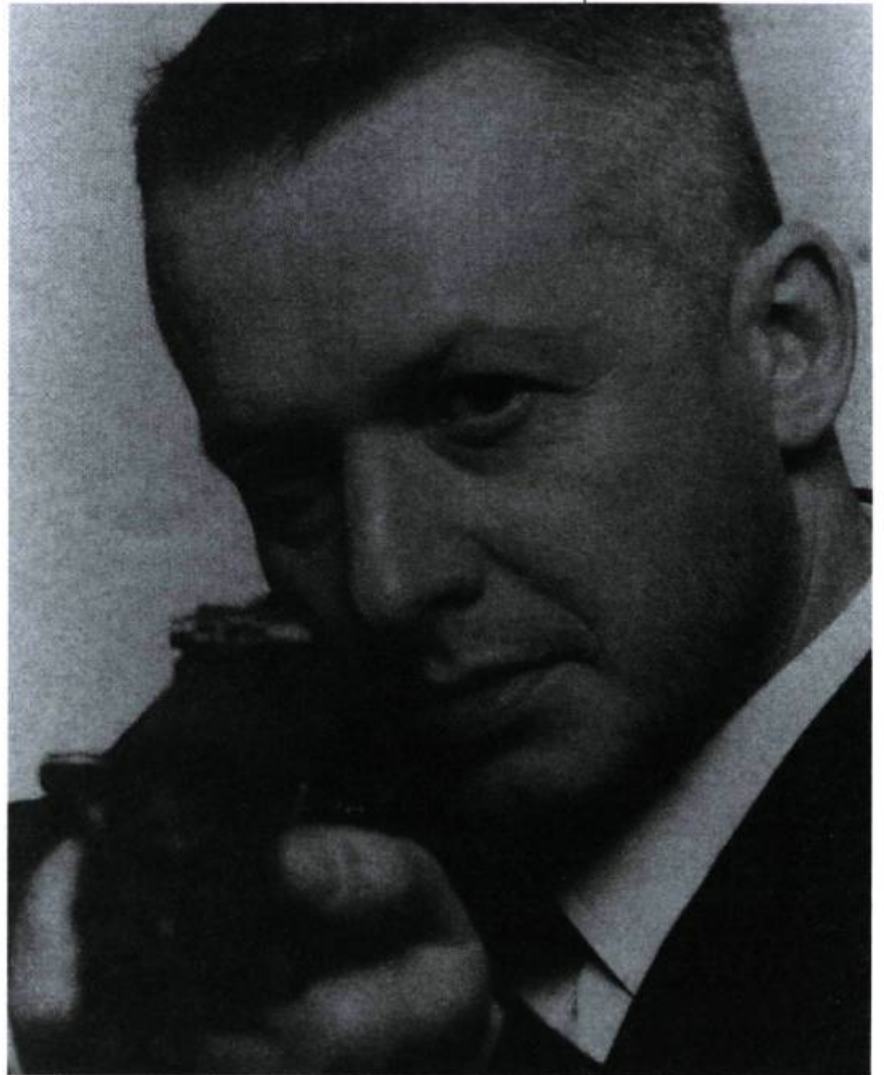
contrecarrer la mauvaise influence de ces genres dits «bourgeois», les cinématographies d'Europe de l'Est ont développé leurs propres «genres officiels», concoctés dans les «laboratoires idéologiques» du régime. Les films historiques servaient à justifier le pouvoir en place et les films contemporains cherchaient à encourager les masses à poursuivre l'édification du socialisme. L'un des genres les plus significatifs de cette période demeure le «film partisan», qui empruntait ses codes au western et racontait les exploits de la Résistance face aux Nazis. Certains historiens du cinéma comme Ron Holloway l'ont d'ailleurs pertinemment surnommé le «eastern».

