Théorème 7

le temps et l'histoire

CINÉMA HONGROIS

ONT PARTICIPÉ À
CET OUVRAGE

Yvette Biró
Juliana Brandt
Pauline David
Raymond Durgnat
Gabor Eröss
Kristian Feigelson
Paul Gradvohl
Miklós Havas
Jean-Pierre Jeancolas
Péter Kenéz
Arpàd v. Klimó
Andràs Kovàcs-Balint
Hanno Loewy
Emmanuelle Madeline
Roger Odin
Giusy Pisano-Basile
Katalin Pór
Catherine Portugès
Edit Roszavölgyi
Pierre Sorlin
Susan Rubin Suleiman
Jarmo Valkola

Théorème

ISBN 2-87854-255-X
© Presses Sorbonne Nouvelle 2003
Droits de reproduction réservés pour tous pays

Théorème

CINEMA HONGROIS
Le temps et l'histoire

sous la direction de
KRISTIAN FEIGELSON

avec
Jarmo Valkola

Postface de
Jean-Pierre Jeancolas

PRESSES SORBONNE NOUVELLE

à Raymond Durgnat (1932-2002)

Kristian Feigelson et Jarmo Valkola

Le temps et l'histoire

Inventif et complexe dans son histoire, le cinéma hongrois sert ici de support à différentes recherches multidisciplinaires. Ce champ d'analyse privilégiait jusqu'ici des monographies[1]*. Il convenait donc d'entrecroiser des approches encore trop cloisonnées dans la perspective d'une interprétation plus critique du cinéma hongrois entre 1945 et aujourd'hui : une histoire abordée rétrospectivement sous l'angle de méthodes et d'approches variées, mêlant l'analyse filmique, l'économie, l'esthétique, la sociologie, et confrontant aussi des travaux de jeunes chercheurs. Plus qu'une énième histoire du cinéma hongrois, on s'est attaché à comprendre les usages cinématographiques du passé en fonction d'enjeux plus actuels. Car "l'histoire est le lieu privilégié du cinéma hongrois. Plus précisément, c'est dans un travail difficile sur l'histoire et le temps de l'histoire que le cinéma hongrois atteint ses points culminants"*[2]*.*

Dans le cadre d'une société en proie à des périodes de stagnation et de recomposition, quels ont été les points culminants, ou du moins les enjeux des films présentés dans ce numéro de Théorème, *parmi les centaines produits depuis 1945 ? Comment envisager les stratégies implicites des l'ensemble des acteurs sociaux, de 1945 à la révolution manquée de 1956, de la première période communiste à l'ère Kádár, de l'essoufflement du système à la période post-communiste d'après 1989 ? Certains films, plus emblématiques, ont été à leur manière des témoins annonciateurs de ces évènements. À partir de ce tournant de l'après-guerre, de l'avènement d'un pouvoir communiste en Europe, ce numéro de* Théorème *se propose de mettre en rapport le temps du film avec l'histoire dans sa durée. Les différentes thématiques sont abordées de manière chronologique et ne sauraient évidemment rester enfermées dans les frontières de la hungarologie*[3]*. Elles dépassent donc une interprétation "nationale" du cinéma : ici, l'objet filmique permet de confronter des modèles d'interprétation à*

1 Cf. la bibliographie en annexe ainsi que celle indexée dans chaque article. Ce numéro est le fruit de différents séminaires interdisciplinaires organisés à l'Université de Jyväskylä (Finlande) du 20 au 30 mai 2000, regroupant une cinquantaine de participants, enseignants-chercheurs et étudiants, puis lors du V° Congrès international de hungarologie à Jyväskylä, du 6 au 10 août 2001, et enfin à Paris, à l'Institut hongrois, les 5 et 6 juin 2003.

2 Cf. Le poids de l'histoire selon Jean-Pierre Jeancolas dans son ouvrage L'oeil hongrois, *p.62, Magyar Filmunio, 2001.*

3 Cf. l'intervention d'Holger Fischer (Université d'Hambourg) "Hungarology-developments, problems, perspectives" au V° Congrès International de Jyväskylä centré sur l'axe "culture et pouvoir".

la fois comparatifs et pluriels, au croisement du temps du film et de l'histoire des sociétés[4]*. La priorité relève autant des questions soulevées qu'aux films et documents analysés. Réflexion collective tout à la fois sur la fonctiòn de l'histoire au cinéma, l'autonomie relative des institutions filmiques, les interactions externes, le rôle de l'écriture au cinéma, la confrontation des genres, le statut de la mise en scène, la temporalité du montage, la dimension privée comme publique de la mémoire au cinéma... nous obligeant aussi à reconsidérer la dimension européenne d'un cinéma apparemment si spécifique - alliant la duplicité à l'ironie - où "les Hongrois ont toujours l'impression d'être prisonniers dans un espace immense... "*[5].

Comprendre l'espace-temps d'un film, au-delà de sa prétention à être l'expression d'une époque, montrer les aspects sous-jacents de l'image cinématographique restent les principaux objectifs de cet ouvrage. Le cinéma hongrois constitue pour la recherche un observatoire particulièrement riche, permettant d'expérimenter de nouvelles problématiques et d'ouvrir le débat.

[4] *Pour rendre compte de la complexité de ces approches, cf.* Film et histoire, *sous la direction de Marc Ferro, Ehess, 1984, et* Les institutions de l'image, *sous la direction de J-P Bertin-Maghit et Béatrice Fleury-Villate, Ehess, 2001. Dans une perspective méthodologique voir par exemple dans la revue* Les Annales, *les articles de Marc Ferro "Société du 20e siècle et histoire cinématographique" (23/1968) à Paul Ricoeur, "Écriture de l'histoire et représentation du passé" (4/2000), ESC, Armand Colin, ainsi que les ouvrages de Michèle Lagny,* De l'histoire au cinéma, *Armand Colin, 1992, et Pierre Sorlin,* Sociologie du cinéma, *Aubier, 1977.*

[5] *Cf. ces propos du réalisateur Miklós Jancsó dans la revue* Image et son, *n°217, mai 1968.*

Remerciements :

Sándor Csernus, historien et directeur de l'Institut hongrois à Paris.
Marianne Sághy, service culturel de l'Institut hongrois.
Les organisateurs du séminaire européen de Jyväskylä /Pertunmaa (mai 2000), 10 jours intensifs de projections de films dans la campagne finnoise, consacré au cinéma hongrois et son histoire : Holger Fischer, historien (université de Hamburg) ; Danilo Gheno, historien de la littérature (université de Florence) ; Paul Gradvohl, historien (Centre hongrois de Paris III) ; Edit Rózsavölgyi, linguiste (université de Padoue) ; Andréa Seidler, spécialiste de littérature (université de Vienne).
Et l'équipe technique de Jarmo Valkola pour l'accès à sa filmothèque : Tuula Fareed, Tauri Kankaanpaa, Veera Rautavuoma et Anna Tuttunená à Jyväskylä (Finlande).

László Beke, historien d'art, et Gergely Bikácsy, critique de cinéma (Budapest).
Michel Catala, historien (Paris III) et Michel Marie, historien du cinéma (Paris III), pour leurs relectures critiques.
Jean-Pierre Jeancolas, historien, pour l'accès à ses archives personnelles.
Tuomo Lahdelma, professeur de hongrois, Président du V° Congrès international de hungarologie à Jyväskylä.
Jürgen Muller, professeur d'esthétique à l'université de Dresde.
Xavier Richet et Monique Raynaud (Centre hongrois de Paris III).
Pierre Gurewitch, Anna Laurent et Jean-Yves Malherbe, traducteurs.
Jacques Aumont, directeur du DEA de Paris III.
Laure Gaudenzi, cinémathèque de Paris III.
Márta Balogh et Vera Gyürey (Archives filmiques/Budapest).
Anna Mária Bas, Enikö Kiss et Katalin Kovács (FilmUnion/Budapest).
Susan White (Tucson University) et Louise Vasvári (State University of New york).

Le Centre national des Lettres (Paris),l'IRCAV/Paris III et le Conseil scientifique de la Sorbonne-Nouvelle, l'Université de Jyväskylä pour leurs aides à cette publication.
Katalin Pór pour la relecture et la traduction du hongrois.
Cyril Béghin pour ses relectures, l'iconographie et la maquette.

Napló, Márta Mészáros, 1982-1984
Un lopin de terre, Frigyes Bon, 1948

Paul Gradvolh et Árpád v. Klimó

Représentations et usages de l'histoire

Comment la tradition historiographique hongroise s'est-elle inscrite dans le cinéma ? Comment appréhender la continuité de certaines formes de récits et comment les représentations de l'histoire ont-elles pu peser en amont comme en aval de la période stalinienne, qui servira ici de cadre de référence[1] ? A cette interrogation initiale, on peut tenter de répondre à partir d'un contexte plus précis.

Comment concevoir globalement le récit stalinien de l'histoire et son influence sur le cinéma hongrois des années 1949-1956 ? Il s'agit ici d'analyser le contexte idéologique et esthétique de la représentation historique sous Staline en général et dans la Hongrie stalinienne en particulier, pour analyser l'environnement politique et intellectuel qui dominait alors la création cinématographique.

Le récit stalinien

Un retour au monde stalinien s'impose[2]. Une récente recherche sur le stalinisme en URSS contient quelques exemples convaincants de la puissance quasi magique qui était prêtée au *Kratkij kurs istorii VKP (b)*[3]. À titre d'exemple, on peut citer ces propos d'un kolkhozien dans sa lettre à la Krest'ianskaia Gazeta du 15 novembre 1938 :

"L'étude du livre *L'histoire du Parti* nous permet de résoudre plus rapidement les problèmes dans chaque secteur de notre économie nationale, en particulier l'agriculture. Nous avons actuellement un grand nombre de problèmes là où je vis, dans mon kolkhoze. (...) Et quel type de problèmes y a-t-il dans notre kolkhoze ? Beaucoup d'ivrognerie chez nos chefs, et les céréales qui n'ont pas été moissonnées dans le champ pourri par les pluies. Je suis un vieil homme de déjà 70 ans, à demi illettré. Je pense que sans l'étude d'un document aussi important que *L'histoire du Parti*, il est impossible de se débrouiller dans une institu-

[1] Cette contribution à deux voix est née du travail fondamental effectué par Árpád v. Klimó sur les récits staliniens et de la volonté commune des auteurs de travailler sur une nouvelle chronologie de l'histoire hongroise du XXe siècle. Cet article a bénéficié de la mise en forme en français et de l'enrichissement de la contribution d'Árpád v. Klimó par Kristian Feigelson. Qu'il en soit remercié.

[2] Cf. les travaux d'historiens sur la genèse, l'interprétation du phénomène stalinien et ses variations en URSS : Moshe Lewin, *The making of the Soviet system*, Panthéon Books, NY, 1985 ; ...

tion quelconque. À la lecture du livre, vous constatez que tout ce qui s'y trouve peut s'appliquer à tous les secteurs d'activités, et donc moi, un vieil homme septuagénaire, je suggère que tout un chacun devrait lire ce manuel et que chaque membre du Parti ou non, chaque travailleur, chaque employé de bureau, chaque fermier de kolkhoze ou non devrait le connaître. (...) Nous devons débusquer l'ennemi et l'enterrer sous un sapin vert."

Ce paysan saisit intuitivement le sens du *Kratkij kurs*. Selon lui, le livre ne traite pas de l'histoire : c'est un manuel pour les luttes présentes et futures du Parti et de la société. Il enseigne comment le monde a été scindé entre le Bien et le Mal, concept dualiste trouvant ses sources dans le manichéisme chrétien et qui n'était donc sûrement pas étranger à notre paysan, tout comme le concept d'une nécessaire "lutte" quotidienne du prolétariat pour les idées marxistes-léninistes. Autre élément de l'idéologie stalinienne (et totalitaire) : le culte du leader charismatique, incarnation de la volonté d'un "peuple" assimilé à un être singulier collectif, comme dans l'idée séculaire d'une Église unifiée dans le "Corpus Christi" constitué par l'ensemble des fidèles.

Cet exemple nous rappelle que l'interprétation stalinienne de l'histoire a compensé des représentations plus anciennes, éradiquées au cours des années de la révolution et de la guerre civile. Ce nouveau mode donnait un sens à l'histoire en structurant diverses périodes et en les "comblant" avec ses valeurs. Mais le stalinisme ne comprenait pas uniquement des éléments traditionnels chrétiens ou nationalistes, transformés dans leur contenu et leur forme par le contexte marxiste-léniniste. Il contenait également de nouvelles idées, dont quatre pèsent tout particulièrement sur les récits historiques.

La première est celle d'une dynamisation du changement social : l'"accélération de la lutte des classes" permettait de déchaîner les conflits politiques et de renforcer le climat de paranoïa généré par la guerre civile russe d'après 1917 et le danger d'interventions extérieures.

La deuxième peut être vue comme le résultat d'une influence "nietzschéenne" sur le bolchevisme, et plus spécialement chez Lounatcharski ou Gorki : c'est l'idée "antidécadente" d'un "Surhomme soviétique" (*Übermench*), typique de l'idéologie de la période stalinienne.

La troisième est étroitement liée à la précédente : une compréhension socio-darwinienne de la société, dont on peut trouver un exemple dans la lettre du militant du kolkhoze sous la forme de métaphores biologiques pour décrire l'"ennemi". De nombreux textes de l'ère stalinienne comportent ce genre de figures : la société du futur y est présentée comme un " jardin " qui doit être "cultivé", alors que l'"ennemi" est une "peste" qu'il s'agit d'"exterminer". Dans les chapitres "philosophiques" du *Kratkij kurs*, Staline emploie des termes biologiques pour exprimer la nécessité de comprendre le monde au travers des processus de "croissance" et d'"étiolement" que les révolutionnaires doivent "soutenir".

La quatrième idée stalinienne qui eut un fort impact sur la culture politique des pays soumis à l'influence soviétique après 1944, était l'identification historique entre l'Union soviétique et l'ancien Empire russe. Pour comprendre ce que cette vision impliquait, il suffit de se

../... Sheila Fitzpatrick, *Everyday life stalinism*, Oxford University Press 1999 ; Gábor Rittersporn, *Simplifications staliniennes et complications soviétiques : tensions sociales et conflits politiques en URSS, 1933-1953*, Archives contemporaines, Paris, 1988 ; Nicolas Werth, *Être communiste en URSS sous Staline*, Gallimard/Archives, Paris, 1981.

[3] Ce manuel d'histoire du parti bolchevique de l'URSS était une lecture obligatoire de l'ère stalinienne. Il connut une large diffusion en Hongrie. Cf. Thomas Szende, La narration stalinienne de l'histoire, in *Cahiers CEEM* n°12, Inalco, 2001.

référer à *Ivan le Terrible* (*Ivan Groznyj*) de S. M. Eisenstein (1942-44) : même si elle est caractérisée par une "hagiographie ambiguë", l'idée d'une continuité entre la Russie tsariste et l'Union soviétique stalinienne forme clairement l'architecture narrative du film[4].

Il est impossible de saisir la complexité du système stalinien sans analyser les mélanges de fragments mythiques et doctrinaux qui rendent son idéologie plausible et utile. Il ne suffit cependant pas d'isoler et de disséquer les divers éléments du texte stalinien, il faut également en considérer les formes esthétiques[5]. Le système stalinien n'était pas un univers dans lequel de "méchants" idéologues "manipulaient" des êtres humains, mais un système qui devait son inhumanité et ses crimes au fait que de nombreux "innocents" avaient intégré ses valeurs culturelles et ses modes de pensée. Sans cette hypothèse, il faudrait passer sous silence les étranges rituels et les pratiques d'autodestruction du Parti. Ceci n'innocente bien sûr pas les nombreuses personnes qui ont profité du système et de l'hystérie qu'il provoquait pour éliminer des rivaux, se construire une carrière ou disséminer l'ivraie de leur haine et de leur frustration.

Le stalinisme a eu un puissant impact sur l'esthétique de la vie ordinaire, puisque son objet était totalitaire : une transformation radicale et complète de la société et de tous les individus qui la constituaient, par tous les moyens possibles. L'objectif ne se limitait pas à la transformation du contenu mais incluait celle de la forme[6]. Ce trait du système stalinien complique fortement l'analyse de ses aspects esthétiques : il pouvait se saisir de toute forme pour peu qu'elle soit propice à la réalisation de sa finalité totalitaire.

Mais l'impact du stalinisme sur le récit historique s'explique aussi par la reprise de certaines idées déjà diffusées par d'autres courants idéologiques. Il partageait par exemple un autre caractère "nietzschéen" avec les idéologies racistes, réformistes ou encore avec les mouvements antilibéraux associés au culte du Volk ("peuple" en allemand). Il condamnait lui aussi l'histoire au XIXe siècle. Si nous comprenons par le terme "historicisme" une manière d'appréhender le passé comme un changement temporel continu sans distinction qualitative entre les époques et les lieux, le récit historique stalinien peut alors être défini comme extrêmement "anti-historiciste". Comme les récits basés sur le Volk ou le racisme, le stalinisme rejette la relativité historique pour mettre l'accent sur la continuité d'une constellation de luttes des classes traversant toutes les périodes de l'histoire. Cette version dogmatique et totalitaire des idées marxistes-léninistes faisait coexister des lignes "progressistes" et "réactionnaires" et permettait aux staliniens de construire des généalogies de "traîtres" et d'"ennemis" à côté de généalogies d'"amis du peuple" ou de "leaders", pour créer des continuités contraires à l'idée de changement permanent. Nombre de films de l'époque stalinienne se feront l'écho de cette approche linéaire.

Dans le cas de la Hongrie, on retrouve aisément ce trait de la gnose stalinienne. En ne retenant que l'exemple de la Révolution de 1848-1849, dont l'historiographie actuelle souligne la complexité, on peut procéder en comparant des textes extraits de manuels ou d'ouvrages de vulgarisation historique publiés en 1933, 1944 puis 1953 et 1954. Les textes des deux dernières périodes se distinguent d'abord par un style moins com-

[4] Cf. Richard Taylor et Derek Spring, *Stalinism and Soviet cinema*, Routledge, NY, 1993, et Graham Roberts, *History and non-fiction film in the USSR*, Tauris, NY, 1999.

[5] Cf. Boris Groys, *Staline, oeuvre d'art totale*, éd. J. Chambon, Nîmes, 1990 ; Régine Robin, *Le réalisme socialiste : une esthétique impossible*, Payot, Paris, 1986 ; Eric Schmulévitch, *Le cinéma stalinien : 1928-1941*, l'Harmattan, Paris, 1996.

[6] Cf. Marc Ferro et Sheila Fitzpatrick à propos de l'URSS in *Culture et révolution*, éd. EHESS, Paris, 1989.

plexe : le "peuple" y apparaît sous forme de listes de catégories. De même les événements révolutionnaires sont résumés sous la forme d'énumérations de lieux dont l'importance montre l'accélération de l'histoire, cependant qu'aucun élément n'est présenté pour suggérer les différences entre la situation à Paris, Vienne ou Budapest. Cette simplification et cet attachement à un récit associant le " peuple " à un leader révolutionnaire se retrouve dans les peintures officielles de l'époque stalinienne.

Mais cette approche esthétique et discursive aboutissait à une contradiction : le passé était englué dans une oppression sinistre et le futur, figé dans la béatitude. Ce contraste aboutissait à la paralysie et à la schématisation des images relatives à ces deux mondes. Comme les monuments de guerre soviétiques, les temps historiques avaient perdu leur liberté de mouvement. Ceci entraînait également une négation du présent, ce qui pour un paysan russe ne changeait pas par rapport à l'ancienne représentation religieuse du temps, qui faisait du présent un moment sans importance. Mais en Europe centrale il n'en allait pas de même. Depuis au moins le milieu du XIXe siècle, les sociétés d'Europe centrale s'inscrivaient dans la dynamique européenne et se vivaient comme en mouvement.

Le cinéma stalinien

En Hongrie la stalinisation du cinéma prend place dans le contexte d'après-guerre[7]. La capitale était encore assiégée quand le maire de Budapest décréta le 30 janvier 1945 qu'il était temps de reprendre la production cinématographique, ce qui nécessitait en premier lieu de restaurer les studios de la rue Gyarmat tenus par la société Hunnia Film. Ce nouveau démarrage fut difficile : il n'y avait ni argent, ni stockage de films, ni système de distribution fiable, la moitié des salles était hors d'usage et la production fortement diminuée (14 films seulement entre 1945 et 1948, alors que pour la seule année 1943 il y en avait 52). La production cinématographique devint l'objet de compromis politiques, chaque parti de la coalition ayant droit à autoriser la réalisation d'un seul film. Le film soutenu par le Parti communiste, *Quelque part en Europe*, relança le cinéma hongrois en 1947.

Quand la production fut nationalisée en 1948, il en résulta un nouveau type de films, dont le premier exemple fut *Talpalatnyi föld* (*Un lopin de terre*), de Frigyes Bán. Le régime de parti unique, consolidé en fin 1948-début 1949, fondait sa politique culturelle sur les enseignements léninistes : le film devait communiquer des pensées conformes à l'idéologie dominante et servir de propagande. Les sujets de cette brève période initièrent cette production schématique de manière limitée : comment rassembler les propriétaires de la campagne pour organiser des coopératives agricoles, montrer les compétitions entre travailleurs, la lutte contre les forces réactionnaires, la rééducation et même les conceptions staliniennes de l'amour.

Cette demande politique quotidienne fonde la banalité des histoires au cinéma. Des réalisateurs d'avant-guerre (Márton Keleti, Viktor Gertler, Frigyes Bán, László Kalmár, Imre Apáthi) réactivèrent des figures connues pour les adapter au goût du jour. Les scripts devaient

7 Cf. supra l'article de Péter Kenéz, "La soviétisation du cinéma. 1945/1948", montrant la greffe du modèle sur les institutions cinématographiques hongroises. Pour l'URSS, voir Natacha Laurent, *L'oeil du Kremlin*, Privat, Toulouse, 2000.

passer par l'approbation du Comité central dans le studio nationalisé, puis ils étaient révisés selon les nouvelles idées socialistes, en fonction de l'importance à donner à l'image du Nouvel Homme. Un slogan domina un peu plus tard : "Le cinéma est le second foyer du travailleur." Des millions de personnes voyaient ces films, qui pouvaient également être des comédies dans lesquelles jouaient les interprètes populaires du moment (Kálmán Latabár, Imre Soós, Violetta Ferrari, Imre Pongrácz). Ce contexte particulier érigea le stéréotype en maître : les situations, les personnages, le contexte social obéissaient à un schéma accepté par les officiels pour créer en quelque sorte de nouveaux tableaux filmiques. Ne s'agissait-il pas d'ailleurs de "visualiser un texte lié au monde" ?

On retrouve ici les normes staliniennes. Il fallait que les artistes trouvent un juste milieu entre des exigences contradictoires : les goûts du public et les ambitions idéologiques simplificatrices du pouvoir. Une tâche malaisée alors que les images étaient " monumentales " afin de correspondre aux normes du récit officiel : le peuple mené par ses leaders dans le combat contre l'ennemi, à l'instar d'énormes panoramas historiques aux larges pans de couleurs concrétisant un aspect modernisé de la peinture réaliste et traditionnelle. Et en Hongrie les temps non socialistes étaient encore très récents : les acteurs portaient en eux des images d'avant-guerre, du temps où le cinéma se voulait gai et mouvementé.

La résistance aux stéréotypes staliniens

La révolution de 1848-1849, et surtout son centenaire, offre une illustration marquante de cette opposition. L'AgitProp stalinienne transforme ce centenaire, célébré en 1948 en Hongrie, en manifestation en faveur du "grand changement" (*"A fordulat éve"*, l'année du tournant). Elle semblait être répétition exacte de cette année 1929 au cours de laquelle Staline avait entrepris des transformations radicales et irrévocables par une industrialisation renforcée et une agriculture collectivisée. La Hongrie n'était plus un pays mais une grande entreprise d'État. Nouveauté perceptible dans la langue des mass-médias qui firent du pays une réalité réduite à des statistiques macro et micro économiques. Les émissions radiodiffusées à partir de 1948 regorgeaient de reportages en direct des usines et des fermes d'État ou d'interviews d'ouvriers et de paysans. Le sens du grand tournant de 1948 dépassait de beaucoup la simple introduction de nouvelles formes de propagande. Une nouvelle conception du temps inhérente au récit historique stalinien inscrivant une coupure brutale entre passé et présent s'imposa. Chacun des événements fut à partir de ce moment interprété à la lumière d'un avenir radieux dont la dimension essentielle s'incarnait dans la planification économique. L'immersion dans ce nouvel ordre du temps pourrait être comparée à la proclamation du calendrier de la Révolution française, où la vie du peuple devait être scandé selon un nouveau rythme "planifié".

Le 20 août 1949, la nouvelle constitution hongroise, copie de l'original soviétique de 1936, fut mise en application, avec pour objectif la création et l'avènement sacré d'une "nouvelle société socialiste". Simultanément, ce renouveau poursuivait et supplantait le précédent avènement sacré de l'État de Saint Étienne 1er.

Ce nouvel ordre stalinien s'exprimait dans la propagande hongroise, comme on le voit par exemple à travers l'affiche officielle du Jour de la Constitution en 1950, dont le slogan était : "Vive le 20 août, le jour de célébration de Notre Constitution." Au premier plan, un ouvrier en bleu de travail et une "paysanne" en robe folklorique tiennent le nouveau blason symbolisant la "République du peuple". Au second plan, un soldat, un homme tête nue et d'autres personnes représentant la population urbaine se tiennent derrière l'ouvrier, tandis que deux paysans aux moustaches "typiques" et portant le chapeau hongrois "typique" de leur fonction représentent la population rurale derrière la "paysanne". Au-dessus du "peuple" flottent les drapeaux nationaux rouges. L'arrière-plan montre une esquisse du bâtiment du Parlement hongrois, seul motif non-coloré de l'ensemble : le vieil édifice symbolisant l'État hongrois est peint en un gris très faible et surplombé d'une Étoile Rouge triomphale marquant le rôle prééminent joué par le Parti des travailleurs hongrois[8] et l'Union soviétique. L'Étoile Rouge illumine le pays comme un soleil.

L'affiche relève d'une construction picturale classique : Dieu (l'Étoile Rouge, le Parti) illumine tout et la Sainte famille (les deux personnages de l'avant-plan) est peinte suivant une symétrie imposante. La représentation du "peuple" hongrois se focalise sur les éléments centraux : le blason en bas et l'étoile rouge en haut. Le récit implicite est évident : tout est dirigé et contrôlé par le Parti et l'Union soviétique. Le passé national, comme ce bâtiment du Parlement, s'efface, la vieille histoire nationale disparaît. La communauté du "peuple", comprenant les ouvriers et les paysans, sourit à la nouvelle Constitution permettant d'unir les deux classes dirigeantes, et leurs idéaux (le patriotisme et l'internationalisme socialiste). Le culte de la nouvelle Constitution stalinienne possède un point sémantique intéressant : le terme "passé" ne concerne pas seulement le "fascisme" de Horthy mais aussi la période 1945-48, alors que la coupure de 1945 est minimisée.

Suivant un rapport du 10 août 1949 du département Agit-Prop du Parti des travailleurs hongrois de Budapest, "les travailleurs comprennent que la Constitution garantit par la loi l'hégémonie de la classe des travailleurs et que leur situation est bien meilleure que lors du système d'Horthy". Le même document poursuit : "IIIème district : au cours d'un petit meeting, Mme Károly Pheisz [sic] a dit : "Quand mon premier enfant est né au cours du système Horthy, non seulement nous n'avions aucun droit aux congés payés, alors qu'ils sont maintenant garantis par la Constitution, mais ils m'ont aussi mise à la porte de mon lieu de travail". L'argument d'une opposition entre nouvelle Constitution et lois Horthy semble important, comme si la nouvelle République de 1946 n'avait jamais existé. L'avenir socialiste se propage dans une nouvelle conception du temps, alors que l'ancien ordre, celui de l'Église catholique, se devait d'être remplacé. Un rapport du même Département, ultérieur au 20 août 1949, annonçait triomphalement : "Le 20 août de cette année a pu être évitée l'influence de la réaction cléricale. Nous avons réussi dans notre tâche qui a permis aux travailleurs de célébrer la Fête de la Constitution et du Nouveau Pain. Nous avons introduit dans le 20 août une nouvelle signification. Cette année, le 20 août reste la journée de l'Union de la jeunesse mondiale et de la démocratie du peuple hongrois, le Festival des tra-

[8] Le PTH est le nom pris en juin 1848 par le parti communiste hongrois après avoir fusionné avec le parti social-démocrate. Alors que Budapest est en insurrection, un nouveau parti, le Parti socialiste ouvrier hongrois, est créé par les partisans de Imre Nagy. Bien que Kádár ait pris le pouvoir avec l'appui soviétique et sur la base du rejet complet de l'insurrection, le PTH n'a jamais été rétabli, et Rákosi, son leader emblématique est resté en exil en URSS après 1956.

vailleurs de la Hongrie". Ce travail de propagande se focalisa sur cinq perspectives politiques d'importance où la journée du 20 août permit d'apparaître comme celle de l'Union de la Jeunesse Mondiale[9] et de la Démocratie du Peuple hongrois, celle de la Fête de la Constitution et du Nouveau Pain, celle du souvenir du rôle dirigeant de l'Union soviétique et de l'internationalisme prolétarien, celle de la profondeur de l'amour existant envers le Parti et le camarade Rákosi[10], et enfin celle de la lutte contre la réaction cléricale en contrepoids à leurs actions provocatrices.

Représentations et lieux de mémoire

Aplanir les différentes formes du passé permettait d'instaurer une rupture avec la politique du Parti communiste, centrée sur "la tradition nationale hongroise des combats pour la liberté" jusqu'en 1948. La rupture de 1949 provoqua l'irritation de la classe ouvrière en particulier. Certains n'approuvaient pas "le changement du nouveau blason, signifiant pour eux le rejet d'une tradition hongroise vieille de mille ans". Des plaintes similaires furent entendues de la part des fonctionnaires. Les communistes se référaient plus précisément à la campagne couronnée de succès de Mindszenty en 1948, qui répandait l'idée d'une Sainte Marie "Patronne de la Hongrie" et du "millénaire" du royaume de saint Étienne. D'autres réalisèrent que l'histoire nationale hongroise ne pouvait être réduite à un schématique duel "Rákosi" contre "saint Étienne". D'autres encore interprétaient le nouveau blason stalinien comme un symbole de la perte de souveraineté nationale. Certains demandant en public que la Hongrie devienne une république soviétique furent arrêtées comme "provocateurs". La période dite de coalition de l'après 1945 vit son statut changé pour être intégrée à la période qualifiée de "système Horthy". Ce qui généra une rupture profonde avec la propagande du Parti Communiste avant sa fusion avec les sociaux-démocrates en 1948.

En comparaison avec ce qui s'est passé en Union soviétique dans les années 30, l'introduction de nouveaux types de récit historique fut beaucoup plus difficile en Hongrie comme dans les autres pays occupés, du fait que le système régissant de tels récits et ordres temporels était sécularisé. Les expériences de ruptures et de changements historiques n'étaient pas nécessairement reliés à la révolution communiste. De nouvelles options libérales, nationales voire catholiques n'étaient pas impensables. Le Hongrois type de l'époque avait à sa disposition plus de récits historiques que le paysan du kolkhoze soviétique. Le stalinisme dans les pays sous influence soviétique étant une doctrine importée nécessitant un ajustement au contexte géopolitique. Des différences subsistaient à l'intérieur du bloc. En Allemagne de l'Est, par exemple, la répression était moins appuyée : le système concentrationnaire avait été dissous en RDA vers 1950, alors qu'il atteignait son apogée un an plus tard en Hongrie. Les frontières hongroises étaient hermétiquement closes alors que l'accès de Berlin-Ouest était relativement aisé pour les

9 Cette année se tint à Budapest un festival international des jeunesses communistes.

10 Né en 1892, Mátyás Rákosi a commencé une carrière de communiste internationale entre 1921 et 1924 au secrétariat du KOMINTERN puis lors des manifestations pour sa libération alors que le régime Horthy l'avait condamné pour des raisons politiques en 1926 puis 1935. En 1940 le pouvoir hongrois l'a libéré et il a rejoint l'URSS cependant que les drapeaux pris par les armées russes aux Hongrois en 1849 était rendu un peu plus tard à Budapest. Entre 1945 et 1956, de retour de Moscou, il fut à la tête du parti communiste hongrois (qui changea de nom en 1948). En juillet 1956 il dut partir en URSS sur ordre de Moscou et il fut contraint d'y rester jusqu'à sa mort en 1971.

Allemands de l'Est. En RDA, les communistes n'ont jamais osé bâtir un culte de la personnalité comme ils l'ont fait avec Rákosi. Ce n'est qu'en 1953 qu'un film authentiquement stalinien fut tourné à la gloire de Walter Ulbricht, dirigeant du PC de la RDA, mais les vents nouveaux en interdirent la diffusion.

Comment alors clarifier la relation entre récit historique et culture politique ? La révolte hongroise de 1956 et son impact sur la politique du pays même après sa défaite ne peuvent s'expliquer si nous ignorons l'histoire de la Hongrie vue en tant que succession de "combats pour son indépendance nationale" ayant pour apogée l'année 1848. Le Parti communiste a légitimé son besoin de puissance en alléguant qu'il pouvait réincarner à sa manière Kossuth, Petöfi et autres. Les festivités du Centenaire de 1948 furent l'occasion de la campagne de propagande la plus pompeuse depuis celles de 1938 dédiées à saint Étienne, en pleine ère Horthy. Le message d'une année 1848 "communiste" était supposé atteindre chaque usine, chaque école, chaque bureau, chaque membre ou non-membre du Parti dans tout le pays. Les communistes eux-mêmes contribuèrent à forger l'arme du culte de 1848, repris dans les agitations d'octobre 1956 pour la retourner contre le Parti. Proclamer la vigueur des idées sacrées de 1848 et en même temps, à partir de 1949, transformer le principal jour férié de la Nation, le 15 mars, date symbole de l'année 1848, en un jour "normal" de travail, irrita le peuple hongrois, laissant des marques psychologiques et politiques profondes dans sa conscience historique traumatisée. Au moment du soulèvement de 1956, comme en témoignent les films documentaires de l'époque, les étudiants se rassemblèrent au pied de la statue du général Bem, un des grands défenseurs de la Hongrie contre les armées autrichiennes puis russes en 1849. Ils bâtissaient ainsi l'idée d'une continuité de la lutte de libération nationale alliant la Pologne à la Hongrie dans un mouvement unitaire.

