

## Le cinéma de l'Europe de l'Est Derrière le rideau de fer

Zoé Protat

Volume 36, numéro 3, été 2018

Dossier 50 ans depuis 1968

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/88641ac>

[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

Protat, Z. (2018). Le cinéma de l'Europe de l'Est : derrière le rideau de fer. *Ciné-Bulles*, 36(3), 41–45.



Haut les mains! de Jerzy Skolimowski

**50 ANS** DEPUIS  
**1968**

## Le cinéma de l'Europe de l'Est Derrière le rideau de fer

ZOÉ PROTAT

Faut-il encore se rappeler qu'il n'y a pas si longtemps, l'Europe était coupée en deux? À l'Ouest, une Europe libre, puis une autre à l'Est, si proche, et pourtant muselée par la formule consacrée «rideau de fer». Certainement, 1968 et ses multiples révolutions n'ont pu s'exprimer de la même manière de part et d'autre du mur de Berlin. Mais la plus grande erreur du regard occidentalocentriste serait sûrement de considérer les pays dits «de l'Est» comme un bloc monolithique. Ils étaient (et sont toujours) fort différents: certains satellites de l'URSS, d'autres indépendants, d'autres, enfin, bicéphales. Mais s'ils proposaient une infinité de particularités et de réalités, il n'en demeure pas moins que leurs créateurs étaient tous privés d'autonomie par les régimes communistes. C'est pour cette raison qu'à l'est, 1968 a frappé à la fois plus fort et moins fort qu'ailleurs.

La fin des années 1960 est tout d'abord marquée par des conflits de générations. Les jeunes s'opposent à leurs parents à

grands coups de légèreté et de fraternité. À l'Ouest, ils refusent la société de consommation, la guerre, le conservatisme. À l'Est, leurs aspirations sont quelque peu différentes, peut-être plus modestes, mais aussi plus fondamentales: un assouplissement des règles, une société moins rigoriste, voire tout simplement le droit de rêver... C'est l'idée même de liberté qui est réclamée, le tout dans un contexte politique inflexible et épineux, et dans une vie quotidienne encore archaïque, marquée par l'austérité et les pénuries.

Tout cela s'inscrit également dans la révolution cinématographique des années 1960. Les cinéastes du monde entier désirent alors un art délesté des lourdeurs académiques du studio et de la littérature. Un cinéma jeune et libre: de bien beaux mots lorsqu'on vit sous une dictature! Si Staline meurt en 1953, la même année, une tentative de révolte est réprimée en Allemagne de l'Est. En 1956, la même chose se produit en Hongrie et en Pologne: l'URSS ne badine pas et

envoi les chars. Douze ans plus tard, en 1968, la situation est à la fois identique et différente. Khrouchtchev a bien entamé un long et pénible processus de dégel, mais celui-ci a cédé sa place en 1964 et son successeur, Leonid Brejnev, n'est pas réputé pour son ouverture d'esprit.

En matière de cinéma, l'Europe centrale (Tchécoslovaquie, Pologne, Hongrie) se taille d'emblée la part du lion. La RDA (République démocratique allemande), communiste, souffre de l'ultraproximité de sa voisine du monde libre, la RFA (République fédérale allemande). Carrément à l'est, la Bulgarie, la Roumanie et la Yougoslavie font figure de parents pauvres. Reste l'immense empire soviétique, qui avait le droit de vie ou de mort sur les artistes des pays susmentionnés tout en maltraitant à loisir les siens.

### Tchécoslovaquie : rires et folie

À l'époque, ce qui se faisait de plus éclatant en termes de sincérité, de créativité et d'alignement avec le zeitgeist était certainement le cinéma tchécoslovaque. La spécialité nationale est la critique du système par l'absurde : une posture qui peut se révéler aussi bien inquiétante que franchement hilarante. Chroniques nostalgiques ou de l'air du temps, portraits de l'histoire récente ou véritables cris primaires, la nouvelle vague tchèque a produit plusieurs classiques signés Jiří Menzel (**Trains étroitement surveillés**, 1966), Ivan Passer (**Éclairage intime**, 1965), Ján Kadár et Elmar Klos (**Le Miroir aux alouettes**, 1965) ou encore Věra Chytilová (**Les Petites Marguerites**, 1966). Ce cinéma se veut à l'image du socialisme à visage humain d'Alexander Dubček, politicien réformateur qui devint premier secrétaire du Parti communiste de Tchécoslovaquie le 5 janvier 1968. Sans violence, il introduisit de nombreuses libertés économiques et sociétales : ce fut le fameux Printemps de Prague, quelques mois d'illusion, qui prirent brutalement fin le 21 août avec l'invasion des chars du Pacte de Varsovie. Une répression barbare qui cadrait mal avec l'époque, et pourtant!

