

Le cinéma bulgare ou la poétique de la vie quotidienne

Christina Stojanova and Jean-Philippe Gravel

Volume 19, Number 3, Spring–Summer 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33692ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Stojanova, C. & Gravel, J.-P. (2001). Le cinéma bulgare ou la poétique de la vie quotidienne. *Ciné-Bulles*, 19(3), 36–41.

Le cinéma bulgare

PAR CHRISTINA STOJANOVA

ou la poésie de la vie quotidienne

Gideon Bachman, critique américain réputé, a déjà dit: «La Bulgarie est un petit pays tranquille, et il serait préférable qu'il continue de produire des petits films tranquilles, sans prétention mais délicieux comme une petite pomme verte.» C'était en 1976, lors d'un colloque de la critique internationale sur le cinéma bulgare, tenu à Sofia, la capitale de la Bulgarie, et cette déclaration ne manqua pas d'outrer les administrateurs de l'industrie, plutôt portés sur les œuvres qui vantaient de façon tapageuse la suprématie historique et morale du Parti communiste, tout en muselant ces petits films tranquilles qui racontaient des histoires simples sur des gens vrais. C'était là une des plus graves erreurs du gouvernement totalitaire, puisque les Bulgares ont prouvé, par l'histoire de leur petite cinématographie, une évidente sympathie pour ces «petits films tranquilles». Les épopées patriotiques, si populaires durant l'entre-deux-guerres dans des pays comme la Pologne, la Roumanie et la Yougoslavie, le public bulgare les ignorait constamment, donnant sa préférence aux mélodrames et aux comédies.

Le cinéma est arrivé en Bulgarie environ 400 jours après la première présentation des frères Lumière à Paris: la première projection se déroula à Rousse en février 1897. En 1903, l'insurrection massive des Chrétiens et des Bulgares, amorcée dans ces régions encore dominées par l'Empire ottoman, attirèrent l'attention des médias internationaux. Parmi eux se trouvait Charles Noble, le premier cinéaste à filmer dans ces régions. Journaliste britannique doublé d'un cameraman, il resta sur les lieux pour filmer la chute de l'insurrection, suivant les réfugiés sur le chemin de leur salut en Bulgarie, qui à ce moment était un pays indépendant depuis 25 ans.

La première salle de cinéma, nommée assez justement le «Théâtre Moderne», ouvrit ses portes à la fin de 1908 et demeure aujourd'hui au centre de Sofia. Il entreprit de sérieuses activités de distribution non seulement au pays, mais aussi dans la région des Balkans, ouvrant même une succursale à Alexandrie (Égypte), et, fait capital, donna son coup d'envoi à la production nationale. Dès 1910, il finançait de courts documentaires sur la vie dans la capitale, et finit par produire le premier court métrage de fiction, **Bulgaran est un Dandy**, tourné par le plus populaire cinéaste-pionnier bulgare, Bassil Gendov, et présenté en janvier 1915. La première animation bulgare parut assez tardivement, en 1937. Comme dans la plupart des pays d'Europe de l'Est ou d'Europe centrale, les premières publications spécialisées en cinéma sont apparues relativement tôt, avant même que leurs cinématographies aient produit quelque chose d'une quelconque valeur. En Bulgarie, il s'agit de **Film Journal** (1913-1914). En accord avec l'esprit du temps, penseurs et écrivains bulgares y discutaient de son esthétique (Le «cinématographe» peut-il être considéré comme un art sur le même pied que le théâtre et la littérature?); de son rôle social (Est-ce un moyen de divertissement ou d'élévation morale?); de son financement (Doit-il être privé ou public?) — et même, de ce qu'il arriverait si le cinéma devenait sonore! Tout cela des années avant les travaux très importants d'un Griffith...