Cet exemple de raté du récit historique stalinien en Europe centrale, et des manifestations qui entouraient ce récit, nous permettent de fixer un cadre général. Il faut maintenant passer à la dimension cinématographique.

Sur la base de quelle différence peut-on distinguer un récit historique présenté par un film ou par un journal, un livre, une affiche, une photographie ou la radio ? Le film sonorisé s'apparente à un long processus complexe de réception. On peut par exemple considérer le discours tenu par Mátyás Rákosi à Kecskemét[11], le 20 août 1948. Avant même la période stalinienne, les courtes bobines d'actualités produites par la MAFIRT reflétaient des objectifs d'AgitProp. Le département de la propagande était alors aux mains de communistes formés par Moscou et le contrôle des médias presque achevé depuis l'été 1948. Les prétextes du discours, "la Journée du Paysan" et "la Fête du Nouveau Pain", faisaient partie d'événements typiques de la propagande stalinienne, mêlant des "traditions populaires" paysannes au théâtre politique, l'associant au culte de la personnalité. Rákosi devait embrasser de petits enfants "paysans" qui tendaient des "cadeaux" au chef du Parti échangeant des gestes amicaux avec de "vrais paysans" pour recevoir le "nouveau pain". Célébré par le Parti depuis 1945, un tel événement combinait les cérémonies de remerciement organisées par Horthy aux fêtes soviétiques de la moisson.

11 Ville au sud-est de Budapest, sur la route Budapest-Szeged.

Comment un tel événement, considéré ici comme "historique", fut-il représenté par les médias ? Le *Szabad Nép* (quotidien central du parti communiste depuis 1945), accentue la force des mots du discours de Rákosi de manière réductrice, introduisant quelques phrases décrivant l'"enthousiasme" des "travailleurs et des paysans" à Kecskemét illustrées par des photographies montrant Rákosi et des "masses" anonymes. Une telle communication convenait parfaitement à la radio, qui était sans doute le média le plus convaincant de l'époque. La radio hongroise, divisée alors en deux programmes, Kossuth et Petöfi, faisait vivre l'événement en direct depuis Kecskemét, transmettant de brefs compte-rendus plusieurs fois dans chaque bulletin d'information. Le discours de Rákosi, long de 91 minutes, portait surtout sur les problèmes d'agriculture et les prix, ainsi que sur la nouvelle situation politique, évoquant la présence d'ennemis à l'intérieur du pays comme ailleurs, et concluait que tout irait pour le mieux dans la mesure où le peuple suivrait le Parti dans sa "lutte". Ses discours étant surtout radiodiffusés, les auditeurs s'étaient familiarisés avec sa voix, de bon ou de mauvais gré. Plus de la moitié de la population écoutait la radio au moins une fois par jour. Seuls 15% environ des interviewés de Budapest et de province ne suivait pas régulièrement ces actualités radiophoniques.

Le fait que la plupart des spectateurs de films étaient accoutumés aux différents médias rend encore plus difficile la mesure de l'influence réelle du cinéma. Avant d'entrer dans les salles obscures, chacun savait à quoi ressemblait Rákosi, chacun reconnaissait sa voix et sa prononciation. Le film leur permettait bien de visualiser ses mouvements, mais l'information obtenue ailleurs orientait leur propre perception.

Tous les médias insistaient sur la représentation d'une relation spécifique entre le "leader" et son "peuple" représenté par le paysan, le travailleur, l'intellectuel progressiste... Une certaine défiance vis-à-vis des images résultait d'un emploi excessif des commentaires et de la musique. Selon András Bálint Kovács, les images d'actualités n'avaient d'ailleurs qu'une fonction, celle d'illustrer les commentaires. Les spectateurs ne croyaient pas à cette propagande simpliste. Et il est peu vraisemblable que le film contribue à changer leur attitude.

Le film avait-il donc un effet émotionnel plus fort que la radio ou les journaux, dans la mesure où le spectateur devait lui-même se forger sa propre représentation ? Quels étaient les véritables messages fournis par le film ? Comment les films pouvaient-il adapter la trame du récit historique stalinien déjà connu du public ? Devaient-ils traduire ce récit dans leur langage propre ou devaient-ils concevoir un autre type de dynamique ? Quelles différences s'instituaient alors entre le documentaire et le film de fiction ?

Récemment, on a parlé du "niveau zéro" du cinéma à propos d'un film de fiction produit en RDA en 1951-52, *Roman einer jungen Ehe*. Ce "niveau zéro" qualifie une situation concernant un film de propagande. Ces films doivent en effet partir de ce point zéro s'ils veulent d'abord expliquer les données élémentaires de la vie, s'efforçant avant tout d'être accessibles et pédagogiques : "Voici un être vivant, voici un État, une usine, un terrain de sport, un Parti,... avant d'accéder au message politique et d'engager la lutte." Les acteurs de ces films agissent au quotidien et, s'ils ont beau éprouver des sentiments, des conflits émotionnels, tous leurs problèmes seront finalement résolus grâce à une raison politique "suprême". Le récit officiel de l'Histoire, le com-

bat contre "l'ennemi", la lutte du Parti, entre autres rendent impossible une représentation du social propre au film, ce qui permet sans doute de mesurer l'impact du mode de récit historique stalinien sur le cinéma socialiste.

Les usages de l'histoire

En partant de ce constat, du point de vue de l'historien, on peut s'interroger sur la chronologie de l'histoire politique et sociale hongroise dans sa liaison avec les représentations graphiques qui lui sont associées. La passion populaire pour les symboles et les images nationales manifestée en 1956 a montré les limites de l'efficacité du récit stalinien. Plus généralement, on peut s'interroger sur les conséquences paradoxales de celui-ci sur la conscience nationale.

Depuis 1918, la grande question qui occupe le devant de la scène historique, pour la population hongroise, est celle des frontières. Les conséquences de la Première Guerre mondiale et du traité signé dans le Grand Trianon le 4 juin 1920 sont un sujet important de l'art plastique dans ses œuvres installées en des lieux publics. Et dans les années vingt et trente on assiste à une sorte de stratification des vecteurs de l'idéologie historique nationale : la peinture historique du XIXe siècle rappelle la grandeur du pays, l'urbanisme dominant de la capitale évoque la splendeur d'un grand pays, la statuaire publique et les cartes historiques visent le traité de Trianon, la littérature est souvent à cheval entre les deux préoccupations, le film vise à la distraction tout en rappelant les motifs dominants de l'époque. La rupture de la guerre puis du stalinisme interdit les œuvres directement irrédentistes mais la simple vision de symboles nationaux, de vêtements paysans typiques, de broderies à caractère national... ne peut manquer de produire son effet.

Cet effet est d'autant plus fort que le pouvoir stalinien a utilisé, certes après une sévère sélection, des œuvres de l'époque antérieure qui portait en elle bien d'autres choses que les motifs de la lutte de classes éternelle. Les héros de l'indépendance, que ce soit le prince Rákoczi II ou Lajos Kossuth, dont les portraits n'ont pas été retouchés, rappelaient la tradition nobiliaire hongroise. L'ère stalinienne, pas plus que celle qui a suivi, n'a remis en cause le cadre national et n'a été l'occasion de revisiter l'histoire de la Hongrie du point de vue des non-Hongrois.

Parallèlement les historiographies de nombre de pays voisins mettaient l'accent sur le caractère slave, donc proche des Russes, des uns ou des autres, et en même temps des Roumains. L'approche du stalinisme qui mettait jusqu'à présent l'accent sur la rupture avec une époque antérieure peut donc être partiellement modulée, en indiquant que le discours officiel hongrois dès 1919-1920 – dans le cadre d'une démocratie très restreinte et d'une politique cinématographique très contrôlée – a fortement contribué à figer des images renvoyant à des canons historiques qui eux-mêmes reposaient sur et réaffirmaient l'idée d'une supériorité historique, morale et culturelle hongroise face à un environnement hostile et également malhonnête et injuste à l'issue des deux conflits mondiaux.

La rupture majeure est venue dans les années du régime Kádár, tant sur le plan social avec la réorganisation du monde rural, l'urbanisation, la création d'une sorte d'exception hongroise

que sur le plan culturel ou économique. Et pour ce qui est du cinéma, comme le signale Gábor Eröss, la trame même des films, et en particulier de ceux qui ont un rapport avec le récit historique, change profondément. Cela n'interdit pas la continuité de certains motifs mais le surgissement d'un monde où l'histoire n'a plus de sens univoque et où l'individu est souvent décalé par rapport à la société domine la production cinématographique. Ici la combinaison entre un régime politique limitant strictement les droits des citoyens et le mouvement d'une société qui affirme des aspirations nouvelles mérite réflexion. Le cinéma qui sous le stalinisme était incapable de représenter le social peut enfin s'en emparer. Et le tissu social ainsi traité n'est pas le produit d'un modèle préétabli. Confrontée à des mutations sociologiques sans précédent dans les années soixante à quatre-vingts, et privée d'objectif glorieux par une direction politique qui se méfiait de tout enthousiasme, la société hongroise était pourtant loin de partager l'esthétique de ses maîtres à filmer. Seconde dimension de la rupture, le film de l'ère Kádár consolidée n'est plus l'instrument de propagande idéal qu'avait évoqué Lénine. Ce n'est qu'une forme de production artistique qui peut, parfois, rencontrer le public. Car cette époque est aussi marquée par la complexification de la société où certains ont vu un outil favorisant l'anomie, mais qui ne saurait être réduit à cette fin contestable[13].

Du récit stalinien à la sortie du communisme

Dans les années qui ont suivi l'entrée dans le monde de la démocratie et du marché européen, le cinéma hongrois a connu une évolution incertaine mais il reste actif. Le cinéma et l'histoire : ce rapport n'a cessé d'être un enjeu politique. La coalition conservatrice installée au pouvoir de 1998 à 2002 a tenté, par la Maison de la Terreur[14] ou *L'Homme du Pont* (un film sur István Széchenyi, homme politique libéral du XIXe siècle), de recourir à nouveau à la mobilisation politique en usant de cet instrument de façon massive et ouverte. Ce choix perdure alors que le camp conservateur est dans l'opposition, mais il ne semble pas rencontrer de succès au-delà du groupe des partisans. Par contre cela pourrait le consolider. Mais ce qui est marquant c'est que les anciennes images des années 1920-1930, articulant l'histoire autour du drame de la perte des territoires et de la grandeur passée, n'ont pas vu surgir d'images alternatives. Cela répond en partie à des discours eux aussi très figés dans les pays voisins. Ce qui ne peut suffire à expliquer la difficulté à entrecroiser les regards portés par les uns et les autres. On retrouve ici les questions qui se posent plus à l'ouest de l'Europe. La dimension nationale des ancrages historiques reste déterminante, même quand on traite de phénomènes qui se sont développés à l'échelle du monde ou du continent. La spécificité de la situation hongroise de ce point de vue reste à être précisée.

Au départ de notre réflexion il y avait donc une interrogation du poids des représentations et des images, notamment cinématographique, sur la perception de l'histoire, et en corollaire le constat pour l'époque stalinienne d'un contrôle presque exclusivement politique de la production des films. Le décryptage de ce que fut le récit historique stalinien

[13] Cf. les articles de Pauline David et d'András Bálint-Kovács sur le tournant des années 80 au cinéma.

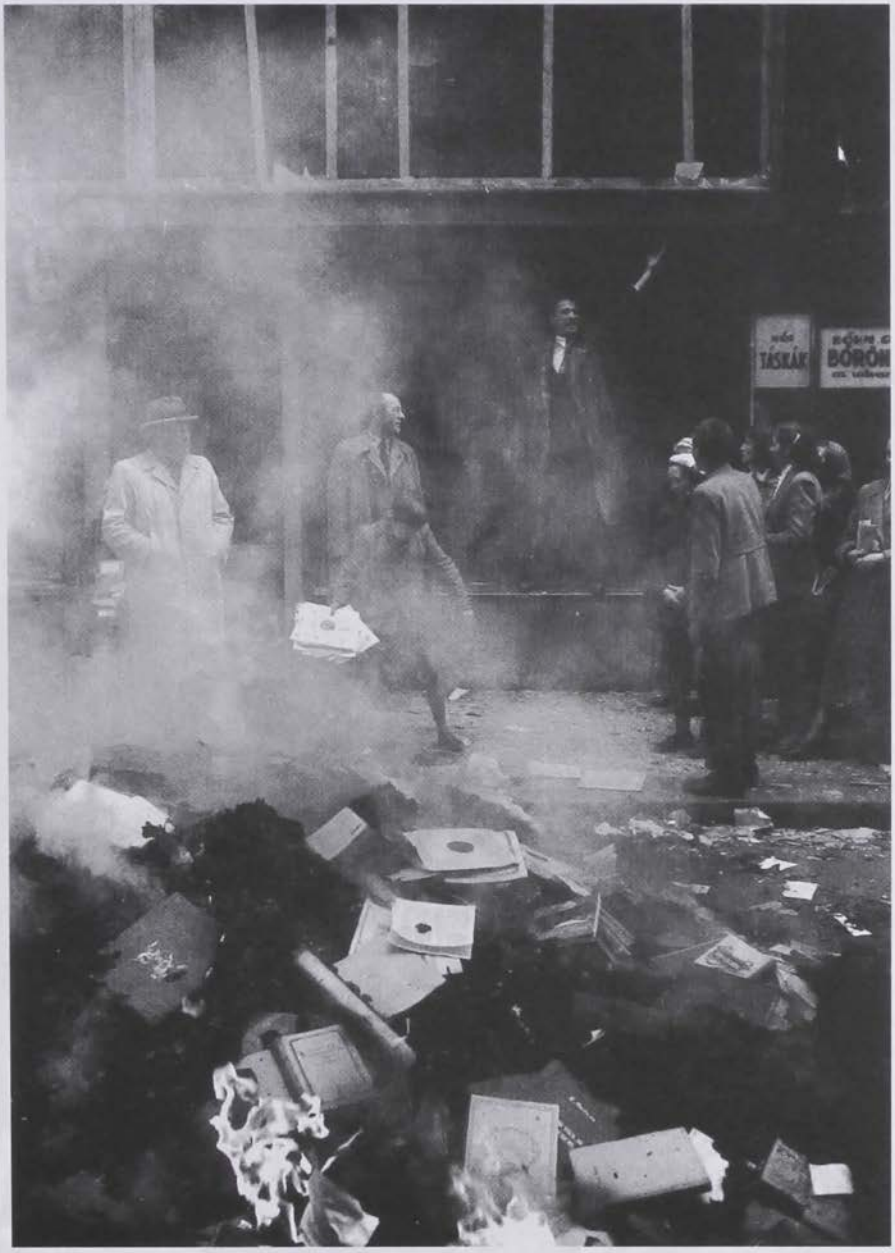
[14] Ce musée ouvert par le Premier ministre Viktor Orbán, en 2002, voulait montrer l'équivalence du communisme et du nazisme en insistant sur les crimes staliniens.

appliqué à la Hongrie, et le constat de sa faible efficacité, nous a amenés à questionner la façon dont le rapport à l'image résultait en partie de l'accumulation des expériences générationnelles, et à constater qu'en Hongrie les ruptures politiques ne correspondaient pas toujours de façon évidente au mode de perception de l'histoire présent dans les films. La place même du cinéma comme média a profondément changé au cours du siècle, et la force de certaines images non cinématographiques devrait être prise en compte, notamment avec l'avènement d'une société de l'audiovisuel omniprésente et dominante dans le quotidien des Hongrois, détrônant comme partout en Europe la place traditionnellement dévolue au cinéma[15]. Déjà à la fin des années 80, la télévision hongroise avait programmé une série d'émissions à caractère historique, des documentaires (sur la IIe armée hongroise, les événements de 1956,...) fondée sur des témoignages, révisant la conception et la vision du récit stalinien.

Les images s'avèrent d'autant plus prégnantes que la façon dont elles se sont structurées dans l'entre-deux-guerres répond à une partie des inquiétudes de la société hongroise. La très large diffusion après 1989 de la carte de la Hongrie de 1914 est un exemple emblématique de ce phénomène. Il était enfin possible de la montrer en public, et comme une revendication identitaire. Mais avec le reflux de cet enthousiasme on n'a pas encore vu d'image alternative. L'échec du stalinisme dans ses velléités de contrôle des esprits par le cinéma a donc pour pendant l'incapacité de créer des images qui "passent" de façon télécommandée. On le voit nettement quand il faut porter un jugement sur les années soixante-dix et quatre-vingt[16]. Les albums de photos historiques hésitent entre nostalgie et dénonciation. Les tentatives de *Kratkij Kurs* nouvelle manière restent inopérantes.

15 Cf. l'article de Miklos Havas, "L'économie d'un cinéma en transition", dans ce numéro de *Théorème*.

16 Cf. Elemér Hankiss, *Hongrie diagnostique : essai de pathologie sociale*, Géorg, Genève, 1990. Ceci est autant valable pour les années 90, si l'on se réfère par exemple au travail théâtral de la compagnie Krétakór de Budapest, qui dans la mise en scène d'Hazàm Hazàm (*Pays, mon cher pays*), d'Arpád Schilling, passe en revue l'histoire de la Hongrie et la désillusion de l'après-1989.



Octobre 1956 : la librairie russe Horizonte, rue Vaci Ut, Budapest, est assaillie par les révolutionnaires. Les photos et les livres communistes sont brûlés, tandis qu'un homme déclame un texte de Petöfi, poète du combat pour la liberté hongroise en 1848.
Photographie de Erich Lessing

Béla Balázs et Gyorg Lukács
Florence, 1911
(photo : Edith Hajós, Lukács Archive, Budapest)

Hanno Loewy

Béla Balázs : les racines théoriques

Un cheminement vers le cinéma

"Encore un début ! C'est toujours la même chose. Je suis un éternel débutant !", écrit Béla Balázs dans son journal en 1938, alors qu'il est en exil à Moscou. Aujourd'hui son nom évoque tout d'abord un théoricien du cinéma. En dehors de la Hongrie, il est le plus souvent oublié comme écrivain, dramaturge et poète, romancier et feuilletoniste, auteur de contes et de nouvelles. Bien qu'il ne s'agisse pas exactement de cinéma, certains se souviendront peut-être du livret pour l'opéra de Béla Bartók, *Le Château du Comte de Barbe Bleue*, que Balázs avait à l'origine écrit comme un drame religieux. Sa vie durant, Balázs a expérimenté toutes sortes de formes dramatiques : livrets d'opéra et de ballet, théâtres de marionnettes et d'ombres, mystères et mélodrames. Il lui semblait avoir trouvé au cinéma ce qu'il cherchait dans ses écrits.

Béla Balázs est né sous le nom de Herbert Bauer en 1884 à Szeged, de parents enseignants, d'origine juive germano-hongroise. Sa biographie reflète les contradictions de la première moitié du XXe siècle : la naissance de l'art moderne et les visions d'un nouveau romantisme, l'évolution de la philosophie de la vie vers le marxisme et les expériences utopiques[1]. Pour Balázs, le cinéma incarnait l'utopie d'une nouvelle identité de la culture et du rituel, de l'expression et du vécu. En même temps, il voulut sa vie durant être et rester un poète, et n'a jamais surmonté le fait que sa poésie se soit perdue dans l'ombre du cinéma.

Le roman autobiographique de Balázs, *Jeunesse rêveuse*, commencé en 1940 lors de son exil soviétique et achevé à Budapest en 1947, nous apprend l'essentiel de ce que nous savons sur son enfance. Balázs nous présente un panorama de la Hongrie au tournant du siècle, depuis une petite ville de province, panorama d'un État multi-ethnique qui, sous le choc de ses contradictions, va s'effondrer pendant la Première Guerre mondiale, comme va s'effondrer la moitié autrichienne de la double monarchie. L'identité hongroise fut, au début du siècle, l'objet de débats sans fin. L'aristocratie qui profitait de la double monarchie, et la grande bourgeoisie, de plus en plus intégrée grâce à l'attribution de titres de noblesse, considéraient le folklore hongrois comme élément décoratif. Les libéraux radicaux réduisaient l'histoire du pays à celle d'un rempart de l'Europe et de la chrétienté contre les agressions barbares venues d'Asie. Ils justifiaient ainsi l'appartenance de la Hongrie à l'Occident.

[1] Cf. Hanno Loewy, *Béla Balázs : Märchen, Ritual und Film*, Berlin, Ed. Vorwerk 8, 2002.

D'autres, comme le poète Endre Ady ou les compositeurs Béla Bartók et Zoltán Kodály, ont recherché les racines de la civilisation magyare avant son "européanisation" et sa christianisation, sans négliger les survivances archaïques de ses traditions musicales dans la culture populaire. Ils y ont tout d'abord découvert une voie autonome vers le modernisme dans une Europe s'intéressant aux formes archaïques, païennes et "primitives".

Balázs a battu la campagne avec Bartók et Kodály, avec qui il était d'ailleurs lié d'amitié, pour rechercher ces traditions orales et musicales, désireux, comme jeune poète, d'aller aux sources de la culture hongroise. Il étudie à Berlin et à Paris auprès de Georg Simmel et Henri Bergson, voyage en Italie, seul et en compagnie de Georg Lukács avec lequel il partage non seulement les espoirs en une nouvelle culture, mais également les drames personnels[2].

Les notes du journal de Balázs des deux premières décennies du XXe siècle clament haut et fort une renaissance culturelle de la Hongrie dont il pensait être le guide. En 1940 à Moscou, où depuis longtemps Henri Bergson est mis à l'index comme "pré-fasciste", Balázs ouvre son autobiographie par une réflexion sur la perception du temps et de l'espace en lien direct avec les conceptions de la durée du philosophe français. Dans son journal, en 1916, Balázs avait déjà défini le souvenir et le temps comme un espace et comme une durée dans laquelle tous les faits et gestes restent enfouis et se croisent. Là, s'annonce déjà une des problématiques du cinéma : "Et si les faits et les situations avaient aussi une âme qui perdure comme celle des humains et refaisait surface après leur apparition ? Un événement, une scène quelconque n'engendrent-ils pas un autre événement, une autre scène qui se succèdent, telles des images immuables, sauvegardant l'âme de ces événements (comme dans un film), subsistant après qu'ils se soient déroulés, comme dans une pièce où aucun meuble n'aurait jamais été déplacé ? On peut inviter le passé chez soi et se promener, à nouveau, au fil de ses images."[3]

La vie de Balázs commence comme un conte, et par un drame. Une inondation balaie la ville de Szeged et réunit ses parents. "Vais-je réussir à rendre crédible un conte tiré de faits réels ? Je vais en effet devoir parler d'un lieu enchanté, d'une île sortie d'un conte et qui semblait isolée dans l'espace et dans le temps."[4] Les images, motifs et scènes symboliques de ce monde vont occuper Balázs toute sa vie : scènes de rêves, délires d'angoisse, sensations de couleurs, perception de l'espace, visions du quotidien, réminiscences de souvenirs très anciens. L'un d'entre eux fut un mystérieux jeu d'ombres que Balázs décrit comme Gaston Bachelard, un combat entre le bien et le mal dans l'âtre[5], "le grand combat entre la lumière et l'obscurité qui se joue par un sombre matin d'hiver sur le mur d'une pièce, lorsqu'à sept heures, Marinka entrait pour allumer le poêle."[6]

Balázs décrit ces images d'ombres comme une des premières scènes du cinéma, un fantasme d'enfant entre veille et sommeil, scène qui le fascine en surgissant de l'obscurité de la chambre et qui constitue "la vraie réalité derrière les images éclairées par le jour"[7]. Les choses révèlent un "visage dans l'ombre" et la servante Marinka, jeune

2 Le premier grand amour de Lukács, Irma Seidler, se suicidera en 1911, après une courte aventure avec Balázs, à la suite de la décision de Lukács de s'adonner à son "œuvre" et d'exclure toute "relation bourgeoise".

3 *Napló 1914-1922*, "Journal", février 1916.

4 Id. La ville de Lőcse, fortifiée par le roi Béla IV et peuplée de Saxons, était réputée hantée par des fantômes.

5 Cf. Gaston Bachelard, *Psychanalyse du feu*, Gallimard, 1949.

6 Béla Balázs, *Die Jugend eines Träumers*, Vienne, Ed. Globus et nouvelle éd. 2001 des œuvres de Balázs par Hanno Loewy, ed. Arsenal, Berlin.

7 Id.

paysanne slovaque au service de la famille, éveille à la vie ce monde de l'obscurité, à l'instar des éclairages du cinéma expressionniste donnant aux choses une vie non organique et rendant l'espace illimité. "Elle sortait doucement de l'obscurité tout en en restant complice. A ce moment-là, je l'entendais. Elle était en connivence avec les choses obscures."

L'Esprit du film

Depuis ses études à Budapest, Berlin et Paris, il restait fasciné par l'art en tant que phénomène limite entre la vie et la mort. Dans son exposé "L'Esthétique de la mort", présenté en séminaire chez Georg Simmel en 1907 et encore directement emprunt de la philosophie de la vie, Balázs développait pour la première fois une esthétique de l'initiation, plaçant au centre de sa poétique une limite entre vie et mort : "La condition primordiale à une conscience de la vie, c'est la mort, c'est-à-dire que la mort constitue la condition primordiale à l'art. La mort configure la vie."[8] Pour Balázs, l'esthétique de la mort ne vise pas sa glorification, mais le moment de son anticipation, qui façonne les contours de la vie comme dans un songe, "un grand calme" après une vie "accomplie". "Quelque part, une feuille tombe d'un arbre, ici, un nuage passe, là, une femme pleure, ailleurs, un homme garde le silence. Tout cela est un tout, tout cela est ma vie, (...) et ne fait qu'un avec moi."[9]

Au faîte de son "esthétique de la mort", Balázs se détourne subitement de la tragédie pour se tourner vers le conte, qui incarne à ses yeux un paradoxe particulier et lui semble en même temps en opposition radicale avec "l'art religieux" de la tragédie. Là où le contact avec la mort ou bien un antagonisme tragique mène à une prise de conscience extrême, le conte, art populaire, nous entraîne dans le monde sans relief de l'inconscience, où rien n'est impossible. "Le sentiment de transcendance est un sentiment du "là, on ne va pas plus loin" et c'est justement ce que ne connaît pas le conte (...). Le monde se transforme en rideaux de scène peints ondoyants qui peuvent se lever à tout instant pour nous faire découvrir quelque chose d'autre, quelque chose de totalement différent. (...) Le conte ne connaît pas les regrets, ne regarde pas dehors (...). Il n'a pas de limites et c'est pourquoi, il ne contient rien d'illimité. (...) Le conte ignore le non-comprendre. (...) Il ne veut rien comprendre et donc, il n'y a rien qu'il ne puisse pas comprendre. (...) Le conte n'a pas de conscience."[10]

Balázs vit la guerre différemment des autres membres du "Cercle du dimanche"[11] qu'il a créé avec Lukács. Il la vit comme une explosion extatique, de la même manière que la Révolution et la dictature des Conseils quelques années plus tard, dont l'échec catastrophique le poussera en exil vers Vienne, Berlin et Moscou.

Emigré, Balázs avait reconnu dans les années vingt, comme peu de ses contemporains, la signification fondamentale du cinéma comme moyen d'expression et de perception différent, instrument visuel d'une expérience symbolique. Il n'avait en revanche jamais tenté de l'étudier de manière théorique. Robert Musil avait indiqué, dès 1925, des pistes pour cette étude, dans son analyse circonstanciée du premier ouvrage de

8 Béla Balázs, *Halálos Fiatalság. Drámák/Tanulmányok* ("Une jeunesse mortelle"), Magyar Helikon, 1974.

9 Id.

10 Id.

11 À part Lukács et Balázs, y participaient régulièment Karl Mannheim, Arnold Hauser, Lajos Fülep, Anna Lesznai, Julia Láng, Adalbert Fogarasi, Friedrich Antal, László Radványi et René Spitz.

Balázs sur le cinéma, ouvrage qui, du fait de son caractère d'essai, reste la première œuvre importante de théorie du cinéma en allemand : *L'Homme visible*[12]. Musil a parlé d'"une signification qui dépasse de loin le cinéma". D'après lui, Balázs raconte "la vie des films qui défilent indéfiniment dans nos cinémas, mais, en même temps, il est le premier à les décrire comme anatomiste et biologiste. Et ce faisant, toujours simultanément dans le vécu et dans la réflexion, son talent inhabituel puise, dans le domaine désert de la critique cinématographique, un paradigme également inattendu pour la critique littéraire qu'il aborde là où il la différencie du film (...). La question de savoir si le cinéma est un art autonome ou non, point de départ chez Balázs des tentatives de le rendre tel, pose les problèmes communs à toutes les formes d'art"[13].

Balázs ne voyait dans le cinéma que la naissance d'une nouvelle culture visuelle qui briserait l'emprise du langage. En citant *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, il comparait cet événement à l'apparition du livre et à sa victoire sur l'imagerie médiévale.

Balázs n'a évidemment pas cherché uniquement l'initiation au monde des rêves, mais également la libération d'une "vie mensongère" dans l'adhésion à des communautés utopiques et solidaires, à des sociétés secrètes, à des partis et des associations intellectuelles et artistiques. Par deux fois, il avait espéré concrétiser cette évolution politique en adhérant au Parti communiste, d'abord en décembre 1918 à Budapest, puis pendant l'été 1931 à Berlin. Les contradictions de Balázs ont culminé cette année-là alors qu'il était en train de réaliser, en Allemagne, en collaboration avec Leni Riefenstahl, son dernier film, un conte cinématographique, *Lumière Bleue*. Pendant le tournage qui devait consacrer Riefenstahl comme réalisatrice, Balázs s'était rendu à Moscou pour tourner un film sur la "Révolution des Conseils" en Hongrie, film qui n'est jamais sorti en salle et dont l'échec désastreux devait marquer le début de ses années en Union Soviétique qui, à l'époque, lui étaient d'abord apparues comme une promesse de bonheur et furent sans doute les plus difficiles de sa vie[14]. Il ne quittera l'URSS qu'en 1945.

Rentré à Budapest plein d'espérances, il connut pendant ses dernières années succès, humiliations, intrigues dans les milieux des rapatriés, marginalisation par les stratèges du Parti et en même temps, voyages encourageants à travers l'Europe, le dernier sursaut de sa puissance créatrice. Le 17 mai 1949, Balázs meurt à Budapest alors que la DEFA venait de lui proposer de participer comme conseiller de production, à Berlin-Est, au projet d'un film de fiction.

12 Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films*, Vienne, Leipzig, Deutschösterreichischer Verlag, 1924. Noté (S.M.) dans le reste du texte.

13 Robert Musil, "Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Film", in ders, *Gesammelte Werke 8*, Reinbek : Rowohlt, 1978.

14 Depuis son départ de Hongrie en 1919, Balázs avait essayé de ne pas appréhender l'exil comme une perte. "Lorsqu'on fuit à l'étranger, la question que l'on se pose, est la suivante: suis-je banni ou bien suis-je arrivé chez moi ? (...) Il n'y a qu'une chose qui mérite réflexion, c'est que moi, le voyageur errant, l'étranger, le Juif européen a très mal (...). Je ne suis pas Hongrois, aucun instinct de race ne s'éveille en moi. Et pourtant, sur les chemins d'errance de mon âme, je les ai côtoyés. De tout mon cœur, je me suis attachés à eux, je me suis reconnu dans leur langue, leurs costumes, leur cause et je les ai vraiment aimés. " *Napló* 1914-1922.

Contes, voyages et scénarios

En 1925, il publie à Vienne un fascicule de feuilletons, de courts essais sur les voyages et les randonnées à pied, le Guide du voyageur insolite. Le premier de ces récits est consacré au "voyageur errant" : "Il n'a pas de foyer d'où partir en excursion, et comme le voyageur, pas de but non plus sur cette terre, ce qui justement la rend si belle. Tous les lieux lui sont tous étrangers. Il ignore ce qu'arriver et atteindre veut dire et aucun humain ne fera jamais partie de sa famille."[15] Le voyageur errant de Balázs est également en étroite parenté avec "le caractère destructeur" de Benjamin, apparu sept ans plus tard, qui ne voit rien de durable, sinon des chemins dans toutes les directions, pour se retrouver sans cesse à leur croisée. Pour ce voyageur errant, le monde est un cosmos homogène de l'étrangeté à travers lequel il sait flotter sans rien toucher. Les objets ne lui opposent aucune résistance. Balázs décrit les possibilités les plus diverses de déplacement à travers le pays, mais leur différence réside non pas dans la manière de se déplacer, mais dans la perception de l'environnement parcouru." Pour le voyageur errant, faire ses adieux, c'est se confesser."[16] La patrie n'est pour lui que nostalgie d'un lieu qu'il ignore.

En 1921 paraissent en allemand les contes écrits par Balázs en hongrois et on commence également, à Vienne, à s'intéresser à ses contes. En septembre 1921, Genia Schwarzwald lui fit demander s'il pourrait écrire vingt contes chinois pour accompagner des aquarelles d'une amie, la dessinatrice Mariette Lydis. Le délai ne serait que de trois semaines. Le "côté sportif de l'affaire" séduit Balázs, qui écrit seize contes en octobre 1921.

Balázs s'était déjà essayé, à cette époque, aux scénarios. Encouragé par un de ses amis acteurs, il avait écrit en 1918 une première esquisse humoristique pour le cinéma. Cela n'eut pour lui qu'une valeur épisodique qui resta sans suite. "Peut-on écrire quelque chose d'humoristique qui sera pris totalement au sérieux par une caste de gens d'un autre esprit ?"[17] Ce n'est qu'en octobre 1920 qu'il est à nouveau question, dans son journal, d'un scénario, l'histoire d'un détective qui, en état de transe, devient le voleur, se poursuit lui-même et finalement s'attrape. "L'idée vient de Gerhart Eisler. Je dois le faire, nous partagerons moitié-moitié et allons devenir millionnaires, rapidement, avant que, grâce à la révolution mondiale, toute richesse ne devienne sans objet."[18]

Fin 1921, après un travail grisant sur les contes chinois, le cinéma le rattrape par hasard et pour ne plus le lâcher. Cette fois, Balázs dut résoudre un problème en 24 heures. Pour 30 000 couronnes, il retravailla un scénario sur le lamentable putsch manqué de Karl von Habsbourg qui avait essayé, en 1921, de remonter sur le trône de Hongrie. Balázs se fit "engager dans l'équipe de tournage. (...) J'ai un peu appris le métier de réalisateur, eu un aperçu du processus de fabrication d'un film, ainsi qu'"une sensation de la matière", si bien que, à partir de tout cela, je voudrais vraiment écrire des films, ce dont je suis capable."[19] Le travail de commande sur les contes chinois eut lieu au moment où Balázs franchissait un nouveau pas pour devenir scénariste. Et ce conte qui avait donné son titre au film, *Le Manteau des rêves*, peut se lire comme une introduction poétique à son esthétique du cinéma[20].

