

Ciné-Bulles

Taking Sides : le cas Szabo

Christina Stojanova

Volume 21, numéro 2, printemps 2003

URI : id.erudit.org/iderudit/33389ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

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

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Stojanova, C. (2003). *Taking Sides : le cas Szabo*. *Ciné-Bulles*, 21(2), 48–51.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 2003

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-dutilisation/>]



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

Taking Sides: le cas Szabo

PAR CHRISTINA STOJANOVA

Il y a une scène à mi-chemin du dernier film d'Istvan Szabo, **Taking Sides: the Case Furtwängler** (Allemagne-France, 2001), où un interrogateur américain, le major Steve Arnold, défie le chef d'orchestre et directeur musical de l'orchestre philharmonique de Berlin, Wilhelm Furtwängler, en lui demandant pourquoi il n'a pas quitté l'Allemagne malgré sa désapprobation du régime nazi. La réponse de Furtwängler est simple et humble: «Parce que je ne suis pas Juif et que j'ai tenté d'aider de l'intérieur.» Le choix crucial qu'implique la décision de quitter son pays (ou d'y rester) est demeuré un thème central à l'œuvre de Szabo depuis **Lovefilm** (1970) — film nostalgique et beau sur la rencontre à Paris de deux amants, séparés par l'immigration une décennie plus tôt à la suite de la répression sanglante de l'insurrection anticommuniste hongroise de 1956. Le même thème réapparaissant dans **Mephisto** (Oscar du meilleur film étranger, 1981), où le célèbre acteur allemand Hendrik Hoefgen (construit sur le modèle authentique de Gustav Grandgens) refuse de quitter l'Allemagne nazie, convaincu qu'il n'y a pas de vie pour lui hors d'un art qu'il ne peut exercer qu'en allemand et en Allemagne, où il souhaite être utile «de l'intérieur» à ses amis persécutés.

Dans **Mephisto**, l'immigration est vue comme un salut possible hors d'un pacte disgracieux avec le diable, et s'associe à une métaphore puissante sur le rôle de l'Artiste dans un régime totalitaire. Le dilemme de Hoefgen est aussi compliqué que celui du D^r Faust: la liberté artistique est-elle possible sous les auspices d'un État totalitaire, et si c'est le cas, ne condamne-t-il pas l'artiste à servir les desseins macabres des pouvoirs en place et, ultimement, à sa propre destruction?

Adam Sors dans **Sunshine** (Hongrie-Canada-Australie, 2000) reçoit aussi une offre d'immigrer en Amérique en qualité de champion olympique, mais refuse la proposition sous prétexte qu'elle est indigne d'un officier de l'armée hongroise. Étant lui-même un cinéaste juif-hongrois, Szabo a sans doute réfléchi sérieusement à cette question. Mais comme ses personnages, il a préféré demeurer dans sa Hongrie natale, pour travailler et «aider de l'intérieur» en démystifiant le régime communiste et totalitaire par le biais de ses films. Son obsession pour le rôle crucial, voire fatal, de l'histoire dans la vie individuelle a formé ses préférences artistiques, projetant ses fables modernes dans le passé,

affaire de camoufler avec élégance la portée actuelle de ses métaphores qui, autrement, auraient provoqué la censure. En fait, après son premier film (**The Age of Daydreaming**, 1964), Szabo a revisité seulement deux fois la réalité contemporaine après la chute du communisme: d'abord sans succès avec **Meeting Venus** (1990), *euro-pudding* par excellence, puis avec **Sweet Emma, Dear Bobe** (1992), récit pessimiste et poignant de deux femmes qui luttent pour leur survie dans le Budapest de l'après-communisme. Tous ses autres films — de **Budapest Tales** (1976) et **Confidence** (1979) en passant par sa trilogie austro-hongroise (**Mephisto**, 1981, **Colonel Redl**, 1985, et **Hanussen**, 1988, qui l'ont propulsé sur la scène internationale), jusqu'à l'opulente saga **Sunshine** (2000) et son dernier film **Taking Sides** (2001) — s'installent dans la période la plus tragique de l'histoire européenne du XX^e siècle, qui s'étend de la Première Guerre mondiale (1914-1919) à la Seconde (1939-1945). Et bien que Szabo se soit inspiré de modèles historiques¹ ou d'ouvrages littéraires connus, **Mephisto**², **Sunshine** et **Taking Sides** peuvent difficilement être considérés comme des ouvrages biographiques ou d'authentiques adaptations. Szabo écrit toujours ses scénarios lui-même et est reconnu pour croire que «personne ne devrait faire de film qui s'inspire d'un roman vraiment bon, car ce roman a déjà trouvé sa forme parfaite, conçue pour la lecture. Les films doivent venir de romans qui contiennent quelque chose d'important à développer: un personnage, une histoire, un leitmotiv, etc.»³.

