

Interview avec Istvan Gaal

Léo Bonneville

Numéro 71, janvier 1973

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/51452ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Bonneville, L. (1973). Interview avec Istvan Gaal. *Séquences*, (71), 22–25.

un réalisateur hongrois



I S T V A N G A A L

Le cinéaste hongrois, Istvan Gaal, est venu à Montréal pour la sortie de son film, Paysage mort. Déjà, il s'était fait remarquer, à Cannes, par l'éblouissant Les Faucons. Jacques Camerlain s'est entretenu avec lui sur sa carrière cinématographique.

L. B.

J.C. - Qu'est-ce qui vous a attiré au cinéma pour que vous décidiez, un jour, d'en faire ?

I.G. - Je ne sais pas. Je pourrais analyser jusqu'à la fin de ma vie ce qui m'a poussé vers le cinéma. Ce serait peut-être finalement la prétention de pouvoir exprimer quelque chose par les images.

J.C. - Avez-vous été un "mordu" des cinémathèques ?

I.G. - Non. J'ai fréquenté une école de techniciens. C'était le choix de mon père qui était lui-même électro-technicien mais j'ai dévié complètement. A l'âge de seize ans, j'ai décidé de faire du cinéma. J'avais vingt ans lorsque je me suis inscrit à l'Académie des Arts dramatiques de Budapest où on forme des acteurs et des metteurs en scène pour le théâtre et des metteurs en scène pour le cinéma. Ensuite, j'ai travaillé un an comme stagiaire, puis j'ai reçu une bourse du gouvernement italien pour aller étudier à Rome afin de me perfectionner. Avec le diplôme du Centro Sperimentale di Cinematografia, je suis rentré en Hongrie où j'ai débuté comme ciné-journaliste et documentariste. C'est d'ailleurs à cette époque qu'on a fondé le Studio Bela Balazs et c'est en 1963 que j'ai fait mon premier film, *Remous*.

J.C. - Votre premier long métrage ?

I.G. - Auparavant, j'avais fait quelques courts métrages, des documentaires. Je dois dire que lorsque je suis retourné en Hongrie, à l'époque, le fait d'avoir été longtemps absent m'avait rendu étranger chez moi. Voilà pourquoi les documentaires que j'ai faits sur la Hongrie m'ont grandement aidé à m'y réintégrer. D'ailleurs, je n'ai pas cessé de faire des courts métrages parce que je ne peux pas donner plus d'importance artistique aux uns qu'aux autres. Il n'y a que le marché commercial qui les distingue.

J.C. - A cette époque, vous ne faisiez pas que de la mise en scène ?

I.G. - Oh ! non. Par exemple, le film sur la vie des Tziganes, je l'ai fait avec mon

ami Sara qui est d'ailleurs l'opérateur, à mon avis, le plus éminent de Hongrie. Nous avons changé quelque chose dans ce métier. C'était lui le metteur en scène et moi l'opérateur. Notez que depuis l'époque du Studio Bela Balazs, c'est une histoire assez drôle. Les cinéastes ont voulu tout faire, c'est-à-dire ont voulu connaître le métier à fond. Si on nous demandait : "Quel est votre métier ?" nous ne répondions pas : opérateur ou réalisateur, nous disions : cinéaste, tout simplement. Nous avons décidé de tout faire. C'est moi qui ai fait le montage de tous les courts métrages de Sara ainsi que le montage du film de diplôme de Zoltan Huszarik, *Szindbad* (Huszarik a été mon premier assistant pour mon premier long métrage) et j'ai fait moi-même le montage de tous mes films.

J.C. - Cette étape de la réalisation est donc très importante pour vous ?

I.G. - Le montage, c'est un jeu. Vous êtes seul avec le matériel. Alors commence le duel tantôt acerbé, tantôt plaisant. Et l'on ne peut pas prévoir tout le rythme. Comme en musique, si on donne neuf partitions à neuf chefs d'orchestre, vous aurez neuf différentes interprétations musicales bien qu'il n'y ait qu'un seul compositeur commun. Il faut même être sévère. Je vous donne un exemple. Pour *Paysage mort*, le film avait déjà été accepté par la Commission quand j'ai revu la

Paysage mort



copie. J'ai alors décidé de couper 500 mètres que je trouvais nuisibles. La complaisance est souvent un gaspillage très dangereux.

