

Les cinémas de l'Europe de l'Est et les genres populaires

Christina Stojanova et Michel Euvrard

Volume 14, numéro 1, hiver-printemps 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33812ac>

[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. & Euvrard, M. (1995). Les cinémas de l'Europe de l'Est et les genres populaires. *Ciné-Bulles*, 14(1), 12–16.

Les cinémas de l'Europe de l'Est et les genres populaires

par Christina Stojanova

Dans les cinémas de l'Europe de l'Est sous les régimes communistes, les genres populaires — mélodrame, comédie, comédie musicale, film d'horreur — étaient suspects et négligés, et cela a affecté les rapports, passés et actuels, entre les cinéastes et le public.

Les autorités n'étaient en effet pas seules à déprécier les genres populaires, les cinéastes non plus n'étaient pas très favorables au divertissement; ils étaient plus attentifs à leurs propres préoccupations esthétiques, sociales et idéologiques qu'aux goûts du public. Comme en outre dans ces pays les enquêtes sociologiques étaient basées sur des statistiques officielles faussées, il était à peu près impossible d'avoir une idée juste des préférences des spectateurs.

Des cinémas sous influence

La production et la distribution étaient entièrement subventionnées, et la quantité de billets effectivement vendus n'avait aucune importance. Au lieu de satisfaire aux besoins de la propagande avec des films populaires faisant passer un message politiquement correct et mobilisant ainsi les sentiments «positifs» du public, comme le firent le cinéma nazi ou le cinéma soviétique des années 30, les autorités de l'Europe de l'Est favorisaient des films austères à la gloire de la résistance communiste, ou qui exaltaient les efforts du héros ou de l'héroïne pour construire le socialisme et faire échec à ses ennemis. Quant aux élites cinématographiques, elles condamnaient le cinéma de divertissement comme un «art bourgeois», un «non-art» ou même un art «sans enracinement social».

Les pays de l'Europe de l'Est n'étaient pas assez riches pour s'isoler complètement et renoncer aux profits découlant de l'exploitation des films de divertissement occidentaux, mais les films importés

étaient soumis à une censure sévère; la vigilance avec laquelle ils étaient choisis était renforcée par la mutilation des copies, les épisodes «inappropriés» étant coupés. En dernier ressort, le divertissement populaire était à la merci des goûts personnels des individus chargés de l'importation. Selon la période et le pays, il y avait un quota, c'est-à-dire une proportion strictement déterminée de films soviétiques, de films des autres pays de l'Est et de films occidentaux. La forte domination des films soviétiques fut remise en cause d'abord en Pologne, en Hongrie et en Yougoslavie, alors qu'elle fut maintenue en Tchécoslovaquie et en Bulgarie jusqu'aux derniers moments du régime. Durant la première moitié de la période, de 1948 au milieu des années 60, des membres de la «nomenclature» et des employés des services secrets étaient autorisés à voyager pour choisir le quota occidental. Mais durant les années 70 et surtout les années 80, les unions de cinéastes réussirent à se faire attribuer la sélection, et elles confièrent à des critiques et à des cinéastes connus le soin de fournir au divertissement du grand public.

Les cinéastes et le pouvoir

Les cinéastes nationaux pouvaient donc se consacrer en paix à leurs travaux plus ou moins «élitistes» et réaliser des films pour des spectateurs plus ou moins imaginaires, pour l'élite du parti et pour les festivals. Qu'ils défendissent les «valeurs officielles» ou les défiasent, les films obéissaient toujours au processus de création traditionnel dans lequel l'ambition artistique compte plus que le programme ou le chef du studio. Tant que le flot des subventions se maintint, les soucis terre à terre, principalement financiers, de la production «libre» furent épargnés aux cinéastes. Mais il y avait tout de même un public dont ils ne pouvaient ignorer les exigences, c'était le parti et ses chiens de garde idéologiques. Les cinéastes jouèrent jusqu'à la toute fin avec leur despotisme commanditaire un jeu de cache-cache complexe; c'était une lutte de pouvoir épuisante, provoquant des deux côtés des réactions contradictoires. La persécution d'«en haut» — interdiction des films, bannissement «à vie» des cinéastes — alternait avec un paternalisme retors et parfois des gestes généreux. Le comportement des cinéastes était tout aussi imprévisible; il allait de l'observation servile de «la ligne» à des rébellions sporadiques et à la dissidence ouverte.

