

Ciné-Bulles

Histoire et temps présent : Cinéma hongrois

Jean-François Hamel

Volume 29, numéro 3, été 2011

URI : id.erudit.org/iderudit/64531ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

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

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hamel, J. (2011). Histoire et temps présent : Cinéma hongrois. *Ciné-Bulles*, 29(3), 40–45.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 2011

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/>]

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



L'Homme de Londres de Béla Tarr

Histoire et temps présent

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Comme la plupart des cinématographies d'Europe de l'Est, le cinéma hongrois est intimement lié au contexte social et politique dans lequel il se déploie. Il serait impensable de tenter de comprendre la production cinématographique de ce pays sans la rattacher à son histoire. Depuis la Seconde Guerre mondiale, divers événements marquants ont eu sur le cinéma hongrois des effets considérables, qui tantôt ont conduit à des mesures de censure extrêmement sévères, tantôt à un sentiment de révolte devant un régime intransigeant. Résumons quelques faits importants : à la suite de l'occupation allemande pendant la Seconde Guerre mondiale, la Hongrie est soumise au régime communiste stalinien. Le cinéma soviétique est alors assujéti à un rôle précis, celui de glorifier le régime en place et de faire l'éloge du stalinisme. L'art de propagande dont hérite évidemment la Hongrie, connu sous le nom de réalisme socialiste, empêche les réalisateurs de produire des œuvres personnelles ou s'éloignant des valeurs communistes. La mort de Staline en 1953 laisse présager un vent d'espoir. Elle conduit la Hongrie à une importante révolte anticommuniste en 1956, mais les forces soviétiques s'interposent. Elles transforment cette révolte en une sanglante répression et les opposants à l'Armée rouge sont exécutés.

Même si elle est largement assujettie à l'URSS au cours des années 1960, la Hongrie procède tranquillement à une certaine libéralisation. Surtout, la censure en arts se fait moins forte, ce qui permet au cinéma hongrois de s'extraire, graduellement, de la domination du réalisme socialiste. C'est sous cette nouvelle impulsion de défier l'autorité que naît un film comme **Le Caporal** (1965), réalisé par Marton Keleti, une puissante satire du pouvoir et de la bureaucratie. L'action se situe en 1945, au moment où les fascistes hongrois et les communistes se livrent bataille, faisant du territoire de la Hongrie un véritable espace de guerre. Pendant ce temps, un caporal, coincé sur le front de l'Est, souhaite désespérément rentrer chez lui. Le film de Keleti permet d'entrevoir la possibilité d'opposer à la pensée dirigeante un regard lucide sur le monde; il traduit également l'intérêt que porte le cinéma hongrois à son passé, aux périodes noires de son histoire.

L'originalité des œuvres de la Nouvelle Vague française du début des années 1960 repose avant tout sur un refus des conventions cinématographiques. La dimension sociale y était très souvent absente, sinon à peine effleurée. Les objectifs du nouveau cinéma hongrois sont autres. En Hongrie comme en Pologne et ailleurs en Europe de l'Est, les nouvelles vagues des années 1960 et 1970 cherchent non pas tant à transformer le cinéma qu'à réfléchir sur les conséquences de l'Histoire sur l'individu. La réflexion part d'un contexte sociopolitique pour aller vers l'individu, qui doit survivre dans un contexte difficile, tant sur le plan économique que social. C'est un important travail sur la mémoire et sur le temps qui anime les cinéastes hongrois de cette période. Ils sont pour la plupart, ce que démontre Keleti avec **Le Caporal**, constamment ramenés à l'état précaire, passé ou présent, de la Hongrie, aux éternels combats entre forces ennemies qui déchirent le pays.

