

Jeune cinéma d'Europe centrale et d'Europe de l'Est Discours fragmentés

Christina Stojanova

Volume 23, numéro 3, été 2005

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33212ac>

[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. (2005). Jeune cinéma d'Europe centrale et d'Europe de l'Est : discours fragmentés. *Ciné-Bulles*, 23(3), 52–57.

Discours fragmentés

CHRISTINA STOJANOVA

« Être moral ne signifie pas nécessairement " être bon ", mais exercer sa liberté d'auteur et d'acteur comme s'il s'agissait d'un choix entre le bien et le mal. » (Zygmunt Bauman)

Les films de l'Europe de l'Est postcommuniste n'occupent plus, comme autrefois, l'avant-scène des festivals de films internationaux, ayant désormais à disputer leur place avec une myriade d'œuvres issues de cinématographies nationales « en vogue » (comme le cinéma iranien, coréen ou danois). Or, une nouvelle génération de cinéastes nés dans les années 1960 et 1970 sont venus occuper le vide laissé vacant par la crise d'inspiration de la génération précédente, accomplissant des miracles avec les budgets minimes de leurs industries cinématographiques respectives, et frayant leur chemin à travers le réseau prestigieux des festivals internationaux de cinéma.

Ce faisant, et tandis que l'histoire récente de la guerre froide vogue vers l'oubli, les pays est-européens en viennent à renier leur passé, comme leur statut de « parents pauvres » et de colonies de l'Europe, en faveur d'une identité paneuropéenne collective, cependant moins versée dans l'opulence décadente de la fierté occidentale que dans une conscience aiguë de sa culpabilité. Au nom de la prospérité et de la stabilité, ils ont cicatrisé les marques de leur passé historique en faveur de la stabilité et de la prospérité. Et l'Europe de l'Est, extraite subitement du monde enrégimenté du totalitarisme communiste, a opéré une transition brutale vers la postmodernité chaotique de l'après-communisme. Alors, en un coup de théâtre proprement surréaliste, les règles du jeu (tant au niveau économique que de ses mythes idéologiques) ont eu beau se renverser, cela n'a pas empêché ses principaux acteurs de s'agripper féroce-ment à leurs rôles. Aussi le libéralisme de marché,

autrefois conquis, remplace-t-il confortablement l'économie centralisée d'autrefois, permettant aux nouvelles élites de « privatiser » ce que ses parents avaient autrefois étatisé.

*« Le tour
ironique
(ou tragique)
de ce moment
typiquement
postmoderne
où tout semble
permis, où rien
ne compte et où
l'opportunisme
règne, n'a pas
échappé
à l'attention des
jeunes cinéastes
est-européens :
il repose,
au contraire,
au cœur
de leurs œuvres
les plus
originales. »*

Le tour ironique (ou tragique) de ce moment typiquement postmoderne où tout semble permis, où rien ne compte et où l'opportunisme règne, n'a pas échappé à l'attention des jeunes cinéastes est-européens : il repose, au contraire, au cœur de leurs œuvres les plus originales. Dans le droit fil des observations de Freud concernant le phénomène de « l'inquiétante étrangeté », par lesquelles le phénomène de la peur s'explique par l'abolition des frontières permettant de distinguer le « moi » et l'« autre », la vie et la mort ou le rêve et la réalité, la singularité des films que nous étudierons s'explique par la friction étrange qui s'y opère entre l'expérience récente du communisme, strictement régimenté, et la postmodernité de l'après-communisme, avec son contexte social fragmenté, son infinité de choix et le report des responsabilités qui en découle. De fait, cet état de choses engendre des discours esthétiques également fragmentés : pastiches, collages ou allégories qui démontrent des affinités interculturelles plus fortes que n'importe quelle tradition cinématographique nationale dont ces films seraient issus.

Ces ressemblances émergent notamment dans le motif du *road movie* et le comportement de ses anti-héros attachants, comme dans le souci des réalisateurs de réfléchir en termes globaux tout en racontant des histoires locales. Tandis que la narration réserve souvent des hilarantes volte-face, elle



Up and Down de Jan Hřebejk – PHOTO : MARTIN SPELDA

s'abstient d'émettre tout message moral propre aux formes classiques antécédentes à celle du *road movie*. Les personnages principaux ne s'engagent pas dans leurs quêtes insouciantes pour apprendre quelque chose d'eux-mêmes ou du monde, mais pour fuir les situations qui les forceraient à émettre des choix moraux.