Le cinéma bulgare ne connut par la suite aucun développement majeur. C'est au début des années 1940 que s'établirent les fondations d'une industrie nationale du film. Dès 1947, époque des premières tentatives de «nationalisation» faites par le gouvernement communiste,

cinémas nationaux

la production bulgare comptait déjà une soixantaine de films. Les cinéastes bulgares ont toujours eu de bons contacts avec leurs collègues germanophones: la plupart d'entre eux avaient étudié le cinéma en Allemagne et avaient travaillé à titre d'assistants auprès d'importants réalisateurs autrichiens et allemands. Réalisateur talentueux, le Bulgare Zlatan Dudov parvint même à devenir l'un des meilleurs cinéastes allemands de l'entre-deux-guerres... En plus de ces liens traditionnels, en 1941, la Bulgarie joignit l'Axe aux côtés de la Hongrie, de la Roumanie et de la Croatie. Cependant, les cinéastes bulgares étaient plutôt rébarbatifs à l'idée de soumettre leurs caméras et leurs talents au service de l'idéologie national-socialiste. Mais comme ils n'avaient pas trop d'esprit politique, ils ne s'y opposèrent pas non plus. Au lieu de quoi, ils profitèrent de la situation en bénéficiant de coproductions avec la Hongrie, encouragées par les autorités: en général, des mélodrames ou des comédies musicales, histoires d'aristocrates tragiquement amoureux d'épouses fatalement mariées et fidèles; histoires de filles pauvres mais astucieuses et mignonnes, qui finissent par percer dans les villes cosmopolites. À la fin de la décennie, le premier laboratoire moderne et le premier studio de son fonctionnaient à Sofia; la capacité de production de cette nouvelle industrie décupla immédiatement après la guerre, et le professionnalisme des cinéastes s'accrût. En 1948, grâce au monopole du régime communiste, l'industrie se trouvait entièrement nationalisée.

Comme toute cinématographie de l'Europe de l'Est, l'histoire de ce nouveau cinéma bulgare est l'un des héritages les plus controversés du communisme. Pour paraphraser l'euphorisme célèbre de Yevgeny Yevtushenko disant qu'«un poète en Russie est toujours plus qu'un poète», nous pouvons dire que, sous le communisme, en Bulgarie un film n'était jamais qu'un film. En effet, ce «plus important des arts» — ce sont les mots de Lénine — usurpait la place dominante de la littérature d'avant-guerre, s'appropriant son prestige social, son pathos didactique et son élitisme esthétique. Paradoxalement, pour son origine marchande de basse extraction, et en dépit de l'extrême popularité des films mélodramatiques bas de gamme (produits en quantité entre les deux guerres), le cinéma était particulièrement insensible aux goûts du grand public. De nouvelles générations d'«ingénieurs



La Corne de la chèvre
de Metodi Andonov, 1972

de l'âme humaine» — pour reprendre le *dictum* infâme de Staline — remplacèrent les aristocrates spirituels de l'ancien régime et entreprirent avec une égale ferveur de rééduquer la société. Correspondant au modèle soviétique, le cinéma bulgare, avec les autres cinématographies est-européennes, fut conçu et structuré comme une parfaite institution totalitaire, avec une production rigoureusement centralisée et censurée, fabriquée pour traduire en images accessibles les efforts méthodiques de l'État totalitaire en vue de restructurer l'image sociale et historique de la nation.

Dans les faits, cependant, le cinéma totalitaire donna accès à quelques failles dans le système, où le mariage idéal entre de généreuses subventions publiques et la liberté artistique engendrèrent des œuvres mettant en question, à mots pas toujours couverts, le *statu quo* politique, moral et esthétique. Ce groupe isolé et relativement petit de films, de mouvements et d'écoles, avec leur regard pénétrant sur les déformations sociales et psychologiques infligées par le totalitarisme, s'assura une place toute spéciale dans le monde de l'histoire culturelle.