Obnubilés par cette relation dévorante, les cinéastes d'Europe de l'Est perdirent presque complètement

de vue leurs publics nationaux; il ne serait pas exagéré de dire que de 1948 à 1989, ils poursuivirent une discussion artistique et éthique avec le pouvoir politique plutôt qu'avec le public.

Films «dissidents»

Dans ceux de ces pays — la Pologne, la Hongrie, la Tchécoslovaquie avant 1968 — où la «société civile» était plus développée et où la dissidence n'était pas limitée à une élite mais reposait sur des valeurs largement partagées, les films dissidents furent plus populaires que dans ceux — la Roumanie, la Bulgarie, la République démocratique allemande — où la société civile était plus faible. Il leur était cependant difficile d'atteindre un large public, parce qu'ils parlaient un double langage, pratiquaient une analyse sociale impitoyable et procédaient par allusions littéraires et philosophiques; ce langage cinématographique recherché était à l'origine destiné à dissimuler le message du film aux autorités, mais il devint souvent une fin en soi, et les cinéastes en vinrent à ne plus guère se soucier de l'imperméabilité de leurs films.

Un certain nombre de films dissidents attirèrent pourtant un nombreux public, toujours grâce à l'énorme publicité que leur avait valu une interdiction, ou parce que le bouche-à-oreille leur faisait une réputation subversive. Mais ils ne pouvaient guère avoir sur le public plus d'influence éducative que n'en eurent après la chute du communisme les grands intellectuels devenus politiciens ou présidents sur les sociétés (et les économies) de l'Europe de l'Est.

La conception «missionnaire» de la profession de cinéaste a dans cette région de l'Europe des répondants historiques: les intellectuels et l'intelligentsia artistique s'y sont traditionnellement considérés comme la conscience de la nation; la conception «élitiste», elle, a été encouragée par la critique, de l'Est comme de l'Ouest.

Les films de genre — comédies musicales, films de science-fiction, comédies, films policiers, ou même westerns comme la parodie tchèque **Limonade Joe** (Lipsky, 1964), les films hongrois **Le Vent siffle sous leurs pieds** (1981) ou roumain **l'Oncle Marin, millionnaire** (1976) — ne sont mentionnés par elle qu'incidemment, comme s'ils n'appartenaient pas à l'histoire du cinéma de fiction est-européen; elle classe et évalue généralement les films selon la méthode de la périodisation historique ou selon la méthode dite thématique, où l'on classe les films par

thèmes récurrents, l'histoire, la résistance, la modernisation de l'industrie, l'exode rural et l'urbanisation, les femmes, les jeunes, etc. Mais la méthode la plus courante consiste finalement à évaluer un cinéma selon le nombre de ses cinéastes — généralement dissidents — connus à l'Ouest. Ainsi le cinéma hongrois sera-t-il identifié à Jancso, le polonais à Wajda, le tchèque à Menzel et Forman, le yougoslave à Makavejev. L'histoire de chaque cinéma national tend aussi à être réduite à des «vagues» ou des «tendances» elles aussi dissidentes, le «miracle» tchèque des années 60, le cinéma de «l'inquiétude morale» polonais des années 70, l'école hongroise des années 80, etc. Ainsi beaucoup de films, et même des cinématographies entières, celles des pays où le contrôle de la création artistique était le plus strict, se trouvent-ils exclus.

Double paternalisme du pouvoir et de la critique

Cette vue partielle et partiale, qui passe sous silence les films approuvés par les autorités ou essaie d'y déceler des aspects «dissidents» non existants, a pour résultat paradoxal de sous-estimer l'extraordinaire phénomène que constitue l'existence des films dissidents. La tendance à séparer les cinémas d'Europe de l'Est de leur milieu social réel pour en faire des phénomènes isolés exagérait encore le paternalisme esthétique et moral vis-à-vis du grand public. Les films étaient de plus en plus le résultat d'un accord perpétuellement négocié et renégocié entre les autorités et les élites cinématographiques, officielles et dissidentes, sur lequel le public et ses goûts n'étaient pas consultés.