Aussi cette étude tente-t-elle de cerner l'identité spécifique de cette condition « postmoderne et postcommuniste » dans les termes d'une peur existentielle de l'engagement et des responsabilités selon trois axes majeurs : les communautés divisées, les familles dysfonctionnelles et la scission de la personnalité, et ce, selon deux modes stylistiques : soit la représentation métaphorique de transgressions aberrantes qui défient tout code éthique, et l'ironie, le sarcasme et l'accent tragicomique relatifs à « l'insoutenable légèreté » de l'être postmoderne. Un troisième mode, celui du réalisme magique, sera également envisagé comme une forme hybridant plus adéquatement le réalisme et la fantaisie, l'ironie et le drame, le local et le global.

Communautés divisées

« L'existence morale, dit le philosophe d'origine polonaise Zygmunt Bauman, est faite d'incertitude, de solitude et d'ambivalence permanentes » reposant sur la difficulté de faire le bon choix. Dans une époque postmoderne, la « difficulté de choisir » est allégée par une « existence vécue comme une succession d'épisodes, libres de tout quant aux conséquences ». Si le « livre d'épargne » était le symbole de la vie moderne, commandant le report des satisfactions, la « carte de crédit est devenu le paradigme de l'ère postmoderne... prônant la gratification immédiate et le report du paiement des comptes ». Dans un tel monde, le sens de la collectivité est forcément impossible, et s'il reste présent, marginalement s'entend, il demeure hostile ou ironiquement distant, voire indifférent. Ce qui explique le penchant de ces cinéastes pour les cadrages étroits, qui isolent et désengagent les protagonistes de leur environnement. Exception à la règle, le réalisateur bulgare Igljka Trifonova (*Lettre à l'Amérique*) use du réalisme magique pour opérer



Les Abeilles sauvages de Bohdan Slama

des oppositions incongrues, entre les modes de vie américains ou autochtones, entre l'urbain et le rural, interrogeant les notions de frontière, de mélange et de changement. Son film montre ce qu'il reste de communautés bulgares autrefois vibrantes et étroitement tissées : son chœur d'hommes et de femmes âgés, où l'on trouve d'authentiques paysans, forme un arrière-plan adéquat à la fuite du jeune protagoniste. Fidèle à la tradition du réalisme magique, le film emprunte abondamment au terreau des contes de fées locaux, où les vieillards font habituellement office d'adjuvants miraculeux aux hommes dont le cœur est pur et qui s'avèrent réellement capables de don de soi.

Or, le fait est qu'Ivan, le protagoniste de **Lettre à l'Amérique**, n'a pour seul mérite que celui de se trouver au bon endroit au bon moment. Récepteur passif de la grâce, il n'a pas à prouver son mérite en surmontant des épreuves initiatiques. Ici, la solution magique prend la forme d'une vieille chanson au pouvoir guérisseur qu'il lui suffit d'enregistrer et d'envoyer à un ami malade pour que celui-ci se rétablisse — à la suite de quoi, Ivan peut aller son chemin, égal à lui-même. Aussi le film semble affirmer les pouvoirs magiques des croyances ancestrales, au-delà de la quête qui y mène habituellement, ce qui explique peut-être le succès du film, à une époque où la culture autochtone inspire encore un certain sentiment d'appartenance alors que le fossé grandissant entre les « nouveaux riches » et les « nouveaux pauvres » relègue les « anciens », et tout ce qu'ils représentent, dans un oubli grandissant.

« Mais la faveur qu'accordent les Tchèques et les Moraves à la rationalité "moderne" et à l'avancement technologique semble avoir fait en sorte qu'ils substituent les "mythes" hérités de leur cocon prémoderne par une marque particulière d'horreur gothique, confortablement domestiquée dans la maison familiale comme dans le pub local. »

Familles dysfonctionnelles

Autre « jeune » film populaire où figurent les « anciens », **Les Abeilles sauvages** (2001) de Bohdan Slama, déboulonne pour sa part ce qui peut rester du mythe des « vieux sages », défiant ainsi une idylle rustique fossilisée en montrant une collectivité de grand-mères travailleuses comme une bande d'obsédées sexuelles alcooliques et grossières. Chronique hilarante de la vie d'un village morave, le film tourne autour d'une douzaine de personnages qui sont autant d'archétypes tchèques : le président cynique de la brigade des femmes; Kaya le rêveur et son frère, un étudiant en génie raté et aspirant cinéaste; leur père frustré et leur grand-mère accro aux machines à sous; leurs copines; le rival de Kaya, imitateur de Michael Jackson; une femme fatale récemment veuve, et beaucoup d'autres personnages qui, bien qu'ils semblent aller vers quelque lieu exaltant, ne partent jamais vraiment et ne résolvent rien.