Les cinématographies bulgare, roumaine, yougoslave, slovaque (et polonaise, bien qu'elle ait été dévastée par la guerre) connurent un vrai âge d'or pendant le communisme, parvenant, pour citer le premier chef communiste bulgare G. Dimitrov, à «atteindre en 20 ans ce que les autres pays, sous d'autres circonstances, avaient accompli au cours d'une période beaucoup plus longue». Le nombre de salles de



*The Unknown Soldier's
Patent Leather Shoes*
de Rangel Vulchanov, 1979

cinéma s'éleva rapidement, atteignant le nombre record de 3 700 en 1975, dans un pays d'une population de 8 700 000 habitants. Un centre de production moderne et riche, Boyana Film, fut construit dans les années 1950, et plusieurs jeunes partirent recevoir une formation cinématographique à l'étranger, essentiellement en URSS, mais aussi en Pologne et en Hongrie. Le budget d'État fournissait annuellement une subvention généreuse pour la production de films, et le nombre de longs métrages augmenta d'une année à l'autre, passant d'une quarantaine dans les années 1950 à 180 dans les années 1980, période pendant laquelle les structures de production s'améliorèrent grâce aux subventions d'État et au professionnalisme grandissant des techniciens. Bref, depuis la moitié des années 1950, la Bulgarie produisait des films qui étaient, d'un point de vue professionnel, sur un pied d'égalité avec les films hongrois ou tchèques.

En ce qui concerne leur réputation internationale, la situation était cependant différente. Durant la guerre froide, des œuvres originales qui ne pouvaient être associées à des événements politiques d'importance internationale restèrent confinées aux frontières de leurs pays, connues seulement de quelques connaisseurs occidentaux. Et comme l'histoire du cinéma est-européen d'après-guerre fut essentiellement écrite durant la guerre froide et à l'Ouest, il était naturel que les films dissidents ou iconoclastes prennent le devant de la scène: films associés à des événements politiques qui frappaient périodiquement la partie centrale de l'Europe de l'Est, comme l'insurrection nationale hongroise

de 1956, le printemps de Prague (1963-1968), la crise de solidarité en Pologne dès 1970 et la Loi Marshall dès 1981. Aussi, l'école polonaise (à partir des années 1950) et le cinéma de la conscience morale dans les années 1970, la Nouvelle Vague du cinéma tchèque dès 1960; les noms d'Andrzej Wajda, Andrzej Munk, Krzysztof Kieslowski et Agnieszka Holland; de Miklos Jancso, Zoltan Fabri, Marta Meszaros et Istvan Szabo; de Milos Forman, Jiri Menzel, Vera Chytilova, Vojtech Jasný et Juraj Herz devinrent synonymes à la fois d'un art cinématographique exigeant et dissident... Et finit par être considéré comme le cinéma est-européen dans sa totalité.

Or, l'énergie dissidente du cinéma bulgare se concentra plutôt dans des types de cinéma moins accessibles, le documentaire et l'animation. Aussi, quantité de films remarquables, tant de fiction que de documentaire, demeurèrent hors d'atteinte des spécialistes occidentaux. Les travaux magnifiques d'Eduard Zakhariév, Rangel Valchanov, Georgy Djulgerov et Khristo Khristov restèrent dans l'ombre, et cela, sans mentionner les documentaires de Yuli Stoyanov et de Nikolai Volev, l'animation d'Anri Kulev ainsi que des mouvements cinématographiques entiers tels que le «cycle de la migration» des années 1970. Ces formes de cinéma étaient considérées comme d'une importance stratégique moindre par les autorités communistes, et devinrent par le fait même le réceptacle d'énergies créatrices relativement libres.

Le fait qu'aucune animation bulgare n'ait promu les valeurs du Parti communiste en gardant ses distances avec son idéologie se lie de près à sa popularité internationale. Au début des années 1960, critiques et connaisseurs émirent le terme de l'«École bulgare de l'animation», et bien des récompenses, accordées sur le circuit festivalier (dont une Palme d'or du meilleur court métrage, pour **Mariage**, de Slav Bakalov et Roumen Petkov en 1985), confirmèrent sa célébrité. Au cours des années 1980, l'animation bulgare se politisa davantage, véhiculant un contenu hautement iconoclaste. Le très connu **Conserve-Film** de Zlatin Radev (1991) et **Coo-Coo** de Velislav Kazakov (1981) sont certainement les plus éloquents exemples de cette influence politique: tous deux connurent de sérieux problèmes avec les autorités durant et après leur distribution, que ne facilitait pas nécessairement la pluie de récompenses

internationales qu'ils avaient récoltées. Le très primé **Mariage**, par exemple, ne rencontra son public que très tard, les autorités prétextant que, de toute façon, «les critères de Cannes ne sont pas, ne peuvent pas être les nôtres».

