

## Ciné-Bulles

# Cinémas d'Europe centrale et de l'Est : Une nouvelle Europe

Christina Stojanova et André Lavoie

---

Volume 16, numéro 3, automne 1997

URI : [id.erudit.org/iderudit/33837ac](https://id.erudit.org/iderudit/33837ac)

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

ISSN 0820-8921 (imprimé)  
1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Stojanova, C. & Lavoie, A. (1997). Cinémas d'Europe centrale et de l'Est : Une nouvelle Europe. *Ciné-Bulles*, 16(3), 38–41.

---

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 1997

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-d-utilisation/>]

---

**érudit**

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. [www.erudit.org](http://www.erudit.org)

## Une nouvelle Europe

par Christina Stojanova

*Un nombre très important de films semble totalement ignorer le public pour se concentrer uniquement sur cette quête de la vérité. Ils sont littéralement surchargés de lourdes métaphores, de pauses interminables, de bruits et d'actions frôlant l'hystérie. La curieuse impression qui se dégage de ces films est une impression d'anachronisme temporel: ils semblent réalisés par de véritables dissidents vivant dans des régimes totalitaires. Ils tentent, avec beaucoup d'énergie, voire de passion féroce, de démolir tous les tabous, qu'ils soient politiques ou sexuels. Une nette impression se dégage devant ces films très curieux: ils semblent défoncer... des portes ouvertes! Ils correspondent pourtant à une réalité très évidente: un profond malaise psychologique lié à la crise d'identité qui secoue les sociétés postcommunistes. Ces films sont de véritables catalogues de tous les mythes qui perdurent dans l'inconscient collectif d'une société soumise à un régime totalitaire, qui représentent une éternelle source de frustrations de toutes sortes.*

*La liste de ces films serait fort longue et il faut souligner qu'ils ne faisaient pas partie de la présente rétrospective. Mentionnons toutefois **Polish Death, End of the World, Seishels et Conversations with the Man in the Wardrobe**, de la Pologne, **Silence, Exitus et The Forbidden Fruit et Something in the Air**, de la Hongrie, **The Oak**, de la Roumanie, etc.*

La chute du mur de Berlin et l'écroulement des régimes totalitaires dans les pays communistes ont symbolisé la fin de près de 50 ans d'histoire en Europe centrale et de l'Est. Malgré le murmure médiatique, nous savons bien peu de chose de ces bouleversements «de velours» ainsi que les nombreux changements qui ont touché la vie quotidienne de millions de gens vivant dans cette partie du vieux continent. Pour tenter de comprendre ces transformations, une importante rétrospective de ces cinématographies a été présentée à la Cinémathèque québécoise au printemps dernier, ainsi qu'à la Cinémathèque Ontario de Toronto et à la Cinémathèque Pacifique de Vancouver sous le titre «Une nouvelle Europe». Cette rétrospective comprenait pas moins de 28 films et 5 courts métrages provenant de 8 pays: la Bulgarie, la République tchèque, l'Allemagne, la Hongrie, la Pologne, la Roumanie, la Slovaquie et la Slovaquie.

Il faut d'abord souligner que la mise en place de cette rétrospective ne s'est pas faite sans difficulté. Beaucoup de films tournés entre 1990 et 1996 ont pu être obtenus seulement grâce à de multiples contacts personnels puisque la majorité des institutions vouées à la protection et à la promotion du cinéma n'existent plus ou n'ont qu'une adresse et aucun budget de fonctionnement. De plus, pour des raisons financières, il n'existe souvent que des copies avec sous-titres anglais; elles sont peu nombreuses et circulent un peu partout dans le monde. Certains distributeurs possédant les films les plus en demande exigeaient parfois des montants de location très élevés (le distributeur nord-américain de **Satantango** de Bela Tarr réclamait pas moins de 1500\$ par représentation). Les distributeurs est-européens, pour la plupart néophytes dans le domaine, réclament parfois des sommes aussi élevées, ce qui n'est pas sans avoir un impact négatif sur la diffusion nationale et internationale de ces films. Cette rétrospective a donc été possible grâce au travail constant de beaucoup d'individus et d'organismes, dont la Cinémathèque québécoise, qui continuent de croire à

l'importance de la diffusion des cinémas nationaux. Cet intérêt mérite de se propager chez les jeunes spectateurs, contrant ainsi l'indifférence quasi générale envers des pays moins puissants, moins influents... et souvent beaucoup plus pauvres. Il ne s'agit pas seulement d'une attitude typiquement nord-américaine où la majorité du public ne s'intéresse pas à d'autres cultures que la leur. Cette condescendance envers les nouvelles démocraties de l'Europe centrale et de l'Est, condescendance souvent alimentée par les médias, persiste depuis longtemps. La vision manichéenne des organes de presse et leurs images sensationnalistes se concentrent toujours autour des problèmes politiques et économiques, s'attardant surtout sur la corruption et les conflits ethniques. Les productions culturelles de ces pays semblent donc de moindre intérêt, parfois même considérées comme «bas de gamme». À moins qu'elles ne corroborent certains stéréotypes déjà amplifiés par les médias...