Le conte rapporte l'histoire de l'empereur Ming-Huang et de l'impé-

15 Balázs, *Der Phantasie-Reiseführer*.
16 Id.
17 *Napló* 1914-1922 du 06/08/1918.
18 Id., du 26/10/1920.
19 Id., du 11/03/1922.
20 Balázs, *Der Mantel der Träume. Chinesische Novellen*. München, Bischoff, 1922.

ratrice Näi-Fe, qui se sont jurés un amour éternel. Mais l'impératrice est une âme rêveuse. Quand l'empereur la tient dans ses bras, son regard se perd dans le lointain et son âme est ailleurs. Une nuit, elle rêva qu'elle flottait dans son lit comme une barque sur un fleuve, et que son mari portait un manteau sur lequel étaient brodées des images tirées de ses rêves. "Il portait sur son manteau tout le royaume des rêves dont son âme languissait." Le lendemain, Näi-Fe se retira dans le pavillon du jardin qui se trouvait dans le parc et commença à broder pour son époux le même manteau. Elle mit cinq ans pour cela, s'enfermant comme les novices en retraite, jusqu'à ce qu'elle quitte le pavillon avec son ouvrage. Elle habilla son mari du manteau et un profond sentiment de bonheur l'envahit. "Elle le regarda et le désir de son âme et le désir de son cœur brûlaient ensemble dans ses yeux." Mais quand elle voulut s'approcher de lui, ses rêves, les montagnes, les fées et les dragons se dressèrent devant elle : l'impératrice et l'empereur ne purent se rejoindre. "Toute l'immensité du royaume des rêves la séparait de l'empereur et elle n'arrivait pas à aller vers lui. "Alors, l'empereur ne voulut plus porter ce manteau. Mais Näi-Fe lui proposa un choix : « Si tu enlèves le manteau, tu pourras me prendre dans tes bras, mais mon âme devra être loin de toi. Si tu mets le manteau, tu seras hors d'atteinte et je ne pourrai t'approcher. Mais, le désir de mon âme, par mes regards, se posera sur toi pour toujours. »" L'empereur Ming-Huang se décida pour l'union des âmes. On ne les vit plus jamais ensemble. Par contre, quand il porte le manteau, Näi-Fe le suit à distance, "et son regard se pose sur lui empli du désir de son âme"[21].

A l'instar du miroir magique des anciens contes hongrois, le manteau fait venir montagnes et fleuves, créatures enchantées et jardins, depuis le fin fond du désir vers l'empire du regard. En même temps se déplace ainsi l'idée d'un accomplissement physique de l'amour fusionnel. Balázs s'est décidé pour une forme de réalisation du "sujet-objet identique", différemment de Georg Lukács : la projection des rêves sur l'écran du manteau de l'empereur dissout de la même manière l'objet, transforme la matérialité en un vecteur immatériel, un vecteur qui se dissout quand on veut le toucher. Ainsi l'image-rêve projetée et son support, l'objet réel du désir se fondent dans ces rideaux ondoyants dont Balázs parlait déjà en 1907 à Berlin.

Quelques jours avant que Balázs n'écrive son premier scénario porté à l'écran, et un an avant qu'il n'inaugure une nouvelle époque de la théorie cinématographique avec ses critiques de films du journal viennois *Der Tag*, Balázs avait formulé dans ce petit conte l'idée centrale d'une théorisation de ce nouvel art (toujours actuelle aujourd'hui), définissant le film comme projection de désirs, de rêves en images immatérielles.

Dans l'un de ses essais sur le voyage, Balázs parle de croisement des sentiments de puissance et d'impuissance. L'Odyssée en apesanteur à travers "les séduisants lointains" de la "petite mort" dont le spectateur meurt à chaque fois dans la sombre grotte de la salle de cinéma pour ensuite ressusciter, "le fait que l'on ait en voyage de telles impressions et pensées infantiles, pourrait être expliqué par la théorie freudienne. (...) Cet enfant dans le subconscient se réveille toujours lorsque la nuit, dans un train, on s'éveille soudainement et que dans le crépuscule cahotant, à côté, on voit dormir des inconnus."[22]

21 Id. Toutes les citations précédentes sont extraites de *Der Mantel der Träume*.

22 *Der Phantasie-Reiseführer*, op.cit.

Cinéma et rêve éveillé

En 1921, la même année où Balázs avait rendu public son *Manteau des rêves*, Hugo von Hofmannsthal écrivait aussi sur le cinéma "Le substitut des rêves"[23]. Le film entraînerait avec lui le public vers les sombres recoins de l'enfance, cette " sombre région où ne pénètre aucun mot, qu'il soit écrit ou parlé (...) et où celui qui rêve sait qu'il est éveillé ; il n'a rien besoin d'extérioriser; avec tout ce qu'il porte en lui, jusqu'au pli le plus intime. Il a les yeux fixés sur cette roue éblouissante de la vie qui ne s'arrête jamais. C'est l'être entier qui se donne à ce spectacle; il n'y a pas un seul rêve de la plus tendre enfance qui ne se mettrait à vibrer. " L'individu se perd dans un vertige où il se berce de douces illusions, du plaisir de la toute puissance à laquelle rien ne peut échapper: "C'est un voyage dans les airs avec le démon Asmodée qui arrache toutes les toitures et dévoile tous les secrets."[24]

En 1926, Balázs part pour Berlin, qui lui semble alors être la métropole européenne du cinéma et où il espérait pouvoir mettre en oeuvre ses idées, non seulement comme critique et scénariste indépendant mais aussi comme réalisateur. Ses efforts pour politiser cette utopie esthétique l'ont conduit au contraire à "tourner en rond". Chaque fois qu'il jette un regard sur le cinéma, il finit par se contredire. En fait, il sait que rien n'est plus "immédiat" que ce qui est réalisé avec poésie, que l'être humain commence là où commence le factice : "Notre profond désir d'authenticité est en fait un désir de non-être."[25] C'est justement le désir d'identité, d'élévation de soi qui engendre sans cesse de nouvelles configurations, de nouvelles images: "Il n'existe donc en fait pas de photographie objective qui ne montrerait qu'une simple image, sans transmettre en même temps ce que l'œil aurait vu. (...) Même le réalisme reflète un certain état d'âme", écrit-il en 1929 dans un essai intitulé "Point de vue sur un point de vue". De même que son concept de la physionomie dans *L'Homme visible* prêtait à confusion, car il s'agissait d'une "théorie d'acteur"[26], Balázs avançait à Berlin, en particulier dans ses conférences légendaires devant une assemblée de professionnels de l'image, des arguments en faveur d'une " théorie de la caméra ". Ce n'est qu'à travers la prise de vue, la photographie productive, la matière première des images, que serait distillée l'expression créatrice. "Dans cette force métaphorique que cachent les images et qui n'a rien à voir avec la "beauté décorative", réside le potentiel de création poétique du caméraman."[27] L'exposé de Balázs fut accueilli avec enthousiasme, il parut en russe à Moscou, mais provoqua une réaction polémique et violente immédiate de la part de Sergueï Eisenstein, qui reprocha à Balázs d'avoir oublié l'importance du montage[28].

Balázs, dont l'estime pour Eisenstein et le cinéma russe ne se limitait pas à des raisons politiques, avait été évidemment l'un des premiers à insister sur l'importance du montage dans *L'Homme visible*. Mais, contrairement à Eisenstein, il ne croyait pas en l'avenir d'une écriture symbolique, un montage intellectuel qu'il réfutait, les qualifiant de "films hiéroglyphes" et d'"idéogrammes". Dans *L'Esprit du cinéma*, il

23 Hugo von Hofmannsthal, "Der Ersatz für die Träume" in *die Berührung der Sphären*, Berlin, Fischer, 1931. Beaucoup d'idées que Baudry et Metz reprendront plus tard dans leurs écrits sur le cinéma et le rêve éveillé.

24 Id.

25 Balázs " Echtes, Allzuechtes ", 1926, in *Schriften zum Film*. Vol. I.

26 Cf. Introduction de Helmut H. Diederich au premier volume des écrits de Balázs et postface à *L'Homme visible*, 2001.

27 Béla Balázs, " Produktive u reproduktive Filmkunst ", 1926, in *Schriften zum Film*, vol. II.

28 " Béla oublie ses ciseaux " in Eisenstein, *Ecrits 2, Cuirassé Potemkine*.

attribue à ces recherches avancées, qu'il s'agisse de "cinéma cérébral" ou de coupes franches[29], de cinéma "abstrait" ou surréaliste, le caractère d'"expériences de studio"[30] qui sondent les possibilités du moyen d'expression sans l'incarner pleinement.

Espace, temps, durée

Balázs envisage clairement deux conceptions de l'espace, l'image et la sensation physique d'une part, le vu et le vécu d'autre part. Tantôt, il s'agit d'une continuité vide dans lequel les corps se meuvent, tantôt d'un fluide que l'on ressent à tout instant, bien qu'il ne soit pas visible. Tantôt il sépare les objets les uns des autres, tantôt il les réunit. Il commence par donner une vue d'ensemble, puis devient espace irréel sans lieux stables où l'inattendu peut surgir, n'importe quand et n'importe où. L'espace qui rappelle à Balázs celui de son enfance est un espace équivoque, non une continuité mais un espace mouvant, lié à la constitution du corps, à la fois abri et immensité. "Dans cette pièce aérée, on pourrait vivre paisiblement, si seulement portes et fenêtres ne restaient pas toujours ouvertes, faisant ondoyer perspectives et possibilités comme le vent dans les rideaux. (...) Le fait que pendant toute l'année, il ne s'était rien passé, n'émoussait pas une seconde le sentiment que chaque jour quelque chose de très particulier pourrait se produire."[31] Dans cet espace, nous sommes à la fois ici et là-bas, "n'importe où et ailleurs" (D.G.). Il est impossible de mesurer cet espace, il commence partout et n'a pas de frontières, il est partout relié à lui-même. C'est l'espace du rêve et de la pensée magique. En s'appuyant sur l'exemple d'une séquence de rêve tirée du film *Narcose* (Alfred Abel, 1929) dont il a écrit le scénario, Balázs explique la qualité de l'espace filmique, la fusion d'un espace empirique limité et d'un espace total imaginé. "Dans le rêve, l'espace ne se transforme pas en un autre, mais il est loin d'avoir un caractère univoque. Ce n'est guère un espace." Le déplacement de la caméra est lui-même expression en mouvement. "Devant la caméra à l'épaule, la démarche d'un homme devient un des gestes les plus significatifs." Les gestes vus deviennent les nôtres dans un espace "qui n'est ni perspective, ni image que nous observons de l'extérieur, mais qui reste l'espace dans lequel nous nous déplaçons nous-mêmes avec la caméra, dont nous franchissons les distances et dont nous vivons en même temps la durée requise."

Le montage, succession rythmique et associative d'images, est dans cette perspective une fonction de la "caméra productive" et non l'inverse ; c'est une forme de mouvement de la caméra, de même que le panoramique est, pour Balàzs, un montage en continu. Ainsi, il vise finalement l'identification avec la caméra comme instrument d'expression omniprésent et transformant tout. "Mon regard, et avec lui ma conscience, s'identifient aux personnages du film." (D.G.). Le moi imaginaire, le "je" qui voit n'a pas de point de vue propre, mais tous sont possibles. Alors que le spectateur de Balász se laisse griser, s'abandonne à la caméra instrument d'expression, Benjamin voit une autre forme d'identification entre le regard de la caméra et celui du spectateur : "Le public se fond dans l'interprète, en même temps qu'il se fond dans l'appareil. Il lui

29 Il appréciait tout particulièrement son film *Les Aventures d'un billet de dix marks* (Berthold Viertel, 1926).

30 Béla Balázs, *Der Geist des Films*, in *Schriften zum Film*, vol. 2, 1913-1926, Munich, 1984 ; traduction française : *L'Esprit du cinéma*, Payot, 1977. Noté (D.G.) dans le reste du texte ; citations traduites de l'édition allemande.

31 Béla Balázs, *Die Jugend eines Träumers*, op.cit.

emprunte son comportement, il le teste."[32] Chez Benjamin, le moyen d'expression tue l'aura, c'est-à-dire la condition des "valeurs cultes", leur "ancrage dans le rituel"[33], alors que Balázs vise à envelopper d'une aura la réalité elle-même. Alors que le public de Benjamin, dans son identification avec la caméra, se transforme en examinateur distrait, Balász "a une approche anthropologique du regard de la caméra qu'il élève au rang de regard omnipotent du spectateur"[34]. Ainsi, sa définition de l'identification culmine en une image plurivalente : " Car la caméra emprunte mes propres yeux et les identifie à ceux des personnages en action. Ils voient avec mon regard. Ce n'est pas moi qui vois avec leur regard, mais eux qui voient avec le mien. Ce qui signifie que tous les personnages en action deviennent l'incarnation de mon regard, de mes désirs et de mon imaginaire" (D.G.).

Dans son dernier ouvrage sur le cinéma, *Le film. Evolution et essence d'un nouvel art*[35], Balázs va illustrer cette fusion du regard imaginaire avec la légende chinoise que Benjamin mentionna aussi dans son essai sur "l'œuvre d'art", sans bien sûr la mettre en rapport avec le cinéma : la légende du peintre que le désir attire vers sa propre image et qui finit par disparaître en elle[36]. Cependant, cette fusion tient en même temps l'environnement à distance. Nous sommes au beau milieu de l'image parce que nous gardons potentiellement la même distance par rapport à chacun de ses éléments, nous avons toute notre conscience parce qu'entre nous et les choses, reste la caméra qui se déplace[37].

Balázs comptait sur le cinéma parlant pour voir s'intensifier les effets possibles de l'espace, ainsi qu'il le précise à la fin de son *Esprit du Film* : "L'espace qui n'est perçu qu'avec le regard, ne sera jamais concret. On ne ressent que l'espace que l'on peut également entendre" (D.G.). Balázs voit l'intensification maximale dans la "dénotation négative" du silence qui est "l'expérience humaine la plus profonde et la plus importante qu'aucune forme d'art muet, qu'aucun tableau ni sculpture, ni aucun film muet n'a mis en forme. Là où règne le calme, les choses sont tournées vers elles-mêmes et ne remarquent plus l'être humain."[38]

"Le terme de durée acquiert pour le cinéma une signification particulière" (S.M.). "Je pensais déjà «enfant», par exemple, que derrière la maison, il y avait peut-être une porte par laquelle on pouvait accéder aux événements laissés derrière nous, dans une sorte d'arrière-cour cachée."[39] Ainsi, la perception du temps fait partie des découvertes significatives de *L'Homme visible* que le cinéma met en avant, grâce au montage des images et au rythme du mouvement. La durée, dans un film, représente pour Balàzs, en 1924, une succession de symbolisations spatiales. Il avait déjà parlé dans *L'Esthétique de la mort* en 1907, d'éventuelles "perspectives du temps" de l'événement scénique, restant encore à développer. La durée objective des séquences reflète mal l'impression du temps qui passe; le rythme de l'action d'une scène ou bien "l'espace dans lequel elle se joue la reflètent déjà davantage" (S.M.),

[32] Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierarbeit (zweite Fassung) ".

[33] Ibid.

[34] Joachim Paech, "Dispositionen der Einfühlung zum Einfluss der Einfluss der Einfühlung-Ästhetik des 19. Jahrhunderts auf die Theorie des Kinofilm ", in Hickethier, Müller, Rother, *Der Film in der Geschichte*. Berlin, Ed. Sigma, 1997.

[35] Béla Balázs, *Der Film.Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Wien, Globus, 1949.

[36] Id, cf. Benjamin, " Das Kunstwerk..."

[37] Gilles Deleuze : "La seule conscience cinématographique, ce n'est peut-être pas nous, les spectateurs, ni le héros, mais la caméra, caméra tantôt humaine, tantôt inhumaine ou caméra surhumaine." *L'Image-mouvement, Cinéma I*, Minuit, 1983.

[38] Id. Toutes les citations précédentes sont extraites de *Der Geist des Films*.

[39] Balázs, *Die Jugend eines Träumers*, op.cit.

mais moins que le mouvement donné par le montage, le rapport entre les espaces et les perspectives. Balázs observe que "plus le lieu des scènes intermédiaires est éloigné de celui de la scène principale, plus nous aurons une illusion d'un temps plus long"[40] Ces procédés permettent de manipuler à volonté le temps cinématographique.

Balázs s'intéresse au concept de la durée chez Bergson, en tant que modèle universel de la relation entre les choses et leur représentation dans la fiction. En prenant pour exemple une suite de sons dans le temps, une mélodie, Bergson développe la représentation d'une succession qui repose sur une "interpénétration", qui se laisse comprendre comme "une solidarité, une organisation intime d'éléments"[41]. Le film organise un voyage dans un monde d'enchevêtrements magiques, un monde différent qui ignore les secondes et les heures, un espace qui ne connaît pas de points précis mais des lieux significatifs. Pour Balázs, le chemin qui y mène passe par la physionomie des êtres. "En face d'un visage, on ne se trouve plus dans une pièce. Une nouvelle dimension s'ouvre à nous : la physionomie." (D.G.) Les muscles de l'expression du visage se trouvent certes l'un à côté de l'autre. Mais c'est leur relation qui donne l'expression. Cette relation n'a ni prolongement ni orientation dans l'espace (D.G.).

Ce que Balázs cherche dans cet espace de la physionomie ne peut être uniquement la "face invisible", l'expression de l'âme. La "physionomie" de Balázs tend vers une limite où œil et écran, image et spectateur se confondent. La "substance féérique"[42] du film, c'est ce qui flotte, qui reçoit la vie, le sentiment du vertige, l'image du précipice qui s'ouvre devant nos yeux (S.M.), le vertige jouissif, les yeux ouverts, qu'aucune autre forme d'art n'est à même de provoquer. "C'est la jouissance d'un sentiment sourd, bestial, de supériorité, dans la mesure où nous pouvons enfin, au cinéma, regarder dans les yeux des choses devant lesquelles nous les fermons lorsqu'elles surviennent dans la réalité" (S.M.).

Balázs traite sur deux niveaux le phénomène de fusion imaginaire du spectateur et de l'image : comme expérience physique visuelle et comme fusion culturelle de production et de réception de l'art, étant donnée "la suppression de la distance solennelle de cette représentation cultuelle qui caractérisait le théâtre" (D.G.). En identifiant le regard du spectateur aux yeux des personnages, le film ne fait pas du spectateur un sujet souverain, mais un dieu imaginaire.

Le créateur imaginaire du monde se trouve devant un précipice et regarde un monde où il n'y a plus de sujets, mais uniquement cette sombre nostalgie du "non-être"[43]. Il s'agit d'un désir d'autodestruction du sujet, d'expérience de la mort, de la description de la mort, de même que le héros du film de Shackleton, lors de son expédition en Antarctique, franchit les limites de "sa nature, définie comme sa patrie, et se trouve, les yeux dans les yeux, face à un sombre univers, au-delà de la limite de la vie, au point unique où il n'y a plus de lutte de classes, mais uniquement un combat contre la nature" (D.G.). Dès 1925, Balázs n'avait pas fait mystère de son enthousiasme pour le film de Shackleton, ni pour le "film posthume du Capitaine Scott, explorateur de l'Antarctique, qui filma sa propre mort comme s'il avait poussé son cri de mort dans un phonogramme. (...) Ce qui est particulier et nouveau dans ce cas, c'est que ces hommes ont regardé la mort dans les yeux, à travers l'objectif de la caméra. (...) Le processus intérieur consistant à se rendre des

40 Ibid.

41 Cf. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1888

42 Béla Balázs, "Chaplins Märchen".

43 Béla Balázs, "Echtes, Allzuechtes".

comptes à soi-même s'est extériorisé. Le fait de se voir soi-même jusqu'au dernier instant, a été fixé de manière mécanique." Balázs reprend presque littéralement certains passages dans son deuxième ouvrage sur le cinéma. Mais cinq ans plus tard, il est moins question de mort que de survie : "Le processus intérieur consistant à se rendre des comptes à soi-même, s'est extériorisé. Le «regard clair» est fixé de manière mécanique pour pouvoir le garder plus longtemps"[44]. Balázs est devenu plus prudent. On lui a souvent reproché son romantisme sans retenue. Adhérant officiellement au Parti communiste allemand en 1931, il condensera toutes ses idées romantiques dans un film impressionnant, *Lumière Bleue*, avec Leni Riefenstahl, avant de partir pour Moscou à l'automne 1931 pour filmer le drame de la Dictature des Conseils en Hongrie. En 1933, le chemin de retour s'est fermé pour lui ; tandis qu'il se bat vainement pour terminer son film *La Theiss en feu*, il n'est déjà plus pour Riefenstahl que le "juif Béla Balázs"[45].

Une filiation théorique moderne

"Une forme d'humanisation du cosmos convient au film : là où il n'y a qu'espace, même vide, alors que l'identification du spectateur reste intacte."[46] Edgar Morin, se réclamant de Balàzs, avait déjà souligné le rapport qui avait été développé dans *L'Homme visible* et dans *L'Esprit du film* entre l'anthropomorphisme et l'humanisation du cosmos, la faculté du cinéma de transformer toute chose dans l'espace donné, en supports d'expression. Hans-Thies Lehmann va même plus loin : "La caméra donne une expression à tout l'espace qu'elle montre, comme à un visage humain."[47] "Pansymbolisme" et "physionomie", concepts centraux de la théorie cinématographique de Balázs, sont en rapport direct entre eux et avec la caméra, "sujet transcendantal" du film[48]. Balázs a fait partie des premiers qui ont formulé explicitement l'idée d'une identification du spectateur avec la caméra[49].

Sous tous les angles, cela signifie par toutes les formes du film simultanément. C'est une "capacité à tout voir"[50], une toute-puissance visuelle. On en conclue que l'identification du spectateur était toujours une identification secondaire. Au centre se trouverait l'identification avec le sujet transcendantal dont la caméra prend la place.

L'identification avec la caméra ne signifie nullement identification avec "l'artiste derrière la caméra", comme Eisenstein le suggérait à Balázs en 1926, mais avec les appareils cinématographiques, l'organisation générale du film, de sa fabrication à sa projection. L'identification avec la caméra signifierait identification avec le sujet du film, totalement absorbé par ses images et rendu invisible. C'est le spectateur lui-même qui prend sa place. "Le spectateur, libidineux envers lui-même et identifié en tant que pure force de perception, ouvre grand ses yeux."[51]

Traduit de l'allemand par Anne Laurent et Pierre Guréwitch.

[44] *Der Geist des Films* : " On ne tourne pas tant que l'on reste conscient, mais on reste conscient, tant que l'on tourne."

[45] Lettre de L. Riefenstahl du 11.12.1933 à Julius Streicher, rédacteur en chef du journal *Stürmer* : " Concerne la demande que m'a adressée le juif Béla Balázs ".

[46] H.-T. Lehmann " Die Raumfabrik - Mythos im Kino und Kinomythos ", in K.-H. Bohrer, *Mythos und das Kino*, Stuttgart, Klett, 1959, reprend le fil qui mène de Balázs à Morin, Baudry et Metz.

[47] Id.

[48] Cf. la notion d'appareils optiques chez Baudry, *L'effet cinéma*, Albatros, 1978, et Metz : *Le signifiant imaginaire*, 1977, Christian Bourgois, 1993.

[49] Dans *L'Esprit du film*, Balázs conclue : " La caméra emmène mon œil avec elle. Au beau milieu de l'image. Je vois les choses depuis l'espace du film. Je suis encerclé par les formes du film et évolue dans son action que je vois sous tous les angles "

[50] Christian Metz, op.cit.

[51] H.T. Lehmann, op.cit.

Quelque part en Europe, Géza Radványi, 1947

Péter Kenéz

La soviétisation du cinéma (1945-1948)

Si nul ne peut attendre du cinéma un reflet exact de la réalité, l'analyse d'un cinéma national n'en est pas moins révélatrice. Les gouvernements autocratiques et totalitaires ont fréquemment considéré les films comme d'excellents agents de diffusion pour leurs messages idéologiques et se sont intéressés de près à l'industrie du cinéma. Les méthodes qui ont permis à ces gouvernements d'étendre leur influence dans la réalisation de films, les thèmes propagés et censurés, sont souvent significatifs de la nature de leurs régimes.

Cinéma et politique

L'univers du cinéma hongrois dans l'immédiat après-guerre est fascinant. Comparée à celle d'autres pays de l'Est en Europe, son organisation était inhabituelle puisque les partis politiques devaient jouer un rôle essentiel dans la fabrication et la distribution des films. Ayant été formés dans le modèle soviétique, les dirigeants communistes ont pris la propagande et donc le cinéma beaucoup plus au sérieux que leurs opposants. Comme en Union Soviétique, les moindres décisions étaient prises au plus haut niveau du Parti. La traduction inexacte d'un sous-titre serait rapportée à un des quatre dirigeants les plus puissants du pays, Jozsef Revai, responsable de l'idéologie au Comité central[1].

Le cinéma d'après-guerre n'est bien sûr pas né du néant. La Hongrie pouvait s'enorgueillir de son industrie cinématographique d'avant 1940. Les acteurs hongrois, Peter Lorre, Béla Lugosi, Marika Rokk et Francisca Gaal, les réalisateurs comme Alexander Korda et Michael Curtiz avaient acquis une réputation internationale ; Béla Balázs était un éminent théoricien des cinquante premières années du cinéma. Comme dans les autres domaines de la vie intellectuelle et économique de la Hongrie, les juifs ont joué un rôle déterminant. Ceci explique pourquoi de nombreuses personnalités, après avoir débuté une carrière dans leur pays, ont apporté une contribution bien plus significative à l'étranger : les lois antisémites de 1938 ont causé des dommages importants à l'industrie cinématographique hongroise.

[1] Unité 23/24, p.23. Toutes les sources d'archives proviennent du fonds 274 de Politika Történeti Intézet Levéltár (Archives de l'Institut d'Histoire politique), c'est-à-dire la collection du Parti communiste de Hongrie.

Les gouvernements conservateurs de l'entre-deux-guerres étaient fortement intéressés par un tel succès, pour une question de prestige et parce qu'il fallait empêcher cet art populaire de délivrer des messages subversifs. Mais la censure gouvernementale n'échappe pas au ridicule. Une scène a ainsi été coupée parce que des chevaux déplaçaient de la poussière sur une route, et que cela donnait l'impression que les routes de Hongrie étaient poussiéreuses. Une autre scène montrant un ministre montant des marches quatre à quatre fut considérée comme inacceptable parce que le mouvement jetait de l'ombre sur la dignité du personnage. Même si la grande majorité des films étaient surtout de la distraction, l'entrée en guerre obligea les studios à exalter le patriotisme[2].

Étant donné le petit nombre de spectateurs potentiels et d'écrans disponibles (environ 500), réaliser des films en Hongrie n'était pas une opération lucrative[3], et l'aide gouvernementale était nécessaire. Comparée à celle de ses voisins tchèques et autrichiens, plus avancés économiquement, la production cinématographique était pourtant la plus importante, de 8 à 10 films par an, du fait de studios bien équipés. Ils servirent aux deux premiers films parlants bulgares et à des metteurs en scène occidentaux et même américains[4]. Les films venant des USA étaient copiés à Budapest pour être distribués en Europe sud-orientale en échange de matériaux utilisables par le cinéma hongrois[5].

L'apparence de normalité devant être préservée à tout prix, la production de films ne cessa jamais, même en temps de guerre. Un film sortit sur les écrans en octobre 1944, alors que la production se poursuivit en Allemagne nazie jusqu'à la capitulation. Certains films commencés avant l'occupation soviétique ne furent achevés que plus tard. En novembre 1944, quand Budapest était encerclée par l'Armée Rouge, les bobines d'actualités étaient toujours fabriquées dans les studios Hunnia. Les Croix-fléchées (nazis hongrois) essayèrent en vain de déplacer l'usine de production vers l'Allemagne et les troupes soviétiques occupèrent le studio le 25 décembre[6].

En 1945, les hommes politiques, qu'ils soient Hongrois ou Soviétiques, n'avaient aucune idée claire sur le futur de la Nation ou l'organisation de l'industrie cinématographique. Contrairement aux autres pays occupés (Pologne, Roumanie, Bulgarie, par exemple), cette industrie ne fut pas immédiatement nationalisée[7]. Les quatre principaux partis du gouvernement de coalition, le FKgP (Parti des petits propriétaires), le MKP (Parti communiste), le MSzDP (Parti social-démocrate) et le MNPP (Parti agrarien national) se partagèrent le contrôle et la distribution de la majorité des salles de cinéma avant d'établir leur propre compagnie : Mafirt (communiste), Orient (socialiste), Sarló ("la serpe" agrarienne) et Haladás ("le progrès" des petits propriétaires).

Ces compagnies produisaient des courts-métrages et des actualités, possédaient des agences de location et des salles. L'univers du cinéma était politisé : les communistes refusaient par exemple dans leurs journaux toute publicité pour d'autres films que les leurs et leur organe principal, *Szabad Nép*, n'acceptait pas d'articles critiquant les courts-

2 Sur le cinéma d'avant 40, voir István Nemeskurty, *A Képpe Varázsolt Idő*, Budapest, Magveto 1983.

3 Gábor Szilágyi, *Tüzkeresztség. A Magyar Játékfilm Tortenete, 1945-1953*, Magyar Filmintézet, 1992 p. 14.

4 Nemeskurty, op. cit., p. 638.

5 Rapport de Mafirt au Comité Central du Parti communiste, unité 23/24, p.12.

6 Tibôr Sándor, *Orsegváltas Után*, Magyar Filmintézet, 1997, p. 224.

7 Pour le cinéma de l'Europe de l'Est de l'après-guerre, se référer à *The Most Important Art: Eastern European Film After 1945*. Mira Liehm, Antonín J. Liehm. Berkeley: University of California Press, 1977.

métrages financés par leur Parti[8]. Graduellement, la compagnie Mafirt (communiste) prit de l'importance, acquit un studio et un laboratoire pour produire des films 16mm, des bobines d'actualités et des copies de longs-métrages.

Le studio principal, Hunnia, était cependant sous la responsabilité directe du ministère du Travail, alors tenu par un socialiste. Son directeur, le social-démocrate Istvan Szego, irritait constamment les communistes par ses refus et sa collaboration avec des membres de partis de droite. En 1947, un conflit éclata entre le ministère du Travail, socialiste, et le ministère de l'Intérieur, communiste, qui contrôlait les salles de cinéma. La Mafirt se plaignait régulièrement au Comité Central du Parti communiste de cette domination socialiste dans l'univers du cinéma.

On s'attendait à ce que les partis ou les compagnies privées, nombreuses avant 1945, puissent louer les studios de Hunnia. Il y eut ainsi concurrence entre politique et entreprise privée. Une telle situation occasionnait des débats houleux et une certaine inefficacité dans la gestion, mais permit aussi de retarder l'imposition de la "camisole de force" stalinienne. La conformité idéologique se réalisa pendant "l'année décisive" 1948 par l'unification nominale des Partis socialiste et communiste (en réalité l'absorption des sociaux-démocrates) et la destruction de toutes les forces politiques non-communistes.

La réalisation de films était extrêmement difficile. Les studios étaient endommagés et de nombreuses salles de cinéma, en ruines. Des acteurs et des metteurs en scène compromis avec les nazis ne pouvaient plus apparaître dans les génériques des nouveaux films. Des oeuvres politiquement acceptables où jouaient des acteurs fichés sur la liste noire étaient également interdites. Le stockage limité des films demandait une monnaie convertible, rare à une époque extrêmement difficile pour le budget national. Le plus grand problème était le manque de capital. Le gouvernement aurait aimé attirer le capital privé, mais les incertitudes et la crainte des coupures imposées par la censure empêchèrent ce mouvement. L'argent devait venir presque exclusivement du gouvernement.

Curieusement, trois films furent réalisés en 1945 mais aucun en 1946. Le premier film projeté fut *Tanítónö* (*L'institutrice*), en septembre 1945. Il était basé sur une pièce du début du siècle, et donc relativement inoffensif politiquement. Márton Keleti, un socialiste, dirigea le film et Gyula Háy, un communiste, en écrivit le script. Le succès du film était assuré par la présence de Pál Jávor, acteur devenu très populaire par ses courageuses prises de position anti-fascistes, qui lui avaient interdit d'apparaître sur les écrans les années précédentes.

Un tel film n'était nullement "édifiant" du point de vue de la lutte des classes, et les journalistes communistes eurent beau jeu de fustiger son argument, l'amour entre une pauvre institutrice et un fils de propriétaire terrien[9]. Les difficultés rencontrées au cours de la réalisation, qui dura trois fois plus longtemps que pour un film d'avant 1945, n'empêchèrent pas une certaine qualité, ni surtout le succès. Le journal socialiste *Népszava* écrivit que ce film montrait la vie telle qu'elle était dans la réalité quotidienne, même si les conditions techniques pour réaliser un film de premier ordre manquaient[10]. Les deux autres films, moins réussis selon les critiques d'alors, disparurent très vite des écrans en 1946.

[8] Mafirt au Comité Central, le 6 novembre 1946, 22/23 pp. 112-113.
[9] *Szabad Nép*, 24 décembre 1945.
[10] *Népszava*, 28 décembre 1945.

Cinéma et censure

Ces années sont celles des projets non réalisés. Des douzaines de scripts étaient soumis puis discutés, souvent sans résultat. Un film réalisé sous des contraintes incessantes n'était souvent même pas montré. En 1947, sur cinq films réalisés, seuls deux ont été projetés en public.