L'âge d'or d'après-guerre

Miklós Jancsó est le premier grand réalisateur du cinéma d'auteur hongrois des années 1960. Né en 1921, il est le plus illustre représentant de ce qu'on a appelé «l'âge d'or du cinéma hongrois». Titre surtout redevable à un succès marqué à l'étranger (il reçoit en 1972, pour son film **Psaume Rouge**, le Prix de la mise en scène au Festival de Cannes). Son immense maîtrise formelle et la richesse de ses films, où se côtoient poésie et réalisme, ont fait de Jancsó une source majeure pour les générations futures, en Hongrie comme ailleurs en Europe. Tout son œuvre est traversé par un constat pénétrant sur l'histoire hongroise: révolution de 1848 dans **Les Sans-Espoir** en 1965, guerre civile de 1918 dans **Rouges et Blancs** en 1967,

échec de la République des Conseils au lendemain de la Première Guerre mondiale dans **Agnus Dei** en 1970 ou révolte d'ouvriers hongrois au XIX^e siècle dans **Psaume Rouge** en 1972. Le désespoir qui émane de ses films évoque les traces douloureuses laissées par l'Histoire sur la population hongroise.

Jancsó est surtout très critique vis-à-vis de la guerre, ce qu'il illustre le sublime **Rouges et Blancs**. L'histoire se situe peu après la révolution russe d'octobre 1917. Des soldats hongrois se rallient à l'Armée rouge qui lutte contre les forces contre-

En Hongrie comme en Pologne et ailleurs en Europe de l'Est, les nouvelles vagues des années 1960 et 1970 cherchent non pas tant à transformer le cinéma qu'à réfléchir sur les conséquences de l'Histoire sur l'individu. La réflexion part d'un contexte sociopolitique pour aller vers l'individu, qui doit survivre dans un contexte difficile, tant sur le plan économique que social.

révolutionnaires, qu'on nomme «armée blanche». Des combats sanglants ont lieu, pendant lesquels les deux groupes alternent attaques massives et meurtres. Jancsó illustre l'engrenage dans lequel sont pris des soldats impuissants par de magnifiques plans-séquences qui s'étirent pour amplifier la misère de leur condition. Les plans d'ensemble qu'il affectionne noient les personnages dans l'immensité d'un champ de bataille où ils sont voués à mourir dans l'anonymat. La mise en scène, majestueuse et distante, évoque en outre les absurdités de la guerre civile, l'incohérence de combats sans fin menés dans le désordre et le chaos. Sans surprise, la vision sombre du conflit que propose **Rouges et Blancs** ne plaît pas aux autorités soviétiques; même s'il s'agit d'une coproduction soviéto-hongroise, le film ne sera jamais distribué en URSS. Surtout que Jancsó ajoute à la noirceur de ses descriptions un commentaire lucide sur les méfaits que produit l'état de dépendance du peuple hongrois. Ainsi, **Rouges et Blancs** est non seulement une brillante réflexion sur les atrocités de la guerre, il est également, malgré sa dimension historique, incroyablement actuel. En montrant

des soldats hongrois se sacrifier pour une cause qui les dépasse, Jancsó critique la soumission néfaste de la Hongrie à une dictature soviétique qui brime sa liberté.

À l'instar de Jancsó, István Szabó, dont le premier long métrage marquant, **Père**, est réalisé en 1966, propose un cinéma d'auteur porté par un intérêt certain pour l'Histoire. Dans son cas, c'est surtout la Deuxième Guerre mondiale qui le fascine et le préoccupe. Dans un style plus flamboyant et plus baroque que celui de Jancsó, Szabó interroge les effets de cette grande Guerre sur les comportements et les décisions individuelles. Réalisé en 1970, **Un film d'amour** raconte la relation amou-

diques et d'une merveilleuse honnêteté qui leur donnent une pertinence certaine. **Mephisto**, bien que réalisé en 1981 par Szabó, s'inscrit dans ce mouvement entamé dans les années 1960. L'action se déroule en Allemagne pendant les années 1930, alors que le régime nazi prend le pouvoir. Un acteur, initialement indifférent à la politique, en profite pour jouer des pièces de propagande et ainsi assouvir son désir de gloire. Chez ce héros pris dans un dilemme moral, l'intégrité et la passion ne peuvent coexister. Comme **Un film d'amour**, **Mephisto** évolue à un rythme haletant, sans pause, dans un foisonnement d'événements. Szabó paraît jouer sur cette précipitation pour mieux exposer la roue infernale et dangereuse dans laquelle sont pris ses personnages. Obligés de prendre position, ils sont aussi forcés d'agir dans l'instant.