Un film très important de cette nouvelle vague est né précisément en 1968 : **Au feu les pompiers!**, troisième réussite de Miloš Forman après **L'As de pique** (1963) et **Les Amours d'une blonde** (1965). Il résume à lui seul tous les charmes du cinéma tchèque : il est court, simple et réaliste, et surtout c'est une comédie. L'action est campée dans une petite bourgade de province lors du bal annuel du corps des pompiers volontaires, où rien ne va comme prévu. Des conflits éclatent, un feu se déclare en ville et les pompiers, avinés et désorganisés, arrivent trop tard... Voici une satire hilarante de l'esprit bureaucrate : des villageois au Parti communiste, il n'y a qu'un pas, aisément franchi! Fort mal accueilli en Tchécoslovaquie, le film fut accusé de se moquer du petit peuple et des associations de pompiers menacèrent de déclencher

une grève générale. Peiné, Forman profita du chaos de l'intervention militaire soviétique pour fuir et importer son génie aux États-Unis avec le succès que l'on sait. Déraciné de son contexte politique si particulier, son cinéma perdra peut-être la fraîcheur insolente des années 1960. Mais de Valmont à Mozart en passant par Larry Flynt, le réalisateur gardera toujours une grande tendresse pour les rebelles, les anticonformistes, les esprits libres.

Le cinéma d'animation n'était pas en reste en Tchécoslovaquie et la fin des années 1960 marque les débuts du grand Jan Švankmajer, un plasticien ingénieux capable d'animer toutes les matières. Ses courts métrages de 1968 posent les jalons d'un univers fantasmagorique qui doit beaucoup aux contes de fées et au théâtre d'ombres. Dans **L'Appartement**, un infortuné se voit littéralement agressé par les murs et les objets de sa demeure; dans **Pique-nique avec Weismann**, des habits et des meubles décident d'aller batifoler dans la nature après avoir enseveli leur propriétaire. En bon créateur d'Europe centrale, Švankmajer est fasciné par l'absurdité du monde; en bon surréaliste, il aime pervertir le sens habituel des images. Sans surprise, il subit également les foudres de la censure, mais continua d'animer patiemment ses cabinets de curiosités cauchemardesques... Entre-temps, 1968 sonna le glas de l'embellie. Pour la majorité, les cinéastes furent réduits à l'obéissance ou à la quasi-clandestinité. Un exemple parlant : celui de Karel Kachyňa, qui réalise en 1969 **L'Oreille**, chronique angoissante d'un couple bien nanti mis sur écoute. Le film se passe sous le manteau partout en Tchécoslovaquie. Il est à l'image d'une nouvelle époque paranoïaque. La décennie suivante sera celle des films pour enfants et des comédies parodiques... désormais inoffensives.

### Pologne : modernité et exil

Éternellement conquise, éternellement résistante, la Pologne est la rebelle des pays de l'Est. Son cinéma était florissant depuis longtemps, mais entre les splendides réussites de l'« école polonaise » des années 1950 et le cinéma ouvertement politique des années 1970, les années 1960 apparaissent comme une période de transition. Le climat était alors difficile. En mars 1968, une grande protestation étudiante éclate à Varsovie à la suite de l'interdiction de la pièce *Les Aïeux* du poète romantique Adam Mickiewicz. Les révoltes se succéderont ponctuellement jusqu'en 1980 et l'avènement du syndicat libre Solidarność pour une petite année, avant le retour de la loi martiale. Si certains jeunes réalisateurs polonais, tels Roman Polanski, ont rapidement choisi de « passer à l'Ouest », d'autres se sont accrochés et ont multiplié les affrontements et les compromis avec le pouvoir.