Un des films non projetés était bien sûr l'un des meilleurs, *La Chanson des champs de blé* (*Enek a Búzamezökröl*), réalisé par un cinéaste jouissant d'une grande réputation avant-guerre, István Szöts, et basé sur un roman populiste de Ferencs Móra écrit en 1927. Le film devait être tourné en 1942, mais les autorités en avaient interdit le tournage, le thème étant trop pacifiste. En 1947, Szöts demanda à Béla Balázs d'être son conseiller artistique, mais cela ne suffit pas. *La Chanson des chants de blé* était un mélodrame sous forme de ballade, dans le décor d'un triste village. C'était l'histoire d'un ancien prisonnier de la Première Guerre mondiale, revenant de Russie et dévoré par la culpabilité. Il avait refusé de partager son pain avec son compagnon d'évasion qui était mort. Les sous-entendus religieux du film, en particulier sur la culpabilité, suffisaient à irriter les censeurs communistes. Szöts était prêt à tous les compromis pour réaliser quand même son film. Comme une scène montrait une liaison entre un prisonnier russe et une Hongroise, Szöts écrivit à la Mafirt : "Le Ministre de l'Intérieur affirme que la situation décrivant la liaison entre le prisonnier russe et la Hongroise pourrait rappeler, par de malheureuses associations de pensée, les viols commis au moment de la Libération." Dans la suite de la lettre, Szöts insiste pour conserver la scène dans la mesure où le personnage russe était sympathique. D'autant plus, écrit-il encore, que le Hongrois évadé de Russie serre la main du Russe, et que le message du film est l'amitié entre les peuples et la cruauté de la guerre. Il suggéra de faire du Russe un Serbe pour éviter tout problème, puis accepta de couper ces scènes. Rien n'y fit[11]. Quand le film achevé fut projeté au Quartier Général du Parti Communiste, Mátyás Rákosi se leva dès les premières scènes[12] : le sort du film était joué.

Une telle décision était facilitée par le fait qu'il avait été réalisé dans les studios de la compagnie communiste. La véritable raison de cette décision pouvait bien être que des dizaines de milliers de prisonniers de guerre hongrois se trouvaient encore en captivité en Union soviétique. Il semblait peu sage d'attirer l'attention sur un tel sujet en des temps troublés. Szöts quitta la Hongrie et ne fit plus jamais le moindre film dans son pays d'origine[13].

Le deuxième film interdit était une comédie insignifiante, *Könnyü Muzsa* ("*Muse légère*"), considéré par la censure comme artistiquement faible. Le troisième, *Mezei Próféta* ("*Prophète de village*") était plus conséquent mais avait un contenu religieux. Les personnages cherchaient dans la foi une consolation à leurs problèmes[14]. Les réalisateurs ne comprenaient pas encore le changement du climat politique qui eut lieu à la fin de 1947.

Beszterce Ostroma ("*Le Siège de Besterce*") fut autorisé. C'était un drame en costume basé sur un roman de 1895 du grand écrivain hongrois Kálmán Mikszáth, que les scénaristes et le metteur en scène avaient transformé pour obéir aux demandes politiques du moment, et qui fut un échec artistique.

11 Szöts à Mafirt, 24 juin 1947, 23/23 pp.112-113

12 Szilágyi p. 52.

13 L'évaluation du film est basée sur Szilágyi, pp. 48-49, et la lettre de Szöts à Mafirt.

14 Ib.

Valahol Európában (*Quelque part en Europe*) était d'une tout autre valeur et son réalisateur, Géza Radványi, jouissait comme Szöts d'une grande célébrité. Le scénario fut écrit par Balázs et Radvanyi, et la Mafirt le produisit. Ce film est non seulement le meilleur de la période mais aussi un des meilleurs films hongrois de tous les temps[15]. Il est vrai que, dans l'immédiat après-guerre, peu de films pouvaient s'enorgueillir de décrire avec autant de réalisme, de passion et d'émotion l'univers contemporain. La comparaison avec le néoréalisme italien est évidente, mais il ne s'agit pas tant de copie que d'un résultat similaire obtenu à partir de décors et de circonstances comparables.

Le sujet du film était audacieux et évitait la tradition des romans et des drames d'avant-guerre. L'histoire, contemporaine, montre les victimes les plus pitoyables des destructions causées par la guerre, les enfants abandonnés. Le film montre un paysage de désolation pouvant se situer "n'importe où en Europe", mais le véritable sujet est la destruction psychologique. Les orphelins sont laissés à eux-mêmes et des communautés se créent, où la loi de la jungle domine. Ils deviennent des délinquants, faute de choix et d'avenir meilleur. Ils prennent possession d'un château abandonné où habite un vieux musicien qu'ils veulent d'abord agresser. Le vieil homme arrive à communiquer avec eux, gagne leur confiance et réveille leur sens de l'humanité. Le film rappelle quelque peu *Le Chemin de la Vie* (1931) de Nikolai Ekk, qui traite le même sujet, le retour d'enfants abandonnés vers la société. Ce n'est sans doute pas une coïncidence : Balázs a vécu l'entre-deux-guerres à Moscou et a écrit une critique du film pour un journal soviétique.

Des scripts acceptables étaient difficiles à trouver dans une situation aussi confuse politiquement, mais le manque de capitaux était un problème encore plus fondamental. Les négociations menées avec les compagnies américaines pour d'éventuelles coproductions n'ont pas abouti, en raison de la guerre froide et des restrictions imposées au cinéma. Pendant l'été 1946, la Mafirt négocia l'importation de 60 à 80 films américains avec les représentants des studios. Elle espérait ainsi renouveler le contrat d'avant-guerre et obtenir un droit de copie des films américains pour les marchés d'Europe de l'Est. La possibilité pour les studios américains de produire des films anglophones à budget réduit en Hongrie fut évoquée. Les rapports de la Mafirt concernant la coopération avec les Américains et la possibilité de gain financier étaient optimistes. Un de ses représentants écrivit : "Je suis convaincu qu'une telle coopération amicale dans la fabrication et l'importation nous ouvre les perspectives les plus séduisantes."[16]

Une année plus tard, le bouleversement politique était total. Dans une lettre de mars 1947 à Mihály Farkas, un des leaders du Parti, un membre de la Mafirt exprima son inquiétude face à l'accumulation de films américains en Hongrie et le profit ainsi perdu. Inquiet de l'influence du "poison idéologique hollywoodien", il se plaignait également de l'idée d'une coproduction franco-hongroise " d'esprit réactionnaire ", élaborée dans la fabrique Hunnia[17].

[15] Ce film a glané les louanges et les récompenses. Miklós Molnár, un des compagnons futurs d'Imre Nagy, écrivit dans l'édition du 24 décembre 1947 de *Szabad Nép* (communiste) que le nouveau cinéma hongrois venait de naître avec ce film. Le journal socialiste *Népszava* en loua la réussite artistique. Le film obtint un grand succès en Allemagne et en France. Graham Petrie écrivit : "Un des plus remarquables films hongrois est sorti en 1947, *Quelque part en Europe*, un film qui mérite une meilleure notoriété et devrait être placé au rang d'oeuvres néoréalistes italiennes comme *Rome Ville ouverte* et *Le Voleur de Bicyclette*." (*History Must Answer to Man*, Corvina, Budapest, 1978, p.7).

[16] Mafirt au Comité Central du Parti Communiste Hongrois, Département de l'Économie, 30 juillet 1946, 23/27, p. 128.

[17] Mafirt à Farkas, le 29 mars 1947. 23/27 p. 128.

Dans ces circonstances, le public des salles de cinéma devait se satisfaire de films tournés avant 1945, hongrois et étrangers, et en particulier russes. Nombre de ces films étaient insatisfaisants pour les officiels, non pas tant du fait de leur contenu politique que du passé trouble de certains acteurs de premier plan. Pour apaiser la faim des spectateurs, József Révai, le responsable de l'idéologie dans la hiérarchie communiste, suggéra que les scènes où ces acteurs discrédités apparaissaient devaient être coupées et refaites[18].

Le contrôle des salles

Avant 1945, les salles de cinéma étaient entre les mains de personnes privées. Le nouveau régime transforma cet état des choses en expérimentant une nouvelle formule originale, basée dès juillet 1945 sur une redistribution entre les principaux partis au pouvoir, touchant 80% des salles pouvant accueillir plus de 250 personnes. Diverses organisations sociales et des syndicats se partageaient les 20% restant. Les partis possédaient 20% des plus petites salles, et le ministère de l'Intérieur était responsable de la distribution du reste à des individus privés fiables politiquement[19]. Avec l'aide soviétique, le Parti communiste gagna cette bataille et prit le contrôle des plus grandes salles de Budapest. Les chiffres sont éloquents : en province, les salles possédées par le Parti pouvaient accueillir 15 817 personnes, alors que le FKgP (Parti des petits propriétaires), qui avait pourtant obtenu en 1945 plus du triple des voix des électeurs en comparaison, n'avait droit qu'à 13 407 places[20]. En dépit des protestations des Petits Propriétaires, l'influence de la Mafirt se répandit par la suite, et elle aurait possédé au milieu de 1947, selon les sources, de 40% à 70% des salles[21]. Le ministère de l'Intérieur, responsable des licences, était aux mains des communistes et ne prêtait aucune attention aux protestations.

La compétition était sévère pour 250 petits cinémas, en raison des profits espérés. Le ministère de l'Intérieur évitait que les licences tombent entre les mains des personnes aisées, de ceux qui avaient des contacts avec les studios étrangers, et cherchait des gens fiables qui sauraient choisir leurs films. Ce désir de posséder ou de louer les salles de cinéma montre de la part des investisseurs privés comme des partis politiques un degré considérable d'optimisme. Les hommes politiques voyaient les profits financiers qui alimenteraient la caisse de leur parti et les avantages idéologiques qui permettraient à leur studio de produire les films convenables à leurs vues. Il devint vite évident qu'un tel optimisme était utopique. Les cinémas tournaient à perte. La plupart des salles étaient en mauvais état, avaient subi d'importants dommages pendant le long siège de Budapest et le capital pour les rénovations faisait défaut. Plus grave encore, le gouvernement voulait sa part de profit et taxait trop lourdement les entrées. Cette taxe s'élevait en 1946 à 52% (20% de taxe sur les distractions, 20% sur la salle, 12% pour le ministère de l'Intérieur) et la location de film était onéreuse du fait de leur petit nombre. La Mafirt lança l'idée d'une conférence multipartite ayant pour objectif de demander au gouvernement une baisse des taxes sur les tickets de cinéma[22].

18 Principes de la nouvelle industrie cinématographique hongroise, 5 mai 1948, 23/27, p. 259.

19 Mafirt au Département Économique du Comité Central du Parti Communiste Hongrois. 30 juillet 1945, 23/27, p.6.

20 Kovács au Département Économie du Comité Central, 5 novembre 1946, 23/27, p.100.

21 Rapport du 20 mai 1947, 23/27, pp. 145-148.

22 Rapport de la Mafirt au Comité Central du Parti Communiste, 10 octobre 1946, 23/27, pp.64-68.

Tous les partis comprenaient la signification politique des bandes d'actualités, et chacun d'entre eux se lança dans leur production et leur distribution, exprimant ainsi leurs propres vues sur les événements pour les projeter dans les salles qu'ils possédaient. Les communistes furent là encore les plus actifs. Ils produisirent d'abord des bobines d'actualités toutes les deux semaines, puis elles furent hebdomadaires. Quand, pendant l'été 1946, les partis se réunirent à la demande des communistes pour tenter de réconcilier leurs points de vue et réaliser des actualités communes, ce fut un échec. Les communistes proposèrent que le ministère de l'Intérieur rende obligatoire la projection de ces bobines et qu'un comité interpartite ait en contrepartie la responsabilité de leur montage. La lettre adressée par la Mafirt au Comité Central du Parti assurait ses leaders qu'il n'y avait rien à craindre, puisque les moyens techniques seraient dans des mains communistes sûres[23]. Les actualités produites par les communistes furent parfois projetées dans les salles détenues par les socialistes ou le Parti agrarien, ce dernier devant être, dans la logique communiste, leur Cheval de Troie dans le bastion paysan. En réalité, il n'en était rien, et les membres locaux de ce parti paysan rechignaient à projeter ce qu'ils considéraient comme de la pure propagande, et avaient parfois même la témérité de montrer des actualités du Parti des petits propriétaires. Ce fut l'occasion pour la Mafirt d'attirer l'attention des hautes autorités sur ces "écarts"[24]. Les salles contrôlées par les communistes projetaient également des bobines d'actualités russes et reçurent même pendant un certain temps du matériel envoyé par le Parti communiste français.

Pour des raisons plus politiques qu'économiques, à la recherche d'un monopole, le Parti communiste se lança dans la production de films en 16mm, ayant compris son importance pour la propagande et acceptant en conséquence des sacrifices matériels. Contrairement au vote de 1945, les actualités filmées et les films en 16mm jouèrent un rôle considérable au cours des élections de 1947. Ces films furent projetés dans les salles communistes et, dans les villages où elles n'existaient pas, des propagandistes apportaient des projecteurs dans des camions fournis par l'Armée Rouge pour les montrer dans les écoles ou dans toute salle suffisamment grande[25]. Des courts-métrages et des bandes d'actualités montraient des "succès communistes" dans la reconstruction ainsi que les réalisations des régimes communistes voisins. Les titres étaient évocateurs : "Nous construisons le pays des travailleurs", "La Hongrie libérée", "Comment voter ", etc. Dans les salles communistes, la projection était accompagnée de débats. Selon la Mafirt, un demi-million de personnes auraient vu ces courts-métrages[26].

Si en 1946 la Mafirt espérait une coopération fructueuse avec Mopex, les représentants des studios américains à Budapest, la situation était inversée l'année suivante, quand les communistes de la compagnie préférèrent limiter le flux de films américains pour des raisons idéologiques. Le problème était double : trop de films hongrois produits, trop peu de spectateurs s'intéressant au cinéma soviétique. Il n'y avait donc pas suffisamment de films "progressistes". L'alternative française tourna également court, puisque les Français ne produisaient pas non plus assez de films satisfaisants. La Mafirt évaluait qu'elle ne pouvait projeter que 25 à 30% de films "progressistes", le reste étant constitué de comédies inoffensives. Les communistes crai-

23 Rapport de la Mafirt au Comité Central du Parti Communiste, 6 août 1946, 23/22.

24 Id, 16 octobre 1946, 23/22.

25 Id, juin 1947, 23/23 pp. 126-130.

26 Id, août 1947, 23/23 pp. 163-164.

gnaient malgré tout que même de tels films apolitiques dissimulent un message hostile et dangereux, et la Mafirt tenta de rassurer le Comité central en affirmant que ces films seraient accompagnés d'actualités et de courts-métrages porteurs d'un bon enseignement politique[27].

Les films soviétiques

En août 1946, Béla Balázs se rendit à Moscou pour discuter la projection de films soviétiques en Hongrie et demander de l'aide pour le projet difficile à concrétiser de réalisation de films "progressistes". A son retour, il adressa une lettre au Comité central exprimant ses inquiétudes quant à l'orientation de l'industrie cinématographique et se plaignant des faibles résultats. Il serait important selon lui de réaliser des films meilleurs et plus utiles idéologiquement pour accroître l'influence du Parti et éviter que les forces réactionnaires appuyées par les finances américaines ne soient les premières à employer les ressources techniques et humaines disponibles. Le manque de matière première étant l'un des problèmes essentiels, Balázs suggéra de demander ces matériaux à l'Union soviétique, qui avait déjà aidé l'industrie cinématographique est-allemande. Une demande hongroise recevrait sûrement une réponse favorable[28].

Contrairement aux prédictions optimistes de Balázs, la coopération avec les Soviétiques fut extrêmement difficile et confuse dès le début, même si l'aide et le support furent accordés dans la lutte contre les autres partis. Les documents prouvent l'incompétence et surtout l'arrogance des Russes. La Mafirt se trouva alors dans une situation impossible : d'un côté, les leaders du Parti lui demandaient un profit intéressant les finances du Parti, et de l'autre il fallait montrer des films soviétiques à des spectateurs en petit nombre, ce qui était une perte financière constante.

Les communistes considérèrent que la popularisation de la culture soviétique était une priorité, que la projection de films soviétiques et la publicité en leur faveur faisaient partie d'un vaste projet qui conduirait les Hongrois à mieux aimer et admirer l'Union soviétique. Tâche ingrate puisque les Hongrois étaient traditionnellement hostiles aux Russes et que l'Armée Rouge avait une réputation terrible, due aux nombreux viols et aux rapines continuelles commis par des troupes indisciplinées, que le commandement de l'armée soviétique laissait faire. Les chefs communistes de Hongrie en étaient parfaitement conscients et discutaient quotidiennement de ces problèmes. Leur correspondance montre qu'ils admettaient ouvertement l'antisoviétisme et l'anticommunisme du peuple hongrois, et ils blâmaient 25 années de propagande réactionnaire pour ce qu'ils considéraient comme un préjugé antisoviétique[29].

Pendant l'été 1945, une Société pour l'Amitié entre la Hongrie et l'Union soviétique fut fondée pour propager la culture soviétique. Des cellules furent formées au cours des trois années suivantes dans les villes et les usines. Cette société comprenait une sous-section cinéma. En 1946, le Parti dirigea des organisations de masse dominées par les communistes, telles que MADISZ, organisation pour la jeunesse, et MNDSZ, organisation des femmes, pour projeter et populariser le cinéma soviétique. Le Parti monta également des sections de propagande locales qui organisaient des cours, la projection de films scientifiques en

27 Rapport de la Mafirt au Comité central du Parti communiste, pour mai, juin-juillet 1947, 23/23 pp.125-130.

28 Balázs au Comité central, 25 novembre 1946 23/22 pp. 106-108.

29 Cf. le rapport de Tompe au Comité central de la ville de Mako, 6 mars 1946, 11/11.

16mm, des films de voyage et des matinées cinéma le dimanche matin, au moment de la messe. Les projections de films soviétiques dans les écoles et les usines étaient gratuites pour des travailleurs sélectionnés à l'avance. Un rapport de la section de propagande de la Mafirt au Comité Central se plaint du manque d'intérêt du public et admet que cette propagande n'intéresse guère que les communistes[30]. Zsigmondi, chef de la section propagande de la Mafirt, exprime son pessimisme en conclusion du rapport : "Je considère que j'ai failli dans mon travail car, malgré ma détermination et mes diverses approches, je n'ai pas réussi à amorcer un changement significatif chez les spectateurs hongrois à l'égard du cinéma soviétique. C'était l'objectif principal de ma tâche et tout le reste devait suivre. Je ne veux pas parler des difficultés objectives : il existe un public vaste mais indifférent, qui comprend même la majorité des membres du Parti qui n'assimilent pas la mentalité du cinéma soviétique."[31]

Si le principal problème est donc la nature et la qualité de leurs films, les Soviétiques eux-mêmes compliquent la tâche. Quand le major Piskarev, représentant Sovexportfilm, arriva à Budapest le 1er mai 1945, soit moins d'un mois après la libération complète du pays, on vit tout de suite qu'il était incompétent pour ce genre de travail. Il ne connaissait rien sur la Hongrie et très peu sur le cinéma, se conduisait grossièrement et compliqua la tâche des communistes hongrois désirant servir les intérêts soviétiques. Il représentait le pouvoir aveugle, peu intéressé à ménager les sensibilités hongroises. Il arriva que les soldats soviétiques s'emparent de films soviétiques projetés en province, en s'en proclamant les vrais propriétaires. Les autorités hongroises firent en vain appel à Piskarev. L'Union Soviétique prit aussi possession de l'un des plus beaux cinémas de Budapest, l'Urania, sous prétexte qu'il avait appartenu à l'Allemagne et que l'accord concernant les réparations de guerre en faisait une propriété soviétique[32].

En 1945, il n'y avait pratiquement plus de concurrence sur le marché du cinéma, devenu soviétique. La Mafirt avait signé un contrat avec des représentants soviétiques, devenait le distributeur unique et était en position de force pour profiter des contacts avec l'URSS et populariser le cinéma soviétique, inconnu d'un grand public hongrois habitué aux films de distraction d'avant-guerre, avec de riches appartements et de jolies femmes bien habillées, et prenant plaisir à la vie des riches. Ces films suivaient les mêmes formules : des hommes riches tombant amoureux de femmes pauvres, ou plus rarement l'inverse, faisaient fi de tous les obstacles. Rien de comparable dans le cinéma soviétique.

Les années d'après-guerre furent néfastes dans l'histoire du cinéma soviétiques[33]. Peu de films furent produits durant ces années, ce qui explique que la majorité des oeuvres envoyées en Hongrie dataient de 10 à 15 ans - films ennuyeux, nationalistes et contenant tellement de clichés que même les critiques soviétiques contemporains faisaient remarquer que les dialogues comme les scènes pouvaient aisément être insérés d'un film dans un autre sans que cela change quoi que ce soit aux yeux du spectateur. Les représentants de la Mafirt ont refusé par exemple de projeter *Lermontov*, parce que ce film ressemblait trait pour trait au *Pouchkine* qui venait de passer dans les cinémas hongrois[34].

30 Rapport de la Mafirt au Comité central sur l'organisation de la propagande pour la première moitié de 1946, 9 juillet 1946, 23/24, pp. 31-34.

31 Le directeur de la Mafirt, Kovács au Comité Central, 26 juillet 1945, 23/24, pp. 5-6. Rákosi comme Révai se sont intéressés au contenu de la lettre et ont laissé leurs initiales.

32 Le 16 mai 1946. Mafirt à Tarkas. Les Russes ont pris Urania en tant qu'ancienne propriété allemande. 23/24

33 A ce sujet, voir mon article in *Cinema and Soviet Union, 1917-1953*, Cambridge, 1992, pp. 209-246.

34 Rapport de la Mafirt 23/28 p. 182 et *Memorandum o polozhenii sovetskikh kinofil'mov v Vengrii*. 23/23, p. 251.

En mars 1946, la Mafirt et Sovexportfilm signèrent un contrat à Moscou. Un fait important révèle le manque de sérieux et de professionnalisme des participants : le texte russe inclut un point essentiel qui n'existe pas dans la version hongroise. Selon le point cinq de la version russe, les salles de cinéma communistes devaient limiter leur projection aux films russes et aux nouveaux films hongrois. Comme ces derniers étaient en nombre infime, il en résultait que les salles ne projetaient en réalité que des films soviétiques. Une telle obligation causait un énorme problème financier chez les Hongrois qui se retrouvèrent sous l'étiquette d'agents hongrois de Sovexportfilm[35].

Se référant au contrat, Piskarev insista pour que les programmes des salles de la Mafirt comprennent des dizaines de films soviétiques, sans même la possibilité de choisir des oeuvres convenant au public hongrois. Il n'était pas possible de connaître à l'avance les films qui arrivaient de Moscou et donc de préparer la publicité. Les Hongrois recevaient parfois une seule copie du film, parfois plusieurs, et les négatifs n'étaient pas toujours envoyés. Des bobines manquaient de temps à autre. Piskarev n'hésitait pas à intervenir dans des cas mineurs. Pendant l'été 1945, les salles de Budapest voulaient couper des scènes d'une comédie d'Aleksandrov de 1940, *La voie lumineuse*, pour avoir le temps de projeter des actualités incluant un discours de Rakosi. Piskarev insista pour que ce soit plutôt ce dernier qui soit coupé.

Un des problèmes mineurs dans la popularisation des films soviétiques était le manque de traducteurs. Les sous-titres étaient imprévisibles car ces traductions étaient basées sur une connaissance rudimentaire du russe, d'où des erreurs parfois hilarantes. En juin 1946, Piskarev se plaignit à la Mafirt et mentionna le cas de la trilogie de Gorki dans la version cinématographique de Donskoï. Dans une scène demeurée célèbre, le grand-père ruiné est réduit à la mendicité. Il dit dans la version russe : "Pour l'amour du Christ, donnez-moi une aumône !", ce qui a donné en hongrois "Donnez-moi un peu de foie-gras." La traduction pouvait exactement signifier l'inverse de l'original. Quand le petit garçon handicapé demande à son ami le jeune Gorki "si une petite souris peut devenir aussi grande qu'un cheval", Gorki répond oui en russe et non en hongrois[36].

L'espoir d'un profit financier pour la Mafirt et les caisses du Parti se résorba vite. En 1947, la Mafirt perdit 200 000 forints à cause de la projection de films soviétiques. Le cours du forint ayant été stabilisé le 1er août 1946, une telle perte était énorme pour les finances du Parti. Un rapport du 6 octobre adressé par la Mafirt au Comité central jette le blâme sur la rigidité des représentants soviétiques. La conséquence en était le rejet par le public hongrois du cinéma soviétique et une hostilité générale envers les films russes : "Il y a un boycott social contre les films russes. Une manifestation de cette hostilité est que le Parti des petits propriétaires a averti ses membres de ne pas aller voir de films russes."[37] Il est vraisemblable qu'une telle accusation relevait de l'imagination du rapporteur, mais le manque d'intérêt voire l'hostilité manifestés à l'égard des Soviets, et en particulier dans le cinéma, était réels.

35 Protocoles du meeting entre les représentants de Mafirt et de Sovexportfilm, 14 novembre 1946, 23/28, p. 251.

36 Piskarev à la Mafirt, 6 juin 1946, 23/24, p.23. La lettre a été montrée par la suite à Révai qui a demandé une explication.

37 Rapport de la Mafirt, 6 octobre 1946, 23/27, pp. 64-68.

L'accueil du public

Au printemps 1947, la Mafirt, avec l'aide du Comité central, réussit à renégocier les termes du contrat et les Russes acceptèrent la version hongroise, avec un partage à parts égales des profits, pourcentage inférieur à celui accordé aux distributeurs hongrois de films américains. Le nouveau contrat donnait une plus grande liberté aux Hongrois dans la sélection des films et leur permettait de montrer en alternance des films venant de l'Ouest, et en particulier des USA. La sélection restait cependant quelque peu théorique. Quand une délégation hongroise est allée à Moscou en 1947 signer un contrat d'importation de 60 à 80 films, ils ne purent voir que cinq films (dont deux films allemands) au cours d'un séjour de plusieurs semaines. De temps à autre, Sovexportfilm ne suivait pas les termes du contrat et n'envoyait pas les films promis. Les Russes insistèrent pour que les films soviétiques ne soient pas coupés sans leur permission expresse, même s'ils contenaient des scènes qu'un public hongrois ne pouvait pas comprendre. Ils insistèrent également pour que leurs affiches soient apposées pour la publicité des films. Les difficultés avec la bureaucratie soviétique ne s'apaisèrent pas, puisque le problème fondamental n'était pas résolu : le public hongrois préférait les films non-soviétiques.

Les représentants russes et hongrois continuèrent à se blâmer les uns les autres de leur échec. L'exemple du détail des protocoles d'une réunion tenue le 22 octobre 1947 est éloquent. Les Russes traitaient les Hongrois comme des serviteurs et attaquèrent la Mafirt qui avait projeté des films américains et français aussi réactionnaires que *Les blanches Falaises de Douvres* (Clarence Brown), *Le Poison* (Billy Wilder) et *La Symphonie Pastorale* (Jean Delannoy). Le représentant de Sovexportfilm, Quin, critiqua la Mafirt pour les efforts insuffisants qu'elle déployait pour convaincre la population hongroise[38]. D'après lui, l'intérêt de la Mafirt était purement commercial. Les films soviétiques ayant eu le plus de succès en Hongrie contenaient très peu de propagande, la faute en revenait à la Mafirt. Le film le plus populaire avait été un beau film pour enfants, *La Fleur de Pierre*, réalisé par Alexandre Ptouchko dans les studios Barrandow de Prague, sans doute le seul film soviétique de ces années qui ait bien résisté au temps. Angyal, représentant la Mafirt, répondit que sa compagnie avait perdu 600 000 forints depuis le 1er août 1946, que 80 à 90% des places de cinéma étaient vides quand on projetait un film soviétique et que la perte était encore plus importante quand on considère qu'on aurait pu projeter dans ces mêmes cinémas des films autres que soviétiques. Le problème majeur était "que les Hongrois ne sont pas seulement hostiles aux films progressistes, mais que les nantis aiment les films réactionnaires. Nous avons commencé la lutte contre le cinéma américain. Mais si nous ne projetions pas de films américains, ceux-ci seraient montrés dans les autres salles et nous aurions perdu des spectateurs."

Au cours de ces chaudes discussions, un autre point fut mentionné, celui que les idées inhérentes au cinéma soviétique ne correspondaient pas nécessairement aux thèmes de la propagande communiste hongroise. Par exemple, les communistes hongrois de l'immédiat après-guerre connaissaient l'hostilité des paysans envers l'idée du kolkhoze. Comme les anticommunistes avertissaient les paysans qu'ils perdraient leurs

38 Protocoles du meeting entre les représentants de la Mafirt et ceux de Sovexportfilm, 22 octobre 1947, 23/23, pp. 175-180.

terres en cas de victoire communiste, des agitateurs devaient contre-attaquer et décrire de tels arguments comme des contes de fée entièrement fabriqués par l'ennemi. D'où l'implication que le Parti n'avait aucune intention de suivre l'exemple soviétique. Le fait de projeter des films sur le kolkhoze minait clairement le travail de ces agitateurs de village.

D'autre part, les communistes étaient obligés dans ces circonstances de gagner des votes et devaient convaincre le peuple que leur politique serait modérée. Selon Sebes, un autre représentant de la Mafirt, "Le Parti considère que la projection de *Du côté de Vyborg* dans un cinéma public devant un large public était une erreur, puisque les spectateurs voyaient les masses disperser l'Assemblée Constituante, et devenaient méfiantes envers notre Parti, en croyant que nous ferions de même"[39]. Sebes ajouta que ce genre de film pourrait être limité à un public de travailleurs. Le représentant soviétique ne put que répondre : " Selon vous, tout film portant sur le kolkhoze est mauvais, tout film portant sur la Révolution est mauvais", avant de conclure : "Le pire film russe vaut tous les films américains." Sa conclusion s'accompagnait d'une menace : "Nous continuerons à surveiller le travail de la Mafirt. Je déclare que si aucune amélioration n'est apportée à la propagation des films soviétiques, nous devrons alors changer de politique et inclure divers organes." Le sens de cette déclaration reste obscur. Peut-être Quin menaçait-il ses collègues communistes d'une intrusion de la police politique soviétique ?

La normalisation

Une telle menace n'était pas vaine. Le 20 décembre 1947, un certain major Gurkin, représentant politique soviétique à Budapest, envoya un rapport au département des Affaires Étrangères du Comité Central du Parti communiste soviétique. Il y accusait la direction de la Mafirt et en particulier le directeur Angyal d'un sabotage conscient de la distribution de films soviétiques. Il critiquait également le Comité central du Parti communiste hongrois, qui n'avait pas suffisamment porté attention à une faute aussi sérieuse et qui avait même tenté de défendre la direction de la Mafirt. Ses recommandations étaient les suivantes : 1) Interdire à dater du 1er janvier 1948 l'importation de films américains en Hongrie, tout comme cela avait été le cas en Roumanie ; 2) Rompre le contrat avec la Mafirt. Sovietexport pourrait alors établir sa propre compagnie de distribution en Hongrie.

Les communistes ont par la suite appelé 1948, "l'année du changement". C'est en effet en 1948 que le pluralisme sans cesse menacé de l'immédiat après-guerre s'arrêta. La Mafirt n'eut plus à concurrencer les autres entreprises de cinéma, puisque les studios et les salles furent nationalisés. Les films produits en Hongrie à partir de 1948 reflétaient fidèlement le point de vue communiste. Le cinéma américain ou français s'effaçait au profit du cinéma soviétique. Le public n'avait plus alors comme choix que d'aller voir des films " progressistes ", ou de rester à la maison.

Traduit de l'anglais par Jean-Yves Malherbe.

39 *Du côté de Vyborg*, film soviétique de 1938 de Grégory Kozincev et Léonid Trauberg.

Du côté de Vyborg, Grégory Kozincev et Léonid Trauberg, 1938
Quelque part en Europe, Géza Radványi, 1947

Budapest, Ulloi Ut, novembre 1956.
Photographie de Erich Lessing

Pierre Sorlin

La révolution de 1956 a-t-elle été trahie par les actualités cinématographiques européennes ?

L'insurrection de 1956 fut sans doute, après le blocus de Berlin, l'événement majeur de la guerre froide, elle marqua un tournant décisif aussi bien pour la stabilisation des rapports entre les deux superpuissances que pour le déclin du prestige dont avaient joui, auparavant, l'Union soviétique et les partis communistes. Sur ces deux plans les actualités cinématographiques jouèrent un rôle considérable.

La couverture médiatique

Il faut, pour le comprendre, se reporter à une époque où les chaînes de télévision, une seule par pays, ayant une faible audience, n'émettaient que quelques heures par jour et diffusaient avec retard les mêmes nouvelles que la radio. Les quotidiens nationaux avaient plusieurs éditions, mais les délais d'impression permettaient seulement de publier les nouvelles urgentes en gros titres, sans proposer de commentaire. La radio était la principale source d'information. La mise au point des postes à pile et des autoradios en 1951 puis, trois ans plus tard, le début des émissions en modulation de fréquence avaient bouleversé le marché, d'une moyenne annuelle de 4 000 000 de postes ordinaires et 600 000 postes à pile vendus en Europe occidentale entre 1951 et 1954, on passa à près de 10 000 000 de récepteurs ordinaires et 5 000 000 de récepteurs à pile en 1956, l'écoute radiophonique cessa d'être un privilège urbain, la campagnes s'équipèrent très rapidement.

Il manquait, à la radio comme dans les journaux, cette impression de contact direct que donne l'image. La presse était peu et mal illustrée, un papier médiocre, y compris dans les hebdomadaires, ne permettait pas de diffuser des clichés de qualité, les photographies, souvent petites, étaient écrasées par un commentaire didactique. Les actualités cinématographiques étaient les seules ouvertures sur l'extérieur offertes au public. Le cinéma était alors dans sa période la plus florissante, chaque Européen de plus de quinze ans allait en moyenne une fois par mois voir un film. A toutes les séances la projection s'ouvrait par des " actualités ", programme de douze à quinze minutes où étaient survolés cinq ou six sujets, sport, mondanités,

spectacles, faits divers mais aussi, quand se produisait un événement important, questions politiques ou diplomatiques. Aucune publication imprimée, même les hebdomadaires à fort tirage comme *Die Stern* ou *Der Spiegel*, n'atteignait une audience aussi large que les journaux filmés et, à une époque où l'image était encore rare, les actualités pesaient lourd dans la perception de l'environnement.