Les films d'époque de Szabo constituent déjà un genre en soi, que l'on pourrait définir comme des dialogues philosophico-éthiques avec l'Histoire. En vrai héritier du rationalisme européen (dans sa variante propre à l'Europe centrale de l'Est, qui voit dans l'artiste et l'intellectuel la conscience de la nation, l'aristocrate de l'esprit éclairé), Szabo s'engage avec passion dans les questions éthiques majeures de son époque. Ses protagonistes sont des artistes ou des intellectuels autodidactes, saisis dans la toile de

1. **Colonel Redl** s'inspire de l'histoire vécue d'un homme d'origines modestes qui gravit les échelons pour devenir directeur de la police militaire secrète de l'Empereur, accusé d'espionnage et forcé de se suicider. **Hanussen** raconte la vie et l'époque du «voyant» infâme au service de Hitler, assassiné par la Gestapo après avoir prédit la chute du troisième Reich.
2. Le roman de Klaus Mann, **Mephisto**, le roman de John Osborne, **A Patriot for Me!**, et l'autobiographie d'Erik Jan Hanussen.
3. HUGUES, John W. «Mephisto: Istvan Szabo and "the Gestapo of Suspicion"», *Film Quarterly*, vol. 35 n° 4, été 1982, p. 14.



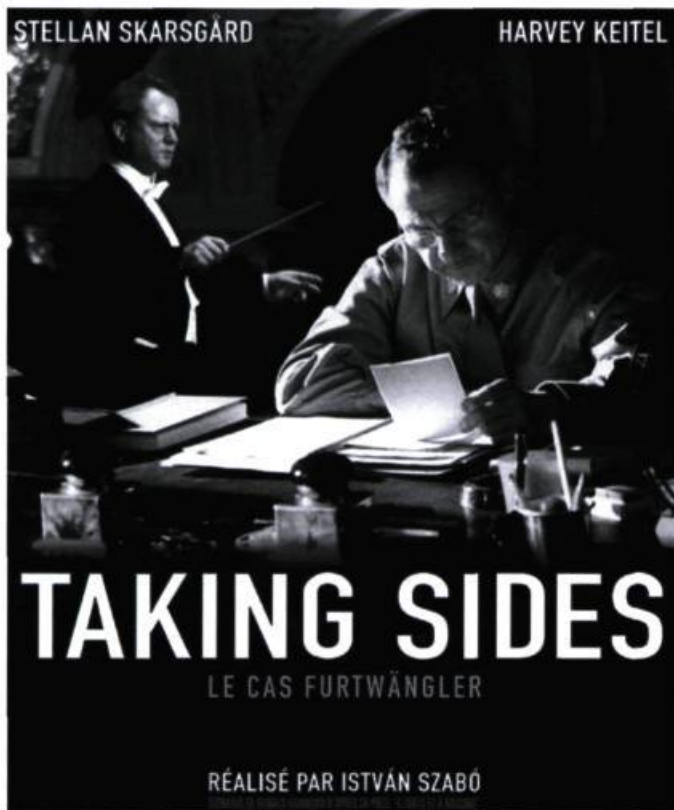
Istvan Szabo sur le tournage de *Sunshine*

l'Histoire et chargés d'une mission qu'ils n'auraient pas choisie eux-mêmes. Comme Szabo nous l'expliquait lui-même en juillet dernier lors du festival de Karlovy Vary, «il y a toujours existé un rapport d'amour-haine entre l'art et la politique. Les politiciens séduisent les gens et ont besoin d'un talent artistique pour y arriver, alors que les artistes ont du charisme en abondance, mais manquent habituellement de moyens et du pouvoir requis pour atteindre le peuple. De toute évidence, ils sont à la fois dépendants et envieux l'un de l'autre».