Pasikowsky et Balabanov ont habilement détourné ces contraintes, faisant ainsi un pied de nez aux pratiques établies en Europe de l'Est. Le lourd héritage du cinéma soviétique a marqué profondément les cinéastes est-européens pendant plus d'un demi-siècle. On favorisait largement une narration très lente et la fameuse «caméra psychologique» — elle aussi très lente, avec une préférence marquée pour les gros plans — en plus du recours systématique aux éclairages artificiels. Le montage était toujours considéré d'un point de vue esthétique et idéologique, jamais pour construire habilement un suspense. Les deux réalisateurs ont systématiquement évité les poursuites de voitures, les effets spéciaux ainsi que les paysages exotiques. Même s'ils n'avaient probablement pas les moyens pour le faire, il aurait sans doute été ridicule, voire désastreux, d'imiter le savoir-faire hollywoodien en ces domaines. Pasikowsky et Balabanov ont plutôt choisi de développer une bonne intrigue avec des personnages complexes auxquels les spectateurs s'identifieraient: choix qui se révèle le plus pratique et avantageux que de tenter de copier la surenchère hollywoodienne.

Cependant, le succès de leurs films a mis en lumière des thèmes plutôt délicats. La chute du communisme a laissé derrière lui un véritable chaos et une absence complète de consensus sur les valeurs qui devraient fonder les sociétés post-communistes. Dans ce contexte, il est difficile pour un cinéaste de faire un film de genre. De par leur nature, ceux-ci prônent des personnages assez typés, beaucoup de références et de redondances vues de films en films. Ils proposent des valeurs conservatrices, basées sur des critères moraux solidement ancrés dans la société, nourris également de traditions culturelles et d'archétypes.

Plutôt que de copier bêtement des recettes, ces réalisateurs ont donc puisé dans leur propre culture, leurs traditions et archétypes communs, non sans déterrer courageusement les préjugés et les comportements de leurs concitoyens, camouflés pendant des décennies derrière le faux vernis du socialisme triomphant.

Dans **Pigs**, Franz Maurer entre dans les forces de l'ordre après la fermeture des services secrets où il a travaillé pendant 20 ans. Cependant, Olo, son meilleur ami, est mis à la porte après avoir tenté de camoufler la destruction de documents confidentiels. Vivant dans l'extrême pauvreté, Olo devient tueur à gages pour le compte d'un ancien officier des services secrets, devenu chef de la



Boguslaw Linda incarne le rôle de Franz Maurer dans *Pigs*

Mafia. Franz et Olo s'échangent de précieuses informations et restent amis, jusqu'au moment où la copine de Franz, Angelika, le quitte pour Olo. De plus, à cause de la négligence de Franz, plusieurs de ses collègues sont tués durant sa première mission, victimes du patron d'Olo et de sa bande. Les deux amis deviennent rapidement ennemis.

La morale qui se dégage de ce film semble quasiment universelle. Mais ce qui retient l'attention des auditoires des pays post-communistes, c'est le mépris ouvertement affiché pour les services secrets. Pour ces spectateurs, l'effet est cathartique, permettant ainsi de libérer une peur quasi viscérale face à cette institution qui n'a cessé de terroriser les populations pendant des décennies. Le portrait, tout simplement dévastateur, se conforme aux représentations que s'en faisait le public: cyniques, pour la plupart incompetents, jouissant d'excellents salaires et souvent gavés d'alcool.

Pigs nous plonge littéralement dans l'univers clos de la Mafia, confirmant ainsi ce que les citoyens soupçonnaient déjà: les patrons de la Mafia sont des anciens officiers des services secrets; ils demeurent en liens étroits avec leurs semblables de l'ex-Stasi et l'ex-KGB; ils sont sadiques et sans manières, mènent un train de vie luxueux. Pis encore: ils détiennent bon nombre de dossiers, particulièrement ceux des informateurs, qu'ils peuvent faire chanter à leur guise. On comprend ainsi pourquoi règnent la corruption et le chaos au sein des forces de l'ordre.