J.C. - Si on prend la chronologie de votre oeuvre, le point de départ est Hommes d'équipe.

I.G. - Ce film présentait des travailleurs ruraux qui effectuaient certains travaux accompagnés d'une chanson rythmée comme au Moyen Age. C'était mon film de diplôme, un court métrage de quatre minutes qui me permettait d'analyser le travail. Même si ce court métrage est devenu moins intéressant pour moi, il n'en demeure pas moins que c'est là que j'ai appris le montage. J'avais 600 mètres de film et j'ai réduit tout cela à 114 mètres. Et c'est également durant ce tournage que j'ai appris les différents mouvements de caméra. Ce fut la première chose qui me fit découvrir que j'étais un cinéaste. Auparavant, j'avais fait des choses de quatre sous, pas intéressantes pour moi.

J.C. - Grâce à la fondation du Studio Bela Balazs, vous avez pu réaliser votre premier long métrage, Remous.

I.G. - Le Studio Bela Balazs a choisi démocratiquement cinq chefs qui ont pour tâche de juger les scénarios qui leur sont soumis et ensuite d'expliquer les raisons de leur acceptation ou de leur refus. Alors que je tournais le court métrage, *Les Tziganes*, j'écrivais *Remous* que j'ai soumis au Studio qui l'a accepté. J'ai alors commencé à tourner avec mon ami Sara comme photographe. Ensuite, j'ai fait le montage. A partir de ce moment-là, j'ai fait un long métrage à tous les deux ans. Pour moi, il n'est pas plus important de faire un court métrage qu'un long métrage. C'est avant tout une oeuvre.

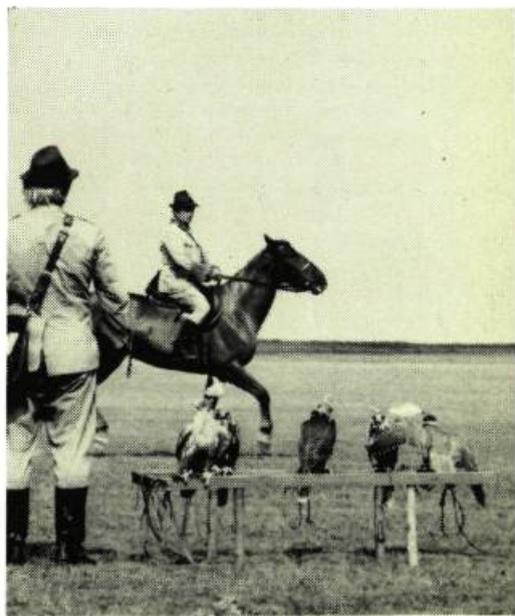
J.C. - N'avez-vous jamais rêvé de faire un long métrage en remplissant vous-même toutes les tâches importantes ?

I.G. - J'ai photographié beaucoup de courts métrages, j'ai fait du montage mais, faire seul un long métrage, c'est compliqué surtout à cause de l'acteur. L'acteur professionnel pour l'écran n'existe pas en Hongrie. Cha-

que acteur, chaque actrice, après le diplôme, signe un contrat avec un des théâtres de Budapest ou encore d'une petite ville. Il est donc très difficile d'avoir un acteur. De plus, les horaires et les lieux de tournage doivent être choisis en fonction des disponibilités de l'acteur. Si un cinéaste engage un acteur ou une actrice très en demande et que le tournage se fait à 200 kilomètres de Budapest, à 16 heures, il faut arrêter le tournage afin de permettre à l'acteur ou à l'actrice d'être en scène, à Budapest, à 18h. 30.

J.C. - Pour les acteurs, le cinéma est donc un art de second plan ?