Sauf en Espagne où l'unique journal cinématographique, *Nodo*, contrôlé par le gouvernement, diffusait essentiellement des communiqués officiels, la presse filmée était, en Europe occidentale, une entreprise commerciale. En Allemagne, en France et en Grande Bretagne des compagnies américaines, Fox et Paramount, se partageaient le marché avec des société locales, UFA, Wochenschau et Blick in die Welt pour la première, Eclair, Gaumont et Pathé pour la seconde, Gaumont et Pathé British pour la troisième. En Italie enfin une seule compagnie, Incom, avait réussi à s'assurer les quatre cinquièmes du marché, ne laissant à ses concurrentes que les circuits locaux. Ces différentes entreprises avaient leurs équipes propres, mais elles avaient conclu des ententes pour éviter les doublons. L'opérateur chargé par une société de couvrir un événement filmait plus que le nécessaire de façon à vendre une partie du matériel aux autres sociétés. Les commentaires variaient d'une société à l'autre mais les prises de vue étaient souvent très proches de sorte que les spectateurs voyaient plus ou moins les même images.

Les événements de Hongrie commencèrent le 23 octobre 1956 et s'achevèrent tragiquement le 4 novembre. Pour savoir comment les Européens ont été informés il serait nécessaire de suivre les actualités filmées en les confrontant aux émissions radiophoniques pendant ces deux semaines. Un tel programme est malheureusement irréalisable. On doit ici, de nouveau, opérer un changement de perspective. La notion, pour nous familière, de "direct" n'avait aucun sens en 1956. Les radios avaient peu de correspondants à l'étranger et, en particulier, ne voulaient pas en entretenir dans les pays socialistes. En cas de nécessité elles faisaient appel aux représentants des agences de presse, Reuter ou France-Presse, ou aux radios étrangères. Ainsi la chaîne autrichienne Rot/Weiss/Rot servit-elle de relais aux Occidentaux pendant toute la durée de l'insurrection hongroise. Les correspondants transmettaient par téléphone des nouvelles ou de rares interviews réalisés avec de lourds magnétophones à bande. Leurs messages, enregistrés, ont en général été archivés. Mais, diffusés quand ils illustraient un point d'actualité, ils étaient subordonnés aux commentaires du présentateur qui, eux, écrits au dernier moment, n'étaient pas conservés.

Les actualités filmées

Les actualités filmées sont en revanche accessibles. Quand un événement se produisait à l'étranger les sociétés productrices ne se pressaient pas d'envoyer sur place une équipe de tournage, elles attendaient que l'importance des faits soit confirmée pour engager cette dépense. Or, depuis les émeutes de Poznan, en juin, l'attention se tournait vers la Pologne. L'arrivée des dirigeants soviétiques à Varsovie le 19 octobre, les débats avec les dirigeants du parti polonais et l'accord final avec Gomulka éclipsèrent les débuts de l'insurrection hongroise, les producteurs

d'actualités hésitèrent jusqu'au 25. Quand ils se décidèrent les aéroports hongrois avaient été fermés. Les frontières étaient également bouclées, au moins en principe, l'accès terrestre possible par l'Autriche était aléatoire et dépendait de la bonne volonté des gardes. Mais la pellicule ne se transmet pas par satellite, c'est un objet fragile et encombrant qui doit être traité avant de voyager. Les seuls laboratoires capables de tirer les négatifs se trouvaient à Vienne. Les opérateurs craignaient donc de pénétrer trop avant en territoire hongrois par crainte de ne pas être autorisés à repasser et par souci de garder un contact avec le laboratoire.

Du 25 au 29 les opérateurs restèrent à la lisière entre les deux pays où ils ne purent guère filmer que des fugitifs. Ils ne tentèrent pas de les interviewer, sans doute parce qu'ils ignoraient le hongrois mais surtout parce que le report du son sur la pellicule aurait pris trop de temps au laboratoire. Les plus audacieux ne dépassèrent pas Györ, située à une cinquantaine de kilomètres de l'Autriche. A partir du 30 plusieurs cameramen arrivèrent dans la capitale où ils eurent le loisir de filmer les dégâts commis par les luttes des premiers jours. Tous durent repartir, dans des conditions souvent très difficiles, après le 4 novembre, sans avoir le droit d'enregistrer ni l'arrivée des Soviétiques ni les derniers moments de la résistance.

Les prises de vue réalisées à partir du 25, traitées le 26 à Vienne, furent négociées sur place et envoyées aux sociétés productrices qui les montèrent rapidement et les firent sortir en salle, en édition spéciale, à partir du 28. Il convient d'ailleurs de se représenter les conditions absurdes dans lesquelles travaillaient monteurs et rédacteurs. D'un côté ils avaient les nouvelles de la radio, confuses mais en principe récentes, de l'autre des images dont ils savaient à peine d'où elles provenaient, qui dataient au mieux de quarante huit heures et ne correspondaient pas nécessairement aux derniers développements de la situation. Aujourd'hui, dans des circonstances comparables, on tenterait de capter la radio du pays concerné (ne parlons pas de télévision pour éviter l'anachronisme). Un signe révélateur est que les producteurs d'actualités ne tentèrent pas de capter les stations hongroises. La coupure entre les divers milieux de l'information était alors très forte. Il est par exemple caractéristique qu'aucune actualité n'ait fait allusion sur le moment à la prise de l'édifice de la radio à Budapest par les manifestants, le 24 octobre. Cette occupation fut pourtant un fait majeur dans l'extension de l'insurrection mais les Occidentaux n'en saisirent pas l'importance. C'est seulement après le 4 novembre qu'on entendit dans les cinémas l'ultime et tragique message radiophonique des insurgés annonçant l'invasion soviétique et suppliant qu'on vienne à leur secours.

Quelque critique qu'on puisse adresser aux producteurs d'actualités on doit reconnaître qu'ils ont tenté de suivre de près les événements, Fox sortit quatre bulletins spéciaux consacrés à la Hongrie, Wochenschau trois ce qui, sur une dizaine de jours, représenta un effort considérable. Les producteurs ont donc entrevu l'importance d'événements que beaucoup croyaient très secondaires. Les bulletins radiophoniques des 23 et 24 octobre ne permettaient absolument pas de deviner ce qui se passait. Une insurrection, y était-il dit, avait éclaté dans l'est du pays, on se battait à Budapest, on comptait de 300 à 500 morts, Nagy avait pris la tête du gouvernement. Le 25 il semblait que l'armée hongroise, appuyée par les Soviétiques, était parvenue à contenir les émeutiers mais les appels au calme lancés par Nagy et Kadar donnaient l'impression qu'il

s'agissait d'un mouvement profond, non d'un soulèvement isolé, et que le gouvernement se trouvait face à une situation particulièrement difficile. Cette image de Nagy agissant de connivence avec les Soviétiques n'est pas surprenante, l'homme, peu connu à l'Ouest en 1956, apparaissait à beaucoup comme un quelconque apparatchik. Le 27 octobre, un commentateur de la BBC, Luke Veress, présentait le gouvernement Nagy comme "un petit groupe de serviteurs obéissants" de Moscou et les actualités "Eclair", dans leur première livraison sur la Hongrie, faisaient encore du gouvernement un allié de Moscou. Il fallut attendre le 28 octobre pour que les radios découvrent le caractère national du nouveau gouvernement. Mais très vite, dès le 30 octobre, l'intervention israélienne en Égypte focalisait presque entièrement l'attention, d'autant que la situation semblait se stabiliser à Budapest. La Hongrie ne revint au premier plan qu'avec l'invasion soviétique.

Les compagnies allemandes furent les plus promptes à réagir, ce qui n'a rien de surprenant : les Allemands se sentaient particulièrement concernés par une insurrection risquant de provoquer une crise majeure en Europe et leurs cameramen avaient très tôt envoyé des images, d'ailleurs banales, de foules, de voitures, de visages, mais aussi quelques vues parlantes de Hongrois déchirant l'étoile au centre du drapeau national, abattant les emblèmes soviétiques, remplaçant, sur leurs uniformes, les symboles communistes par des insignes hongrois. Ces vues - les seules immédiatement disponibles - furent revendues à presque toutes les sociétés étrangères. Il n'est pas inutile de comparer l'usage qu'en firent respectivement la UFA et Gaumont dans leur premier bulletin consacré à la Hongrie.

Un quart du service UFA était consacré à la Pologne; cinq plans montraient une foule immense acclamant Gomulka ; sur un fond de musique triomphale le commentateur se félicitait d'un changement effectué "*ohne Blut*", sans effusion de sang. Venaient ensuite, à propos de la Hongrie, des images hétéroclites montrant des gens en train de se déplacer ou de bavarder, puis les vues consacrées à la démolition des insignes soviétiques, trois longs plans d'un enterrement enfin une vue de la frontière annonçant que "*Die Grenze nach Ungarn ist Geöffnet*". Alors que les remarques touchant à la Pologne étaient factuelles et précises les notations concernant la Hongrie restaient vagues. Le fond musical, accentué, soulignait des détails qu'on voulait rendre significatifs sans pourtant chercher à les expliquer, par exemple un gros plan sur la mitraillette portée par un milicien. Simple effet ou désir de montrer un peuple qui s'arme? Verbeux et embarrassé le commentaire de Gaumont se montrait encore plus vague : "Les choses sont allées très vite." La rubrique s'ouvrait sur une vue anachronique de Budapest, un plan d'archives du Parlement pris avant sa destruction partielle par les combats du 25. Les vues déjà citées de personnes en mouvement étaient présentées comme s'il s'agissait de fugitifs, les mêmes destructions de symboles soviétiques précédaient l'enterrement à propos duquel on signalait, sans plus de précision, un nombre important de victimes. Il était dit cependant que ces hommes étaient morts "en chantant *La Marseillaise*" et que leur sacrifice pouvait faire espérer des jours meilleurs. Au total la UFA, en ouvrant sur la Pologne, en terminant avec le rétablissement des communications, donnait une note positive quand Gaumont, malgré les derniers mots, soulignait les risques de la situation.

L'impact international

Passer en revue toutes les actualités européennes serait vite fastidieux. Il faut du reste noter que Britanniques et Français firent passer au premier plan, début novembre, l'intervention à Suez. La grotesque reculade de Londres puis de Paris incita les actualités, après le 4 novembre, à se lamenter sur l'échec du mouvement hongrois, la condamnation de l'URSS servant alors à masquer l'échec de l'expédition contre l'Égypte. Les Allemands au contraire ne perdirent jamais de vue Budapest, ce qui permet de suivre presque au jour le jour l'information donnée aux habitants de la République fédérale.

Le premier bulletin de Fox Allemagne souligne l'absence générale d'informations. Les plans utilisés par tout le monde montrent d'abord des soldats hongrois que le commentaire déclare prêts à défendre leur pays. L'essentiel concerne cependant la fuite vers l'Autriche : longue insistance sur les réfugiés qui, profitant de la bienveillance des garde-frontières passent la frontière dans des conditions parfois dangereuses, arrivée des camions de la Croix Rouge, premier secours. Une dernière rubrique, mal rattachée à ce qui précède, montre les violentes manifestations devant le siège du PCF à Paris. Le second bulletin a bénéficié des vues expédiées de Budapest, une première partie explore des bâtiments éventrés sans rien dire de la chronologie des combats. On évoque également une vive hostilité à Kadar, notation curieuse puisque, fin octobre, Kádár est sur la touche. L'essentiel de la rubrique concerne à nouveau les réfugiés et l'accueil qui leur est réservé; un plan montrant de dos une famille marchant vers un horizon dégagé est souligné par une remarque sur la nouvelle vie qui attend les fugitifs. Le troisième bulletin présente différentes organisations ou centrales syndicales qui ont condamné l'attitude des Soviétiques puis fait assister à l'arrivée de réfugiés en Suède, au Liban, en République fédérale où ils sont accueillis à bras ouverts. Le dernier bulletin, intitulé "*Die Welt in schweren Krise*" - "Le monde dans une grave crise" - tente après coup, le 10 novembre, de dresser un bilan des semaines précédentes. Il évoque la manifestation générale du 23 octobre, les heurts avec la police qui auraient fait quelque mille morts (les nombres sont toujours arrondis dans les actualités), le rappel de Nagy, la libération de Mindszenty, l'intervention soviétique du 4 novembre. Curieusement ce dernier point, pour lequel manquaient les images, est illustré par des tanks soviétiques filmés le 30 octobre, quand l'Armée rouge quittait provisoirement Budapest. Une dernière rubrique, très développée, concerne les manifestations de protestation à Berlin et à Rome.

Wochenschau, dans son premier service, met l'accent sur les nombreuses protestations enregistrées à travers le monde et illustrées par les manifestations d'Amsterdam et de Paris. Une incursion à la frontière austro-hongroise permet de signaler que des troupes alliées sont présentes en Autriche. Le second bulletin, d'ailleurs intitulé "*Die Flucht*", la fuite, est entièrement consacré aux réfugiés. Les images utilisées par Fox apparaissent encore ici mais avec un commentaire dramatique, ces gens ont emprunté "*einen Weg zwischen Leben und Tod*", un chemin entre la vie et la mort. Ils sont épuisés, il faut contrôler leur identité, les secourir, l'Autriche se trouve face à un redoutable problème. Le troisième service tente, comme l'a fait Fox, un bilan

général. De nouveau on part sur les réactions antisoviétiques en Amérique et en Europe avec une particulière insistance sur Paris et Rome. Une deuxième partie évoque, dans la confusion, sans précisions chronologiques, les batailles de rue des 24-26 octobre. On visite les dégâts provoqués par ces combats. Mais les Soviétiques reviennent, tuant de nombreuses personnes et contraignant 10 000 Hongrois (encore un nombre rond) à fuir.

Cette brève revue souligne comment les mêmes images, circulant de société en société, ont été présentées à tous les publics. On l'a noté en comparant UFA et Gaumont puis Fox et Wochenschau, les commentaires ont varié de l'optimisme prudent à l'alarmisme voilé, de la neutralité apparente à la dramatisation, mais deux thèmes ont dominé avec plus ou moins d'insistance, d'une part l'afflux des réfugiés, d'autre part la condamnation unanime de la politique soviétique. Il n'est pas inintéressant de remarquer comment Fox, compagnie américaine, a mis en valeur l'accueil réservé aux émigrés - tous membres de la classe moyenne à en juger par leur vêtement et leur tenue - quand Wochenschau, société allemande, s'inquiétait de voir arriver dans leur charrette des paysans à l'allure misérable. De même l'insistance des actualités allemandes sur le saccage des locaux communistes à Paris et Rome, dans les deux pays connus pour abriter les plus puissants partis " staliniens ", doit-elle être signalée.

Concernant la Hongrie, en revanche, rien n'était fait - et la remarque vaut pour toutes les actualités durant l'ensemble de l'insurrection - ni pour éclairer l'évolution intérieure du pays et sa situation particulière au sein du "camp socialiste ", ni pour mettre en évidence les différences séparant la Pologne de la Hongrie, ni pour expliquer l'ampleur du malaise soudain révélé par les manifestations du 23 octobre. Un public européen déjà mal informé n'était pas mis au courant du retour de Nagy à la présidence du gouvernement en 1953, de son conflit avec le parti communiste et en particulier avec Rákosi, de la mise en veilleuse de ce dernier dans l'été 1956, de l'impression d'inconsistance donnée par les communistes hongrois. Tout se résumait à la lutte contre Moscou et en dehors d'une insistance très forte sur le nécessaire retrait des Soviétiques, aucun détail n'était fourni sur les aspirations des insurgés.

Actualités et cinéma

Comment rendre compte de cette carence ? Le 13 novembre 1956 un article très sévère du Times, "*Fighting over in Budapest : a City of Silent Protest*", accusait les médias d'avoir considérablement aggravé la situation en Hongrie en donnant une fausse idée de la situation. Les actualités ont-elles été manipulées ? Si, officiellement, il n'existait pas de censure, les producteurs soucieux d'éviter ce qui risquait de gêner leur gouvernement soumettaient la liste des sujets retenus et le commentaire qui leur était adjoint au ministère de l'Intérieur ou aux Affaires étrangères. La presse filmée était beaucoup plus " alignée " et reflétait bien davantage que la presse écrite le point de vue officiel. Des pressions ont-elles été exercées en octobre 1956 ? Dans le cas britannique la réponse ne fait pas de doute, un représentant du Foreign Office s'est tenu en liaison permanente avec les moyens d'information, la BBC a diffusé, le 26 octobre, un long éditorial de Maurice Latey manifestement inspiré par le gouvernement : " *We cannot inter-*

vene directly because that would mean world war." Il s'agissait du premier message en clair adressé aux Hongrois, aux Soviétiques mais aussi à l'opinion occidentale.

Une telle mise en garde explique-t-elle la prudence des actualités, qui a pu démobiliser le public ? L'image de la révolution proposée au cinéma était peu motivante. Pourquoi s'inquiéter d'un mouvement aux origines et aux objectifs indécis qui semblait d'abord triompher et suivrait peut-être la voie polonaise ? Sans exclure l'hypothèse de consignes venues d'en haut, il convient de s'arrêter davantage sur les mécanismes de production. L'institution cinématographique a été visiblement prise de court par l'événement. Aucune instruction n'a été donnée aux présentateurs ni aux cameramen, aucune question d'ordre général ne leur a été posée. Dès avant la Seconde Guerre mondiale, les actualités s'étaient fait une règle de décrire sans commenter, d'apporter des faits sans exprimer d'opinion. Le principe avait fini par devenir un tic, les opérateurs se bornaient à rapporter de bonnes prises de vue. Seul un spécialiste aurait eu le recul nécessaire pour faire comprendre la situation - mais les sociétés d'actualité n'ont jamais songé à en consulter un.

La banalité des images, pour les trois quarts prises dans la zone frontière, pose un autre problème. Un aspect tout à fait remarquable de l'insurrection hongroise est le surgissement, dès le 23 octobre, d'une multitude de cinéastes amateurs. Jusqu'au 3 novembre il n'est pas un aspect de la vie à Budapest qui n'ait été enregistré, qu'il se soit agi de la marche sur la Radio, de la liquidation des membres de la police secrète, des réunions et des meetings de rue dans Budapest, de la naissance d'une presse libre, des problèmes de ravitaillement, des mouvements de solidarité, des conseils ouvriers. Aucun des journalistes ou des opérateurs arrivés à Budapest le 30 ou le 31 octobre n'a songé à se procurer un tel matériel. Ignorance du hongrois ? Indifférence à l'égard des prises de vue amateur ? Focalisation sur le plus visible, les bâtiments endommagés ? Après le 4 novembre l'essentiel de ces extraordinaires documents, transporté à l'Ouest, a été acquis par des archives américaines, CBS les a très tôt révélés à son public alors que l'Europe les ignorait. L'atmosphère de Budapest à la fin d'octobre annonçait ce que serait la vie de rue en 1968 : il est symptomatique que la Hongrie n'ait jamais figuré parmi les nombreux précédents dont s'enorgueillissait le "mouvement de Mai".

Si les actualités ont exercé une influence c'est après l'échec de l'insurrection. Le cinéma a joué alors un rôle considérable en éveillant sympathie, pitié et indignation puis en épiloguant sur la répression et sur la misère des réfugiés. Dans leur édition du 6 novembre, Eclair et Gaumont faisaient longuement voir les files de réfugiés arrivant en Autriche. Il ne convient sans doute pas de chercher des intentions secrètes derrière ces images, les cameramen filmaient ce qui passait à leur portée mais il convient, ici encore, de signaler une nette différence entre les actualités allemandes, Wochenschau, Fox, UFA et les actualités françaises. Les premières montraient une grande variété de fugitifs, des plus aisés aux plus pauvres, et insistaient sur le nombre de gens à secourir, elles abordaient un problème concret qui se posait aux autorités de la République fédérale. Les secondes, diffusées dans un pays où arrivaient peu de fugitifs, forçaient le côté misérabiliste en présentant des vieillards, des bébés, des poussettes, des chariots délabrés, des femmes en larmes et des enfants effondrés sur la neige. Les Hongrois devenaient le peuple martyr qu'on devait secourir à la veille de Noël.

En même temps les actualités préparaient puis amplifiaient une violente réaction antisoviétique qui atteignit son point culminant avec la manifestation du 7 novembre. L'indignation, générale dans le monde occidental, se traduisit par un défilé pacifique à New York ou une minute de silence à Copenhague. La France, l'Italie et dans une moindre mesure la Belgique connurent de vraies scènes d'émeute. L'anticommunisme ne pouvait trouver meilleur prétexte pour éclater que l'affaire hongroise, ni plus solide justification que celle offerte par les médias. L'allongement manifeste des rubriques cinématographiques sur la Hongrie, l'insistance sur l'acharnement des manifestants et sur la faible réaction des forces de l'ordre, données d'autant plus efficaces qu'elles trouvaient un large écho dans le public, ont-ils servi à compenser l'indifférence qui avait précédé ?

Une fois passée la grande vague d'indignation, la Hongrie redevint un sujet banal, on célébra rituellement l'anniversaire de la révolution, on rappela le sort de Nagy, on évoqua les problèmes rencontrés par les exilés mais pas une seule actualité n'aborda l'évolution interne du pays, comme si l'histoire hongroise s'était figée, à Budapest, entre le 23 octobre et le 4 novembre. Les journaux filmés n'ont pas trahi la révolution, ils ne l'ont pas filmée et, sans chercher à la comprendre, ils ont fourni à leur public un peu d'émotion puis le prétexte d'un accès de fureur. Le matériel conservé dans les cinémathèques ouest-européennes est considérable. Il ne comporte cependant aucun document utile pour la connaissance des événements. Mais ce n'est pas le seul cas où l'information audiovisuelle n'a offert à ses spectateurs que ce qu'ils avaient envie de voir.

Bibliographie

Barnow, Eric, *Documentary: a History of the non-fiction Film*, Londres, 1975.

Cohen, Stephen & Young, John ed., *The Manufacture of News*, Londres, 1973.

Durgnat, Raymond, *A Mirror for England. British movies from austerity to affluence*, Londres, 1970.

Greffrath, Bettina, *Gesellschaftsbilder der Nachkriefzeit*, Pfaffenweiler, 1995.

Jung, Uli, ed., *Der Deutsche Film*, Trèves, 1993.

Nelson, Michael, *War of the Black Heavens. The battles of Western broadcasting in the Cold War*, Londres/Washington, 1997.

Plantinga, Carl R., *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge/New York, 1997.

Shaw, Tony, *British Cinema and the Cold War: the state, propaganda and consensus*, Londres/New York, 2001.

Winston, Brian, *Lies, Damn Lies and Documentaries*, Londres, 2000.

Chronologie des événements de 1956

1ère phase : des manifestations au succès de l'insurrection

- **23 octobre** : Manifestations de masses réclamant des réformes et l'indépendance nationale. Les manifestants se voient refuser le droit d'accès à la Radio nationale. Celle-ci est protégée par des soldats qui tirent dans la foule.Les manifestations dégènèrent en combats de rue.
- **24 octobre** : Les troupes soviétiques arrivent dans un contexte de confusion. Hegedüs est remplacé par Nagy comme Premier ministre. Ce dernier demande l'arrêt des combats. Des conseils ouvriers proclament la grève générale à Budapest. La révolution gagne l'ensemble du pays.
- **25 octobre** : Des massacres ont lieu en face du Parlement avec plus d'une centaine de morts et de blessés tandis que la foule lynche les collaborateurs du pouvoir. Kádár remplace Gerö comme Premier secrétaire du Parti (MDP). Un premier journal indépendant est publié.
- **26 octobre** : Des conseils ouvriers et étudiants se forment un peu partout sous forme d'un mouvement national et démocratique, désavoué par le Comité central du Parti.
- **27 octobre** : Déclaration de neutralité du Département d'Etat américain face aux évènements. Proposition de participation de non-communistes au gouvernement.
- **28 octobre** : Négociations avec l'Ambassade Soviétique à Budapest sur un retrait complet des troupes de la ville. L'insurrection est reconnue comme mouvement national et démocratique. Retrait des forces armées et policières.
- **29 octobre** : Début de la crise du canal de Suez et attaque de l'armée israélienne. Les Etats-Unis font savoir aux soviétiques leur non- immixion dans la crise hongroise.
- **30 octobre** : Déclaration de l'URSS sur l'indépendance des Etats socialistes. Nagy proclame la fin du système de Parti unique. Retrait progressif des troupes soviétiques.

2ème phase : stabilisation interne et menaces extérieures

- **31 octobre** : refondation du Parti communiste hongrois. Pal Maléter est nommé vice-ministre de la Défense. Les troupes soviétiques sont redéployées de manière plus stratégique avec l'arrivée de nouveaux renforts.
- **1er novembre** : Nagy annonce le retrait de la Hongrie du Pacte de Varsovie et proclame sa neutralité, demandant la reconnaissance des Nations unies.
- **2 novembre** : Nagy proteste contre les représailles soviétiques.L'URSS négocie avec le gouvernement de Tito en Yougoslavie l'acceptation d'une intervention militaire en Hongrie, la mise en place d'un gouvernement sous l'égide de Kádár et le départ de Nagy.
- **3 novembre** : Les conseils ouvriers décident d'une grève générale pour le 5 novembre. Un deuxième gouvernement, réunissant une coalition de tous les partis de 1945 voit le jour. La délégation de Pal Maléter chargée de négocier le départ des troupes soviétiques est arrêtée.

3ème phase : la normalisation

- **4 novembre** : Deuxième intervention des troupes soviétiques. L'URSS met en place un gouvernement pro-moscovite sous l'égide de Janos Kádár, désigné comme Premier ministre. Nagy proclame la résistance puis se réfugie avec ses proches à l'Ambassade de Yougoslavie. Exilés, ils seront par la suite exécutés le 16 juin 1958. Les combats de rue font rage tandis que l'Assemblée des Nations Unies condamne l'intervention soviétique.
- **Mi-novembre** : Les "contre-révolutionnaires" sont arrêtés. Le système de Parti Unique est remis en place et la liberté de presse suspendue. Des centaines de milliers de hongrois fuient leurs pays avant la fermeture définitive des frontières et la mise en place d'une normalisation effective. (Procès et emprisonnement, condamnations à morts...)

Pour un récit précis des évènements de 1956, cf. François Fejtö, *1956. Budapest, l'insurrection*, éd. Complexe, Paris, 1990, et Joanna Granville, "Polish and hungarian reaction to the 1956 events. New archival evidence." *East European Quaterly* n°4 / Janvier 2002. Cf. Marc Ferro, *1956. Suez*, éd Complexe, Paris, 1982.

Anna la Douce
Zoltán Fábri, 1958

Katalin Por

Anna la Douce, de Zoltán Fábri, un exemple de réécriture de l'histoire

Le nom de Zoltán Fábri est resté emblématique d'une génération de cinéastes confrontée après 1950 aux contraintes du réalisme socialiste et ayant tenté de s'immiscer dans les quelques espaces de liberté de l'époque. Après avoir suivi une voie très classique, diplômé en 1938 de l'Ecole nationale des Beaux-Arts (*Képzömüveszeti Föiskola*), il suit de 1938 à 1941 les cours de l'Ecole nationale des Arts du spectacle (*Szinhàz es FilmmüveszetiFöiskola*) ; à partir de 1950, il devient conseiller artistique pour les films de fiction. Sa carrière, de 1952 à 1982, reste relativement académique, marquée par le réalisme social d'avant guerre et le néoréalisme italien, avec de nombreux drames paysans typiquement "jdanoviens". A partir de 1954, grâce notamment à *Quatorze vies en danger* (*Életjel*, relecture d'un événement historique), il met en oeuvre une esthétique nouvelle[1]. Son film le plus réussi, *Vingt heures* (*Húsz óra*), réalisé en 1965, amorce une rupture avec les normes staliniennes de l'époque, pour traiter de la révolution de 1956 avec une liberté de forme et de ton presque inédites. Avec *Merry-Go-Round* (*Körhinta*, 1955, avec en vedette Mari Töröcsik, qui tiendra aussi le rôle principal dans *Anna la Douce*), il obtient un succès international, le film est accueilli triomphalement à Cannes et plébiscité tant par le public que par la critique.

Anna la Douce, entre adaptation et réécriture

Anna la Douce[2], réalisé en 1958, est une adaptation extrêmement fidèle d'un roman de Dezsö Kosztolányi[3]. Il s'inscrit dans une tendance générale, dominante après 1957, avec la création de l'Office du film au sein du ministère de la Culture, qui supervise étroitement le choix des scénarii. Aucune critique sociale n'étant admise à l'écran, de nombreuses adaptations de romans célèbres et de nombreuses histoires vont se situer dans les années 20 et 30[4]. On reproche souvent à *Anna la Douce* son aspect presque scolaire, quasi mécanique, simple mise en images d'un roman célèbre.

1 Cf. l'article de Giusy Pisano-Basile dans ce numéro de Théorème.

2 *Édes Anna*, 1958, adaptation de Zoltán Fábri et Péter Bacsó. Avec TöröcsikMari, Kovács Károly, Mezey Mária, Fülöp Zsigmond....

3 Dezsö Kosztolányi (Szabadka 1888 - Budapest 1936), *Édes Anna*, 1927. Première traduction en français : *Absolve Domine*, ed. Sorlot, 1944. Disponible sous le titre *Anna la Douce* aux éditions V. Hamy, 1992, dans une traduction de E. Vingiano de P. Martins.

4 *Abîme*, László Ranódy, 1956 ; *Sois bon jusqu'à la mort*, Légy Jómindhalálig, 1960 ; *Alouette*, aussi de Kosztolányi, 1963 ; et d'autres films de Fábri : *Vingt heures*, 1965, ou *Les Garçons de la rue Paul*, 1968.

Celui-ci, écrit en 1926, raconte l'histoire d'un couple bourgeois, les Vizy, dont le mari est un fonctionnaire obsédé par sa carrière, tandis que la femme, restée sans enfant depuis la mort de sa fille, nourrit une obsession maladive pour ses bonnes, qu'elle cherche à s'approprier, presque à engloutir. Anna se présente comme la bonne parfaite, pouvant satisfaire les moindres désirs hystériques de sa maîtresse. Jancsi, le neveu de celle-ci, va avoir une aventure avec Anna, pour rapidement la délaisser et la contraindre à avorter. Les bourreaux sont tout aussi misérables, et presque aussi dignes de pitié que leur victime : Anna finira par assassiner ses maîtres, sans vraiment en connaître les raisons - elle sera incapable d'expliquer ou de justifier son geste. La narration du roman est globalement respectée dans l'adaptation filmique, certaines scènes sont reprises fidèlement et intégralement, dans les moindres détails et le respect scrupuleux des dialogues. Néanmoins, une comparaison plus attentive permet de remarquer que l'ordre des scènes a été modifié, selon des lignes directrices et une dynamique différentes de celles du roman. Fábri travaille selon le principe du glissement de sens, de la déviation, et si les lecteurs de Kosztolányi reconnaissent aisément le roman, la vision du monde, le sens et la morale de l'histoire diffèrent sensiblement du roman à son adaptation.

Kosztolányi situe son roman à une période troublée de l'histoire hongroise, les années 1919-1920, années de la Terreur Blanche et de l'occupation roumaine. Trois révolutions se succèdent à cette époque : la chute de l'Empire austro-hongrois en novembre 1918, suivie par l'instauration de la République puis en mars 1919, par la révolution de Béla Kun et la mise en place de la Commune hongroise ; enfin, en août 1919, sous la pression des armées étrangères qui assaillent le pays, la Commune chute, laissant la place à la contre-révolution blanche et à la Terreur. Cette Terreur a été amplement utilisée dans la propagande du régime communiste, qui a en revanche longtemps occulté, ou du moins diminué, l'épisode roumain. A l'époque du roman, la Commune est encore dans tous les esprits, et les personnages vivent dans l'opposition entre Rouges et Blancs, entre désir de vengeance et peur de la répression. C'est une période où l'identité de la Hongrie, est fluctuante, instable, trouble, entre indépendance fraîchement acquise et menaces d'invasions extérieures, société traditionnelle et aspirations révolutionnaires, structures hiérarchisées et collectivisations rapides. Le roman raconte l'histoire d'une bonne, Anna[5], mais il n'est pas social, et surtout pas socialiste : Kosztolányi étudie une situation d'enfermement dans une société hongroise aux structures encore très traditionnelles et rigides, un fonctionnement en vase clos dont on ne peut sortir que par un acte violent et définitif (Kosztolányi est souvent comparé à Flaubert). La figure dominante est celle de la fusion, de la menace d'absorption de la bonne par ses maîtres ; la morale n'est pas communiste mais plutôt humaniste et chrétienne : Kosztolányi voit le seul recours dans la foi dans l'homme et la charité, à l'opposé d'une lutte de classes binaire, explicitement rejetée.

Fábri met en scène son adaptation sur ce terrain délicat et ambigu : en 1958, dans une période de réaction où fleurissent les drames paysans édifiants et les films didactiques, une œuvre relatant les relations entre une domestique et ses maîtres se doit d'être exemplaire, de servir une

5 On pourra consulter pour plus de renseignements sur la condition domestique le livre de Michelle Perrot et Georges Duby, *Histoire des femmes en Occident*, Plon, Paris, 1992, notamment dans le quatrième tome, sur le 19e siècle, où le chapitre "Les Femmes seules", traite des évolutions de la condition des bonnes. Voir aussi Jacqueline Martin-Huau, *La longue marche des domestiques en France, du 19e siècle à nos jours*, éd. Opéra, Nantes, 1997.

démonstration explicite dans le sens de l'idéologie officielle. Les rapports entre maîtres et domestiques ne sauraient être traités autrement que dans la perspective marxiste. Le film prend alors une valeur documentaire sur sa période de production[6] : relatant et mettant en scène le passé, c'est sur son présent qu'il nous renseigne le mieux. Le roman n'est pas politiquement neutre, tant par le choix de la période historique que le sujet. La domesticité ne se laisse pas enfermer dans une représentation figée et se met au service d'enjeux sociaux ; elle n'est pas seulement un lieu commun mais un motif porteur. La domesticité au travers du cinéma est la vitrine, le miroir mais aussi l'actrice d'une société qu'elle contribue à définir[7].

Datant de 1958, le film est produit deux ans à peine après la révolution avortée de 1956, qui signe la fin des aspirations à l'indépendance et à la liberté du peuple hongrois et marque un retour à une politique de stagnation et de répression[8]. Entre recomposition, glissement et réinterprétation, Fábri parvient à transposer un drame humaniste et un système complexe de relations inter-individuelles (le roman possède une portée psychanalytique non négligeable) dans une opposition de classe simplificatrice, justifiant une vision politiquement correcte de l'histoire. Il fait entrer dans le moule des normes de son époque une œuvre qui lui est sinon opposée, du moins fondamentalement étrangère[9].