Certes, on peut facilement retracer les origines du style de Slama en se tournant vers certains classiques de la littérature satyrique tchèque (B. Hrabl, J. Hasek) ou du cinéma de sa « nouvelle vague » des années 1960 (notamment **Le Bal des pompiers** de Milos Forman). Mais ce premier essai appartient encore plus à une vague de films qui lui sont contemporains. Signés par des auteurs de la même génération, ceux-ci jettent un regard particulièrement féroce, mêlant observation documentaire et investigation surréaliste, sur les joies fraîchement découvertes du *consumérisme* à l'occidentale, opposées aux passions coupables de la classe des « nouveaux pauvres » : David Ondricek (**Les Solitaires**, 2000, **Une main ne peut applaudir**, 2003), Jan Hřebejk (**Up and Down**, 2004), Petr Zelenka (**La Fabrique de boutons**, 1998).

Mais la faveur qu'accordent les Tchèques et les Moraves à la rationalité « moderne » et à l'avancement technologique semble avoir fait en sorte qu'ils substituent les « mythes » hérités de leur cocon prémoderne par une marque particulière d'horreur gothique, confortablement domestiquée dans la maison familiale comme dans le pub local. De plus, les narrations polyphoniques de Zelenka, Ondricek et Hřebejk, embrassant au moins une demi-douzaine de personnages, progressent comme des énigmes familiales dont la conclusion révélerait

que chacun des personnages a une part active dans l'intrigue.

La Fabrique de boutons de Zelenka démarre en 1997 en entremêlant une improbable, mais amusante, reconstitution des secondes précédant la chute de la première bombe atomique en 1945 avec des épisodes pragois situés autour du mois d'août 2000. Le film débute avec un épisode en noir et blanc qui alterne entre l'intérieur des cabines des pilotes prêts à jeter la bombe et des vues prises du sol, où un groupe de Japonais, embêtés par un climat de pluie incessante, apprennent à jurer en anglais, faute d'avoir dans leur langue un éventail suffisant de « jurons » — lesquels, d'après un personnage truculent, semblent tellement soulager les Américains. De fait, l'épisode se termine par un chant collectif — « *fucking weather!* » — alors que le spectateur est informé du fait qu'à cause du mauvais climat, l'avion a été détourné de Kokura à Hiroshima pour envoyer la bombe. Et c'est depuis lors, apprend-t-on, que les Japonais utilisent l'expression « chanceux comme Kokura »...

En soi, cet épisode peut être vu comme une mise en abyme pleine d'esprit qui reflète le sens et le style de **La Fabrique de boutons** comme des films mosaïques suivants où, pendant que les personnages poursuivent leur quête vers les satisfactions immédiates — tel le désir des citoyens de Kokura pour une température plus clémente ou l'empressement de l'armée américaine à jeter la bombe —, les événements opèrent leurs propres règlements de compte vis-à-vis l'éthique. Plus proches du climat fataliste d'un roman comme *L'Immortalité* de Milan Kundera que des narrations circulaires d'un Tarantino, les épisodes tchèques du film présentent autant de quêtes, aussi bien anecdotiques, morales que philosophiques, de la condition humaine. Un voyage nocturne dans un taxi, où se succèdent une femme mariée et son amant qui ne peuvent se rencontrer que dans des taxis, puis le mari jaloux de cette dernière, et un couple d'intellectuels qui ont une fixation perverse sur les boutons de la banquette arrière, révèle un monde aussi obsédé par le sexe qu'il est effrayé par le concept de responsabilité, en un enchaînement de hasards qui semble vouloir prouver qu'ici, nous sommes tous, en quelque sorte, « chanceux comme Kokura ».