«Dans le film de genre», note Thomas Schatz, «ce n'est pas seulement un cinéaste qui s'exprime sur le plan artistique, c'est l'artiste et le public qui collaborent à la célébration des thèmes et des valeurs de la collectivité.»¹ Mais le seul territoire sur lequel les cinéastes et le public se rencontraient parfois était celui des adaptations littéraires; le «film du roman» est l'un des genres cinématographiques les plus appréciés en Europe. Il suffit de mentionner, pour la Pologne **Mère Jeanne des anges** (Kawalerowicz, 1961) ou **les Demoiselles de Wilko** (Wajda, 1979, d'après Iwaskiewicz), **la Poupée** (Has, 1968, d'après Boleslaw Prus), pour la Hongrie la trilogie d'Istvan Szabo **Mephisto**, **le Colonel Redl** et **Hanussen**, pour la Roumanie **la Famille Moromete** (Stere Gulea, 1986, d'après Marin Preda), pour la Bulgarie **Sous le joug** (Dakovsky, 1962, d'après Ivan Vazov), et combien d'autres... Leurs «thèmes et valeurs col-

La Poupée de Wojtech Has, d'après le roman de Boleslaw Prus, Pol, 1968



lectives» ont été partagés et appréciés par des générations d'Européens de l'Est, et si toutes les adaptations ne sont pas des chefs-d'œuvre comme les films ci-dessus, elles ont toutes eu des spectateurs!

On vit cependant apparaître des films de genre, ou des tentatives de films de genre au cours des années 60, et des comédies musicales comme **les Cueilleurs de houblon** (Ladislav Rychman, Tchécoslovaquie, 1964), **No-to-zo** (Pologne, 1966), **Une pièce de monnaie ancienne** (Vladimir Yantchev, Bulgarie, 1965), des mélodrames comme **Tout est amour** (Bulgarie, 1978) et **Madame la colonelle** (Djorje Kadijevic, Yougoslavie, 1972) furent des succès. Dans les années 80, un film de gansters comme **Va Bank** (Machulsky, 1983) et une comédie comme **Sex mission** (1984) allégeaient un peu la lourde atmosphère imposée en Pologne par la loi martiale. Les tentatives des années 70 et 80 pour créer en Europe de l'Est un cinéma de divertissement furent positives, mais elles furent considérées comme des excentricités discutables; pour les représentants du cinéma de «l'inquiétude morale», **Va Bank I & II** ou **Sex mission** détournaient l'attention de l'agitation sociale qui se développait alors. Les autorités voyaient cependant d'un œil plus favorable deux sortes de films de genre, les films policiers et les films de science-fiction, et leur réservaient une place parmi les films «sérieux» qu'elles encourageaient: c'est qu'ils se prêtent à la célébration des vertus

patriarcales autoritaires du système, incarnées dans le bon-inspecteur ou le valeureux-pionnier-de-l'espace, et de l'efficacité du régime dans la lutte contre la criminalité et la conquête des frontières scientifiques.

Bon genre, mauvais genre

Les élites cinématographiques «éducatrices» d'obédience communiste n'avaient pas davantage de succès auprès du public; les cinéastes qui en faisaient partie cherchaient trop à faire oublier leurs compromissions morales et politiques par une narration compliquée, parfois même embrouillée, et des recherches visuelles invariablement coûteuses. L'échec commercial de la plupart des films «officiels» était prévisible dès avant le tournage, mais ce n'était pas le succès commercial qui était recherché; ces superproductions biographiques ou historiques, exaltant les luttes récentes du Parti ou décrivant le passé éloigné comme l'annonce du présent communiste, étaient destinées avant tout aux dirigeants. Il était très rare que le chiffre des entrées d'un film fut utilisé comme argument dans les négociations entre cinéastes et autorités, et quand il l'était cela n'avait pas de conséquences sérieuses.