Toujours pour respecter l'esprit du genre «mafiosi thriller», Franz Maurer devient de plus en plus impatient devant l'incapacité de la police à combattre la Mafia. Il décide donc de prendre les choses en main et de restaurer lui-même la justice. Ce sont des motifs personnels qui le poussent à agir ainsi — la mort de ses collègues et la trahison d'Olo —, mais à travers cette quête il se transforme. Sa déclaration de guerre contre la Mafia est motivée par une question de principe, et non de simple vengeance.

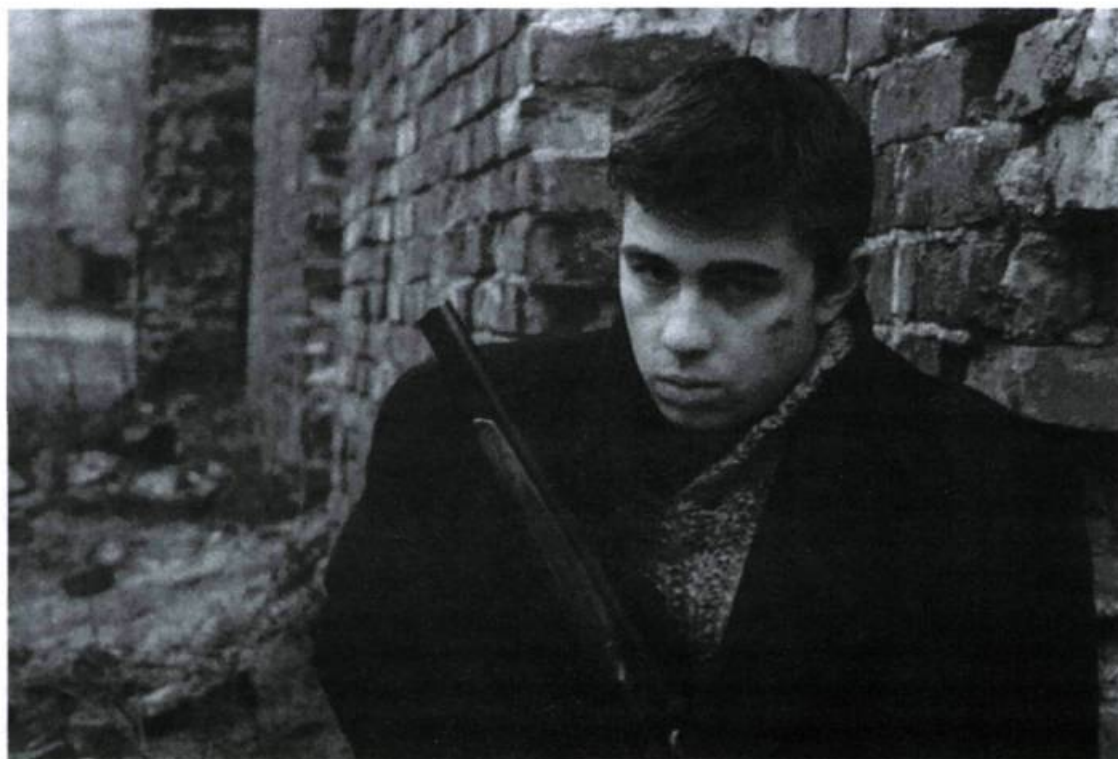
L'éveil moral de Franz Maurer demeure l'aspect le plus important du film. Il ne faut guère se surprendre, dans un contexte social aussi violent, qu'Olo trahisse son ami aussi simplement. Olo n'est pas le «méchant» de cette histoire, il n'est qu'un «gars ordinaire», essayant de tirer le meilleur de la vie; il est «modérément» loyal mais

davantage pragmatique et un brin cynique, tout comme Franz avant sa transformation morale.