Une construction stéréotypée

Là où le roman nous présente un faisceau de relations, on constate que Fábri s'emploie à resserrer l'intrigue vers une relation duale, celle entre Anna et sa maîtresse, dans une confrontation de classe directe et nue, presque théâtralisée. Cette confrontation est renforcée par des effets de mise en scène, pour mettre en valeur la seule dimension sociale de l'affrontement. Ainsi, dès son arrivée, Anna se tient debout avec son parrain, le concierge, devant Mme Vizy, assise ; puis le concierge part et Mme Vizy se lève : elles sont face à face, se regardent. Une véritable lutte s'engage alors, où Mme Vizy tente d'écraser Anna, qui doit sans cesse lever la tête pour parler à sa maîtresse, sans cesse placée en hauteur et qui s'impose ainsi comme une puissance omnipotente dont les cris poursuivent Anna où qu'elle aille. MmeVizy, tyrannisant Anna, est présentée par son visage en gros plan ; la séquence suivante commence par un hibou empaillé aux yeux effrayants. Déshumanisée, Mme Vizy n'est plus qu'un symbole représentant la classe dominante. Elle est redoublée par Jancsi, le neveu qui couche avec Anna ; très souvent en hauteur lui aussi, dans la lumière, ou à l'intérieur quand Anna est à la porte, l'obsession ambiguë de Jancsi pour Anna décrite dans le roman, à la fois perverse et pas-

6 Michèle Lagny, dans *De l'histoire au cinéma* (Armand Colin, Paris, 1992), définit l'histoire socio-culturelle comme la volonté de "montrer les représentations que les cultures nationales donnent d'elles-même à travers leur cinéma, ou dans les forces contradictoires à l'œuvre dans l'organisation même des discours filmiques".

7 La même thématique est traitée dans un film finlandais de 1937, *Houlda monte à la capitale*, de Valentin Vaala (scénario de Jaako Huttunen et Valentin Vaala, d'après HellaWuolijoki), une comédie qui rencontra un certain succès populaire.

8 Marc Ferro, dans *Comment on raconte l'histoire aux enfants*, Payot, Paris, 1981, cite Khrouchtchev, dans un discours de 1956 : "Les historiens sont des gens dangereux ; ils sont capables de tout chambouler. Ils doivent être dirigés."

9 C'est ce même mécanisme que Marc Ferro met en lumière dans son analyse de *Dura Lex*, de Koulechov, dans *Cinéma et histoire* (Folio, Paris, 1993). Il y affirme par exemple que "les différences entre le livre et le film aident à comprendre la démarche de Koulechov" et conclue que "le réalisateur transpose (consciemment ou inconsciemment) un résultat dont il retourne entièrement l'argument (sans le dire, sans qu'on le dise, sans que nul ne veuille le voir)."

sionnée, est totalement gommée dans le film : Jancsi est ici un dandy cynique qui délaisse Anna après avoir couché avec elle. Elle ne sera, peu à peu, même plus autorisée à parler, ni même à occuper son rang de servante, jusqu'à la scène du meurtre.

Le roman insiste sur les relations entre Anna et Mme Vizy, les présentant comme des rapports pervers, issus d'une personnalité malade : Mme Vizy, hystérique et obsédée, cherche à posséder sa bonne. Le film tend au contraire à donner une portée schématique à ce rapport, à lui donner un caractère édifiant, et pour cela installe la relation dans le cadre plus global des rapports entre maîtres et domestiques. Lors des diverses réceptions et dîners qu'organise Mme Vizy, la figure de la bourgeoise est redoublée par des personnages stéréotypés tandis que de l'autre côté, Anna est assistée à la cuisine par les deux autres bonnes de la maison. Ces séquences fonctionnant de manière bipolarisée montrent en fait deux espaces séparés et rythmant le récit. Le montage confronte ces deux espaces, chaque groupe dînant (le repas pour les maîtres, les restes pour les bonnes) et commentant l'autre, et sont même parfois mis en relation directe, à l'aide d'un fondu enchaîné. On voit par exemple Anna nettoyant la cuisine et en superposition, les bourgeois dansant dans le salon. La conversation conclue à une différence de nature entre maîtres et domestiques . Les deux sphères sont incompatibles, et si Jancsi a fait une timide incursion dans la sphère des domestiques en couchant avec Anna dans la cuisine, il retourne rapidement dans le salon ; la dernière réception, qui aboutit au meurtre, fait en effet l'objet d'une véritable lutte topographique. La bonne est une figure de la transversalité (elle fait la transition entre les couches populaires dont elle est issue et la bourgeoisie, chez qui elle dort et travaille), mais aussi de la latéralité, passant d'une maison à l'autre, témoin des désordres sociaux : elle s'impose ainsi comme témoin d'une époque[10].

La représentation d'une époque troublée

Fábri accroît sensiblement la place de l'histoire, passe sous silence certains aspects pour en accentuer d'autres. On est à la frontière de la représentation et de la réécriture : le film permet de recomposer l'histoire. La bonne n'est pas seulement témoin et reflet de la société, elle est aussi confrontée à ses ambiguïtés et met en scène l'écart presque schizophrénique qui caractérise les sociétés en crise identitaire.

Dans la quatrième séquence, l'arrivée de l'armée roumaine est longuement montrée, mais dans un flou volontaire favorisant l'amalgame et la confusion : on doit deviner la nationalité de l'armée. Le défilé est monté en alternance avec des images de la Terreur et étroitement lié à celles-ci par des fondus enchaînés : on verra un marchand de journaux annoncer la chute de la Commune et l'arrestation des communistes, le concierge enlever le drapeau rouge, et surtout les prisonniers communistes arrêtés, frappés et finalement exécutés. Ces fondus superposent et enchaînent dans un même mouvement les images de militaires défilant et celles de militaires frappant les prisonniers, les menant au peloton d'exécution puis les tuant. Si le roman nous raconte les pillages de l'armée d'occupation, le film éradique cet aspect pour mettre en scène une

10 Cf. l'analyse comparée avec *Le journal d'une femme de chambre* de Luis Bunuel, dans mon mémoire de DEA : "Maîtres et serviteurs. Le sens d'un topos", Paris III, septembre 2002 ; cf. aussi Freddy Buache, *Luis Bunuel*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1970.

Terreur Blanche qui entre bien plus dans la nouvelle histoire officielle. Le film ne relève pas du mensonge historique, mais joue sur un flou, sur une confusion mise au service d'une simplification : l'épisode roumain est éludé au profit d'une peinture appuyée de la répression, transformant l'histoire de la Hongrie en une histoire de la lutte des classes, suivant les poncifs idéologiques de l'époque. L'occupation et la Terreur se mêlent, l'inexactitude est cautionnée (si l'on considère que la Terreur a d'abord été le fait des Hongrois eux-mêmes). Le film politise l'histoire pour replacer une situation complexe dans une bipolarité liée à la vulgate idéologique.

Au milieu de ce montage, on voit Mme Vizy, seule puis accompagnée de son mari, réclamer la bonne au concierge : toujours en hauteur ou dans la lumière quand le concierge est dans l'ombre, elle vient rappeler les enjeux sociaux de la contre-révolution conservatrice. La peinture de cette société de la contre-révolution est tout entière marquée par l'opposition de classe. La séquence d'ouverture montre le maître, Vizy, le 1er août 1919, jour de la chute de la Commune, répandre la nouvelle chez les autres bourgeois. À l'instar de l'esthétique eisensteinienne des années 1925 en URSS (notamment dans *La Grève*), les visages et leurs rictus sont filmés en plan rapproché, exprimant une atmosphère de complot et de vengeance (qui contrastent avec le visage angélique et souriant de Mari Töröcsik, actrice phare de l'époque, filmé lui aussi très souvent en plan rapproché), alors qu'on entend des enfants chanter innocemment l'Internationale et qu'on voit, en arrière-plan, des soldats tuer des hommes. L'une des dernières séquences du film montre la procession de la Résurrection, évoquée très brièvement dans le roman. Fábri la filme lentement, en insistant sur son faste : les bijoux des religieux, les broderies de leurs vêtements sont longuement détaillés. Ce triomphe de la bourgeoisie s'accompagne de l'écrasement des prolétaires : les domestiques sont rejetés sur le bas-côté, condamnés à regarder passer les bourgeois. L'atmosphère est lourde, les visages des bourgeois fermés, la musique religieuse pesante, et tout n'est que faste et hypocrisie : les Vizy vont cyniquement éclater de rire pendant la procession, en apprenant la promotion du mari. Enfin, la scène finale, nous montrant la foule durant l'arrestation d'Anna, dépeint une société suspicieuse, injuste et mesquine, n'hésitant pas à s'acharner sur Anna, ni à s'attaquer au seul bourgeois défendant des valeurs humanistes en l'accusant de communisme ! La société bourgeoise qu'on y voit est impitoyable, prête à tout pour défendre ses privilèges.

Du drame humaniste à la lutte des classes

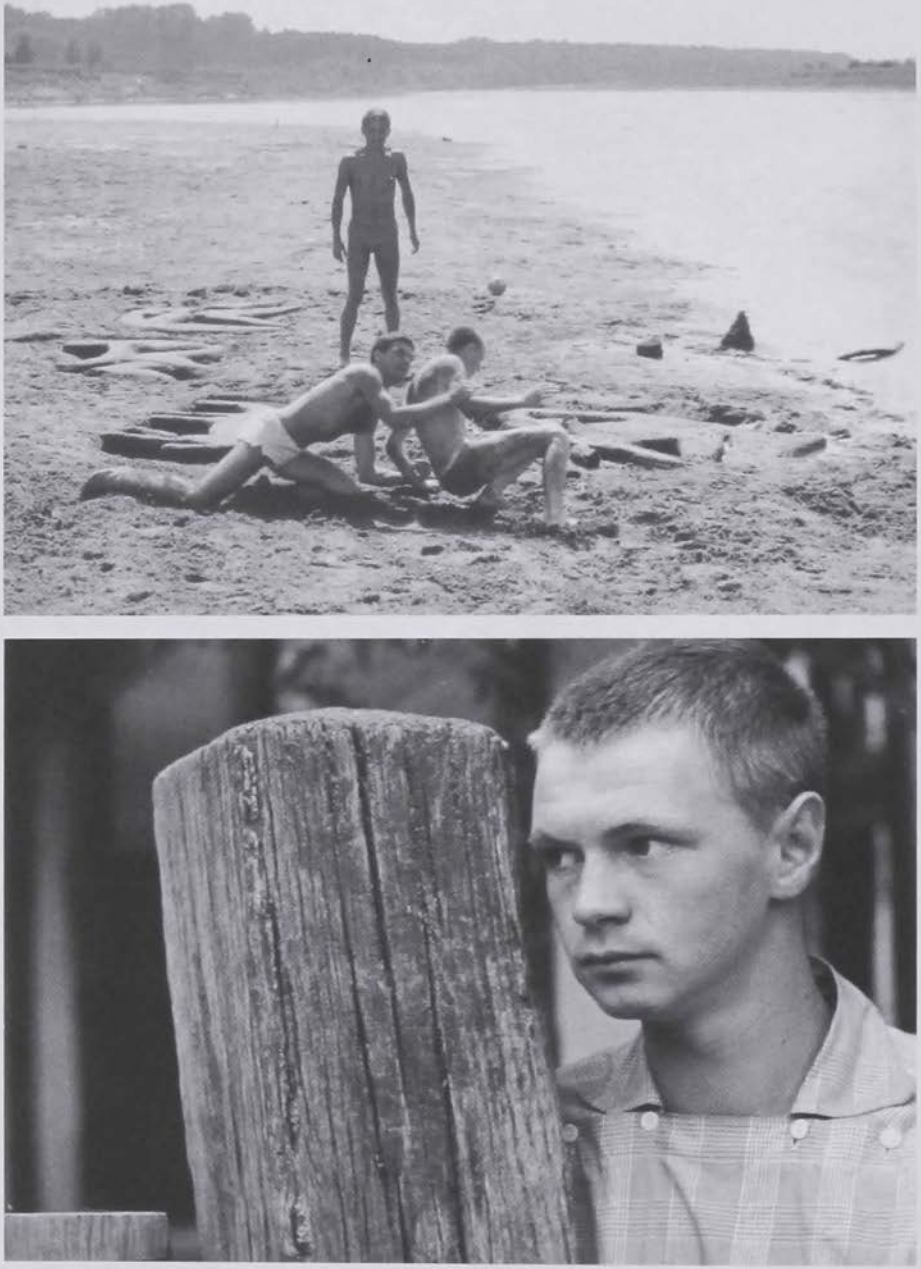
Les épisodes majeurs du roman sont tous représentés dans l'adaptation filmique, mais dans une hiérarchie entièrement bousculée, et réorganisés selon une vision idéologisée, pour donner à voir la lutte des classes. L'épisode de la Commune apparaît de manière récurrente, toujours sous la forme d'une insinuation menaçante : les concierges, mais aussi Moviszter, le bourgeois humaniste, qui n'a jamais été communiste, vivent dans la peur d'une dénonciation. L'épisode du ramoneur qui veut épouser Anna est considérablement modifié : dans le roman, Anna cède à la pression psychologique de sa maîtresse et décide de rester avec elle, alors que dans le film, elle y est contrainte par le concierge, son parrain, dont Mme Vizy menace de dénoncer les acti-

vités durant la Commune. L'histoire est racontée entièrement du point de vue de la servante, qui n'est jamais maîtresse de son sort. Le livre fonctionne de manière polyphonique, tandis que le film ne nous fait accéder qu'à l'intériorité d'Anna. Il s'agit de prendre son parti, symbole des prolétaires. La scène du meurtre est aussi mise en scène dans cette perspective : Anna est poussée à tuer par les images de la bourgeoisie qui l'entourent. Elle fixe, dans un délire obsédant, les reliefs du repas fastueux, les nombreuses bouteilles de champagne, et surtout le gâteau, présenté dans une scène précédente comme le symbole du mode de vie bourgeois. Toute la fin du roman est éludée : alors qu'on nous raconte le procès d'Anna, ses ambiguïtés, le film reste sur une image univoque, l'arrestation d'Anna, victime de la société bourgeoise et impudique. Erigée en représentante de sa classe, elle devient une victime totale : dans un monde bipolarisé, sa défaite est véritablement celle de sa classe et s'inscrit dans un mouvement plus global, que les évocations constantes de la Commune viennent sans cesse rappeler.

Ce film comporte une véritable dimension documentaire, parce qu'il dépeint une période et un thème idéologiquement connotés dans un contexte de censure totale. Entre ambiguïté et réécriture, il parvient à conformer sa vision de l'année 1919 à l'idéologie officielle pour l'inscrire en 1958 dans une réécriture nouvelle de l'histoire. De 1956 jusqu'au moins 1962, la production filmique doit se conformer à une vision de l'histoire imposée et surveillée. Fàbri participe de cet effort de réécriture de l'histoire récente de la Hongrie qui, si elle existe depuis l'instauration du régime communiste, prend à cette période une forme exagérée sinon caricaturale. Par la suite, le cinéma s'efforcera de réexaminer l'histoire hongroise sous l'angle de la mémoire confisquée[11].

[11] Cf. Gábor Eröss, "Le statut de l'histoire au cinéma après 1989", dans ce numéro de *Théorème*.

Anna la Douce
Zoltán Fábri, 1958



Remous, István Gaál, 1963

Giusy Pisano-Basile

1954-1967
Les clivages générationnels au miroir de la Nouvelle vague

Une opinion assez courante - même parmi les spécialistes de la question[1] - voudrait circonscrire l'apparition de ce que l'on a défini comme le "nouveau cinéma hongrois", le "miracle cinématographique hongrois" ou encore la "*Uj hullám*", aux années 1964-1965. Or, comme dans d'autres pays, ce renouveau s'est effectué en plusieurs phases, de 1954 à 1967. L'après-1953 (date de la mort de Staline), constitue comme dans les autres pays de l'Est une toute première étape. Dès 1954 un cinéaste de la génération des "pères", Zoltán Fábri, réalise *Quatorze vies* en danger, premier signe de rupture avec l'esthétique stalinienne. Cette tendance se poursuit l'année suivante et jusqu'à la révolte de 1956, grâce aux films d'auteur comme Félix Máriássy Zoltán Fábri, Tamás Banovich, Zoltán Várkonyi et Károly Makk.

La nouvelle "stabilisation" freinera ce mouvement de renouveau qui reprendra forme en 1961, notamment avec la réalisation de *Les Obsédés* de Károly Makk. En 1963, Miklós Jancsó signe avec *Cantate* une nouvelle étape vers une rupture stylistique nette, non seulement dans sa carrière mais dans le cinéma hongrois lui-même. Entre 1963 et 1967, une nouvelle génération sort du studio Béla Balázs. Cependant la reconnaissance de la critique internationale n'arrivera qu'à partir de 1965 avec *Les Sans-espoirs* de Jancsó. Les années 1966-1968 sont celles de la consécration critique nationale et internationale : plusieurs films se voient attribuer des récompenses et on compte par dizaines les articles, les entretiens ou les ouvrages consacrés au nouveau cinéma hongrois.

Le nouveau cinéma hongrois est donc l'œuvre de trois générations de cinéastes. Les années 1964-1965, période de jonction entre passé et futur, ne constituent qu'un point de rencontre entre ces trois générations. Des auteurs "anciens" comme Zoltán Fábri, Félix Máriássy, András Kovács, y retrouvent la génération "intermédiaire" de János Herskó, Károly Makk et Miklós Jancsó et celle plus jeune d'István Kósa, Ferenc Kardos, István Gaál, Sándor Sára, János Rózsa et Ernö Szabó.

[1] A ce sujet voir, notamment la polémique qui ressort des articles publiés dans l'ouvrage collectif : *Le nouveau cinéma hongrois*, Paris, M.J. Minard, Etudes cinématographiques, 1969.

En fin de compte, la périodisation du "nouveau cinéma hongrois" a fait l'objet d'un amalgame entre ce qui est du domaine de la reconnaissance critique, de l'apparition et du développement du phénomène in situ. En raison de problèmes politiques et linguistiques, ce cinéma a été ignoré pendant plusieurs années aussi bien par le public que par la critique la plus attentive. De fait, les "réveils" du cinéma hongrois se sont succédés ; des événements extérieurs à la création n'ont pas permis son épanouissement en une seule "grande vague". La continuité des années 1954-1967, partagée entre spécificités et influences, apparaît à travers la synthèse des travaux effectués en France et surtout en Italie[2] et par le biais d'une analyse de la très importante (quoique toujours difficile d'accès) filmographie de cette période.

Un autre aspect mérite d'être souligné : ce "nouveau cinéma hongrois" s'inscrit parfaitement dans la lignée d'autres expériences ayant vu le jour plus ou moins à la même époque dans le monde entier. Durant ces années, le cinéma hongrois – malgré la situation politique intérieure pas toujours favorable aux échanges internationaux – ne s'est pas refermé sur lui-même. Extrêmement attentifs envers tout ce qui était pratiqué ailleurs, les réalisateurs hongrois – parfois bien plus que les auteurs de l'autre Bloc – ont su plier les nouvelles expériences européennes aux spécificités nationales : la leçon du néoréalisme italien, celle de l'école polonaise, les expérimentations formelles de la "Nouvelle vague" française, les recherches sur l'introspection, de Michelangelo Antonioni particulièrement.

Valahol Európában. *Quelque part en Europe*

"Plus un peuple est petit, plus son hymne national est long" écrivait le poète hongrois Endre Ady[3]. Plus la question de l'identité ethnique, culturelle, sociale et politique est réprimée plus son besoin d'affirmation se fait ressentir. La Hongrie fait partie de ces pays à longs hymnes, et l'histoire a une place essentielle dans le débat des intellectuels magyars. István Gaàl l'a rappelé à plusieurs reprises : "Le cinéma hongrois n'est pas une école et il n'appartient non plus à une génération particulière. Le cinéma hongrois comporte un élément constant : il prétend entretenir un débat régulier ave le public. Dans un petit pays comme la Hongrie, le rôle du réalisateur n'est pas tellement celui de créer un spectacle, mais plutôt celui de reconnaître les problèmes des gens auxquels il s'adresse. Avant même d'être un metteur en scène, le réalisateur hongrois doit être donc un sociologue et un historien"[4]. Cet impératif de "l'historicisme" du cinéma est inéluctable dans un pays traversé par une mosaïque de nationalités et dont l'identité est perpétuellement remise en question. La Hongrie a connu plusieurs siècles d'invasions extérieures (árpádienne, mongole-tartare, angevine, ottomane, autrichienne...) et une situation intérieure assez précaire et mouvementée encore dans ces décennies, au point que - rappelle Boleslaw Michalek - "le sentiment de stabilisation est quelque chose de nouveau et, à vrai dire, d'assez extraordinaire"[5].

[2] La bibliographie est bien plus riche en Italie grâce notamment à l'intérêt porté depuis plusieurs décennies aux jeunes cinémas, notamment ceux des pays de l'Est. Mis à part les études critiques et universitaires, les rétrospectives des festivals de Pesaro et celui du Cinema Giovani de Turin ont engendré des publications assez riches sur le sujet.

[3] Cité par Boleslaw Michalek in *Le nouveau cinéma hongrois*, op. cit., p.10.

[4] Cité in : *Per un cinéma migliore : quattro film ungheresi*, Italnoleggio Cinematografico, s.n.

[5] Boleslaw Michalek, "L'œuvre de deux générations", in *Le nouveau cinéma hongrois*, op. cit. p.11.

La complexité des décennies 1920/1940 trouve son issue après 1945 dans une situation "comparable à celle de l'Italie"[6]. Les deux pays, positionnés dans le camp fasciste pendant la guerre, ont connu une dictature et ont exprimé un intérêt réciproque pour leur histoire récente - les années du fascisme, la guerre, l'occupation, la libération et la misère de l'immédiat après-guerre. L'histoire devient l'élément incontournable d'une réflexion devant permettre de construire une nouvelle identité nationale.

Ces interrogations se sont concrétisées en Italie dans l'expérience néoréaliste, et en Hongrie, dans les premiers films de l'après-guerre. Cependant le néoréalisme hongrois n'aura qu'une vie assez courte, quelques années de fluctuation entre 1945 et 1948. Bref moment où le désir de paix et de changement favorisent les initiatives "isolées", libres de tout carcan schématique. C'est dans cet esprit que l'Ecole supérieure d'Art cinématographique est crée à Budapest, sous la direction de Béla Balázs, à la fin de 1945.

Le "nouveau" cinéma hongrois aura très peu de temps pour assurer la réalisation de quelques œuvres proches du néoréalisme, avant la mise en place du "réalisme socialiste" : *Quelque part en Europe* de Géza Radványi et *La chanson des champs de blé* de István Szöts (1947), *Un lopin de terre* de Frigyes Bán (1948). Géza Radványi dira à propos de son film : "Le passage de la guerre dans mon pays reste la chose la plus terrifiante que l'on peut imaginer. J'ai connu l'exode, la fuite dans les routes, cette sensation d'être chassé, traqué comme un gibier : c'est là que m'est venue l'idée de faire mon film et de montrer la guerre dans ce qu'elle a peut-être de plus horrible, ses répercussions sur l'enfance."[7] Mis à part les thèmes clairement inspirés des films italiens de la même époque, Radványi adopte la méthode néoréaliste du tournage en extérieur - dans les décors naturels - du mélange entre acteurs expérimentés et non-professionnels, des dialogues libres et naturels... Béla Balázs figure parmi les scénaristes tandis que ses deux assistants, Károly Makk et Félix Máriássy, apparaîtront quelques années plus tard aux côtés d'autres cinéastes.

Toutefois, jusqu'au moins 1953, les trois films de Radványi, Szöts et Bán demeurent sans suite. La "normalisation" déjà entamée par la nationalisation du 21 mars 1948 accuse ses premiers effets dès la fin de la même année ouvrant l'ère stalinienne en Hongrie. Radványi quitte son pays, Balázs est durement critiqué et son œuvre théorique, considérée "suspecte", est mise au placard, le film *La chanson des champs de blé* est censuré tandis que Szöts essaye en vain de faire approuver le scénario de son nouveau film *Feltámadott a tenger*.

Mátyás Rákosi, l'homologue hongrois de Staline, s'impose. Le cinéma, comme toute autre activité, est "contrôlé par le Parti, qui impose la norme du réalisme socialiste le plus étroit, celui que Jdanov codifie pour les artistes soviétiques. Si Rákosi est le Staline hongrois, József Révai est son Jdanov"[8]. C'est la période des films dits "schématiques", dans lesquels les valeurs théoriques du socialisme sont glorifiées et ses résultats concrets vantés à travers des structures bien définies. Des films édifiants, démonstratifs, "apologétiques" – pour reprendre les mots du critique marxiste Guido Aristarco[9] – commandités par la bureaucratie. Jusqu'à la fin de l'année 1953 la production est

[6] Mira et Antonin Liehm, *Les cinémas de l'Est*, Paris, Editions de Cerf, 7Art, 1989, p. 149.

[7] *L'Ecran français* n° 189, 8 février 1949.

[8] Jean-Pierre Jeancolas, *Cinéma hongrois 1963-1988*, Paris, Ed. du CNRS, 1989, p. 54.

[9] Guido Aristarco, "Le cinéma d'aujourd'hui, Lukacs et l'histoire", in *Le nouveau cinéma hongrois*, p. 11.

standardisée, aucun film ne s'écarte de la ligne officielle. Dans tous les pays de l'Est, règne une sorte d'homogénéité transnationale, où la production cinématographique répond à des schémas précis et communs.

Budapesti tavasz. *Printemps à Budapest*

Il faudra attendre le climat de dégel suivant la mort de Staline en 1953, et les événements qui anticipent la révolte de 1956, pour que les signes concrets de liberté se manifestent et anticipent sur la naissance d'une nouvelle production cinématographique. En réalité, entre l'arrivée au pouvoir du réformateur Imre Nagy (juillet 1953), son "départ" (avril 1955) puis son retour victorieux avec à ses côtés György Lukács, le 23 octobre 1956, et enfin l'écrasement de la "contre-révolution" de 1956 (le 4 novembre), il ne se passe qu'une brève période. Elle est fondamentale dans le panorama historique hongrois : il est désormais impossible de renouer avec le système et les méthodes des années cinquante. Après une période de stabilisation pour rétablir "l'ordre", un processus de réconciliation nationale est entrepris.

Ce processus a un impact sur la création cinématographique. Ces événements politiques sont indispensables pour comprendre la période post-stalinienne, la renaissance cinématographique hongroise entre 1954 et 1956, et le phénomène de la nouvelle vague des années 60. Ce bref intervalle constitue un moment de reprise de la production cinématographique non seulement en termes qualitatifs mais aussi quantitatifs. Pendant sept années (1946-1953) arrivent sur les écrans 34 films. Entre 1954-1956 sont tournés 28 films où nous retrouvons les œuvres de la nouvelle génération émergente, celle de Zoltán Fábri, Félix Máriássy, Lászlo Ranody, Károly Makk. Leurs films sont novateurs par leur engagement contre le modèle du réalisme socialiste, tout en restant liés à la tradition populiste hongroise - leurs constructions formelles sont influencées directement et ouvertement par le néoréalisme italien. Ce choix "n'était pas seulement imitation, mais différée et transformée. On a fait ici quelque chose de tout à fait nouveau au point de vue thématique et au niveau du langage. Nos amis d'Occident ne sauraient imaginer quelle influence ce cinéma hongrois des années 1954-1956 exerça sur tous les cinémas de l'Est. Nous avons tous regardé le cinéma hongrois comme un précurseur, comme un maître, si vous voulez, à cette époque, et je crois que même aujourd'hui, si l'on écrit ce chapitre de l'histoire de la cinématographie, il ne faudra pas oublier cette page-là. (...) Cette période était surtout une révolte contre un style, une révolte contre un langage"[10].

Cette nouvelle page s'ouvre en 1954 avec *Quatorze vies en danger* de Zoltán Fábri, largement considéré comme un film de passage, une charnière (car "pour la première fois dans une histoire qui se déroule en milieu ouvrier, la catastrophe qui arrive est due à des causes naturelles et non à un sabotage"[11]), les films plus significatifs sont toutefois tournés dans l'année 1955. Deux réalisateurs, tous les deux de la génération des "anciens", réalisent des films anticipant sur la naissance d'un nouveau cinéma se détournant de la rhétorique des images du régime, Félix Máriássy et Zoltán Fábri. Le premier réalise en 1955 *Printemps à*

10 "Le miracle du cinéma hongrois ", in *Le nouveau cinéma hongrois*, op.cit., p. 41.

11 Philippe Haudiquet, " Le cinéma hongrois (1945-1963) ", *Le cinéma hongrois*, sous la dir. de Jean-Loup Passek, Paris, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, 1979, p. 32.

Budapest, dans lequel un événement historique – le dixième anniversaire de la libération de Budapest par l'Armée rouge – vécu par des gens ordinaires, est présenté sans l'optimisme officiel habituel. Le deuxième film tourné en 1955 - avec une méthode du "*pedinamento*"[12] chère à Cesare Zavattini - *Un petit bock de blonde*, porte sur la vie quotidienne, voire banale, d'une famille ouvrière de Budapest. Les gens ordinaires pris dans l'anonymat de la foule, sont aussi le sujet du film réalisé en 1955 par Fábri , *Le Petit Carrousel de fête*. Le film, adapté d'une nouvelle d'Imre Sarkadi, met en scène l'histoire d'un amour contrarié pendant les années de la nationalisation des terres. L'événement politico-social est traité parallèlement aux préoccupations sentimentales d'une jeune fille, Mari, dont le père veut empêcher son mariage avec l'homme qu'elle aime. Entre les deux hommes le conflit vient du fait que l'un a accepté de travailler pour la coopérative agricole, lorsque l'autre refuse ce système. La structure formelle de ce film est très originale pour l'époque : le parallélisme, voire le mélange entre faits collectifs et l'histoire intime des deux amoureux accentue l'absurdité et l'inhumanité de la structure sociale. Ce scénario original, situé dans le monde paysan durant les années de la reforme agricole, reprend en partie certains sujets chers aux films "schématiques", mais est cependant tourné "dans un style qui n'avait jamais auparavant été appliqué dans les films populistes hongrois"[13]. Le discours linéaire classique sur les événements est rejeté par l'introduction désordonnée des deux histoires sur le plan chronologique, par une utilisation importante des flash-backs et surtout du montage rapide. Si les sujets des deux films (le monde paysan) relèvent du film "schématique", leur construction formelle reprend des procédés très utilisés par la nouvelle vague des années 60.

Dans le climat politique hongrois de 1956, des films novateurs vont donner l'assise nécessaire à la naissance d'une "Nouvelle vague hongroise". L'œuvre la plus importante et la plus significative de cette époque est sans doute *Professeur Hannibal*, réalisé par Fábri en 1956. Ce film inaugure l'ère des films "à double fond" ou "à tiroirs", donnant plusieurs niveaux de lecture. Le sujet est tiré d'une nouvelle de Ferenc Móra et présente les aventures du professeur Nyúl ("lapin"), pendant la dictature fasciste de Horthy. Il est l'auteur d'un ouvrage sur Hannibal dans lequel il explique sa théorie sur la mort du condottiere ; Nyúl est d'abord glorifié par la presse officielle, ensuite démoli par la même censure de régime. Une lecture immédiate "institutionnelle" met en évidence la perfide stupidité du régime fasciste, mais une lecture plus approfondie permet d'établir un parallélisme avec la situation politique et le climat des procès politique dans la Hongrie des années cinquante. L'arrière-plan historique - celle de l'avant-guerre sous le régime Horthy - au profit de certains aspects "universels", comme l'intolérance, la lâcheté, les psychoses collectives. A l'instar des cinéastes polonais (*Lotna* de Wajda ou encore *Un homme sur la voie* de Munk), et plus tardivement des Tchèques (*Les Diamants de la nuit* de Jan Nemec et *Le cinquième cavalier de la peur* de Zbynek Brynych, par exemple), Fábri utilise le passé pour évoquer de manière critique le présent, il donne en effet à la société contemporaine des décors lointains, technique ultérieurement développée par d'autres cinéastes.

Ces quelques films ne constituent, bien sûr, que des expérimentations très ponctuelles, brusquement interrompues par la normalisation qui a

12 Littéralement : Filature.

13 *Les cinémas de l'Est*, op.cit., p.169. Voir aussi l'article de Katalin Por sur *Anna la douce* dans ce numéro de *Théorème*.

suivi 1956. Certains films seront censurés (*La légende du faubourg* de Máriássy de 1957, *L'Empire qui disparut dans un éternuement*, premier long métrage de Tamás Banovich de 1956, *L'Amère vérité* de Zoltán Várkonyi de 1956), mais pendant cette période - définie comme celle du "socialisme souple" de Janós Kádár - seront crées les structures d'une irréversible transformation du cinéma hongrois. Entre 1958 et 1961, la production est limitée à 15 films par an[14] et consiste principalement en adaptations littéraires sans grand intérêt artistique ou en œuvres tournées vers le passé (*Un amour du dimanche* de Imre Fehér, *La Maison au pied du roc* de Máriássy ou encore *Deux mi-temps en enfer* de Fábri). Mais un processus de décentralisation de l'industrie cinématographie est définitivement engagé. En 1957 la production de longs-métrages est assurée par le studio de l'Hunnia Filmstudió, celle des courts-métrages et des documentaires par le Budapest Filmstudió et enfin le doublage et le cinéma d'animation, par la Pannónia Studió. Ces studios fonctionnent, selon l'exemple polonais, comme des unités de production autonome. Mais l'événement décisif est la création du Studio Béla Balázs en 1958, permettant aux jeunes sortis de l'Ecole de cinéma de réaliser librement leurs premières œuvres.

Parmi eux, István Gaál se souvient de cette période : "Nous étions animés par une gigantesque force magmatique, nous étions tous très jeunes et nous n'étions pas disposés à tourner des films comme on en faisait à l'époque. Du Ministère nous avons eu l'argent pour la réalisation de films dans un intérêt dissimulé : les hommes formés par le "socialisme" devaient supplanter les vieux renards d'autrefois et provenant du "capitalisme". Mais sous ce point de vue il est arrivé exactement l'opposé : le système a élevé une armée de cinéastes très critiques."[15]

Feltámadott a tenger[16] : là où le père retrouve son fils

Les premiers effets concrets de ce "synchronisme" entre restructurations technique et économique du cinéma et réformes politico-sociales, se présenteront quelques années plus tard. En 1961, les premiers films de la " nouvelle vague " sortent du Studio Béla Balázs. Des films dont on trouve au générique : István Kardos, Sándor Sára, István Gaál, Pál Gábor, János Rózsa, Ferenc Kardos, Judit Elek et bien d'autres. Mais la génération des "anciens" (Zoltán Fábri, András Kovàcs, János Herskó, Miklós Jancsó et Károly Makk), moteur de la période 1954-1957, n'est pas restée à l'écart de cette nouvelle impulsion : certains d'entre eux réaliseront les films manifestes de ce nouveau cinéma.