Aussi les protagonistes de Szabo sont-ils déchirés entre leur goût du pouvoir et l'indignation qu'inspirent leurs propres compromis. La force politique dominante du moment, oppressive et hostile, est d'habitude incarnée par un opposant fort qui pourrait être un aristocrate (comme le Prince de la Couronne dans *Colonel Redl*) ou un officier de haut rang (Goering dans *Mephisto*). Alors que Szabo dote ces antagonistes d'une personnalité complexe, les représentants mineurs du régime sont souvent unidimensionnels et méchants, appartenant d'habitude à ce que Szabo appelle la «petite-bourgeoisie mesquine», qui, «aveuglée par sa quête vers l'ordre et la stabilité», a toujours constitué le «terreau fertile de tous les régimes d'oppression». Pour leur part, les femmes et les amis du protagoniste sont rarement autre chose, en termes psychologiques, que des «externalisations» de son *alter ego*. Les films de Szabo fonctionnent de façon bipolaire: la vérité y glisse d'un pôle à l'autre, avec la sympathie ou l'antipathie du spectateur. Dans la lignée des grands penseurs du cinéma, il s'approche davantage de Jean Renoir et ses réflexions psycholo-

giquement équilibrées sur la condition humaine en période de crise (*la Grande Illusion*, 1937) que des traités métaphysiques de Bergman sur l'union des contraires (*Persona*, 1968). Mais dans son souci classique pour la clarté argumentative, son œuvre s'éloigne résolument de l'humour paradoxal du premier comme du fatalisme transcendant du second...

Dans sa trilogie austro-hongroise, cette bipolarité était d'abord une découverte, servie à perfection par les images du cameraman Lajos Koltai (brouillard et plans nocturnes, palette au marron prédominant). Et dans *Sunshine*, elle atteint des sommets de magnificence baroque. Ce récit de trois heures, partant de la «belle époque» pour finir en 1989 lors de la chute du communisme, suit pendant trois générations le destin d'une famille juive hongroise, inspirée de celle de Szabo comme de celle, inassimilée, des Zwacks, fabricants d'une boisson herbale et digestive appelée Unicum. La forme en triptyque, déjà éprouvée dans la trilogie de *Mephisto*, jouit du casting d'un même acteur, Ralph Fiennes, pour trois générations de Sonnenschein. Le défi majeur rencontré par ces trois personnages interprétés par Fiennes réside dans la pression croissante de l'assimilation, afin de participer pleinement à la vie publique hongroise. Initialement inspiré par une «suggestion» de ses supérieurs, le juge Ignatz Sonnenschein change son nom pour Sors, en témoignage de son respect pour la tolérance ethnique de l'empereur Franz Joseph. Par la suite, son fils, l'officier Adam Sors, se convertit au catholicisme au nom de ses principes et de sa brillante carrière. Mais la pression touche son point culminant au



passage des lois anti-juives de 1938-1939, où ni le nom ou la loyauté, ni la célébrité ou la foi ne peuvent sauver Adam et sa famille de l'Holocauste. Le fils survivant d'Adam, Ivan Sors, entame la carrière d'un communiste loyal, membre de l'inquiétante police secrète. Profondément déçu par la nature oppressive et antisémite du régime, il entre dans la dissidence et reconquiert son ancien nom de famille, Sonnenschein. De toute évidence, en décrivant avec empathie trois versions d'une identité juive cédée et des tragédies que cela entraîne, Szabo confronte son propre héritage, et Ivan est sans doute le personnage qui lui est le plus proche, du moment où il traverse les époques et les défis que le cinéaste a lui-même connus. En guise d'hommage à la saga tragique des Sonnenschein, Szabo termine avec la lecture en voix *off* de la lettre d'Emmanuel Sonnenschein à son fils Ignatz, alors que le calepin qui comprend la recette de la potion herbale disparaît dans un camion à ordures, comme pour prouver que l'héritage le plus précieux des Sonnenschein réside encore dans leur nom et dans leurs idéaux.