I.G. - Toujours. On évite le problème en prenant des acteurs étrangers. Ainsi, dans *Les Faucons*, Ivan Andonov (le garçon) est un acteur bulgare. Il est de plus un excellent metteur en scène de films d'animation. Quand je suis allé au festival de Varna, je

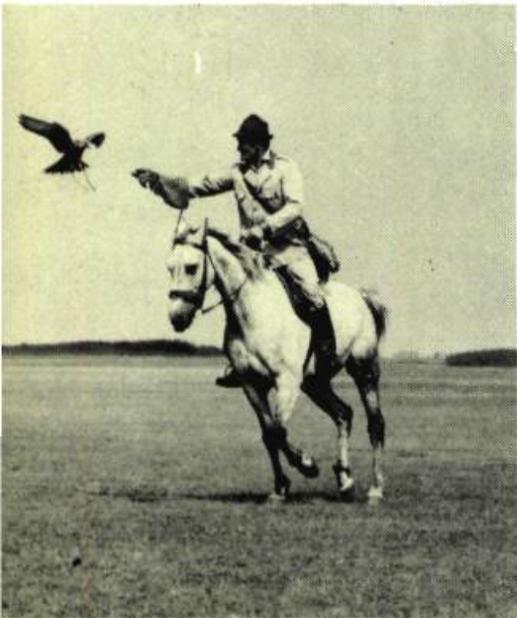


l'ai rencontré et, quand j'ai écrit le scénario, d'après la nouvelle de Miklos Meszoly, *Les Faucons*, j'ai pensé tout de suite à lui. Il avait déjà joué dans un film bulgare. Dans *Paysage mort*, j'ai pris un acteur qui travaille en Roumanie dans des théâtres hongrois. Il arrive même que je prenne des gens de l'endroit du tournage. Dans mon premier film, la grand-mère était une paysanne qui l'est toujours.

J.C. - Votre oeuvre gravite d'ailleurs autour de la campagne et de la ville.

I.G. - Je suis né et j'ai vécu à la campagne jusqu'à l'âge de treize ans. De mon enfance, j'ai conservé beaucoup de choses et, si je vois un être humain, peu m'importe comment il est vêtu. Ce qui m'intéresse le plus, c'est le rapport entre l'individu et la société. Jusqu'à ce jour, j'ai fait cinq longs métrages et chaque fois j'ai développé ce thème.

Les Faucons



JANVIER 1973

J.C. - Et quelle société ?

I.G. - Ce n'est pas par hasard si j'ai montré, dans *Paysage mort* comme dans *Les Faucons*, la situation telle qu'elle est. Si on prend *Paysage mort*, l'absence de société est déjà une société. Je ne crois pas qu'il soit nécessaire de montrer un contexte social. Le spectateur se rend vite compte que le garçon (dans *Les Faucons*) vient d'une société saine.

J.C. - Avec *Les Faucons*, vous touchez, pour la première fois, à l'adaptation d'une nouvelle, cela vous a-t-il été difficile ?

I.G. - Au contraire. J'ai travaillé au scénario à côté de la chambre de Miklos Meszoly. J'ai conservé ses dialogues. Quand j'ai lu cette nouvelle, j'ai tout de suite senti profondément la possibilité des images. Je ne voulais pas d'une transcription en images. Quand j'ai montré mon scénario à Miklos Meszoly, il a été complètement d'accord bien que j'y aie modifié quelque chose. La femme a été transformée dans le film car elle n'était jamais touchée dans la nouvelle. La nouvelle a été un point de départ et je me suis vite senti dans les racines de cette histoire.

J.C. - On a dit de votre film qu'il avait une portée politique.

I.G. - Pas nécessairement. Mais il n'existe pas de films apolitiques. Si vous prenez un film de distraction, c'est déjà un film politique. Le lendemain de la conférence de presse, à Cannes, j'ai lu dans un journal italien que mon film était rempli de symboles. Selon le critique italien, la femme signifiait la culture hongroise opprimée par le parti communiste, et les tempêtes, à la fin du film, symbolisaient le vingtième congrès du Parti soviétique après lequel l'atmosphère devenait plus respirable. J'ai trouvé cela tellement stupide que je n'ai pu qu'en rire. Il faut faire attention. Il y a des signaux que j'ai voulu volontairement mettre les uns à côté des autres. J'ai voulu composer une succession d'images minutieusement réalistes afin de permettre au spectateur de créer lui-même un dernier plan à cette histoire.