Ce qui est généralement connu du cinéma de Tarr appartient à cette seconde période, plus influencée par Andreï Tarkovski que John Cassavetes : les longs plans-séquences, une narration abstraite, des actions réduites à leur plus simple expression, des personnages désespérés et solitaires. **Damnation**, réalisé en 1987, incarne cette dimension métaphysique qui devient alors une composante indissociable du cinéma de Béla Tarr.

reuse entre un homme et une femme qui ont grandi dans la Hongrie d'avant-guerre. Szabó s'intéresse, à travers cette histoire individuelle, aux bouleversements majeurs qui ont frappé son pays depuis l'occupation allemande des années 1940. Fait d'ellipses et de ruptures temporelles extrêmement novatrices, le récit se présente comme un espace où s'entrechoquent l'individu et l'Histoire. Les personnages doivent sans cesse agir en fonction du contexte politique en place. Impossible pour eux de s'en affranchir, de le nier.

Dans le cinéma hongrois de cette époque, la fiction rejoint très souvent la réalité. Jancsó et Szabó sont les représentants les plus connus de ce rapprochement entre fiction cinématographique et faits réels. Bien qu'il ne s'agisse jamais de documentaires, les films de ces cinéastes sont empreints de détails véri-

Dans les années 1970, le cinéma hongrois voit émerger des films intimistes qui s'inscrivent néanmoins dans un cinéma à caractère social. C'est le cas du film **Amour** que réalise Karoly Makk en 1971. Même si elle n'est qu'implicitement montrée, l'ombre de la tyrannie soviétique, représentée à l'époque en Hongrie par le dictateur Rakosi, plane sur le film. Un homme est emprisonné pour des raisons politiques, laissant son épouse seule au chevet de sa mère malade. Lorsqu'il retourne dans son village, la peur de voir ce qu'il est advenu de ses proches l'envahit. Finalement, il retrouve sa femme, qui a perdu son travail parce qu'elle était considérée comme une opposante au régime, et apprend que sa mère est morte. **Amour** est un film émouvant, qui parvient magistralement à raconter l'état d'esprit dans lequel se trouvent les Hongrois pendant cette période de dure répression et d'emprisonnements illégitimes. La femme et la mère, attendant le retour de l'homme qu'elles aiment, lui inventent une autre carrière : celle de réalisateur à succès parti aux États-Unis. Le pouvoir du cinéma est esquissé par cette invention à laquelle

semble croire sa mère. Mais cette fiction ne remplace pas les horreurs du temps présent que Makk examine sans complaisance, jetant un regard éveillé sur le quotidien répétitif de deux femmes au bonheur sacrifié.

L'approche minimaliste de Karr trouve un écho dans le cinéma de Márta Mészáros, dont **Adoption** (1975), peut-être son plus beau film, illustre la subtilité et la grâce d'un cinéma de l'intime. L'histoire est simple mais touchante : une ouvrière, qui souhaite avoir un enfant, se lie d'amitié avec une adolescente qui habite dans un centre pour délinquants. Le cinéma de Mészáros s'éloigne sensiblement de celui de ses confrères hongrois de l'époque. Les éléments autobiographiques y sont nombreux et la narration se fait introspective. La femme y occupe une place importante : elle est à la recherche d'une indépendance, mais



Damnation et **Les Harmonies de Werckmeister** de Béla Tarr

aussi d'un soutien affectif et familial. Comme le film de Makk, **Adoption** est un film de femmes. Des femmes qui souhaitent quitter leur solitude et trouver le bonheur — l'ouvrière le trouvera auprès d'un enfant, tandis que l'adolescente le cherchera auprès d'un mari. La filmographie de Mészáros, plus encore que celle de Karr, est un brillant exemple de la puissance et de la vitalité du cinéma d'auteur hongrois des années 1960-1970.