Dans **Taking Sides**, la narration se réduit à une pureté classique, inspirée par la structure ascétique de la pièce originale de Ronald Harwood (1995). Les deux protagonistes, Furtwängler (Stellan Skarsgård) et le major Steve Arnold (Harvey Keitel), l'accusé et l'accusateur, se font face directement, avec seulement quelques personnages intermédiaires et aucune action parallèle. Mais la présence

de l'Histoire n'en est pas moins rendue palpable par le biais des quelques plans de Lajos Koltai du Berlin effondré de 1946, et par quelques extraits d'archives issus de films de propagande obscurs conçus pour l'armée américaine.

Les personnages incarnés par Klaus Maria Brandauer dans la «trilogie austro-hongroise» permettaient à Szabo d'entraîner le spectateur dans son dialogue philosophique avec l'Histoire, de partager ses doutes éthiques. En termes psychanalytiques, l'ultime décès de Mephisto, de Redl ou d'Hanussen peuvent se voir comme une tentative de Szabo à exorciser sa propre angoisse d'artiste et d'intellectuel travaillant sous un régime oppresseur, en exposant le côté sombre, l'«ombre» comme le dirait Jung, du succès artistique (ou de quelque succès que ce soit). Aussi est-il davantage intéressé au processus autodestructeur de la collaboration et de l'accommodation elle-même, qui reste l'unique héritage de ses personnages historiques, plutôt qu'au résultat ultime de leur ambition professionnelle ou artistique, qui demeure douteux.

Dans **Taking Sides** cependant, Szabo semble surtout préoccupé par l'héritage de Furtwängler et la manière dont son «accommodation» avec l'élite nazie a modifié sa place au sein de l'Olympe musical. On ne le verra «diriger» un orchestre que deux fois: au tout début du film, dans une reconstitution de ses fameux concerts (enregistrés d'ailleurs) sous le son étouffé du bombardement de Berlin, puis à la toute fin du film, dans les images d'archives d'une performance de commande à l'orchestre philharmonique de Berlin, alors qu'il accepte les applaudissements de dignitaires nazis où se trouve Goebbels. Au contraire des personnages charismatiques et sexuellement ambivalents de la trilogie de **Mephisto**, nous ne voyons jamais Furtwängler comme une personne privée, mais seulement comme un sujet de la dé-nazification, interrogé ou attendant d'être interrogé par le Major Arnold. Stellan Skarsgård y tient de toute évidence son meilleur rôle, limitant son jeu à quelques gestes éloquents et un regard intense, introverti: musicien, son Furtwängler n'est pas à l'aise avec la parole. Et c'est le Major Arnold, qui recherche avec entêtement des preuves de sa culpabilité — sinon de la collaboration, du moins de l'«accommodation» de Furtwängler avec le régime — qui parle le plus. Cependant, contrairement aux antagonistes de la trilogie austro-hongroise, l'accusateur de Furtwängler n'est pas un aristocrate ou un officier, ni un politicien ou un intellectuel. Et Szabo renie énergiquement qu'il appartient à la «petite-bourgeoisie mesquine». Selon lui, cet Américain dévoué, cet agent d'assurances mobilisé qui a gravi les rangs avec bravoure, obéissance et chance, «appartient à une autre culture, aussi différente de l'européenne que peut l'être la culture chinoise ou indienne, mais une culture néanmoins originale». En bon soldat, il ferait n'importe quoi pour répondre aux attentes de ses supérieurs et trouver la culpabilité de Furtwängler, en qualité



Harvey Keitel et Stellan Skarsgard dans *Taking Sides: The Case Furtwängler*

d'«artiste talentueux qui a vendu son âme au diable». L'opinion publique, outrée, avait besoin de voir «exposée parmi les hommes de haut rang un complice des Nazis, internationalement connu», spécialement après que l'horreur des camps de concentration eut été révélée.