Parmi eux, il y a l'incontournable Andrzej Wajda, trésor national depuis sa trilogie crépusculaire sur la Seconde Guerre



Au feu les pompiers! de Miloš Forman, L'Oreille de Karel Kachyňa et Rouges et blancs de Miklós Jancsó

mondiale (**Génération, Kanal, Cendres et diamant**, 1955-1958). Dix ans après, il tente de prendre en marche le train de la modernité cinématographique. Ses deux films de 1968, **La Croisade maudite** et **Tout est à vendre**, sont très curieux — et aux antipodes. Si le premier, adaptation de Jerzy Andrzejewski, est un étrange délire médiéval, le second est beaucoup plus personnel. Wajda s'inspire de la mort accidentelle de son interprète fétiche, le « James Dean polonais » Zbigniew Cybulski, et imagine un film dans le film où un réalisateur adéquatement prénommé Andrzej essaie de cerner la psyché de son acteur perdu et d'en faire le deuil. Avec sa forme chaotique et décousue, ce film est une première tentative de cinéma moderniste pour Wajda. Le réalisateur est à la croisée des chemins. Son cinéma ne cessera de devenir plus cinglant. La décennie suivante le verra multiplier les films politiques et les accrocs avec la censure, jusqu'à incarner le cinéaste officiel de l'envolée Solidarność avec **L'Homme de fer** (1981).

Si Wajda est resté, d'autres créateurs polonais furent gentiment « invités » à partir. C'est le cas de Jerzy Skolimowski. Porté aux nues dès **Signe particulier : néant** (1964), le réalisateur s'attelle trois ans plus tard à **Haut les mains!** qui mettra le feu aux poudres. Immédiatement censuré, le film ne sera finalement visible qu'en 1981 durant la parenthèse Solidarność. C'est un objet cinématographique biscornu, aujourd'hui augmenté d'un prologue tourné au moment de sa sortie officielle : au son des notes terrifiantes de Krzysztof

Penderecki, Skolimowski lui-même propose un discours autoréflexif sur la censure : « Où en étions-nous, et où en sommes-nous maintenant ? » Place ensuite au film original, un pur produit de cinéma avant-gardiste de son époque. Les cinq héros, tous médecins, se retrouvent des années après la fin de leurs études lors d'un conventum. Confinés dans un wagon de train, ils dansent frénétiquement, boivent, prennent de la drogue, se barbouillent de poussière de plâtre. Le tout a des airs de rituel chamanique, confession collective à la clef : « Qu'avez-vous reçu pour avoir adhéré au Parti ? Une datcha ? Une maîtresse ? » Mais eux aussi, autrefois, ont tâté du comité de discipline. Leur crime ? Avoir suspendu une immense affiche de Staline où, à la suite d'une erreur d'impression, le dictateur était affublé de deux paires d'yeux. Une vision surréaliste et insolente à la hauteur de **Haut les mains!**, une œuvre très virulente sur la lâcheté, qui crache littéralement à la figure des hypocrites. Son sort a poussé Skolimowski vers la sortie. Le Polonais tiendra toujours à sa liberté...

### Hongrie : formalisme et élégie

Toujours un peu à part, la Hongrie a vécu sous régime stalinien jusqu'à l'insurrection de Budapest, brutalement réprimée en 1956. La suite sera cependant plus douce. János Kádár, premier secrétaire du Parti socialiste ouvrier qui restera en poste jusqu'en 1988, libéralise l'économie dans la mesure du possible. Une expression imagée, le « socialisme



Bonheur d'Assia d'Andreï Konchalovski

du goulash», expose ainsi la particularité hongroise : une société plus prospère, donc plus satisfaite, donc plus... docile. Il n'empêche que les Hongrois demeurent les grands formalistes des cinémas de l'Est. Ce sont aussi les oniriques, les silencieux. Ni slave ni latine, leur langue ne ressemble à aucune autre; leurs films non plus.

Le nom le plus célèbre de l'époque est certainement celui de Miklós Jancsó. Film après film, le réalisateur s'attache à illustrer différents épisodes de l'histoire nationale, sans jamais souscrire au réalisme strict, et en transcendant les débats politiques par une forme sublime. En 1962, sa **Cantate** métaphorise l'insurrection de Budapest par une adaptation de l'œuvre musicale de Béla Bartók. En 1968, il propose deux films : **Rouges et blancs** et **Silence et cri**, tous deux campés dans la période trouble de 1917-1919. Le premier évoque les affrontements entre les régiments tsaristes et bolcheviks. Quasi expérimental, il aligne une suite de séquences sans personnage principal, détaillant les étapes de la guerre dans toute leur cruauté : arrestations, fuite, chasse à l'homme, exécutions sommaires, etc. **Silence et cri** se déroule quelque temps après, alors que les communistes, qui détenaient le pouvoir par un système de conseils ouvriers, viennent d'être écrasés par l'armée roumaine. C'est une tragédie envoûtante où les rapports de force et les dilemmes moraux se multiplient.