Le cinéma métaphysique de Béla Tarr

Les derniers véritables succès de «l'âge d'or du cinéma hongrois» voient le jour au début des années 1980: **Mephisto** permet à Szabó de gagner l'Oscar du meilleur film en langue étrangère, tandis que Mészáros gagne le Grand Prix au Festival de Cannes de 1984 avec **Journal à mes enfants**, film en grande partie autobiographique. Le successeur de cette génération née dans les années 1920-1930 et dont Miklós Jancsó a été le plus illustre représentant se nomme Béla Tarr. Né en 1955, il semble porter sur ses épaules, depuis le milieu des années 1980, tout le cinéma hongrois. Il est désormais, à l'extérieur des frontières nationales, le cinéaste hongrois le plus cité, le plus reconnu par la critique internationale. Malgré tout, le cinéma de Béla Tarr demeure méconnu et ses films semblent plus discutés par les experts que regardés par le public, qui considère son cinéma difficile et exigeant.

Bien que le cinéma de Béla Tarr soit lent composé d'incroyables longs plans-séquences, la première partie de sa carrière avait emprunté une tout autre orientation. En 1977, alors qu'il n'a que 22 ans, il réalise un premier long métrage, **Nid fami-**

lial, dans une forme documentaire et réaliste qui évoque le cinéma de John Cassavetes. Le film relate les difficultés d'un couple qui doit vivre dans un minuscule appartement avec la famille du mari. Cette promiscuité empêche le couple d'avoir une intimité. Détestée par les parents de son mari, la femme tente d'obtenir un appartement auprès des autorités, mais sa demande est rejetée. Puis, le couple se sépare et la femme, sous l'ordre de son beau-père, est forcée de quitter le domicile conjugal. Elle se met à chercher refuge ailleurs, sans son mari. Filmés en gros plans par une caméra à l'épaule alerte et constamment en mouvement, les personnages sont enfermés dans un espace clos et exigu qui accentue les tensions entre eux. Le réalisme cru de **Nid familial** est choquant, mais surtout révélateur de la triste réalité de la Hongrie communiste des années 1970. Béla Tarr montre cette réalité dans un style direct d'une force peu commune. L'expérience est saisissante et mémorable, bien que complètement différente de celle à laquelle le cinéaste s'adonnera par la suite.

Après deux films appartenant à la veine réaliste du début de sa carrière, dont **The Outsider** (1981), Béla Tarr abandonne complètement ce style au milieu des années 1980. Ce qui est généralement connu du cinéma de Tarr appartient à cette seconde période, plus influencée par Andrei Tarkovski que John Cassavetes: les longs plans-séquences, une narration abstraite, des actions réduites à leur plus simple expression, des personnages désespérés et solitaires. **Damnation**, réalisé en 1987, incarne cette dimension métaphysique qui devient alors une composante indissociable du cinéma de Béla Tarr. L'action se situe dans un paysage dévasté. La nudité du décor est soutenue

par de longs plans d'ensemble qui en dévoilent toute la laideur noire et repoussante. Un homme reclus et coupé du monde est attiré par la chanteuse du bar qu'il fréquente. Le fil narratif que pourraient produire des rencontres entre les personnages ne parvient jamais à se former. Une lente et méticuleuse atmosphère vient l'annuler et le remplacer. Les personnages, abandonnés sur un territoire désertique comme des êtres déçus, sont condamnés à l'isolement et la souffrance. **Damnation**

Le cinéma hongrois contemporain
se heurte évidemment à la comparaison
avec Tarr, qui est devenu, depuis
les années 1980, une référence nationale
au même titre qu'a pu l'être, à son époque,
Ingmar Bergman pour la Suède.

observe la misère dans toute sa simplicité et attire le regard vers l'absurdité que provoquent des rapprochements humains voués à la désillusion.

Marqué par une approche artistique personnelle et originale, le cinéma de Béla Tarr engendre des expériences uniques et absolument inoubliables. Aussi faut-il être patient, accepter la mélancolie et la grisaille de ses films pour en apprécier toute la beauté. Pensons au sublime **Les Harmonies de Werckmeister**, réalisé en 2000, qui pousse à l'extrême l'exploration par le cinéaste d'un monde apocalyptique et intolérable. Un monde désormais capable de folie meurtrière. Un désordre absolu règne sur le village où se déroule l'action. L'installation d'un cirque sur la place centrale est suivie de gestes atroces et monstrueux qui sèment le désarroi et la peur dans la population. Un jeune homme naïf tente de ramener l'ordre ou, à tout le moins, d'expliquer l'horreur dont il est témoin. La seule réponse provient de la vie elle-même, d'une vie transcendante d'où émane une mystérieuse poésie qui en fait ressortir toute la splendeur. La séquence d'ouverture des **Harmonies de Werckmeister** témoigne de cette pensée: dans un bar sur le point de fermer, le jeune homme utilise les ivrognes encore présents pour leur faire orchestrer une sorte de ballet cosmique, faisant jouer à l'un le soleil, à un autre la lune, puis à un troisième la terre. La caméra, ne s'arrêtant jamais de tourner pendant toute la scène, virevolte gracieusement autour d'eux. Chez Béla Tarr, c'est la sensibilité métaphysique de la mise en scène qui crée