Depuis la fin de la guerre froide, les cinémas de l'Europe centrale et de l'Est ont perdu leur aura de distinction et de dissidence et participent, plus souvent qu'autrement, à des coproductions internationales pour attirer l'attention — relative — des distributeurs américains et européens. Les «recettes» d'un cinéma dit populaire, selon Hollywood, n'ont été d'aucun secours pour les cinéastes de ces pays. Les effets spéciaux et le glamour ont repoussé davantage les qualités artistiques, le questionnement moral et la profondeur psychologique — autant de caractéristiques qui étaient à l'avant-plan de ces cinématographies et qui semblent maintenant uniquement bonnes à être exposées dans des musées du cinéma.

L'industrie cinématographique fut la première à souffrir des perturbations économiques ayant suivi la fin du communisme. Une certaine euphorie régnait dans les rangs des cinéastes: nombreux étaient ceux qui préféraient voir l'État se retirer de la production cinématographique pour laisser place à de petites compagnies orientées vers la production commerciale. Les résultats de ce changement de cap furent désastreux: la production de films de fiction est passée en Bulgarie de 21 en 1989 à 4 en 1994, en Hongrie de 21 à 6 en 1993, en Slovaquie de 10 à 3 en 1993, en République tchèque de 22 à 6 en 1993, etc. Pourtant, la production de films en Pologne (25 films en 1996), en Roumanie (22 films en 1996) et, au cours de la dernière année, en République tchèque (20 films en 1996) a retrouvé sensiblement le même niveau qu'en 1989, mais uniquement grâce aux chaînes de télévision. Dans tous ces pays, les salles de



cinéma ont subi la même dégringolade que la production cinématographique: en Pologne, le nombre de salles est passé de 1792 en 1989 à 500 en 1994, en Roumanie de 612 à 300, en République tchèque de 1326 à 850 et en Slovaquie de 774 à 300. Chiffres encore plus catastrophiques: la Bulgarie passe de 3069 salles à 148 et la Hongrie, de 3069 à 114! (Ces chiffres proviennent d'Eureka Audiovisuelle, un organisme culturel de l'Union européenne et établi à Bruxelles.)

Avec une inflation croissante et une augmentation exponentielle des coûts de production et des salaires des techniciens, un film ne peut plus générer aucun profit à moins d'être un gigantesque succès, ce qui est chose rare... Le coût d'une place au cinéma est tellement élevé (en Bulgarie, par exemple, un billet pour un film coûte deux fois plus cher qu'une place au théâtre!) qu'il freine considérablement ces potentiels succès de box-office. De plus, le nombre de films «étrangers», presque exclusivement américains, est dix fois plus nombreux qu'il y a huit ans, sans compter l'arrivée massive de films en copie vidéo.

Curieusement, le seul organisme gouvernemental qui appuie et finance adéquatement le cinéma «post-communiste» demeure le Fonds Eurimages. Cet organisme de l'Union européenne a participé financièrement à la production de 30 films en Europe de l'Est, et au soutien de quelques salles d'art et d'essai dans chaque pays; ces salles demeurent maintenant les seules où la population locale peut voir les films de son pays!

L'objectif de la rétrospective «Une nouvelle Europe» était d'aller au-delà des stéréotypes véhiculés par les médias d'information et de faire découvrir un portrait aussi juste que possible de la nouvelle réalité postcommuniste. Il s'agit d'offrir une vue d'ensemble des nouvelles tendances qui traversent ces cinématographies. La plupart des films de la rétrospective témoignent également de l'engagement social des cinéastes, qui se heurtent à des bouleversements sociaux et moraux, surgissant à vive allure dans leur pays.

Ces films sont imprégnés d'une double quête, d'un double objectif: celui du public à reconquérir et celui d'une certaine vérité à révéler, celle du passé mais aussi celle du présent. À la lumière des nombreuses difficultés mentionnées plus haut, la grande majorité des cinéastes tentent de faire face à la nouvelle réalité économique du marché du film sans sacrifier complètement leur identité.