Károly Makk réalise *Les Obsédés* en 1961, film témoin du renouvellement thématique et formel, où la réalité contemporaine a été abordée d'une manière non-conformiste, grâce au sujet lui-même, mais aussi grâce à la construction filmique, libérée des canons schématiques. Au cœur de ce film, le conflit entre initiative individuelle et autorité : un ingénieur hydraulique en crise d'identité quitte la ville pour la campagne aride, là où en effet il pense ne pas avoir à faire avec l'eau, élément pour lequel il mûrit une répulsion presque pathologique. Contrairement à ses projets, il est entraîné dans un ambitieux projet de recherche d'eau qui

14 13 films en 1958, pour 19 en 1962, d'après les estimations de Robert Bán in *Cinema e film, Esteuropa '80 : Opacita' e trasparenze*, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 15-23 giugno 1987, Venezia, Marsilio, 1987, p. 286.

15 "Intervista con István Gaál", in *Scioglere e legare : il cinema ungherese degli anni '60*, Torino, Lindau, 1996, p. 137.

16 Littéralement : La mer monte, film de Szöts qui n'a jamais vu le jour à cause de la censure.

permettrait de développer l'agriculture locale. Commencent alors toute une série de problèmes avec les autorités qui n'avaient pas prévu dans leur planification un tel programme. La censure imposera une fin politiquement "convenable" : un fonctionnaire éclairé permettra de donner une conclusion positive à ce projet.

Malgré cette fin politiquement correcte, le film met en relief l'impossibilité de l'initiative individuelle face à la planification arbitraire de la collectivisation des terres, l'impossibilité de communiquer dans un univers préétabli où toute initiative individuelle est marquée par un fort sentiment de solitude, de désillusion aboutissant à l'échec personnel. Un ton décidément nouveau est donné dès les premiers plans du film : la caméra suit un homme en costume, mais pas tout à fait net, qui divague durant la nuit dans des rues quasiment désertes. Peu avant l'aube les boulevards sont traversés par les premiers tramways et animés par de furtives rencontres avec des groupes de jeunes sortant probablement des boîtes de nuit. En fonds sonore, juste du jazz.

Dans *Les Obsédés*, les références à la Nouvelle vague française et à l'esthétique d'Antonioni sont immédiates, aussi bien dans la construction formelle (montage rapide, grands mouvements de la caméra, décors naturels, petit budget, rupture avec la linéarité du récit, etc..) que dans certaines thématiques. Malgré tout, ce film dégage une forte identité magyare, non seulement dans sa trame, construite autour de sujets fondateurs de la culture hongroise, mais aussi dans sa traduction, transposition d'autres styles dans le contexte de la Hongrie des années 60. Ce film est à la fois en continuité avec la "tradition" du cinéma pratiqué par Géza Radványi, István Szöts, Zoltán Fábri, et Félix Máriássy et prolonge les nouvelles expériences européennes. Il constitue une sorte d'archétype du cinéma de la "nouvelle vague hongroise".

Autre cinéaste ancien, János Herskó et son *Dialogue*, sorti en 1963. Le contenu de ce film a fait l'objet de critiques assez contrastées : pour certains il cherchait à "rétablir la continuité du passé et du présent, à effacer la rupture de 1956"[17], pour d'autres "il traite d'un intellectuel progressiste qui, injustement condamné, a le plus grand mal, une fois réhabilité, à refaire sa vie et celle de ses proches"[18]. Il est en revanche assez novateur au point de vue des formes stylistiques, si l'on considère l'introduction de certaines techniques comme l'arrêt sur l'image ou le montage rapide, les ruptures "cut" renvoyant aux "arrêts" historiques imposés aux protagonistes pendant les années 50.

Parmi les auteurs de cette génération d'anciens ayant connu une renaissance artistique avec la nouvelle vague des années 60, le documentariste András Kovács réalise en 1964 *Les Intraitables* et *Logements collectifs* en 1965. Son meilleur film, *Jours Glacés*, de 1966, se situe pendant le régime fasciste et évoque un événement historique particulier : le massacre en 1942 de Bacska - en Vojodina - de 3 309 civils, parmi lesquels des Serbes partisans antifascistes, des gens d'origine juive et aussi des Hongrois. Ce meurtre collectif a été exécuté par les soldats hongrois sans aucun scrupule, parce qu'ils en avaient tout simplement reçu l'ordre. Kovács reconstitue cette histoire à partir des souvenirs de quatre soldats-assassins, dont la structure narrative est réalisée par des allers-retours entre le passé et le présent. Une construction flottante qui permet de donner à cet événement une connotation historique "universelle" allant bien au-delà des années quarante. A

17 Les cinémas de l'Est, op.cit., p. 392.

18 "Le cinéma d'aujourd'hui, Lukács et l'histoire" in "Le nouveau cinéma hongrois", op.cit., p. 57.

travers ces récits le réalisateur pose la question de la responsabilité de chaque individu face à l'histoire. Peut-on, grâce à l'initiative individuelle, modifier son cours ? L'individu doit-il se révolter face à de tels événements ?

Ces questionnements traversent l'histoire du cinéma hongrois de l'après-guerre à la "*Uj hullám*" ; pour les trois générations de cinéastes de cette époque, l'individu a un rôle à jouer malgré les "nécessités suprêmes". Ils refusent l'anonymat, le fatalisme historique. Comme le rappel Boleslaw Michalek : "Tel est le message du cinéma hongrois : l'homme doit prendre la responsabilité de chacun de ses actes, de chaque parole (...). Les Hongrois n'étudient pas le drame de l'opposition aux règles sociales mais au contraire : le processus difficile de la prise de conscience du sens de ces règles, le drame de l'intégration des jeunes dans la société."[19]

Autour de ces thématiques un nouveau film sort en 1963, qui marque définitivement le passage vers une nouvelle ère du cinéma hongrois : *Cantate*, de Miklós Jancsó. *Cantate* (littéralement "délier et lier") met en scène le thème de la rupture avec les traditions, se défaire des vieilles valeurs pour se lier à une société en pleine mutation, thème représenté par un jeune chirurgien ambitieux qui s'est coupé de ses racines. Ensuite, découragé, perdu dans une société où il ne parvient pas à s'intégrer, il tente de retrouver son chemin en renouant avec son père paysan. Ce travail de "recherche de soi-même" est très proche du style d'Antonioni et pourrait finalement être le même que celui d'un jeune Parisien ou Milanais. Le film est conçu comme une sorte d'odyssée morale - des salons intellectuels de Budapest à la campagne aride - au cours de laquelle le protagoniste découvre une réalité intérieure riche de conflits dont la portée dépasse ses propres responsabilités et dont les causes sont à rechercher dans l'histoire même de la société hongroise. Ce film révèle "le désir de dire tout et tout de suite, de communiquer à tout prix les inquiétudes morales qui tenaillent le cinéaste et une bonne partie de l'intelligentsia hongroise"[20]. Prise de conscience, donc, de l'impossibilité individuelle à renouer avec les traditions et en même temps de l'exigence de construire une tradition nouvelle exprimée par un langage propre. Un langage cinématographique moderne qui n'hésite pas à expérimenter de nouvelles formes et techniques, à s'approprier les recherches esthétiques européennes parmi les plus audacieuses, à faire coexister des constructions formelles froides, dépouillées et des compositions extrêmement symboliques et lyriques. Une "bipolarité" esthétiquement nécessaire, car le présent doit inévitablement retrouver le passé, les vainqueurs se confondre avec les vaincus, les causes avec les effets, le tout dans une sorte de mouvement perpétuel annonçant un avenir identique ou semblable[21] et dont la beauté stylistique est guidée par une maîtrise complète de la caméra. Ces recherches, Jancsó les développe pleinement dans un style qui lui est propre à travers les films suivants : *Mon chemin* en 1964, *Les Sans-espoir* en 1965, *Rouges et Blancs*, 1967.

A Zoltán Fábri, András Kovács, János Herskó, Miklós Jancsó et Károly Makk, s'associent – parallèlement à leurs premiers films – de jeunes réalisateurs qui se sont affirmés au Studio Béla Balázs : István Kardos, Sándor Sára, István Gaál, Pál Gábor, János Rózsa, Ferenc Kardos, Judit Elek, entre autres. Dans la même lignée que leurs professeurs, mais en y joignant des thématiques relativement nouvelles - la fracture campagne/ville, les conflits entre générations, le

19 Id., p. 20.

20 Amedeo Boros, "Nuove idee e immagini sulla cresta di una nouva onda ", in *Scioglere e legare : il cinema ungherese degli anni '60*, op.cit., p. 61.

21 Les cinémas de l'Est, op.cit., p. 399.

poids des responsabilités dans le passage à l'âge adulte, les contradictions et les drames existentiels des jeunes hongrois des années 60, etc. - les films *Remous* d'István Gaál et *L'âge des illusions* d'István Szabó tous les deux distribués en 1963 ouvrent la saison de la *Uj hullám*. Suivront bien d'autres titres, dont certains ont été appréciés au-delà des frontières hongroises : *Les années vertes* (1965), *Baptême* (1967) de Gaál, *Le père* (1966) de Szabó, *Dix mille soleils* (1965-1967) de Ferenc Kósa, *Le Sac* (1966) de Pál Zolnay et enfin celui qui clos la production *Uj hullám*, *La pierre lancée* de Sándor Sára, en 1968.

Après 1968/1969, de nouvelles orientations apparaissent dans les thèmes essentiels qui se chevauchent d'une génération à une autre.

Sodrásban. *Remous*

"Pères" et "fils" coexistent au sein de ce nouveau cinéma hongrois, contrairement à la rupture générationnelle des autres expériences européennes, notamment française. Différence majeure avec les autres Nouvelles vagues : la jeune génération de cinéastes hongrois n'a pas coupé le cordon ombilical - pour reprendre une expression utilisée par Gian Piero Brunetta à propos du "jeune cinéma italien" et ses liens avec le néoréalisme. Cependant, la *Uj hullám* s'inscrit parfaitement dans le contexte des cinémas européens.

Malgré les efforts de "stabilisation" des deux blocs dominants, la société qui s'installe au sortir du conflit mondial va rapidement révéler ses déséquilibres économiques et politiques. Les décennies suivantes sont parsemées de crises diverses, avec en 1956 l'émergence sur le plan international d'une nouvelle génération qui ne tardera pas à exprimer son insatisfaction et son besoin de changement.

La création et la critique cinématographique seront aussi galvanisées par ce processus de remise en question de la vérité officielle, des dépositaires traditionnels du savoir individuel et collectif. Dans le contexte vulnérable de ces années de guerre froide, la critique cinématographique est particulièrement agitée et la production commence à montrer les premiers signes de renouveau. Comme l'a souvent souligné Lino Micciché "presque tous les moments les plus saillants de l'art cinématographique appartiennent aux phases de crise industrielle du cinéma ou de crise (négative ou positive) du pouvoir politique"[22]. Sauf de rares exceptions, depuis que l'histoire du cinéma a commencé à être un objet de recherches, les moments les plus significatifs correspondent souvent aux périodes de transition entre deux structures socio-politiques (le cinéma soviétique des premières années suivant la Révolution bolchevique, le cinéma de l'immédiat après-guerre dans certains pays de l'Est comme la Tchécoslovaquie et la Hongrie), aux moments de faiblesse des structures sociales et d'attentes révolutionnaires (le néoréalisme dans l'Italie de l'après-guerre, ou encore le "Cinema novo" au Brésil), aux années de contestation du pouvoir politique en place (les "Angry Young Men" et le mouvement du "Free Cinema"), aux phases de sclérose des structures de l'industrie cinématographique (la Nouvelle Vague en France, la "Génération montante" en Suède et dans un certain sens la crise du "schématisme" et l'apparition

22 Lino Micciché (historien à qui on doit nombreuses études sur l'époque en question et l'apparition de nouveaux mouvements), " Dimension politiques du nouveau cinéma ", in *Le nouveau cinéma hongrois*, op. cit., p.32.

de nouvelles écoles cinématographique dans le bloc de l'Est), ou encore aux époques caractérisées par des bouleversements historiques (la déstalinisation après 1953, les événements de 1956 en Hongrie). Généralement, ces circonstances coïncident avec les prémices d'une série de "printemps" de ces différents cinémas nationaux.

Entre la fin des années 1950 et le début des années 1960, tous ces éléments se trouvent réunis et polarisés dans une crise touchant un ensemble de pays et lui donnant donc une dimension internationale. La crise s'étale - parfois simultanément, parfois avec quelques années de décalage d'un pays à un autre - en dépassant les frontières imposées par la guerre froide. En Pologne, en France, partiellement en Italie, Grande-Bretagne, Allemagne, Tchécoslovaquie, Hongrie, Belgique, Suisse - pour ne pas parler des ferments venant du Nord de l'Europe, la Suède, la Norvège, le Danemark, la Finlande - au Portugal, en Espagne, au Brésil, au Japon et aux Etats-Unis même, les *vagues* de jeunes cinéastes revendiquent et surtout pratiquent, malgré les multiples incertitudes et les difficultés matérielles d'une époque en pleine mutation, une nouvelle conception du cinéma.

Un cinéma qui adopte la stratégie des films à petits budget afin d'être allégé de toutes contraintes : les scénarios - bien plus personnels, voire autobiographiques - sont épurés ; les sujets chers au "schématisme" sont détournés par la démythification de l'histoire et le sanctionnent de l'anonymat des actions humaines ; les règles corporatives et leurs "cartes professionnelles" sont bousculées par l'utilisation d'équipes techniques réduites au minimum, par la création "d'unités de production" ; la nationalisation de l'industrie cinématographique est progressivement décentralisée par le création de structures plus au moins autonome (Studio Hunnia, Studio Béla Balázs, les Productions Cunha Telles, la Kairos Film, etc.) ; "*studio system*" est mis à mort par les tournages en extérieurs avec des décors naturels, des acteurs jeunes et souvent inexpérimentés, par des dialogues libres et par une construction narrative dégagée de toute linéarité.

Grâce à ces paramètres, de nouveaux cinémas commencent à se développer un peu partout, sous des appellations différentes mais avec des caractéristiques communes : à la définition française de "Nouvelle Vague" (formule adoptée aussi par les cinéastes tchèques, "*Nova Vlna*") et "*Shôchiku Nûberu Bagu*" définition donnée par la critique japonaise, certains préfèrent "Jeune cinéma" (les Allemands), d'autres proposent "cinéma nouveau " (traduit par "Cinema nuovo" en Italie, "*Cinema nôvo*" au Brésil et au Portugal), ou encore le "*Free Cinema*" des jeunes cinéastes anglais...

Dans cette situation internationale qui va de la fin des années 50 aux débuts des années 60, la "*Uj hullàm*" trouve enfin l'épanouissement nié depuis 1956. Cette éclosion, "tardive" par rapport à d'autres vagues – française, polonaise, par exemple – permettra d'une part de tisser les fils de trois générations de cinéastes hongrois et d'autre part, de leur faire découvrir et assimiler les formes et les méthodes nouvelles pratiquées par d'autres cinéastes européens. On a souvent évoqué[23] à ce propos les liens fructueux avec la poétique d'Antonioni repérables dès les premiers films (*Les Obsédés*,

23 Voir à ce propos les articles suivants : René Prédal, "Une esthétique de la contestation", in *Le nouveau cinéma hongrois*, op. cit., p.68-83 ; Gergely Bikacsy, " Attrazioni e divisioni : parentele strette e strettissime delle cinematografia degli anni '69 ", in *Scioglere e legare : il cinema ungherese degli anni '60*, op.cit., p. 103-117 ; Jean-Loup Passek, "De Prague à Budapest", *Jeune cinéma*, n°33, oct. 1968.

Dialogue, *Cantate*, *Remous*, pour n'en citer que quelques-uns) ; les influences de l'école polonaise[24] de Wajda jusqu'à Polanski (il suffit de penser aux analogies entre certains films comme *Cendres et Diamants*, *Lotna*, *Kanal*, de Wajda et l'œuvre de Jancsó ou encore la correspondance entre *Deux hommes et une armoire* de Polanski et *Concerto* d'István Szabó) ; le parallélisme vers la fin des années 60, avec les voisins tchèques de la "Nova Vlna" (notamment dans certains aspects narratifs, comme l'ironie et l'auto-ironie) ; les liens idéologiques avec le Cinema Novo brésilien (le seul avec le nouveau cinéma hongrois à avoir réussi à exprimer le rapport entre "thématique individuelle et problématique historique", comme l'a justement fait remarquer Lino Micciché[25]) ; enfin l'attraction envers le modèle de la Nouvelle Vague française, dont l'influence fut évidente sur de jeunes cinéastes comme Ferenc Kardos, János Rózsa et István Szabó.

"Quand nous fréquentions l'Académie, l'industrie cinématographique hongroise produisait au maximum dix, douze, quatorze films l'année. Certains pouvaient nous plaire, mais dans l'ensemble nous considérions la production hongroise de mauvaise qualité. Mais pas seulement nous, d'autres aussi. Le cinéma traversait à cette période une phase de radical renouvellement dans le monde entier, beaucoup de critiques français s'étaient mis ensemble pour réaliser des films. Ces critiques sont maintenant des cinéastes célèbres et talentueux : Godard, Truffaut, Chabrol. Comme les appelait Márton Keleti, notre professeur à l'Académie : Trüffó-Büffó et les autres. C'était amusant, mais Trüffó-Büffó et les autres nous ne les sous-estimions pas, car ils prenaient de manière sérieuse le cinéma. Ils voulaient communiquer avec le monde en adoptant un langage qui se voulait naturel. Ce langage nous l'apprenions comme l'ABC. C'était facile pour nous : nous avions dix-neuf, vingt ans quand nous avons fait la connaissance de ces réalisateurs eux aussi, à l'époque, encore jeunes."[26]

Si toutes ces vagues ne peuvent pas être réduites à une seule "école", elles ont toutes en commun des auteurs qui refusent énergiquement l'anonymat et la transparence. Leur attitude éthique se caractérise par le rejet de la mystification, la recherche d'une authenticité à déployer d'une part dans l'expérience dialectique entre passé et présent et d'autre part dans l'expression des rythmes du quotidien. Des cinémas qui puisent leurs sources dans la relation complexe entre réalité individuelle et collective, pour inventer une narration nerveuse, originale, critique et contradictoire.

24 Voir le parallélisme établi entre Jancsó et Wajda in Yvette Bíró, *Jancsó*, Paris, Albatros, 1977.

25 Lino Micciché, "Dimension politiques du nouveau cinéma", in *Le nouveau cinéma hongrois*, op.cit., p. 27. Voir entre autres les travaux de Michel Marie, *La Nouvelle Vague*, Nathan, 1997.

26 Gyula Gazdag, István Antal, András Jeles, "Dieci anni dello Studio Béla Balàzs", in *Cinema Magiaro. L'uomo e la storia*, Mostra internazionale del Nuovo cinema, Marsilio Editore, 1982, p. 181.

Le Témoin
Péter Bacsó, 1969

Juliana Brandt

La filiation picaresque dans *Le Témoin* de Péter Bacsó

Différentes figures narratives

De nombreux textes littéraires classiques portant sur le stalinisme racontent l'histoire de destinées tragiques. Le douloureux processus de rupture d'une conscience avec un monde d'idéaux, offrant une perspective universelle à l'humanité, constitue souvent le point de départ de ces récits ; il n'est alors nullement étonnant que certains d'entre eux, parmi les premiers, soient des biographies inventées. Le système social instauré dans les pays de l'Est à la fin des années 40 n'a jamais été vraiment accepté : la description de ses infrastructures matérielles et morales, leurs effets destructeurs et le refus de s'y soumettre, au risque de l'exil, offrent souvent le prétexte de narrations à la première personne. Ces comptes-rendus biographiques sont rarement romancés : ainsi dans les *Mémoires de Hongrie*[1] de Sándor Márai, le contenu social demeure précisément circonscrit à la charpente de l'expérience narrée.

Cette forme se retrouve généralement dans les récits rétrospectifs sur les années cinquante ; les oeuvres littéraires et filmiques de nombreux pays de l'Est (principalement au cours des années soixante et soixante-dix) tentent d'appréhender le passé sous la forme d'une réalité sociale en progression. Dans la Hongrie des années Kadar, un cinéaste comme Peter Bacsó (né en 1928) relève de la comédie, à l'instar d'un cinéaste italien comme Dino Risi. De 1967 à la fin des années 80, Bacsó tournera près d'un film par an. Il jouera aussi un rôle important dans l'histoire du cinéma en dirigeant le studio Dialog[2]. Il est impossible de couvrir l'ensemble de ses oeuvres[3]. Les attitudes envers le phénomène vont du désillusionnement total ou la critique timide à l'acceptation héroïque du présent comme du passé. Les approches réalistes socialistes tentent de manière typique de représenter l'entité sociale en peuplant l'histoire d'amis prolétaires et de

1 Sàndor Márai, *Föld, föld !...*, Toronto 1972. Traduction anglaise : *Memoirs of Hungary, 1944-48*, Oxford 1996 ; en allemand : *Land, Land, Übers*, Hans Skirecki, München, 2001.

2 Cf. Jean-Pierre Jeancolas in *L'oeil hongrois*, pp. 96-99.

3 Le livre de Mira et Antonin Liehm, *Les cinémas de l'Est*, Paris, Editions de Cerf, 7Art, 1989, offre un panorama intéressant et bien documenté. Il est dommage qu'il s'arrête aux années 70. Sur le cinéma hongrois des années cinquante, et en particulier l'année 1956, voir *1956 kézikönyve I-III : II. Bibliográfia*, András B. Hegedüs, Tibor Beck, Pál Germuska, Budapest, 1996, pp.203-256. Voir aussi Richard Aczel, «The representation of the 50's in hungarian cinema in the 80's», Hungarian studies, 13/2, 1998-99.

membres de la famille du ou des protagonistes[4]. Dans sa chronique autobiographique *Pas de sentence*[5], Tibor Déry propose la description d'un univers social lié à la sphère d'expérience de l'auteur-narrateur, sphère à la fois très riche et restreinte. *Le complice*[6] de Konrád, est l'exemple d'une approche plus désillusionnée suivant la même structure narrative et contient une multitude d'épisodes impressionnants ainsi qu'une vaste succession de rôles manqués dans la biographie du narrateur, décrit comme la somme syncrétique de plusieurs générations. Ce texte laisse pourtant le lecteur sceptique, dans la mesure où il se résume souvent à des séries de propositions fondées sur les théories d'un auteur au fait des idées les plus modernes.

Cartothèque de Kieslowski (1965) est un exemple de réalisation cinématographique d'une telle figure. Les formes du passé ressurgissent. Elles restent imaginaires quand le protagoniste, après avoir passé une nuit dehors, s'endort. Du point de vue filmique, elles sont douloureusement réalistes et présentes : il est impossible de s'en débarrasser. Un autre moyen plus fréquemment employé dans l'investigation de la vie quotidienne des années cinquante et dans sa présentation avec une attitude critique est de lier le récit filmique aux enfants. L'image du monde social est brisée face à la perspective d'êtres humains non insérés dans la société, encore dans une phase d'adaptation ; l'enfant devient un test pour la réalisation de ces conditions. D'autres films utilisent les enfants pour représenter les manipulations subies par les êtres humains et leur fragilité devant la force et le pouvoir. Une telle approche est visible dans l'œuvre de la réalisatrice hongroise Márta Mészáros, qui enquête sur la société des années cinquante[7]. *Angi Vera* (Gábor Pál, 1978) donne une image réaliste de la séduction d'une personne d'apparence pure et intègre soumise aux tentations et aux menaces du pouvoir. Le film polonais *Frissons* (*Dreszscze*, Wojczech Marczewski, 1981) analyse des figures de manipulation. *Jeux du dimanche* (*Niedzielne Igraski*, Robert Glinski, 1983) expose les mécanismes de destruction des relations humaines à travers les jeux d'un groupe d'enfants - et cette parabole, située dans les années cinquante, couvre en réalité une sphère historique bien plus vaste. Dans ces approches filmiques, peut-on faire la part, d'un côté, du contexte historique, des restrictions dues à la censure, et, de l'autre, des techniques littéraires développées par les écrivains contemporains ?

On pourrait aussi situer ces individus dans un monde socialement hostile. Un exemple grotesque de ce thème se trouve dans *Alouettes sur le fil*[8], observant le destin de soi-disant ennemis de classe et de prisonniers politiques envoyés dans un terrain vague pour participer à la "construc-

4 Voir par exemple pour le contexte hongrois : Lajos Mesterházi, *Férfikor* (*La virilité*), Budapest, 1967 ; József Darvas *Részeg eső* (*La pluie ivre*), Budapest, 1963. Darvas, en particulier, utilise des solutions modernes, le flashback, la coupe et le point de vue. Ainsi enveloppé dans des formes non-traditionnelles, un message tout à fait conforme à l'idéologie peut s'affirmer comme moderne.

5 Tibor Déry, *Itélet nincs* (*Pas de jugement*), Budapest 1969, en allemand *Kein Urteil Erinnerungen*. Traduit par Éva Vajda, Johanna Kerekes, Francfort, 1972, ou *Kein Urteil. Memoiren*, traduit par Hans Skirecki, Berlin 1983.

6 György Konrád : *A cinkos* (*Le complice*), Budapest, 1990; en anglais : *The Loser*, traduit par Ivan Sanders. San Diego 1982.

7 *Journal intime* (*Napló gyermekeimnek*), 1983 ; *Journal à mes amours* (*Napló Szerelmeimnek*), 1987.

8 *Skrivanci na nitich*, Jiri Menzel, 1969 (première représentation publique en 1990). Une telle perspective aliénante peut dissimuler une joyeuse caricature des types sociaux et de leur destinée, comme le montre un autre film hongrois, *Gueuse de vie* (*Te rongyos élet*) de Péter Bacsó, 1983. Cette oeuvre raconte l'histoire d'une femme appartenant à une classe soi-disant ennemie qui est bannie à la campagne, avec d'autres représentants de l'ancienne classe dirigeante. La faute ne lui incombait pourtant pas, puisqu'elle avait seulement hérité du titre nobiliaire de son ex-mari. Les personnages obéissent au moule traditionnel, alors que la conjoncture des premiers temps du socialisme est caricaturée. Chacun possède un trait sympathique : l'actrice embobine le chef de police et finit par être autorisée à jouer de nouveau. Drame et mélodrame sont ainsi entremêlés.

tion du socialisme". D'autres films font l'économie d'une présentation plus large des conditions et des destinées individuelles au profit d'exemples particuliers, comme par exemple dans *L'oreille* (*Ucho*, Karel Kachyna, 1969)[9]. Dans ce type de films, les contemporains sont confrontés à leur propre univers ; l'enquête criminelle et la reconstruction sont utilisées lorsqu'il s'agit de trouver une raison à son propre passé, pour accéder également aux relations causales et aux tabous du présent. Une telle méthode culmine avec *L'homme de marbre* (*Czlowiek z marmaru*, A. Wajda, 1976).

Peut-on s'intéresser à ces figures de la narration dans un esprit d'enquête et de critique sociale en l'illustrant à partir du cinéma hongrois ?

Film et roman picaresque

En 1969, Péter Bacsó réalise *Le témoin* (*A tanú*). L'action, située au début des années cinquante, raconte l'histoire de József Pelikán, combattant du mouvement communiste illégal et père d'une nombreuse progéniture, chargé de contrôler le niveau du Danube. Le destin, personnifié par des vieux camarades et représentants du nouvel ordre, lui permet de trouver un poste correspondant mieux à ses mérites. Pelikán reste tout aussi consciencieux dans son nouveau travail que lorsqu'il inspectait les digues du Danube. Son attitude probe et son point de vue d'homme ordinaire, ainsi que les efforts qu'il déploie pour nourrir sa famille, finissent par le conduire en prison. Il faudra alors qu'il bénéficie d'un *deus ex machina*, le mécanisme de recrutement des cadres, pour être libéré. Finalement entraîné dans les rouages d'un procès politique truqué, il essaie en toute honnêteté de jouer son rôle de témoin en dépit de son incapacité à en comprendre le vrai sens. Ce qui le mène à la cellule des condamnés à mort. L'histoire du camarade Pelikán devait s'achever. En réalité, on avait tout simplement oublié de lui annoncer sa libération. Bacsó reprendra ce même personnage 26 ans plus tard dans *Le Témoin de nouveau* (*Megint Tanú*, 1995), alors que, paisible retraité nonchalant, il se trouvera face à des aigrefins de la nouvelle époque.

L'histoire est tout à fait morale, tant dans son apparence que dans sa structure. S'agit-il d'une parabole sur le mal ? Une telle interprétation serait possible si le récit n'était marqué par une construction comique, porté par des jeux de mots et des situations ironiques. Les conditions et les mécanismes du stalinisme hongrois du début des années cinquante, son quotidien, l'appareil de répression qui le sous-tend autour de procès-spectacles, font rire les spectateurs. Le protagoniste en est responsable. Ses efforts sincères révèlent des failles dans les tentatives autoritaires des sauveurs autoproclamés du monde. Malgré l'arrière-plan idéal du travailleur modèle appartenant à un mouvement illégal de la résistance, celui-ci ne peut satisfaire aux standards moraux définis par les lois des nouveaux maîtres.

Un tel arrangement existant entre le protagoniste, l'action et le déroulement de l'univers humain environnant rappelle le roman picaresque. Il existe bien sûr des différences si l'on pense aux exemples classiques des XVIe et XVIIe siècles, dues au long développement de ce type de narration et aux spécificités de ces sociétés critiquées. Une com-

[9] Première projection publique en 1989. Le film examine ce qui se produit quand le surveillant se trouve dans la position du surveillé. Au retour d'une manifestation officielle, un couple de fonctionnaires découvre des micros cachés chez eux. Cette découverte ne changera nullement les attitudes : quand on lui offrira le poste de secrétaire d'État dans la dernière scène, le mari sera prêt à l'accepter.

paraison avec les prototypes espagnols, *Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache* et *El Buscón*, ne serait guère probante. Des figures picaresques existent dans la narration d'œuvres postérieures.

Comme dans la fabula, la narration suit l'histoire d'un anti-héros tentant de survivre au service de plusieurs maîtres et révèlant ainsi leur véritable nature. Le picaro traverse toute la société de son temps, et dévoile par ses échecs les défauts de ce monde. De tels ouvrages sont souvent para-encyclopédiques. Le contrepoint au picaro est le monde narré selon une perspective critique, où le protagoniste sert de révélateur social[10].

D'autres traits ne sont pas totalement observables dans l'exemple filmique. Le roman picaresque à la première personne obéit en effet à l'idée d'un compte-rendu pseudo-autobiographique. Le picaro possède une origine problématique, mène une existence marginale, est rejeté de tous[11] et doit sa survie à son audace et à son agilité[12]. Il est un parasite social[13], mais a tout intérêt à conserver l'apparence de la respectabilité. Il vit ainsi, selon Guillén, une vie ambiguë[14]. Une première expérience le mène dans cette direction, après laquelle il oscille entre brèves périodes d'intégration réussie et de marginalisation. D'un autre côté le picaro échoue au final s'il accomplit son désir d'intégration sociale (Lazarillo) ou s'il se convertit en pécheur repentant (Guzmán).

Quel est le mode de fonctionnement du *Témoin*, quels sont ses origines et ses motifs ? Quelles procédures narratives ont été sélectionnées, comment l'action a-t-elle été générée ? Quels aspects de la société sont montrés, quelles conditions sociales sont critiquées ? Quelles grandes orientations prend l'histoire ?

Le camarade Pelikán, l'homme responsable d'une digue, est sûrement un homme simple. Il vit en marge dans le village, s'intéresse au niveau d'eau du Danube et aux sillons laissés par les castors dans les barrages. Au départ, être gardien de digue lui suffit amplement. Il sait que son éducation est lacunaire et comprend mal les événements auxquels il est confronté : "Je suis un parfait idiot", répète-t-il sans cesse à son camarade Virág.

Pelikán a beaucoup d'enfants. Sa femme l'a quitté. Un champ de conflits potentiels est ainsi mis de côté tandis que toutes les péripéties sont centrées autour du protagoniste. Le prénom même de József Pelikán est significatif : fréquent sans doute pour cette génération, allusion à saint Joseph (et par conséquent à Joseph Staline), l'homme simple, et aux motifs moraux de son conflit avec la loi. Il est vrai que l'intention satirique exagérée de l'histoire permet de se prêter à ces jeux sur

10 Pour résumer sa tentative de trouver des traces dans l'Allemagne du 19e siècle d'un roman picaresque confronté à un type littéraire qui a empêché son vrai développement, le "Bildungsroman", Koopman suggère : "Là où les personnages se détachent du monde, des fous, des imbéciles sentencieux, des étudiants embarrassés, des soldats de fortune ou des aventuriers émergent au grand jour ; là où la descente aux enfers du héros est mise en question, où quand il raconte lui-même les hauts et les bas de son existence ; là où une morale est diffusée directement ou indirectement pour appuyer un deuxième niveau dissimulé derrière les péripéties des nouvelles et des romans ; là où une image de l'univers sera esquissée dans la narration d'une vie ; là où un héros anti-bourgeois apparaît, alors nous pouvons être sûrs de la proximité du picaro." (Helmut Koopmann, " Pikaro in des Romantik ? Eine Spurensuche", in *Der Moderne...*, pp.19-39, 38).

11 Voir à ce propos : Jacobs, *Der Deutsche...*, en particulier pp.33-36.

12 Id. p.29.

13 Hoffmeister s'intéresse aux "traits criminels" de nombreux héros dans la tradition picaresque la plus large (Hoffmeister, *Einleitung*, 4). Les romans picaresques espagnols ne se contentent pas de décrire les diverses couches de la société, mais placent aussi à côté du héros une "impressionnante brochette de vilains". (Bauer, *Schelmenroman*, 12).

14 Claudio Guillén, "Toward a Definition of the Picaresque", in id., *Literature as a System, Essays Toward the Theory of Literary History*, Princeton, 1971, 71-106, ou : Zur Frage der Begriffsbestimmung des Pikaresken. In *Pikarische* ..., pp.375-396.

les noms[15]. Le fait d'être soigneux et d'avoir une bonne nature cause les premières difficultés de Pelikán. Il faut aussi admettre que l'appartenance au Parti relève de ces traits de caractère. Cependant, il a caché un communiste persécuté qui se trouve être au début du récit un haut officiel du Parti. Cet événement met en branle le premier épisode dans lequel le vieux combattant Pelikán sera mis sur le banc des accusés avant de connaître la prison.