De même, au cours des ans, les documentaristes bulgares ont maîtrisé le genre subversif de l'observation poétique et élégante, et de la métaphore ironique comme critique sarcastique du système, allant des observations anthropologiques distanciées de Plamen Sjarov (**The Mask or the Other Face**, 1989) et Konstantin Bonev (**The Patience of the Stone**, 1998), sur la confrontation universelle entre la réalité et son image, entre l'esprit éternellement jeune et les contingences de la vieillesse. De l'essai du documentariste chevronné Yuli Stoyanov sur les liens étroits entre l'histoire bulgare moderne, la politique et la dignité humaine (**Just Like in the Movies**, 2000) aux instantanés de vie quotidienne d'Eldora Traykova, dans les horreurs et les ironies de la réalité post-communiste (**Curriculum Vitae**, 1994, et **Life in a Ghetto**, 1999), la «poétique de la vie quotidienne» s'est transformée en prose macabre proche d'un naturalisme des plus âcres.

Quant aux fictions «petites et tranquilles», produites au cours des trois dernières décennies, elles ont fait reconnaître sur le plan international le cinéma bulgare au début des années 1970. La culture bulgare, à l'époque, bénéficiait beaucoup de la détente culturelle apportée par Lyudmila Shikova, alors ministre de la Culture (et fille de Todor Zhikov, l'un des dictateurs et chefs d'État les plus indélogeables d'Europe de l'Est). Durant son règne, qui s'étendit de 1972 jusqu'à sa mort prématurée et mystérieuse en 1981, le cinéma bulgare profita d'une période de créativité relativement libre. La décennie commença par le succès sans précédent de **la Corne de la chèvre** (1972): inspiré d'un classique littéraire de Nikolay Haitov, le film, merveilleusement interprété et d'une violence raffinée, raconte une histoire d'amour et de vengeance sise au XVII^e siècle, alors que l'Empire ottoman occupait encore la Bulgarie. Mais le «cinéma de marque» de cette décennie se trouve plutôt du côté d'un ensemble de films que j'ai regroupés sous le titre du «cycle de la migration», dont l'émergence est redevable à une politique de propagande bâclée. L'intention première des autorités était,

en approchant et en impliquant les meilleurs talents bulgares, de soutenir des œuvres qui dissuaderaient les paysans bulgares appauvris d'émigrer en masse vers les villes plus affluentes. Les résultats furent esthétiquement superbes mais politiquement trahis, et les films du «cycle de la migration» s'imposèrent comme le plus puissant testament artistique effectué contre les politiques inconsistantes et inhumaines du parti. **The Last Summer** (1974), inspiré d'un roman de Yordan Radichkov, et **Matriarcat** (1977), scénarisé par le romancier populaire Georgi Mishev, sont deux œuvres phares de ce cycle. Empreints de nostalgie, ces deux films suscitent une réflexion sur la désintégration du mode de vie traditionnel bulgare, si amoureuxment décrit dans **Temps des hommes** (1977), également écrit par Nikolay Haitov. Cependant, aucun portrait de cette riche décennie ne saurait être complet sans ces deux chefs-d'œuvre du cinéma bulgare d'auteur que sont **The Unknown Soldier's Patent Leather Shoes** (1979), décrit par *Variety* comme «la pierre philosophale du surréalisme rustique bulgare», et **Advantage** (1977), un conte urbain doux-amer, couronné de l'Ours d'argent à Berlin, histoire d'amitié et de trahison située au temps de la terreur stalinienne.

Malheureusement, la poétique de la vie quotidienne décrite dans ces films fut réprimée à la fin de la décennie par une cohorte d'épopées historiques faites pour commémorer le 1 300^e anniversaire de l'État bulgare, fondé en 681 après Jésus-Christ. Durant les sombres années 1980, les films «petits et tranquilles» n'apparurent que sporadiquement et affrontèrent une censure sévère. Mais ils ont survécu, grâce à la détermination de leurs réalisateurs, soit comme des films en costumes sur les pouvoirs de l'amour et de l'art, soit comme des films contemporains où figurent surtout des enfants. **24 Heures de pluie** (1982) et **Yo-Ho-Ho!** (1981) illustrent superbement cette endurance des films «petits et tranquilles».