Pour tenter de reconquérir le public, plusieurs compagnies misent sur deux genres de films en particulier: le «mafiosi thriller» et le mélodrame. Le «mafiosi thriller» représente un véritable test pour plusieurs cinéastes d'Europe de l'Est qui veulent s'imposer sur le marché international. On trouve encore peu de ces films, produits surtout en Hongrie et en Roumanie; ils sont très populaires en Pologne et, depuis quelque temps, en Russie. **Pigs** (1992) du réalisateur polonais Wladislaw Pasikoski est le premier film à succès, celui qui a repris abondamment les codes du film de gangster américain. Ce film a d'ailleurs ouvert la voie à toute une série de productions affichant la même esthétique et les mêmes ambitions commerciales. On trouve souvent les mêmes personnages, des anciens employés de la police secrète maintenant devenus des membres de la mafia, en lutte contre des bandes rivales de Russie, d'Europe de l'Est et même d'Italie. Les raisons qui attirent toute cette violence et ce sang tournent toujours autour des trafics d'armes, de drogues et de technologie nucléaire.

Cette volonté de reprendre les recettes qui ont fait le succès de ce genre parfaitement maîtrisé par les Américains n'est pas sans révéler quelques incongruités artistiques et une certaine ambiguïté morale. Les traditions des cinématographies d'Europe de l'Est s'inspirent directement du cinéma soviétique classique où la psychologie des personnages, les mouvements de caméra très lents ainsi qu'un éclairage artificiel soigné étaient parmi les caractéristiques les plus importantes. Une narration sans digression, un suspense solide, un montage très serré et une capacité de mettre en place rapidement des personnages (bons ou méchants, principaux ou secondaires, etc.) — la base même d'un film fait par Hollywood — sont d'autres éléments d'un film qui viennent loin derrière. Par exemple, la suite de **Pigs**, **The Last Blood** (1995), dont le titre est plus qu'explicite, se veut une tentative de s'approprier l'efficacité des poursuites et des tueries sanglantes propre au genre mais démontre également la pauvreté des moyens et le manque d'habileté des cinéastes à réaliser ce type de films.

Il apparaît évident que les cinéastes d'Europe de l'Est aiment de plus en plus réaliser ces films d'action et sont en bonne voie d'en faire le principal genre qui servira à reconquérir leur public. Le succès populaire des «mafiosi thriller» n'est pas sans rappeler celui des films de propagande des années 50 et 60. Le cinéma communiste avait alors adapté le cinéma «western» américain en le transposant à l'époque



## Cinéma d'Europe centrale et de l'Est

de la Deuxième Guerre mondiale dans les mouvements de résistance en Europe centrale et de l'Est. Mais il y a toutefois un obstacle important dans le développement futur de ces films de gangsters adaptés à la sauce postcommuniste: les réalisateurs semblent incapables de blâmer ou de cautionner les actions de leurs personnages. Sont-ils de simples crapules ou les défenseurs d'un nouvel ordre social? Même si le communisme a laissé derrière lui une profonde confusion morale chez ceux qui ont subi cette idéologie, il y a des limites à ne pas dépasser, même pour le plus ambitieux et irresponsable des cinéastes! Cette reconquête du public semble impossible à séparer d'une quête de la vérité. C'est pourquoi il faut plus qu'un simple savoir-faire technique pour répéter le succès de **Pigs**, un film qui oscille brillamment entre répulsion et fascination, entre accusation et complicité.

Un autre genre vient à la rescousse de cinématographies en mal de public: le mélodrame. Alors que le «mafiosi thriller» représente un genre visiblement «étranger», le mélodrame s'inscrit dans la littérature, le théâtre et le cinéma d'Europe centrale et de l'Est bien avant la Deuxième Guerre mondiale. Presque tous les films conservés et appartenant à cette période sont des mélodrames. Pendant la période communiste, le mélodrame est tout simplement considéré comme «hors-la-loi» — trop attirant pour le spectateur, renfermant des vérités qui n'étaient peut-être pas trop bonnes à dire... Le mélodrame semblait tout simplement dangereux, dans la mesure où il oscillait constamment entre émotions intimes

et tensions sociales, alors que la priorité des gouvernements communistes était d'encourager, d'abord et avant tout, les activités publiques et les croyances adoptées par les masses.

La renaissance du mélodrame apparaît cependant difficile dans ces sociétés postcommunistes où il n'existe aucun véritable consensus sur les valeurs dominantes. Voilà sans doute pourquoi bon nombre de mélodrames, même si certains sont techniquement irréprochables et défendus par d'excellents acteurs, ne vont jamais au-delà du simple récit lamoyan. Même si la majorité des personnages de ces mélodrames préfèrent mourir d'amour plutôt que de se marier par pur opportunisme, la réalité semble toujours s'infiltrer dans le film et le rend par le fait même encore plus faux. Peu importe la passion brûlante, le spectateur a souvent la désagréable impression d'assister à une tempête... dans un verre d'eau.