Face à un contexte politique hasardeux, Miklós Jancsó refuse toute psychologie. Son style est froid et distancié, avec des cadres rigoureux à l'extrême et une grande économie de moyens. Aux côtés d'autres cinéastes tels qu'István Gaál (**Baptême**, 1967) ou qu'István Szabó (**Père**, 1966), il a enfan-

té ce formalisme humaniste à la hongroise, impitoyable de sobriété, mais émouvant de grandeur. Ses images très puissantes et picturales sont saturées de symboles, et ses plans-séquences très travaillés deviendront une véritable spécificité nationale. Sa marque sur le cinéma de ses compatriotes sera écrasante. À partir des années 1980, c'est son héritier spirituel Béla Tarr qui reprendra le flambeau, en dilatant encore davantage la durée et en forçant sur la mystique.

### URSS : splendeur et censure

Ici peut-être encore plus qu'ailleurs, les rapports entre septième art et pouvoir sont passionnément complexes, et aussi très souvent absurdes. Dès 1946, la doctrine stricte du réalisme socialiste frappe à mort toute tentative de création libre en URSS : exit les extravagances « dégénérées » de l'avant-garde et bienvenue aux œuvres utiles et inspirantes. La mort de Staline entraînera bien une relaxe, mais celle-ci demeurera timide. Les années 1960 sont une période d'incertitudes et d'indécisions qui voient le retour en force d'une censure schizophrène. Les scénarios sont acceptés, mais jamais tournés; ou alors tournés, mais immédiatement tablettés. Et aussi incroyable que cela puisse paraître, des films de pure propagande tels que **Le Cœur d'une mère** (celle de Lénine!) sont encore produits en 1966...

D'immenses cinéastes font pourtant leurs débuts à cette époque. C'est le cas d'Andreï Tarkovski. En 1965, il réalise **Andreï Roublev**, portrait d'un moine-peintre d'icônes médiévales : le sujet pourrait sembler innocent, mais ni le mystère de la foi ni les tourments de la création ne sont recevables en URSS. Résultat inévitable, la censure. On imposa à Tarkovski plusieurs coupures, qu'il refusa longtemps avant de plier. Il allait, pour son prochain film (**Solaris**, 1971), se réfugier dans la science-fiction. Mais si les censeurs n'aiment pas la spiritualité, ils n'aiment pas non plus le réalisme trop direct. Andreï Konchalovski en fera les frais avec son superbe **Bonheur d'Assia** (1967), un triangle amoureux campé dans une ferme collective, avec un étonnant personnage principal féministe avant la lettre. C'est la vie quotidienne au kolkhoze, ses corvées, ses temps morts et ses tragédies ordinaires. Jugé trop cru, le film est interdit.

Loin de Moscou, le sort n'est guère plus rose dans les républiques soviétiques. L'Ukrainien Sergueï Paradjanov subira les affres de la censure en 1968 avec **Sayat Nova**, évocation lyrique de l'œuvre d'un poète arménien du XVIII<sup>e</sup> siècle en huit chapitres imagés. Le film est un poème visuel hypnotique, quasi muet et quasi statique. Sa forme radicale, assortie

d'une opulence toute baroque, déplut aux autorités qui exigèrent un montage plus limpide : ainsi naquit en 1971 **La Couleur de la grenade**, version écourtée et surtout plus narrative, désormais acceptable, mais dénaturée. Le réalisateur subira de nombreux séjours en prison jusqu'à sa mort en 1990.

Face aux menaces pesant sur tous les projets trop personnels, les cinéastes se réfugient souvent dans l'adaptation littéraire. Si Tourgueniev ou Tchekhov sont régulièrement convoqués au grand écran, le grotesque de Dostoïevski est plus problématique : la satire de l'esprit bureaucrate **Une histoire scabreuse** (1965) d'Alexandre Alov et Vladimir Naoumov est ainsi trop virulente pour ne pas être immédiatement reléguée aux oubliettes. C'est Sergueï Bondartchouk qui réalise le plus grand triomphe du cinéma soviétique de l'époque avec son monumental **Guerre et Paix**, véritable succès mondial, qui obtient l'Oscar du meilleur film en langue étrangère en 1969. C'est une production aux coûts et aux moyens humains fara-mineux (120 000 figurants pour la seule scène de la bataille de Borodino). L'immortel récit de Tolstoï est porté à l'écran dans un style ronflant et pompier, conforme aux goûts du pouvoir même si, paradoxalement, ses inspirations sont surtout américaines... Une version plus acceptable de la propagande, en quelque sorte. La plupart des films tablettés de l'époque furent finalement visibles à la toute fin des années 1980, en pleine Pérestroïka, période qui vit fleurir les succès internationaux de Pavel (**Taxi Blues**, 1990) et Vassili Pitchoul (**La Petite Véra**, 1988).