Un coup d'œil attentif révèle d'importantes caractéristiques qui expliquent le succès du cinéma bulgare des années 1970 et 1980. D'abord, le cinéma bulgare, comme les autres cinématographies de l'Est, dépend beaucoup pour son succès de son excellente littérature. Depuis 200 ans maintenant, les Européens de l'Est éprouvent d'énormes difficultés dans la



Matriarcat
de Lyudmil Kirkov, 1977

modernisation économique et politique, spécialement quant à l'établissement d'institutions capables de préserver et de perpétuer la démocratie. Fatigués du fossé croissant entre les sociétés occidentales avancées et leur propre société «rétrograde», les intellectuels d'Europe de l'Est ont trouvé refuge dans l'art, où ils peuvent rivaliser en égaux avec leurs contreparties occidentales. Aussi, depuis la moitié du XIX^e siècle, une tradition littéraire unique a émergé, canalisant le potentiel créatif des jeunes nations est-européennes. Cette richesse spirituelle a également nourri le sentiment d'exclusivité de l'intelligentsia ainsi que la réputation persistante de l'intellectuel est-européen en tant qu'aristocrate de l'esprit, d'où la proverbiale conscience messianique de l'intelligentsia est-européenne, nourrie par la foi en sa mission historique de conscience morale et de guide pour la nation. Cette ferveur, très moralement chargée, caractérise aussi les films. Les cinéastes ne se contentent pas de raconter des histoires pour distraire le spectateur: ils établissent un univers moral qui entraîne le spectateur comme participant actif, et comme juge, dans la perpétuelle lutte du bien contre le mal. Bien qu'aucun de ces récits modernes ne culmine avec un *happy end* classique, leur pathos général demeure essentiellement optimiste.

Ce qui sauve ces films de la didactique si typique de la production cinématographique officielle ainsi que sa conformité d'office à l'esthétique imposée du social-réalisme est aussi son traitement des rôles sexuels, ou plus précisément l'image des femmes. De façon

étonnante pour un milieu si dominé par la gent masculine, la masculinité est problématisée, souvent dans l'autodérision, et les femmes sont invariablement décrites comme des personnalités fortes et originales. Tandis que la production officielle proposait un nombre impressionnant de mères héroïques et d'ouvrières vouées corps et âme à la défense et à la construction du socialisme, d'autres films, eux, montraient la femme bulgare sous le jour beaucoup plus intimiste de sa vie privée, une perspective d'après laquelle elle apparaît comme porteuse du plus éprouvant fardeau des dures réalités de l'histoire bulgare.

Alors que la décennie progressait vers la fin inévitable du communisme, les «petits» films ont subi des changements esthétiques considérables. Les drames contemplatifs des décennies précédentes sont devenus des tragédies amères sur la déliquescence urbaine dans deux des films les plus puissants et controversés de cette époque: **Ivan and Alexandra** (1988) et **Margarit and Margarita** (1990), qui ne virent le jour qu'après avoir surmonté une censure extrême. Les «péchés» du premier étaient sans doute plus faciles à ignorer — après tout, son histoire d'écoliers se dénonçant mutuellement, puis dénonçant leurs parents aux autorités se passe en plein stalinisme, alors officiellement condamné. Le second, cependant, met au jour sans compromis l'un des secrets les mieux gardés du système totalitaire: son influence corruptrice sur les jeunes gens par le système d'éducation bulgare, faisant de celui-ci la métaphore d'un ordre social répressif et totalitaire. Le film est devenu un succès populaire en Bulgarie après avoir été interdit par la censure pendant deux ans.