l'émerveillement, malgré le désespoir que les images puissent suggérer.

La nouvelle génération

L'imposante figure de Béla Tarr, qui poursuit au cours de la décennie 2000 son œuvre cinématographique avec le superbe film **L'Homme de Londres** en 2007, présenté en sélection officielle au Festival de Cannes la même année, est difficile à ignorer pour la nouvelle génération. Le cinéma hongrois contemporain se heurte évidemment à la comparaison avec Tarr, qui est devenu, depuis les années 1980, une référence nationale au même titre qu'a pu l'être, à son époque, Ingmar Bergman pour la Suède. Dans l'ombre de ce cinéaste de génie, plusieurs jeunes cinéastes émergent dans les années 2000. Née au cours des années 1970, cette génération produit depuis près de 10 ans un cinéma fascinant, l'un des plus intéressants de l'Europe de l'Est. Plusieurs films de ces cinéastes, grâce au marché des festivals, sont diffusés à l'étranger, ce qui permet au cinéma hongrois de s'affranchir d'une représentation monolithique hors frontières. L'année 2006 est particulièrement faste pour

ce jeune cinéma. Deux films sont présentés à Cannes: **Taxidermie** de György Pálfi (*Un certain regard*) et **Les Paumes blanches** de Szabolcs Hajdu (*Quinzaine des réalisateurs*).

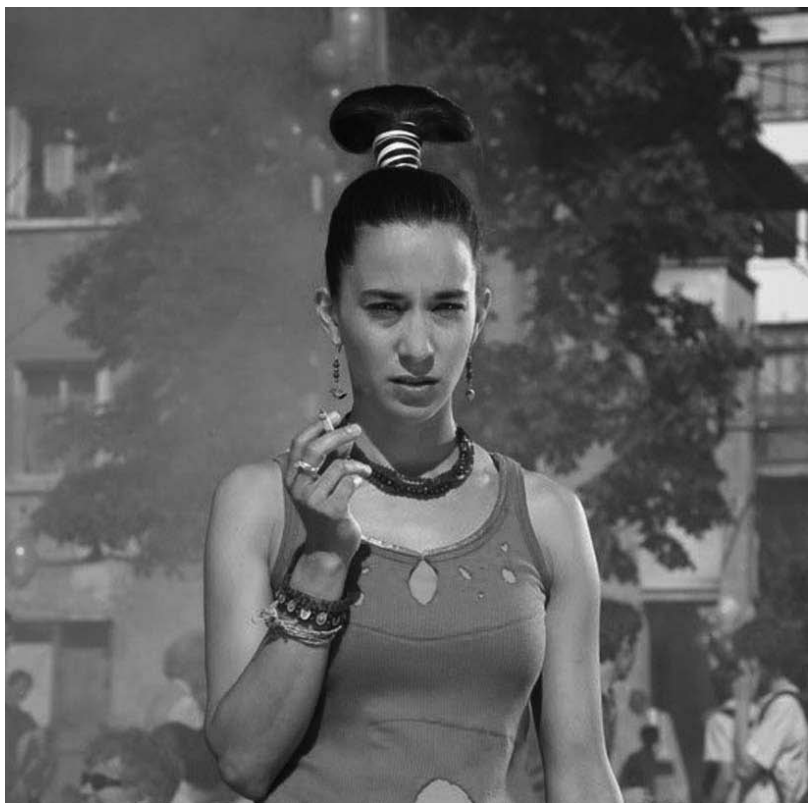
D'autres réalisateurs sortent du lot, dont Benedek Fliegauf qui réalise en 2004 un second long métrage, **Dealer**. Le film relate les rencontres quotidiennes d'un trafiquant de drogues avec ses clients: une mère toxicomane qui délaisse sa fille, une jeune étudiante dont l'amie appelle à l'aide après une expérience qui tourne mal. L'histoire se déroule dans une ville imaginaire qui semble abandonnée. Dans cette société paralysée par le désespoir, la drogue ronge à une vitesse folle les âmes des individus et détériore leur existence jusqu'à la rendre anémique. Par de longs plans superbement coordonnés où la caméra tournoie dans l'espace et observe ce terrible mal de vivre, Fliegauf confère à son film une atmosphère hypnotique et abstraite. La lenteur et la froideur de la mise en scène ajoutent à la morosité de la vie du personnage principal, dont la seule occupation consiste à constater et à encourager l'état dépressif d'un monde ravagé par la drogue.