Le «mafiosi thriller», comme dans les genres du cinéma américain, porte une attention particulière au destin du héros et à sa soif de justice. Dans **Pigs**, celui-ci ressemble davantage au héros tourmenté du film noir plutôt qu'au justicier extraverti des films d'action. Le destin à consonance tragique et l'esprit de sacrifice pour servir une noble cause, si typique du film noir, sont également des traits caractéristiques du peuple polonais, comme c'est le cas auprès de plusieurs cinéastes de ce pays. Pas étonnant que bon nombre de leurs films multiplient les atmosphères expressionnistes et affichent des couleurs plutôt sombres.

Pour sa part, le rôle de la femme dans le «mafiosi thriller» est aussi important que limité: elle présente le héros sous un éclairage romantique, révélant du même coup ses faiblesses. Ce rôle très effacé de la femme tire son origine des traditions culturelles polonaises ainsi que des nombreuses luttes du peuple pour accéder à l'indépendance. Dans la littérature polonaise du XIX^e siècle, la femme oscillait entre son rôle de mère qui met au monde un révolutionnaire ou celle de la tendre épouse attendant patiemment le retour triomphal du mari ou pleurant sa mort de toutes les larmes de son corps. Le rôle des femmes dans **Pigs** demeure accessoire, tout en étant fortement influencé par le film noir. Prétextant se soumettre aux lois du genre, Pasikowsky ignore totalement tous les portraits de femmes «libérées», tels que vus dans les films de Janda Jakubowska, Barbara Sass ou Agnieszka Holland, et revient aux stéréotypes de la tradition machiste polonaise d'avant-guerre, où les femmes étaient totalement soumises aux hommes.

Le choix de l'acteur pour incarner le rôle principal était crucial pour le succès de **Pigs**. Boguslaw Linda est inconstamment la star du cinéma polonais de l'après-communisme. Dans la décennie 70-80, il fut l'un des acteurs fétiches de Krzysztof Kieslowski, incarnant ce mélange très polonais d'idéalisme romantique et de fatalisme religieux, faisant de lui un véritable symbole d'un certain cinéma de la morale. Pasikowsky a décelé chez Linda un charisme plutôt sombre ainsi qu'une sorte de résignation existentielle proche d'Humphrey Bogart et qui servait bien le propos du film. Sa performance fut si surprenante qu'il



Sergei Bodrov, Jr.
dans *Brother*

est maintenant presque toujours associé au rôle de Franz Maurer. Il a joué dans plus d'une douzaine de films du même type et a participé au «sequel» de *Pigs*, intitulé *Last Blood* (1995).

Brother d'Alexandre Balabanov, une adaptation du film de gangsters dans la Russie d'aujourd'hui, possède davantage un intérêt sociologique qu'artistique. Alors que Pasikowsky respecte les règles du genre tout en prenant certaines distances avec ses personnages, Balabanov s'identifie complètement à eux et nous les présente de façon unidimensionnelle. La structure du film est une structure de confrontation, le héros ne faisant qu'entrer et sortir dans le récit sans que rien ne le touche ou le transforme, n'étant que le messager du Bien luttant contre les forces du Mal. Les autres personnages gravitant autour du héros sont construits de manière totalement manichéenne, divisés simplement entre amis et ennemis.

Danila (interprété par Sergei Bodrov, Jr., devenu depuis une véritable star du nouveau cinéma russe après le succès du film *Prisonnier des montagnes* de Sergei Bodrov-père, en nomination aux Oscars pour le meilleur film étranger) est renvoyé de l'armée et retourne chez sa mère. Alors qu'il

prétend avoir travaillé dans le quartier général, il apparaît plutôt qu'il fut expédié dans une «unité spéciale» quelque part en Chéchénie. Suivant les conseils de sa mère, il va retrouver son frère, devenu tueur à gages à Saint-Petersbourg. Ce dernier tente de le recruter, mais Danila déteste tout ce qui s'apparente à la Mafia. Il décide donc de s'auto-proclamer sauveur de la société, devenant ainsi une sorte de mélange de Robert de Niro (à la *Taxi Driver* de Martin Scorsese) et d'Arnold Schwarzenegger (dans *Total Recall* de Paul Verhoeven).