Avec la fin de la guerre froide, les films de l'Europe de l'Est perdirent leur aura exotique de dissidence et prirent humblement leur place dans la longue file venue courtiser l'attention des producteurs et des distributeurs occidentaux. Il devint clair, cependant, que l'Europe de l'Ouest était trop enfoncée dans ses propres soucis, face à l'imminence de la mondialisation culturelle, pour pouvoir sauver le cinéma est-européen des affres mortelles de sa propre crise. Tous les pays post-communistes suivent le même parcours général: les budgets de l'État sont démantelés, les investissements privés manquent, le réseau de production et de distribution des films s'écroule, le publicériclité et le répertoire s'américanise...

cinémas nationaux

Le cinéma bulgare fut sans doute le premier à subir une incroyable perte financière après la chute du communisme. Les pouvoirs en place établirent promptement un consensus avec la plupart des cinéastes, et l'industrie, auparavant centralisée, fut démantelée et réorganisée en plusieurs petites factions, soucieuses des lois du marché. Les résultats furent plus que désespérants. La production des films de fiction, par exemple, est passée de 21 en 1989 à 3 en 1997, avec quelques années, ici et là, où rien ne fut produit. Le nombre de salles de cinéma chuta de 3 069 en 1989 à 96 en 1998, et le nombre de spectateurs, de 30 millions à 1,97 million. Pour la première fois, les intellectuels ont été relégués aux marges du pouvoir politique, gagnant la part la plus dépossédée de la population. Pour la première fois, l'État boude ostensiblement le financement des arts et de la culture. Et pour la première fois aussi, la survie physique de l'intelligentsia est éprouvée, et, avec elle, le concept même de peuple, d'identité nationale et de culture.

L'absence d'une politique de protectionnisme culturel cohérent risque de convertir la totalité de cette industrie cinématographique bien développée en colonie et, par le fait même, de sacrifier un grand nombre de cinéastes bulgares qualifiés, en les rendant totalement dépendants de la demande étrangère. Paradoxalement, la seule agence à exercer une quelconque forme de protectionnisme organisé et bien financé en Bulgarie est la compagnie **Euro-Images**, sise à Bruxelles.

Le pathos amer et dissident de même que le naturalisme d'**Ivan and Alexandra** et **Margarit and Margarita** ont transcendé l'écroulement du régime en 1989 et leur forte influence se fait encore sentir dans des œuvres contemporaines comme **The Canary Season** (1993), qui raconte l'histoire bouleversante des pires années de la répression totalitaire. En général, de tels films démystifient la mythologie totalitaire et interprètent la crise de l'après-communisme comme résultant d'une brisure existentielle apocalyptique, menant les Bulgares au stade post-historique et post-humain d'une stupeur sociale et morale complète. Cette tendance artistique s'enracine dans certains des plus audacieux films dissidents bulgares, tels **The Monologue of a Pig** (première fiction du cinéaste d'animation Skav Bakalov, 1981), **The Rabbit's Death** (première fiction du cinéaste d'animation Anri

Kulev, 1982), **The Truck** (Khristo Khristov, 1980) ou **A Woman of 33** (Khristo Khristov, 1982).

Quelques «petits» films, produits durant la dernière décennie, comme **Emilia's Friends** (1996) et **A Letter to America** (2000), revisitent la nostalgie élégante des années 1970 et abordent l'héritage durable du communisme avec grâce et humilité philosophique. Loin d'être didactiques, ces films sont néanmoins très fortement engagés moralement et socialement. D'après leur message candide, le seul remède contre les forces destructrices lâchées par l'effondrement du communisme est directement proportionnel à l'habileté d'un nombre aussi important que possible de gens d'agir au nom des valeurs transcendantes, au-delà de leurs intérêts égotistes immédiats.

Le succès indéniable de la rétrospective — public nombreux à la Cinémathèque québécoise —, accompagnée de textes longs, intéressants et bien documentés dans les médias, et suscitant parfois des discussions bien nourries, dément le préjugé qu'un tel événement ne peut qu'intéresser sa propre communauté d'appartenance. Et cela contredit aussi les rumeurs qui annoncent la mort prématurée du cinéma bulgare, prouvant au moins une chose: que peut-être pour la première fois dans l'histoire difficile du pays, les films bulgares se trouvent à la bonne place au bon moment. ■

Traduit de l'anglais par Jean-Philippe Gravel



Advantage de Georgi Dylugero, 1978