Ce lourd héritage de relativisme moral, laissé par tous ces organismes d'État qui fonctionnaient surtout grâce à la terreur, la peur et la propagande, apparaît comme l'un des principaux problèmes des cinématographies d'Europe de l'Est, sans négliger bien sûr la déroute économique. Les mélodrames présentés dans le cadre de la rétrospective — **Sweet Emma**, **Dear Böbe** d'Istvan Szabo (Hongrie, 1992), **It Is Always Better There, Where We Are Not** de Michael Kleier (Allemagne de l'Est, 1990) et **Indian Summer** de Sasa Gedeon (République tchèque, 1995) — tentent de mettre en doute cet héritage. Pour eux, la reconquête du public est inséparable d'une quête de la vérité, ce qui permet ainsi de combler certains trous de mémoire générés par le communisme. Non seulement ils présentent des héros et des héroïnes tourmentées, mais les réalisateurs proposent également une vision d'ensemble beaucoup plus large, englobant différents aspects sociaux, mais où rôde toujours ce fantôme de l'ambiguïté et de l'incertitude...

La rétrospective incluait également un certain nombre de films qui affichaient une esthétique très originale, remettant en question la présente crise d'identité des sociétés postcommunistes. Explorateurs prudents parce que fortement échaudés par le passé, les cinéastes tentent toutefois d'amener les spectateurs à revisiter l'histoire récente du communisme. Ils nous plongent au cœur de la machine totalitaire pour mieux comprendre l'impact causé par les ravages de cette machine. Des films comme **Temptation** de Barbara Sass (Pologne, 1996), **The Earth's Most Beloved Son** de Serban Marinescu



*Indian Summer* de Sasa Gedeon



# Cinémas d'Europe centrale et de l'Est

A Day of Forgiveness de Radoslav Spassov



(Roumanie, 1993), **The Outpost** de Pether Gothar (Hongrie, 1994), **A Day of Forgiveness** de Radoslav Spassov (Bulgarie, 1992), **Lost Landscape** de Andreas Kleinert (Allemagne, 1992), **The Fortress** de Drahomira Vihanova et **Thanks for Each New Morning** de Milan Steindler (République tchèque, 1994) interrogent ce curieux héritage du totalitarisme, hanté par la culpabilité et la trahison. **Satantango**, le dernier film du plus important cinéaste hongrois, Bela Tarr, représente une incomparable expérience cinématographique. D'une durée de sept heures, ce film invite le spectateur à faire un voyage dans le monde macabre de la manipulation totalitaire, là où les individus n'ont d'autre choix que de participer à leur propre destruction.

L'expérimentation formelle n'a jamais été la plus grande force des cinémas d'Europe centrale et d'Europe de l'Est. Longtemps bannie pour des considérations idéologiques, peu encouragée aujourd'hui pour son faible potentiel commercial, l'expérimentation réussit toutefois à se frayer un chemin principalement — et paradoxalement! — à cause des conditions économiques difficiles qui en font une solution viable parce que peu onéreuse. **Meat** (1992) de Piotr Shulkin, **Conspirator of Pleasure** (1996) de Jan Svankmajer et **From Scratch** (1996) de Ivan Pavlor prouvent qu'il est possible de faire du cinéma avec des moyens simples et peu coûteux, affichant également de grandes qualités esthétiques et une certaine audace.

De nombreux films tentent à la fois cette quête du public à retrouver et de la vérité à affirmer. Ils posent un regard original sur les transformations actuelles des sociétés de l'Europe centrale et de l'Est. Mentionnons **Bolshe Vita** de Ibolya Fekete (Hon-

grie, 1995), **Janco-The Water Magician** de Jan Jakub Kolski (Pologne, 1993), **The Ride** de Jan Sverak (République tchèque, 1994), **The Garden** de Martin Sulik (Slovaquie, 1995), **The Senator's Snails** de Mircea Daneliuc (Roumanie, 1996) et **Neon Tales** de Eldora Traykova (Bulgarie, 1992). Avec une certaine dose de courage, ces films présentent, dans une approche visuelle novatrice, les nouvelles formes que prend l'aliénation chez les individus, les tensions croissantes entre les riches et les pauvres, un chaos davantage présent et quasi incontrôlable, sans compter l'amertume et les frustrations qui se manifestent de plus en plus ouvertement.

La rétrospective proposait donc des films qui tentaient de rejoindre le spectateur au plus profond de lui-même, qui suggéraient certaines pistes de solution pour contrer la crise d'identité de plus en plus profonde dans les sociétés postcommunistes. Le message des cinéastes apparaît de manière claire et directe: cette crise d'identité ne peut se résorber tant et aussi longtemps que chaque citoyen ne trouvera pas le courage de trouver la Vérité, et pas seulement celle du passé et du présent, mais également celle logée en lui-même.

Cette rétrospective nous a permis de saisir un moment unique dans le cinéma de l'Europe centrale et de l'Est, un moment de profonds changements. Elle a également contribué à faire taire toutes les rumeurs — fausses — sur la mort prochaine de ces cinématographies. ■

Traduit de l'anglais par André Lavoie



*The Outpost* de Peter Gothar