L'héritage de Béla Tarr est indéniable sur **Dealer** tant le film propose une variation sur des éléments formels et narratifs déjà traités dans la plupart des films de Tarr, sans jamais pourtant tomber dans le pastiche. Fliegauf expérimente surtout, dans **Dealer**, l'extrême décrépitude humaine lorsqu'elle som-

bre dans le néant. Ainsi, dans l'ultime scène du film, le trafiquant, après s'être fait un dernier *shoot*, s'installe dans un bain solaire. Il attend la mort. La caméra, lentement, recule et s'éloigne du personnage, qui devient peu à peu un simple point dans l'espace noir, jusqu'à disparaître totalement. Ce dernier plan, d'une prodigieuse transcendance, semble fermer la boucle de la réflexion sur la désolation et l'abandon à laquelle se livre fréquemment le cinéma hongrois. Dans **Dealer**, il ne reste, à la fin, que le silence du vide.

Kornél Mundruczó, probablement le plus extraordinaire cinéaste de la jeune génération, n'est pas étranger à cette expérience du vide. **Delta**, qu'il réalise en 2008, procède également à une radicalisation de l'isolement par la mort. Son protagoniste, un homme discret revenu dans son village natal, décide de construire une maison sur l'eau, à l'écart de la population. Sa sœur, qui vit auprès d'une mère distante et d'un beau-père agressif, décide de l'accompagner. Des instants de sérénité silencieuse les rapprochent. Mais la tragédie finale paraît inévitable. Lors d'une fête, l'homme est tué par les villageois en voulant secourir sa sœur qui se fait violer. Comme le film de Fliegauf, **Delta** se conclut par l'image de la mort : le corps inerte de l'homme flotte sur l'eau, que le mouvement fait dériver au loin. Dans le film de Mundruczó, la fatalité oppose au bonheur précaire des protagonistes un destin contenu dans un châtement injustifié. On pourrait étendre ce constat à d'autres films hongrois, dont ceux de Tarr; les personnages ne donnent pas l'impression de mériter d'exister dans un monde cruel et rigide.

Plus récemment, le dernier film de Szabolcs Hadju, **Bibliothèque Pascal**, qui représentait la Hongrie à la course à l'Oscar du meilleur film en langue étrangère en 2010, prouve que la vigueur du cinéma hongrois est encore bien présente. Quoique dans un style moins austère et cérébral que ceux de Fliegauf et de Mundruczó, le film d'Hajdu offre une brillante étude de la prostitution européenne à travers l'histoire terrible d'une jeune femme de l'Est vendue à une maison de débauche londonienne. Ce qui frappe surtout dans **Bibliothèque Pascal**, mais aussi dans les autres films hongrois récents, c'est la sincérité de la démarche du cinéaste. C'est aussi l'absence de compromis et le refus d'un sentimentalisme mièvre. Un Prix de la critique internationale au Festival de Cannes de 2008 décerné à **Delta** démontre que la critique étrangère n'est pas insensible à la sincérité du regard que portent les cinéastes hongrois sur le monde qui les entoure. Et c'est justement l'incroyable pertinence de ce regard, à la fois singulier et pénétrant, qui rend cette cinématographie si passionnante. ■



Delta de Kornél Mundruczó et **Bibliothèque Pascal** de Szabolcs Hadju