La narration demeure simple, linéaire et prévisible, suivant parfaitement les lois du genre. L'intérêt de ce film réside dans les signes, symboles et archétypes utilisés et transposés dans le contexte de la Russie d'aujourd'hui. Le personnage de Danila est parfaitement inscrit dans le temps et l'espace dès le générique d'ouverture: nous savons que son père fut arrêté par la police et mourut en prison, et qu'il vient d'un milieu très modeste.

Comme dans tout bon film de gangsters, le héros s'en va en direction de la ville, qui est évidemment un repaire de voyous; ces brigands sont partout, souvent d'origine caucasienne (venant pour

la plupart de Chéchénie, de Georgie et d'Arménie), agissant comme de vulgaires brutes, refusant de payer leur passage à un simple contrôleur de tramway, etc. Comme tous les célèbres gangsters, Danila veut côtoyer la haute société, s'habiller de manière élégante... et faire partie de la horde des fans du groupe musical pop Nautilus. Après avoir accepté un premier boulot de son frère parce qu'il a besoin d'argent, Danila fait la connaissance de Kat, une junkie qui l'introduit dans le Saint-Petersbourg «branché». Sa relation avec elle sert également à forger une image de Danila à la limite du sex-symbol, dont le charisme transcende les barrières sociales. Il n'est guère amoureux d'elle; il n'éprouve que de la pitié. Comme tout vrai *muzhik* (homme en russe), il a besoin d'une *baba* (femme mature), pas simplement une nymphette. La *baba* qu'il rencontre, Sveta, évoque l'image que l'on a longtemps vu dans le cinéma soviétique: l'ouvrière typique des années 70 et 80. Son mari est alcoolique, son mariage est un échec, elle occupe un emploi difficile et très masculin, et vit dans un appartement communautaire (plusieurs familles vivant sous le même toit et partageant la même cuisine). Elle n'a aucune beauté particulière, elle est un peu plus vieille que Danila, mais, atout important, elle possède un véritable cœur d'or. Cette partie du film, résolument mélodramatique, séduit tout particulièrement l'auditoire féminin russe. Il s'agit de bien plus qu'un simple flirt puisque le héros se fait le véritable protecteur de Sveta. La majorité des femmes de Russie, particulièrement éprouvées par les nombreux bouleversements économiques et sociaux, rêvent toutes d'une relation semblable.

Aux yeux de Danila, les femmes n'ont aucune importance particulière, même s'il les respecte et les soutient. Les femmes demeurent des «acquisitions» intéressantes, au même titre que les chics vêtements qu'il porte, les appareils électroniques qu'il achète pour Sveta et la drogue qu'il procure à Kat. Dans les traditions machistes à la russe, les femmes doivent être protégées et respectées, mais on ne peut leur faire confiance ni les inclure dans les cercles d'influence dominés par les hommes. Même s'il semble croire à l'amitié et à la loyauté, Danila préfère vivre et travailler en solitaire. Dans l'inconscient collectif russe, la méfiance semble bien ancrée, marquée sans doute par l'un des nombreux traits d'esprit de Joseph Staline: «Le contrôle est la forme suprême de confiance.»

Le réalisateur n'hésite pas à illustrer dans son film le chauvinisme mâle, surtout lors de la scène du viol de Sveta par les mafiosi. Ce qui devrait être une vengeance contre Danila devient en fait un châtement après une infidélité maritale. Même si rien n'est clairement montré à l'écran, ce viol devient le point tournant du récit, en plus d'être un autre clin d'œil à tant de films de gangsters. Danila, sur une chanson de Nautilus, prépare minutieusement son arme et devient tout d'un coup un véritable ange gardien, sauvant son frère à la toute dernière minute. Bodrov n'affiche pas le physique d'un justicier, mais il possède un véritable magnétisme, ce qui rend ainsi certaines scènes tout à fait fascinantes.