Tandis que la cinématographie subséquente de Zelenka peut, malgré sa popularité, accuser un certain épuisement créatif (*L'Année du diable*, 2002), c'est un film de Jan Hřebejk, **Up and Down** (2004), qui semble mettre au premier plan le fond existentiel et sérieux du mode « mosaïque » de ce cinéma. En effet, sa fameuse « trilogie historique » (**Cozy Dens**, 1999, **Divided We Fall**, 2000, et **Pupendo**, 2003) se veut le commentaire d'autant de tragédies fondatrices de l'identité tchèque moderne (l'invasion soviétique de 1968, l'occupation nazie et son après-coup, et la persécution communiste des artistes et des intellectuels), révélant la résilience des Tchèques, qui élimèrent les effets les plus désastreux de ces événements grâce à la protection insulaire des amis et de la famille. Mais, alors que la nostalgie de cette trilogie désigne le sens de la famille



Every Day God Kisses Us on the Mouth de Sinisa Dragin



Le Contrôleur de Nimród Antal

et de la patrie comme un refuge sublime contre un monde de périls politiques, **Up and Down** offre le condensé des peurs et des solitudes existentielles de la génération de velours, arrachée du nid tapi derrière le rideau de fer pour joindre, de force, le village global. De fait, les personnages rencontrent, douloureusement, des problèmes typiquement occidentaux : immigration illégale, crime organisé, carriérisme sans scrupules, familles brisées, amis égoïstes, emplois sous-payés... — et luttent désespérément pour retrouver leur sentiment d'appartenance. Un garde du corps, Frantisek, recourt à la xénophobie et au racisme tandis que sa femme sans enfants, Miluska, et une traductrice à la retraite, Vera, s'accrochent au symbole de la famille, quitte à adopter un enfant volé par des trafiquants réfugiés, ou à refuser à un mari sénile et malade le divorce dont il a tant besoin.

Contrairement aux fins ouvertes et expérimentales de Zelenka et d'Ondricek, où le flou de la moralité postmoderne exonère leurs personnages de « l'angoisse de choisir », la quête des personnages de Hrebejk mène à une conclusion ferme qui les force à payer pour leurs choix. Éventuellement, ce mouvement tragicomique d'amours et d'existences entremêlés, se fond en une métaphore sur la réconciliation, le pardon et le courage de trouver, à travers le chaos, le chemin qui mène à son propre « chez soi ».

Personnalités divisées

La présence d'hommes faibles ou victimes révèle de façon récurrente la crise de la masculinité propre à l'après-communisme. La place du héros, autrefois nouvel homme flamboyant ou tragique, est désormais usurpée par la figure du « farceur ambivalent » qui, parachuté dans le *no man's land* séparant le communisme de l'après-communisme, se révèle, pour reprendre les termes de C.-G. Jung, « à la fois sous-humain et super humain, bestial et divin ». Nombre de films est-européens récents examinent le drame du caractère divisé de ce « farceur ambivalent ». Étranger à la notion de rédemption et de repentance autrefois offertes par la religion, et face à l'effondrement des appareils suprahumains du système communiste comme de l'autorité morale exclusive dont il se drapait, l'individu est laissé à lui-même. La vie, vécue comme une succession d'épisodes dénués de liens réciproques, permet au « farceur ambivalent », à l'escroc, de défier sans remords toute morale.

Dumutru (Dan Condurache), « héros » d'**Every Day God Kisses Us on the Mouth** (Sinisa Dragin, 2002), est l'archétype de l'escroc : à la fois dominé par l'inhumain et victime de trahison. Toujours en fuite, Dumutru semble moins tourmenté par ses « œuvres » que sa conscience dormante. Libéré de prison, ce tueur de profession rencontre aussitôt,

dans le train qui le ramène chez lui, un joueur gitan qu'il dépouille de son argent et tue après lui avoir dérobé sa femme. Maudit par cette dernière, la vie de Dumutru prend alors un tour à la fois surnaturel et macabre. En peu de temps, il trouve son épouse engrossée de l'enfant de son frère, qu'il assassine avant que la gitane incendie sa maison et brûle vives sa mère et sa femme. Cet enchaînement de malheurs s'explique-t-il par d'étranges lois sociales ou comme une forme de punition divine? Le film ne le dit pas, mais l'omniprésence de symboles archaïques (oiseaux insolites, gitans...) brouille constamment les frontières du réel et de l'irréel.