Vient alors un dialogue en trois parties entre «l'aveugle et le sourd», comme l'a précisé habilement Jean-Loup Bourget dans *Positif*⁴. Les deux opposants ne sont pas seulement installés sur les deux pôles d'une division éthique et philosophique, ils souscrivent à des systèmes de valeurs incompatibles, issus de cultures, voire d'époques, entièrement différentes. Harvey Keitel, en major brutal et sûr de son bon droit, est le parfait émissaire de la «paix américaine» et de ses objectifs à la fois nobles et inadéquats: il reste sourd non seulement à la beauté de la cinquième symphonie de Beethoven telle que dirigée par la baguette de Furtwängler, mais aussi aux subtilités complexes des politiques de l'art sous le totalitarisme. Profondément secoué par les atrocités nazies qu'il a vues au front, dans les camps et les nouvelles filmées, il juge le cas de Furtwängler comme le simple résultat d'une ambition hypocrite: quiconque n'a pas quitté le pays, ou — pire encore — qui a joui d'une carrière prospère et d'une existence privilégiée sous l'égide de ce régime meurtrier est selon lui coupable et doit être puni.

Furtwängler, pourtant, est profondément frustré et contrarié par les accusations humiliantes du major Arnold, qui semblent aggraver sa crise de conscience personnelle et son sens inévitable de culpabilité existentielle devant la tragédie de son peuple. Mais il demeure tout aussi incapable de comprendre la logique du major: pour Furtwängler, quitter son pays à un pareil instant aurait signifié la trahison de ceux qu'il pouvait encore «aider de

l'intérieur». D'ailleurs, il n'a jamais été membre du parti et s'est toujours accroché à sa baguette comme une excuse pour ne pas avoir à saluer Hitler. Et, en vrai intellectuel européen de l'école romantique, il partage la croyance (ou plutôt l'illusion, comme l'explique Szabo), «que l'art vit plus longtemps que la politique et appartient à la transcendence de l'esprit humain, qui ne pourrait jamais être avilie par la politique».

Alors pourquoi Furtwängler, et pourquoi maintenant, longtemps après que son nom eut été plus d'une fois rayé par celui de son célèbre successeur Herbert Von Karajan, son pire ennemi, et qui, ironie suprême, n'a jamais renié le salut hitlérien ni son effectif dans le parti nazi? D'après Szabo, son film était motivé par une volonté de rabrouer «de nombreuses tentatives dans l'Europe de l'Est et l'Europe centrale de pousser certains artistes et intellectuels célèbres qui ont travaillé durant le communisme à rendre des comptes». De manière à «inviter le public non pas à voir la situation en termes manichéens et de mieux comprendre les complexités de l'art et la politique dans un régime totalitaire», il a ajouté deux personnages secondaires fictifs mais importants: la secrétaire d'Arnold, Emmi (Brigit Minichmayr), fille d'un officier allemand exécuté pour une tentative manquée d'assassinat sur la personne d'Adolf Hitler, et son assistant, né Juif-Allemand mais élevé en Amérique, le lieutenant David Wills (Moritz Bleibtreu). L'affection croissante entre Emmi et David contrebalance l'arrogance d'Arnold: elle «élargit l'horizon des arguments philosophiques et éthiques vers un plus jeune auditoire»; de plus, leur appréciation généreuse d'un grand artiste «assure la continuité de l'héritage de Furtwängler». L'héritage d'un homme tragiquement divisé entre l'art et la politique, et qui restera lié à l'une des plus belles interprétations de la cinquième symphonie de Beethoven qui nous soit donnée d'entendre. ■

4. BOURGET, Jean-Loup. «Taking Sides: Le cas Furtwängler», *Positif*, n° 495, mai 2002, p. 72.