Tout comme dans *Pigs*, le motif de trahison est essentiel dans le «mafiosi thriller». Le héros se voit placé devant une situation d'urgence, obligé de choisir entre venger ou pardonner une trahison. L'un des pires héritages du totalitarisme demeure une société rongée par la culpabilité et minée par les trahisons après des décennies de terreurs et qui semble vouloir institutionnaliser le mensonge et la manipulation.

À l'opposé de Franz Mauer, Danila choisit de pardonner à son frère qui s'est servi de lui pour le manipuler. Mais il lui offre son pardon après l'avoir vu se mettre à ses pieds à moitié nu, loin de toute dignité, implorant de l'épargner. Les liens de sang demeurent un élément important dans la culture russe même s'ils furent longtemps réprimés puisque tous les citoyens devaient d'abord et avant tout être fidèles et profondément liés au Parti ainsi qu'à l'idée même du communisme. Danila ne fait pas que lui accorder son pardon: il lui remet de l'argent tout en l'incitant à retourner auprès de leur vieille mère et à devenir policier. Ce symbole même de l'autorité est particulièrement présent dans les films de gangsters. Par contre, hormis le passage furtif de Danila dans les forces de l'ordre, la police ou les autres représentants de la justice sont à peine évoqués dans le film. Une absence qui témoigne de manière éloquente de la désorganisation qui règne dans la Russie d'aujourd'hui.

La description du camp mafiosi par le réalisateur ne pêche pas par excès d'audace. Il s'agit tout simplement d'une bande de gros méchants, animés par le désir de se venger de Danila. Seul le patron possède une véritable individualité, débitant des proverbes et clairement désigné comme

un ancien militant du Komsomol («l'aile jeunesse» du Parti communiste).

Les amis et les complices de Danila sont des gens du peuple, ayant tous besoin de sa protection. Ils sont des victimes de la Mafia, des laissés-pour-compte de l'État ou tout simplement des marginaux. Le portrait collectif de ces éclopés est très sélectif et possède une touche de nationalisme, voire de racisme, surtout en comparant l'attitude de Danila à ces Caucasiens «bâtards». Kat lui donne d'ailleurs l'occasion d'exprimer ses sentiments anti-occidentaux, sentiments qui se sont intensifiés avec la chute de l'Empire soviétique. Il n'y a que dans le milieu où évolue Kat que l'on peut rencontrer un étranger et lui balancer que la musique pop américaine ne vaut pas de la «merde» en comparaison avec celle de Nautilus. De plus, il ne se prive pas de passer quelques remarques pour le moins ambiguës sur les Juifs et les gais, d'ailleurs largement partagées par une bonne partie de la population russe actuelle.

La principale contribution de ce film au genre «mafiosi thriller» demeure l'attention portée sur les valeurs et les mœurs qui caractérisent la société russe post-communiste. Voilà sans doute pourquoi les Occidentaux éprouveront quelques difficultés devant les nombreuses remarques teintées de misogynie, de bigoterie, d'homophobie et d'antisémitisme. Dans le film, un Allemand, ami de Danila, n'hésite pas à affirmer: «Ce qui est bon pour un Russe peut tuer un Allemand.» Mais s'il est difficile de départager ce qui est vraiment bon ou pas pour les Russes, il faut tout de même analyser ce film en tenant bien compte du contexte culturel et social. **Brother** résume parfaitement l'expression «héros de notre temps» dans le cadre de la Russie actuelle.

Pour les cinéastes est-européens, il s'agit d'un véritable défi que de faire face à l'américanisation croissante de leur cinéma sans se trahir totalement. Que ces efforts soient considérés comme des mouvements esthétiques audacieux ou de simples stratégies de survie, né du désespoir devant la destruction d'une industrie autrefois largement subventionnée par l'État, il est peut-être trop tôt pour décider quelle tendance sera adoptée. Pour le moment, la véritable priorité est de préserver le cinéma en tant qu'art, moyen d'expression de l'identité nationale et outil pour comprendre les transformations qui agitent ces sociétés. ■

Traduit de l'anglais par André Lavoie