Installé dans la grande ville, Dumutru tue encore, mais il n'est pas pour autant un héros de *slasher*. Les meurtres, traités avec désinvolture, demeurent hors champ et sont rendus dans un noir et blanc déréalisant qui vise autre chose que la représentation de l'horreur pure. En effet, dans le climat de stupeur morale et de perversion propre à l'après-communisme, la malignité de Dumutru semble une aptitude de survie tout à fait adéquate.

Sur un plan symbolique cependant, le tourment inhumain de Dumutru mène à la révélation divine. Hanté par des visions surréelles et sentant venir un nouveau bain de sang, Dumutru implore la mort de venir le chercher. Mais « Dieu l'embrasse sur la bouche » de nouveau et le garde en vie, poussant Dumutru à croire qu'il fait partie d'un plan divin. Aussi devient-il un loup-garou spirituel, simultanément surhumain et bestial, coincé entre la vie et la mort, le diabolique et le sacré.

Le Contrôleur (Nimród Antal, Hongrie, 2003), comprend aussi une figure d'escroc paradoxal. En constant déplacement, son héros, Bulcsú (Sándor Csányi), travaille comme contrôleur au métro de Budapest à une époque où un tueur masqué y commet de nombreux meurtres. Saisi dans un écheveau de relations et d'inimitiés avec ses collègues et les passagers fraudeurs, Bulcsú se montre fièrement décidé à assurer un semblant de normalité à son existence souterraine et fait de son mieux pour demeurer un être moral doté de libre arbitre. Mais sa rencontre avec une femme, Béatrice, en costume d'ours, et ses conversations avec son père, un conducteur de train, tissent un parallèle entre son existence souterraine et le voyage de Dante vers le purgatoire : Béatrice lui servant de guide, tandis que les femmes ne cessent de l'inviter à une fête qui se

« Mais, alors que la nostalgie de cette trilogie désigne le sens de la famille et de la patrie comme un refuge sublime contre un monde de périls politiques, Up and Down offre le condensé des peurs et des solitudes existentielles de la génération de velours, arrachée du nid tapi derrière le rideau de fer pour joindre, de force, le village global. »

déroule dans « le monde d'en haut ». Mais cette vie souterraine peut aussi se voir comme métaphore de l'existence de l'après-communisme, où même un travail aussi mal payé que contrôleur de tickets justifie de sanglants combats de groupes rivaux; où certains excentriques paumés préfèrent humilier les contrôleurs plutôt que d'acheter un simple billet de train. Dans ce climat, Bulcsú se présente comme le dernier homme de parole, noble exception confirmant la règle — et pourtant, Antal se dérobe à toute interprétation claire en suggérant que le tueur masqué et Bulcsú pourraient être la même personne. Une poursuite endiablée et mortelle contre l'assassin implique également que Bulcsú s'est engagé dans un combat mortel contre son propre *alter ego* diabolique; et ce n'est que sur son lit de mort que Bulcsú, en proie à l'hallucination, pourra enfin se voir, avec son amie déguisée en ange, accédant enfin à « la lumière au bout du tunnel ».

Attirant plus d'un million de spectateurs en Hongrie, **Le Contrôleur** a aussi touché une corde sensible chez le public festivalier, devenant, de mémoire récente, l'un des films hongrois les plus primés sur ce circuit. Il n'est pas difficile d'expliquer son succès par la détermination de son auteur à investir, et défendre, un (anti-)héros aussi ambigu et controversé. Le cinéma est-européen n'avait pas engendré depuis longtemps un tel personnage contemporain, capable de résoudre la « difficulté de choisir » en créant un code moral personnel auquel il tente de se tenir. Le personnage de Bulcsú se trouve donc certainement au-dessus des perdants et autres personnages erratiques qui incarnent l'humeur, propre à se complaire dans l'évasion, de la plupart des jeunes réalisateurs est-européens, qui, à quelques exceptions près, préfèrent l'isolement d'univers existentiels fermés qui se trouvent à l'abri de toute analyse engagée des affolantes tensions, sociales et éthiques, des réalités de l'après-communisme. Alors que ces derniers préfèrent diriger leur curiosité sur les aspects plus insolites de l'existence postcommuniste, Nimród Antal, jeune réalisateur hongrois, refaçonne audacieusement ce paysage, en revenant, par un chemin nouveau, vers la responsabilité intellectuelle et artistique du penseur encore doué d'une conscience sociale, typique des générations précédentes de cinéastes est-européens, comme des traditions culturelles de l'Europe de l'Est en général. ■

Traduit de l'anglais par Jean-Philippe Gravel