Le mélodrame fut le premier genre à disparaître presque entièrement une fois les régimes communistes installés; c'était d'autant plus significatif qu'entre les deux guerres les cinéastes, comme d'ailleurs les romanciers et les auteurs dramatiques, s'étaient fait une spécialité de mélodrames parfois audacieux comme **Extase de Machaty** avec Hedy Lamar ou **la Marche de Rakosi** d'Istvan Szekely. Mais le mélodrame, avec son intérêt pour «les conflits moraux et les oppositions manichéennes», ne cadrait pas avec le programme égalitariste du régime; celui-ci ne pouvait pas non plus admettre que les personnages du mélodrame «incarnent les rôles psychiques pri-



Erotikon de Gustav Machaty, Tchéc. 1929

maires du père, de la mère et de l'enfant, et expriment les besoins psychiques de base.»² Ces incursions en terrain freudien semblaient fort dangereuses à des censeurs peu subtils et soucieux avant tout de propagande. Le régime craignait que fussent libérées les émotions refoulées de ses sujets; il voulait tenir la culture en laisse et maintenir les masses dans la crainte pour mieux les manipuler.

Quant au besoin de rire et de se distraire, le soin de le satisfaire était laissé aux cinéastes et aux comédiens étrangers. Il est d'ailleurs facile de comprendre pourquoi les cinéastes d'Europe de l'Est tournaient si peu de comédies et de comédies musicales, malgré la vigoureuse tradition humoristique, tant populaire que cultivée, qui existait dans leurs pays. Pour faire rire en effet, il faut défier des tabous sociaux; mais quand tout le monde sait que le tabou le plus strict est la critique du régime et que l'enfreindre peut coûter bien plus qu'une carrière, il est bien difficile, même au cinéaste le plus habile, de faire rire avec des gags loufoques ou des peines d'amour perdues.

Le tabou politico-idéologique était si fort que dans plusieurs pays il l'emportait sur le tabou sexuel; vers

la fin, les autorités encourageaient même les studios à «mettre plus de sexe dans les films» et à laisser tranquille les vaches sacrées du système. Les seuls films vraiment réalisés pour le public — et qui remportaient un franc succès — étaient d'inspiration nationaliste, et parfois franchement chauvine. Le nationalisme était apparemment le seul sentiment populaire toléré par la propagande officielle; mais ces grosses productions grandiloquentes (**Skender Beg**, Albanie, 1966), **Pan Wolodyjowski** (Jerzy Hoffman, Pologne, 1971) **les Diables rouges face aux S.S.**, (Velko Bulajic, Yougoslavie, 1962) **les Daces** (1966), **Michel le Brave** (Sergio Nicolaescu, Roumanie, 1971, la «trilogie hussite» (**Jan Hus**, 1955, **Jan Zizka**, 1956, **Contre tous**, 1957 d'Otokar Vavra, Tchécoslovaquie) passaient sous silence les peurs inconscientes, les complexes nationaux, les frustrations ethniques, tabous eux aussi. L'absence d'une culture populaire qui répondît aux craintes, aux soucis et aux frustrations des gens ordinaires, au cinéma et à la télévision, a rendu ceux-ci vulnérables à une nouvelle propagande et nourri les espoirs politiques, économiques et moraux d'aujourd'hui, qu'aucun des pays de l'Europe de l'Est n'est, à court terme, en mesure de satisfaire.



Time of Violence de Ludmil Staikov, Bulg. 1988

L'oubli des goûts du public...

Le parti communiste, aidé par l'élite cinématographique, et malgré sa rhétorique populiste, a graduellement créé un vide que seuls les produits importés pouvaient combler. La censure et les coupures des années 50 et 60, le choix très restrictif de films importés des années 70 et 80 ont joué un mauvais tour à la culture cinématographique des pays de l'Europe de l'Est. Le succès remporté à Hollywood par un Forman ou un Konchalovsky avec des films qui n'étaient pas de purs produits de divertissement, **One Flew Over the Cuckoo's Nest**, **Hair**, **Runaway Train** et **Maria's Lovers**, confirmait le mythe selon lequel la culture populaire occidentale, et l'américaine en particulier, est en quelque sorte plus «élitiste» et donc supérieure au produit local. Les élites cinématographiques en étaient renforcées dans leur conviction qu'essayer de faire rire les gens, de les faire pleurer, de leur faire peur ne peut résulter qu'en un échec esthétique et pire encore, un compromis politique.