Dans tout le monde libre, la fin des années 1960 a été le théâtre de combats et de grandes espérances. À l'est du mur de Berlin, le bilan politique fut plus mitigé. Les peuples formulèrent bruyamment leurs revendications et, avec eux, les artistes ; ils se firent tous globalement violemment réprimer. Dans certains cas, l'année 1968 agit même en tant qu'éteignoir de créativité, et le Printemps de Prague fut un beau symbole de l'incapacité du communisme soviétique à se réformer. Si le cinéma fut naturellement un reflet privilégié du bouillonnement de cette époque, il ne s'est pas exprimé de manière égale dans tous les pays de l'Est. Les raisons en sont variées : les spécificités politiques, les traditions et sensibilités nationales, les ressources économiques, etc. Dans ces méandres, les cinéastes ont tracé leur chemin. Ils se sont battus pour avoir le simple droit d'interroger leur contemporanéité. Confrontés à une censure intermittente, certains ont vu leurs ambitions étouffées dans l'œuf ; d'autres ont développé des voix hors du temps et des modes ; plusieurs, enfin, ont été forcés à l'exil. Ils ont tous enchanté le monde de leurs talents, et ont participé chacun à leur manière à l'idéal de liberté prôné par 1968. 📺

## RDA, Bulgarie, Yougoslavie, Roumanie : la chape de plomb

Le dégel relatif du bloc de l'Est, à la fin des années 1950, n'a malheureusement pas atteint tout le monde. Étranglés par les exigences du pouvoir et des contextes économiques difficiles, certains pays ont eu beaucoup de difficulté à se bâtir un réel cinéma national. L'exemple de la RDA est emblématique : vitrine occidentale de l'URSS, elle se devait d'être irréprochable. Alors que sa voisine de l'ouest vibrait au diapason de la contre-culture, elle subissait une violente série de purges. Les sujets contemporains étaient scrutés à la loupe et aucun discours critique ou commentaire sur l'actualité n'était toléré. Résultat : seuls les films de pur divertissement obtenaient alors leur visa d'exploitation. À l'extrême est de l'Europe, la Bulgarie était également tenue d'une main de fer. Quelques titres se dégagent cependant, dont **L'Iconostase** de Todor Dinov et Christo Christov (1969) sur les aspirations d'un artiste du XIX<sup>e</sup> siècle détruites par les puissants, alors que la Bulgarie tente de se défaire du joug turc. La métaphore historique avait encore de beaux jours devant elle.

Les cas de la Yougoslavie et de la Roumanie sont plus particuliers. En Yougoslavie sévissait un dictateur indépendant, le maréchal Tito, qui avait eu l'honneur de libérer seul ses terres de l'occupation nazie. Dès 1948, il rompt avec Staline et développe une politique économique basée sur l'autogestion. En matière de cinéma, l'exception yougoslave se traduit par le « Novi Film », une tentative de nouvelle vague qui a malheureusement eu un faible retentissement hors de ses frontières. Reste l'audace surréaliste de Dušan Makavejev (**Innocence sans protection**, 1968) ou le pittoresque poétique d'Aleksandar Petrović (**J'ai même rencontré des tsiganes heureux**, 1967). Quant à la Roumanie, dirigée à partir de 1965 par Nicolae Ceaușescu, elle menait une politique étrangère dégagée des exigences de Moscou. Mais son dictateur n'en était pas moins redoutable et la propagande visait à exalter autant la fierté nationale que la grandeur de sa propre personnalité. En conséquence, les Roumains furent inondés de récits de cape et d'épée médiévaux aussi naïfs qu'approximatifs (la série des **Haïdouks** de Dinu Cocea). La fin de la décennie vit cependant éclater le talent de Lucian Pintilie : sa **Reconstitution** (1969) brode une farce noire et contemporaine autour d'une bagarre étudiante aux conséquences tragiques. Si le film fut évidemment jugé « trop occidental », il eut le bonheur de susciter une réelle discussion autour du septième art et de la politique. (Zoé Protat) 📺