Les films importés étaient, nous l'avons vu, choisis dans une perspective à la fois élitiste et éducative, mais comme ils ne pouvaient s'opposer à l'idéologie officielle, il fallait qu'ils montrent les mauvais côtés des sociétés occidentales. La liste des films primés dans les divers festivals européens et l'œuvre des cinéastes les plus réputés en fournissait un bon nombre, qui en outre attiraient le public. Mais sur le plan de la propagande, ils avaient un effet contraire à celui qu'en attendaient les autorités: les Européens de l'Est n'étaient guère impressionnés par les difficultés du monde occidental, qui n'étaient rien auprès des leurs. Ils étaient en outre convaincus que le choix de ces films en particulier était une manœuvre de propagande de la censure. Enfin ils croyaient à ce que montraient les films et en étaient émus, et ils le mettaient au crédit de l'Occident, puisque c'était la preuve de la liberté dont y jouissaient les artistes.

...ouvre la porte à l'invasion étrangère

Ainsi auréolés d'un brevet de qualité, les films occidentaux, européens et américains, commencèrent, avec l'avènement du magnétoscope, à envahir l'Europe de l'Est. Une variante est-européenne de l'idéologie de la consommation, dont les retombées sont encore à venir, vint remplir le vide laissé par l'ancien régime communiste. Les mythes populaires universels de la réussite, les situations archétypales de la vie individuelle étaient ressuscités dans des versions mélodramatiques occidentales, indiennes,

égyptiennes et latino-américaines. Les spectateurs d'Europe de l'Est, qui cherchaient désespérément à échapper à l'endoctrinement communiste, s'identifiaient volontiers à ces visiteurs exotiques, puisque leurs cinémas nationaux ne leur permettaient pas de le faire; mais pris entre l'identité collective imposée qu'ils rejetaient, et le monde du rêve du divertissement importé qui leur demeurait étranger, ils tombaient dans un no man's land psychologique. Il existait une alternative: répondre au défi des films dissidents. Mais ceux-ci étaient pour la plupart à la fois trop ambitieux artistiquement, trop volontairement rebutants, et trop proches de la réalité pour offrir au malheureux «homo sovieticus» la consolation et l'évasion faciles qu'il attend traditionnellement du cinéma. Si les cinémas d'Europe de l'Est, suivant l'exemple des spécialistes des sciences sociales, cherchaient une solution à leurs difficultés actuelles dans la période de l'entre-deux-guerres, ils découvriraient que la première version cinématographique de **Dracula** a été tournée en Hongrie en 1921, que le **Golem** de la UFA a été suivi en 1937 de deux films polonais, **le Docteur Faust** et **le Dybbouk**. Il régnait dans ces films une atmosphère surnaturelle dans un cadre typiquement est-européen. Les cinéastes d'Europe de l'Est en chômage pourraient ainsi renouer avec la riche tradition de mysticisme, de croyances occultes, de sorcellerie et de divination qui a donné au monde la légende de **Dracula**. C'est là qu'ils pourraient trouver une recette de survie dans la récession actuelle, et se rendre compte aussi que le sexe et la violence débridés que permet la «nouvelle liberté» n'est pas l'unique voie d'accès au portefeuille des producteurs de l'Ouest. Aujourd'hui que les régimes communistes se sont effondrés, il est difficile de comprendre pourquoi, tout en brandissant le slogan de Lénine sur l'importance du cinéma, ils n'ont pas compris le danger qu'il y avait à ne pas tenir compte des goûts et des demandes du public. Les premières victimes de cette lacune sont les cinéastes, aujourd'hui pratiquement jetés à la rue. Leur «protecteur», le Parti-État communiste, a disparu; eux ont perdu les spectateurs qu'ils avaient choisi d'ignorer, car ou bien ceux-ci ne peuvent plus se payer le cinéma, où ils vont voir le dernier succès américain. Des statistiques indiquent qu'aujourd'hui les films américains occupent entre 85 et 98 p. 100 des écrans d'Europe de l'Est. ■

Traduit de l'anglais par Michel Euvrard.

1. SCHATZ, Thomas, *Hollywood Genres*, Temple University Press, 1981, page 15.

2. GLEDHILL, Christine, *Home Is Where The Heart Is*, Londres, British Film Institute, page 20.