Contrairement au cas traditionnel du roman picaresque, le récit n'est pas présenté à la première personne. Si l'histoire est centrée sur Pelikán, présent dans la quasi-totalité des séquences, il existe aussi un narrateur omniscient qui se manifeste à travers les intertitres. Ces derniers commencent par introduire le héros sous le nom de "Attila József". Plus tard, Pelikán devient il et la référence continue à la troisième personne ; dans ce style, les intertitres ne se contentent pas de résumer les événements mais expliquent ce qui s'est passé dans un certain laps de temps : "Le troisième jour, Pelikán fut autorisé à voir un visiteur" ; "C'est ainsi que Pelikán devint le directeur de la piscine" ; "C'est ainsi que Pelikán devint le directeur du Parc Anglais. Débordant d'énergie, il se mit au travail" ; "Cette nuit également un long véhicule noir arriva pour Pelikán" ; "Pelikán réfléchit toute la nuit. A l'aube, il s'endormit, la cigarette allumée aux lèvres" ; "Alors Pelikán retourna en prison. Les jours, les années passèrent".

Les tensions entre les volontés respectables du protagoniste et sa malchance nourrissent une narration dont la dynamique est aussi assurée par l'aveuglement du héros, obstinément bon et convaincu du progrès apporté par le socialisme, et qui ne comprendra la leçon qu'au moment de l'épilogue. La narration se focalise sur les ratés se produisant dans les situations nouvelles : son manque total de compréhension permet de dévoiler les conditions et les mécanismes faisant fonctionner cette société. Autour du protagoniste, les personnages agissent à leur ordinaire, démontrant ainsi leur habilité à fonctionner comme des modèles sociaux. Cependant, le film refuse une quelconque prétention subjectiviste.

Quelque chose ne va pas

Une autre tension est visible dans le film, dont la source ne réside plus dans l'intention du narrateur de se transfigurer mais dans la différence entre le savoir restreint du héros et celui, plus ample, du spectateur, qui connaît le développement de la société à laquelle le film se réfère. Il permet de nommer et de montrer du doigt les conditions sociales. Ceci est facilité par l'oppression de la vie quotidienne, la disette, l'abus des privilèges, la propagande, l'iconographie caricaturale du pouvoir où des slogans idéologiques font écho à des situations réellement difficiles. Le silence est en partie levé par les récits des victimes de procès après leur libération ou grâce aux comptes-rendus des émigrants parvenus à l'Ouest[16]. Les tabous sont brisés dès que ces méca-

[15] Voir Árpád Virág (ci-dessous) : le camarade écrivain Tusinger (prononcer Touchingueur), le travailleur de l'usine de voitures Tivadar Vulkán. Vu sous cet angle, même l'accusé principal peut avoir comme source Daniel dans la fosse aux lions.

[16] Les mécanismes de préparation des procès sont décrits par exemple par Hodos : l'insistance sur la coopération volontaire des accusés, l'appel à leur foi, la promesse que les sentences les plus dures ne soient pas appliquées, une libération incognito des accusés après un certain temps. Voir Georg Hermann Hodos, *Show Trials - Stalinist Purges in Eastern Europe 1948-1954*, New York 1987 ; Béla Szász, *Volunteers for the Gallows: Anatomy of a Show-Trial*, New York 1972. Un autre texte intéressant, disponible seulement en Hongrie, est la biographie d'un des co-accusés d'Imre Nagy, qui présente également la vie et l'expérience des prisonniers au début des années cinquante- Voir György Köver, *Losonczy Géza 1917-1957*, Budapest 1998.

nismes sont signifiés en public. Dès que Pelikán formule "Quelque chose ne va pas", le spectateur comprend la situation. Ces formulations (la référence à son incompétence, puis ses déclarations de plus en plus fréquentes sur son incapacité à comprendre) lient les épisodes et leur servent de diapason pour les mener à une conclusion dramatique. La présentation de sujets connus produit un effet comique dépassant l'absurdité de la situation : ces blagues ne peuvent se limiter à la prononciation d'un mot interdit. Au tribunal, pour témoigner contre l'homme qui lui doit déjà la vie, Pelikán doit répéter son texte. Le camarade Virág le lui tend. "Je suis désolé, camarade, mais ce texte est celui de la sentence", dit Pelikán en le lui rendant. La présentation comique crée l'impression d'un passé depuis longtemps révolu sur lequel on peut s'étendre avec force rires. Le film semble utiliser l'argument esthétique pour présenter sa propre analyse des conditions sociales. Un intertexte servant d'épilogue cite Marx : "Pourquoi l'histoire doit-elle ainsi procéder ? Afin que l'espèce humaine puisse dire joyeusement adieu à son passé."

Un autre niveau de lecture passe par des allusions aux canons du réalisme socialiste. De toute évidence, Pelikán n'a rien d'un héros positif. Il ne se "développe" pas non plus et rappelle par-là ses ancêtres picaresques. Il ne sera même pas un héros, et ne veut d'ailleurs pas en être un. Il relève bien sûr d'une classe convenable, et a bien mérité du mouvement des travailleurs. Raisons suffisantes pour occuper des positions de responsabilité, malgré sa résistance Il échoue sans cesse, soit parce qu'il ne connaît pas bien les règles du jeu, soit parce que la malchance s'en mêle. Seul le hasard le sauve de la potence. Ce niveau d'associations est explicite dans le film, lorsqu'il s'agit de produire les documents du procès, parmi lesquels un témoignage de Pelikán appris par cœur. Un des auteurs du document conçoit son travail comme celui d'un expert, fier de ne pas avoir succombé à la tentation du "schématisme". Il ne veut surtout pas "se répéter", mais est fin prêt à réintroduire le meurtre du camarade Bástya dans la liste des objectifs des repentants si tel en était le désir dudit Bástya. Selon Árpád Virág, l'expression de ses suggestions contient une "veine poétique" permettant d'améliorer de tels écrits.

Le film réfère à un autre roman picaresque moderne. L'antipode de Pelikán devient très vite le camarade déjà mentionné, Árpád Virág, au prénom magyar et païen et au patronyme fleuri. Ce personnage est un ancien combattant de la lutte des classes, un bel esprit qui se confie à Pelikán. Ce dernier lui confesse qu'il se sent "idéologiquement complètement inéduqué", et même "un parfait idiot". Le maître et le serviteur sont recréés dans cette nouvelle version d'un éducateur autoproclamé, sorte de nouveau Pygmalion manqué puisqu'il échoue avec Pelikán, et d'un élève conduisant le *Bildungsroman* vers l'absurde. Une telle figure rappelle Chveik et son lieutenant[17] : Chveik n'est pas non plus allé de son plein gré à la guerre, mais y a apporté des décisions étranges redevables de sa propre logique et aussi des plans précis pour l'après-guerre. La première question posée par Pelikán après sa libération de prison porte sur le niveau des eaux du Danube, une préoccupation qui paraît bien incommensurable aux piétons de Budapest.

À la différence des romans picaresques et de nombreuses oeuvres modernes, l'histoire de Pelikán ne prend pas les dimensions d'une vie entière mais se limite au temps présent des événements des années cinquante. Il n'y a aucun retour en arrière, le passé est intégré dans les dialogues à l'aide de brèves remarques. Ce cadre

[17] Il s'agit du célèbre personnage du tchèque Jaroslav Hasek, dont les aventures ont été publiées de 1920 à 1923.

génère la "situation de départ" de type picaresque. Le déroulement d'histoires de ce genre serait impensable dans une autre conjoncture : persécuter quelqu'un à cause de délits représentant ici des crimes passibles de punition, avancements de carrière plaçant un homme de peu d'éducation à la tête de plusieurs établissements, institut de recherche compris, et procès politique demandant au témoin devenu accusé son entière collaboration.

Le film porte en exergue une devise de József Attila : "Nul n'a besoin d'être un héros, si ce n'est pas possible"[18], et poursuit : "Par exemple, le gardien de digue József Pelikán ne voulait pas être un héros." Les premières scènes montrent Pelikán vaquant à son travail journalier : il vérifie le niveau de l'eau et cherche des traces laissées par les castors dans la digue. La vie de tous les jours émerge des images du film, un slogan sort des galets sur la rive : "Vive notre sage leader ! ". Au grand dam de Pelikán, un chien folâtre lève la patte et fait ses besoins sur la phrase, symbolisant parfaitement la narration à suivre. Une femme à bicyclette arrive en criant : "Józsi, il y a de la viande au magasin !" Pelikán s'en va précipitamment. La queue est longue, et il n'y a bientôt plus de viande. C'est le point de départ de la première action du héros : "Dezsö doit mourir." Il s'agit d'un porc gardé dans la cave : le père Pelikán l'égorge en bas des escaliers, surplombé par ses sept petits enfants guidés par la fille aînée entonnant avec force des chansons de pionniers. Une patrouille de police passe, observe avec suspicion et se promet de tenir à l'œil cette famille. On peut alors penser que Pelikán sera sauvé. Un vieux camarade, devenu secrétaire d'État, apparaît. Pelikán l'emmène à la chasse aux castors et finit même par le repêcher du Danube. Alors que le malheureux se réchauffe dans le lit de Pelikán, la police réapparaît et se met à fouiller, mettant la maison sens dessus-dessous. Le secrétaire intervient, demandant que tout soit fait selon la Loi. On lui dit qu'il y a eu une "sérieuse dénonciation anonyme". Le secrétaire raconte aux policiers comment Pelikán l'a sauvé en le dissimulant dans la cave, et ne l'a jamais trahi, même sous la torture. Pour démontrer ses dires, il ouvre la trappe menant à la cave, où se trouvent maintenant des stocks de viande de porc, et jette ainsi son ami Pelikán en prison.

Pelikán ne peut pas enfreindre la loi. L'action du camarade Zoltán Dániel reflètera plus tard les nobles motivations de Pelikán et causera des problèmes supplémentaires : il veut à tout prix éduquer ses subordonnés et restaurer l'honneur de Pelikán. Ce dernier atterrit bien sûr en prison, en compagnie d'un ancien interrogateur et d'un évêque, comme un criminel ordinaire face à deux prisonniers politiques. Sa fille lui annonce qu'il peut être condamné à mort si l'État veut faire de lui un exemple. A peine est-il revenu à sa cellule qu'il doit en sortir, non pour se diriger vers le lieu d'exécution, comme il l'apprend, mais parce qu'il est libre. Et le porc, alors ? "Quel porc ? Il n'y en a jamais eu", déclare le représentant de la Nation.

Pelikán veut remercier son protecteur présumé, mais Dániel a disparu. Pelikán est emmené dans "une grosse voiture noire"[19]. Il rencontre le camarade Virág, de toute évidence bien informé sur lui et qui va "lui demander une faveur". Les tentatives visant à placer le vieux combattant à un poste plus approprié annoncent les épisodes suivants. Pelikán devient le directeur de la piscine ; il fait entrer la foule avant de plonger

18 "Parlez [...] aux pauvres besogneux, creusez dans leurs coeurs, que nul n'a besoin d'être un héros, si ce n'est pas possible" (*Szólítsd, mint a méla borjúszáj// a szorgalmas szegényeket - rágd a szivükbe: nem muszáj hösnek lenni, ha nem lehet*) Traduction depuis l'anglais de "Fly, Poem" [*Szállj költemény*] (1937).

19 Selon un intertitre du film.

vers l'endroit où le camarade Bástya nage en solitaire, sous la protection de deux gardes du corps[20]. La scène suivante montre Pelikán rejoignant sa cellule. Il remballe ses affaires et rencontre le camarade Virág, qui a une nouvelle demande. Pelikán devient directeur du Parc Anglais, qu'il transforme en parc d'attraction, d'après l'esprit socialiste : le train-fantôme se transforme en "train de l'esprit socialiste", les portraits des auteurs classiques du socialisme et des leaders du Parti tenant lieu de fantômes. Quand le camarade Bástya voit son portrait dans l'un des wagons, il s'évanouit. S'ensuit la répétition accélérée d'une chaîne d'événements bien connus du spectateur : la cellule, le bureau du camarade Virág, une nouvelle nomination. "Pitié, je suis un parfait idiot", proteste Pelikán. Rien n'y fait : il se retrouve directeur d'un institut devant créer une orange hongroise. Le seul exemplaire qui a poussé est dévoré par un enfant pendant la cérémonie destinée à promouvoir le succès des officiels du Parti. Virág sauve la situation en présentant un citron au camarade Bástya : "Voilà une orange hongroise. Un peu jaune, un peu acide, mais bien à nous."[21] Cette fois, Pelikán est décoré et une soirée de gala a lieu à l'Opéra. Pelikán est pris de remords : "Nous avons trompé le peuple." Virág le reprend en disant que seuls les impérialistes ont subi des dommages : "Je ne voudrais pas être dans leur peau."

Pelikán est à nouveau emmené dans une grosse voiture noire. Des allusions du camarade Virág annoncent un changement de cap : il y aurait une "conspiration de Dániel et ses comparses". Pelikán, qui pense d'abord à une blague, doit comparaître pour témoigner contre son ami. Il rentre chez lui abasourdi et parle en dormant. La maison prend feu et est reconstruite selon la méthode stakhanoviste, mais on oublie portes et fenêtres. Pelikán est emmené et préparé pour apparaître devant la cour de justice. Il ne souhaite pas témoigner, mais comme Virág menace de se suicider au pied du monument funéraire qui lui est destiné[22] et de faire subir la torture à Pelikán en même temps, ce dernier déclare : "Merci, camarade, tu m'as redonné la foi."

Une équipe de spécialistes prépare l'apparition de Pelikán devant la Cour de justice. Un écrivain rédige son témoignage, une femme du théâtre réfléchit à la "motivation" du personnage qu'il va jouer. Finalement, tous conviennent de le présenter comme un "travailleur hongrois, modèle 1950" et de l'affubler des oripeaux adéquats. Pelikán redevient ce qu'il est en réalité.

Un enseignant et une méthode de technique de discours l'aident à apprendre son texte. Un psychologue l'assiste pour une meilleure mémorisation, un docteur diagnostique en lui des pieds plats. Le Danube enfonce les digues. Des meubles sont emportés par les flots. Pelikán reste assis sous un arbre, récite par coeur son témoignage en faisant des exercices de diction... Quelqu'un lui hurle quelque chose et Pelikán prend peur : "Quelque chose ne va vraiment pas ici."

Une comédie contemporaine

La date de comparution devant la cour approche. Virág lui fait à nouveau répéter son texte. L'interrogateur précédent, qui l'avait déjà brutalisé, sera de la partie et témoignera que Dániel était un mouchard de la police. Pelikán quitte son mutisme et insiste pour dire la vérité telle qu'il la connaît, puisqu'il est témoin. Il proteste contre le témoignage du "bourreau fasciste", demande à Virág et à

20 Une certaine similarité existe entre les visages de Bástya et de Brejnev.

21 *Magyar Narancs* (L'orange hongroise) est devenu le titre d'un des premiers journaux indépendants en 1988.

Dániel de défendre la vérité et de retourner le procès contre l'ancien interrogateur. Le visage de Dániel s'éclaire brièvement ; celui de Virág reflète son désarroi. Pelikán considère toutes les tentatives faites pour qu'il lise son texte comme des preuves de ses allégations et pousse plus loin son argumentation. L'interrogateur élargit ses accusations à Pelikán . Le chef d'État suit la scène dans une pièce avoisinante alors que son nom est mentionné. "Même le camarade Bástya pourrait bien être un mouchard de la police dans ces conditions", dit Pelikán. Bástya est terrifié. Le téléphone sonne. Le cas de Bástya sera à son tour examiné.

Changement de décor : Pelikán figure parmi les accusés condamnés. Le verdict n'est pas mentionné, seul un intertitre informe que "Pelikán retourna ainsi à la prison. Des jours et des années passèrent". Le dernier repas est servi, ce qui semble indiquer qu'il a été condamné à mort.

Tout fait alors penser à la fin. Le fond picaresque comme la logique consistant à précipiter les événements jusqu'à un point précis n'apparaissent pas contradictoires. Seul un héros ou un fou peut incarner la vérité à ce stade. Le picaro peut le faire en tant qu'imbécile. La mort du protagoniste servira de point d'orgue dans cette description sociale. S'il a réussi à échapper à son sort après l'abattage illégal du porc, Pelikán peut fort bien avoir perdu la vie en défendant son sens de la justice, de la loyauté et son intransigeance face à la vérité. La structure picaresque se dissout quand un personnage n'agit plus suivant sa propre logique et commence à argumenter, à protester. Il se réfère alors à des principes politiques et moraux, mal soutenus par des paroles creuses, mais jamais disparus : vérité, justice, et l'idée lointaine d'un ordre juste du monde. L'éclat de Pelikán ne mène pas à suspendre la dynamique comique de l'action. Il retrouve la prison, s'accuse à nouveau d'être un parfait imbécile et prouve à nouveau son utilité au cours de la dernière nuit en préparant son gardien à un débat politique, bien à sa manière[23].

L'exécution n'a pas lieu : "Tu es réhabilité", dit le directeur de la prison, arraché de son lit. "Je ne pourrais pas être pendu plutôt ?" "La réhabilitation veut dire que tu es innocent", répond le directeur. Il est clair que la mort de Pelikán était difficile à faire accepter. La pression exercée sur la société de la fin des années soixante pour identifier ce passé comme sa propre préhistoire et pour conserver la croyance que maintenant tout était différent, restait trop forte. En épilogue, Pelikán et Virág se retrouvent dans un tramway bondé de Budapest. "C'est pour eux que j'ai combattu", dit Virág à propos de la foule. "Ils vont bien me regretter." "Je n'en mettrais pas ma main au feu", est la réponse. Les réunions chez Virág comme les commissions accordées à Pelikán, appartiennent bien au passé.

"Les sociétés fermées et donc caduques sont révélées de manière satirique quand on prend la perspective d'une personne de rang social inférieur. Elles montrent alors la face cachée derrière leurs façades morales", écrit Koopman lorsqu'il tente de décrire la fonction morale du récit picaresque et de résumer les raisons de sa résurgence moderne[24]. *Le Témoin* n'a pu être projeté en public que pendant une brève période, en 1969. Au milieu des années quatre-vingt, il a fini par retrouver sa place dans les programmes de l'après-midi des salles obscures et des cinémathèques. Mais cette comédie reste en prise directe sur la Hongrie contemporaine, au carrefour du passé et du présent.

Traduit par Jean-Yves Malherbe.

22 Une statue en bronze d'un homme botté. Le socle porte l'inscription : " Une vie pour le peuple. Arpád Virág ".

23 Par exemple, la question " Que signifie le boycott de la Douma ? " (duma =bavardage en hongrois) provoque la réponse " que chacun la ferme ", réponse notée par écrit par le gardien.

24 Koopmann, Einleitung, 3.

Napló :
Mes enfants (1982)
Père et mère (1990)

Kristian Feigelson

Du journal intime à l'écran-souvenir chez Márta Mészáros

Márta Mészáros travaille dans ses films plusieurs niveaux d'échelles, notamment dans sa trilogie *Journal Intime*. Partant d'une microanalyse – l'enfance, la perte du père et de la mère - le Journal s'achemine vers une macroanalyse historique : le stalinisme et l'URSS, la déstalinisation et la Hongrie jusqu'à 1956. Entre ces moments d'une histoire tragique du XXe siècle, la réalisatrice recherche ses racines, d'Europe centrale en Asie centrale.

Dans ces différents va-et-vient, la cinéaste pose à la fois la question du lien social et du lien cinématographique. Elle esquisse aussi la relation du cinéma et de l'histoire, à partir d'une utilisation abondante d'archives qu'il s'agit d'insérer dans la trame romanesque du film. D'un point de vue sociologique, on peut s'interroger sur la production d'ensemble de ces objets complexes et se demander s'il faut être au niveau de la macroanalyse ou au contraire, relativiser au niveau de la microanalyse pour interpréter l'œuvre de Márta Mészáros[1]. Comment comprendre l'ensemble de ces interactions ? Quelles peuvent être les fonctions d'un journal intime, derrière l'exigence constante de l'auteur de le publiciser, dans des contextes parfois impossibles ? Exister sur une scène publique, se produire dans et par le biais d'un espace public n'oblige-t-il pas à produire aussi des non-dits, si le journal intime est bien ce qui se tient au point de tension entre le visible et le non-dit, comme l'explicite en partie la cinéaste : "Le motif fondamental de tous mes films est l'anatomie du mensonge..."[2]

Un parcours chaotique

Auteur d'une quarantaine de films, Márta Mészáros est née en 1931, en Hongrie qu'elle quittera pour gagner l'URSS en 1934 avec ses parents, avant de rentrer en 1946 à Budapest. Elle retourne en URSS pour finir l'école de cinéma du VGIIK, réalise son premier court-métrage en 1957 et son premier long-métrage, *Kati*, en 1968. Le thème autobiographique de *Kati* sera repris de manière quasi-obsessionnelle et souvent inaboutie dans la plupart de ses films ultérieurs, faisant de cette première œuvre un film prémonitoire

1 Cette construction filmique corrobore le point de vue de Jacques Revel selon lequel "aucune échelle n'a de priorité sur une autre dans la construction d'objets complexes... C'est la mise en regard qui procure le bénéfice analytique (...) où coexistent deux niveaux : la micro et la macroanalyse". *Jeux d'échelles. La microanalyse à l'expérience*, Paris, Gallimard, 1996. Voir la traduction filmique de ces propos dans le documentaire *Mutter* (2002), de Miklós Gimes, revisitant l'histoire de son père exécuté en 1958.

2 Entretien avec Marcel Martin, in *Révolution* n°220, 18 mai 1984.

qui met déjà en cause un univers où règnent le mensonge et l'illusion.

"Je ne savais pas très bien ce qui se passait autour de moi, le stalinisme... Je vivais ma vie quotidienne, je sentais des choses très dures autour de moi, les gens qui disparaissaient. J'avais vraiment des problèmes mais déjà j'étais quelqu'un de politique..."[3] De *Mészáros László emlékére* (1968), puis *Une mère, une fille* (1975), à la trilogie des *Napló* avec *Mes enfants* en 1982, *Etres aimés* et *Père et mère* en 1990, puis *Kisvilma - az utolso Napló* (*Ultime journal*) en 2000, le même fil conducteur prévaut, celui d'une jeune fille abandonnée, élevée dans un orphelinat, qui part à la recherche de ses parents, dont on nous laisse entendre qu'ils l'ont abandonné jadis, et dont elle retrouvera la trace à force de persuasion. La solitude de l'orphelinat et de l'enfermement (métaphore de la Hongrie de l'époque ?) devient la condition de sa liberté et de son devenir de femme. Aussi le premier film de la trilogie *Napló* (1982) ramène cette fiction à sa réalité.

En 1934, une fillette de 3 ans et ses parents quittent la Hongrie fasciste pour gagner l'URSS. Le père sculpteur est arrêté en 1937 par le NKVD en Kirghizie puis déporté, et disparaît en 1938 dans un camp tandis que la mère meurt du typhus en 1942.

En 1946, Márta Mészáros rentre en Hongrie communiste pour être adoptée par une militante du Parti. Sa trilogie couvre une grande partie de l'histoire communiste hongroise, de la période noire de 1947 à 1953 dans *Mes enfants* (*Napló I*), puis de la mort de Staline en 1953 au soulèvement de Budapest en 1956 dans *Etres aimés* (*Napló II*), à la Hongrie de 1956 à 1968 dans *Père et mère* (*Napló III*). Reflets d'itinéraires et de drames personnels en relation avec l'histoire, ces films croisent micro-niveau - la recherche du père - et macro-niveau - la dénonciation du stalinisme.

Ce phénomène générationnel avait déjà été abordé par d'autres cinéastes d'Europe centrale de cette époque, du Hongrois István Szabó dans *Père*, en 1968, à la cinéaste tchèque Véra Chytilova avec *Les petites marguerites* en 1966. Et cette interrogation sur l'après-guerre avait précédemment été ouverte en URSS par André Tarkovski dans *L'enfance d'Ivan*, en 1961. Le *Journal* de Márta Mészáros sera soit interdit à l'Est jusqu'en 1984, soit partiellement montré selon les contextes. Pour cette génération de cinéastes de l'après-guerre, la vie quotidienne n'ayant pas fondamentalement changé ou s'étant même plutôt aggravée avec l'arrivée des pouvoirs communistes, il s'agissait avant tout de faire un retour sur soi. Le cinéma se devait d'être introspectif ou mettre l'accent sur des destins fortement individualisés. Ainsi Márta Mészáros : "Comme mon héroïne Julie, j'avais 3 ans lorsque mes parents m'ont amené en Union Soviétique. Il n'y avait aucune raison politique à cet exil. Mon père sculpteur émérite avait simplement envie de remonter la route qui avait conduit ses ancêtres mongols à Budapest. Il a été arrêté en 1938 lors des purges staliniennes et personne ne l'a revu."[4]

Le film devait figurer la permanence des destinées individuelles face à la contrainte collective, où la cellule familiale s'efface devant la nécessité historique. Conçu comme une sorte de chronique des années 50, le film témoigne d'un refus de cet ordre nouveau qui s'est installé en Hongrie, où la nostalgie de l'enfance disparue se mêle à l'hostilité d'une nouvelle famille imposée, reflet de la propa-

3 Entretien dans *Le Matin*, 26 septembre 1984.

4 "Etre née sous Staline", in *Le Figaro*, 17 mai 1984.

gande stalinienne qui étouffe alors Budapest. Orpheline bien avant la disparition de Staline, il s'agit dans *Napló* de réapprendre seule (sans père, ni mère). L'adoption devient impossible dans la relation de Julie à Magda, sa "protectrice" qui fait régner professionnellement la terreur. Le stalinisme apparaît comme plus social que politique : il est de l'ordre des micro-pouvoirs familiaux.

La disparition des pères renvoie au vide idéologique des années 50, dans un mouvement de continuité avec les années 30 où le stalinisme a changé de nature. Dans *Napló*, la cinéaste met en scène le rapport de Julie à Janos, son double paternel où l'ingénieur János rappellerait László, le père disparu. Mettant en parallèle la naissance de l'adolescence et le post-stalinisme, elle s'interroge sur une possible démocratie. Comment Julie pourrait-elle trouver une réponse à l'arrestation de Janos, alors que de nouveau, sous Rákosi, la Hongrie sombre dans le stalinisme ? Mais Márta Mészáros affirme ne pas avoir tourné son *Journal Intime* "pour prendre position. Je l'ai fait pour les jeunes générations qui ont envie de savoir et de comprendre ce qui s'est passé. Je l'ai fait pour moi. Pas par souci de thérapie, simplement parce que je porte cette histoire dans mon cœur et que je dois la raconter. J'ai toujours pensé que l'expérience politique et économique hongroise était très intéressante pour un pays de l'Est. Dans cette trilogie, je continuerai mon histoire jusqu'en 1968, date où j'ai réalisé mon premier film *Kati*. J'aurai tourné en quelque sorte l'histoire de mon pays, celle de son cinéma et la mienne. N'est-ce pas là le rêve de tous les cinéastes ?"[5] *Napló* reflète d'abord des trajectoires de vies privées et leurs échecs, où l'abstraction de certaines situations se juxtapose à un contexte d'observation intimiste.

Différents niveaux de lecture

Dans l'opacité des situations révélées, ce cinéma ne procède pas seulement de la fiction. Il mêle des extraits de films soviétiques des années 30 de Dziga Vertov, des actualités sur 1956 et des récits plus personnels. Quel peut être le statut de ces différentes images : documents d'archives, films d'époque, actualités officielles, défilés de mode en 1947 à Budapest, ouvriers modèles riants, discours militants contre Rajk dans différents extraits de films vus par Julie ? Dans une sorte de souci illustratif, le film finit par contenir un ensemble de films accréditant la chronique familiale par la vérité de l'archive officielle.

Ce cinéma reflète un problème moral propre au totalitarisme : comment être à la fois témoin et complice de cette époque ? Plus tardivement, en 1976, avec *L'Homme de marbre* de Wajda, le cinéma faisait relever ce questionnement d'une enquête. Dans sa recherche, la journaliste Agnieska privilégiait le témoignage oral, dans la mesure où l'accès aux archives des années 50 s'avérait impossible pour rendre intelligible le présent. Comment à la fois interroger ses propres parents et les images vues ?

Chez Mészáros, l'histoire s'ouvre sur une arrestation pour se clore sur une autre. Sur cette ligne de récit simple et de factures classiques, le film opère une série de glissements mystérieux. "Cette histoire s'est écrite dans les années 70. Je ne me suis pas posé le problème en termes de rapport entre vécu et

[5] *Le Matin*, op.cit. Cf. à ce sujet, l'article de Roger Odin dans *Théorème* à propos du travail de Péter Forgács.

imaginaire. Il fallait trouver la distance nécessaire... J'ai commencé à écrire cette histoire il y a quinze ans, avec beaucoup de facilités. Si j'ai attendu aussi longtemps pour faire le film, c'est sans doute pour trouver la distance nécessaire. Cette distance qui me plaît tant dans le film de Bergman *Fanny et Alexandre*."[6]

La description des relations entre les principales figures féminines de *Napló* frise la caricature. Entre Magda et Julie se pose directement le problème d'une confrontation des femmes, récurrent chez Mészáros (*Une mère, une fille*, *Elles deux*) à travers le thème de la mauvaise mère qui s'efforce d'effacer le passé. Magda, résistante, journaliste puis directrice de prison, appartient au camp des communistes vainqueurs après 1947 et permet donc à Julie d'accéder à certains privilèges. De sa fonction de mère substitutive, instrumentalisée par le nouveau régime, elle apparaît peu à peu comme un archétype social aux antipodes de Julie, qui cherche elle à s'identifier aux victimes de l'antistalinisme. "Il s'agit d'une histoire à plusieurs niveaux, à thèmes entrelacés, dans laquelle les personnages vivent des situations très compliquées avec une sensibilité exacerbée..."[7]

Cette histoire familiale transpose métaphoriquement celle de la Hongrie contemporaine et pose la question de l'équilibre réel entre l'analyse historique et la "recherche du temps perdu". Pour Mészáros, l'histoire relèverait avant tout d'une tragédie personnelle : un rapport d'affrontements individuels au sein du microcosme social, dans une histoire qui se répèterait, l'arrestation de Janos en 1953 faisant écho à celle de László en 1938 et reflétant les clivages entre libéraux et orthodoxes au sein du Parti. Une conception de l'histoire différente de Miklós Jancsó, qui met en scène à la même époque une histoire plus collective de la Hongrie sous la forme de fresques et de tableaux symboliques comme dans *Les Sans-espoir* en 1967 ou *Rouges et blancs* en 1968. Pour Márta Mészáros, il s'agit de parcourir l'âge adulte au prix de renoncements : ainsi l'évènement de 1956 est vécu à la fois comme une rupture et un échec, malgré l'ouverture progressive de la période Kádár et de la déstalinisation. La figure du père est un gouffre, son absence n'a pas permis une construction sociale, comme l'illustrent les plans en plongée vertigineuse dans la carrière de marbre, où la figure du père est assimilée à la matière. Mais le film s'inscrit dans une dimension plus historicisée des rapports masculins/féminins ou paternité/maternité.

"J'ai toujours réagi instinctivement contre... Dans *Journal intime*, j'ai réinventé mon père que j'ai très peu connu. J'ai écrit pour moi-même, pas pour la censure, plusieurs versions du scénario. Mais il y a eu toujours les retours en arrière. J'ai fait jouer à Nowicki les deux rôles parce que sentimentalement, en moi, c'est le même personnage, le même type d'homme. Mais il y a autre chose. L'actrice Zsuzsa Czinkoczi n'a pas connu son père. Enfant, elle a été la fille de Nowicki dans deux de mes films : *Elles deux* et surtout *Comme chez nous*. C'est le mensonge stalinien à l'époque où pour les communistes, Staline restait la grande figure du père des démocraties populaires..."[8]

Jan Nowicki, acteur fétiche de Wajda devenu, après Jancsó, le second mari de Mészáros, incarne la double figure paternelle du film - László Mészáros et l'ingénieur János. Le film joue en permanence sur ces ambiguïtés, des relations d'ouverture et d'enfermement, d'appartements fer-

6 Entretien dans *L'Humanité*, 25 mai 1984.

7 Entretien avec Luce Vigo in *Révolution*, 28 septembre 1984.

8 Entretien avec Jacques Siclier, in *Le Monde*, 3 octobre 1984.

més et de rues ouvertes, mêlant le micro et le macro-niveau sur un fond d'enfance composé de souvenirs familiaux en Russie, illustrés par les images d'un bonheur transparent. L'expérience de l'enfance évacue des faits marquants au profit de souvenirs souvent insignifiants, séries de fragments autobiographiques réutilisés comme des souvenirs-écrans[9]. L'utilisation du noir et blanc met en perspective le souvenir et le refoulé de la mémoire, pour les renforcer. On retrouve ces techniques chez d'autres cinéastes de l'Est produisant un réexamen idéalisé de l'histoire : chez le réalisateur russe Mikhalkov dans *Soleil trompeur* en 1994, ou la Géorgienne Lana Gogobéridzé avec *Valses sur la Petchora* en 1992, qui développent tous deux des visions romantiques, sinon mensongères, du stalinisme. La chronique familiale est censée donner un sens à l'histoire autour d'un découpage en trois plans dans la Trilogie, où la vie officielle apparaît comme étant celle de la Nation, la vie quotidienne, celle de la famille et la vie intime, celle de l'individu, noyau dur des sensations. Dans le cadre d'une sorte de lyrisme onirique, le premier niveau, constitué essentiellement d'archives - celles de la vie officielle - interfère peu sur les autres[10].

Le fil historique

Dans quelle mesure ce *Journal Intime*, perçu comme l'histoire d'un microcosme, interfère avec l'histoire, en devient un fil conducteur, parfois ténu, parfois essentiel ?

En 1945, une grande partie des anciennes élites ont disparu ou ne peuvent s'intégrer au nouveau régime communiste de l'après-1948. Comment comprendre ce statut des nouvelles élites venues d'URSS, auxquelles participait aussi indirectement Márta Mészáros dans le nouveau processus de soviétisation touchant la Hongrie de 1948 ? Dans la singularité du débat hongrois, il est nécessaire de comprendre la multiplicité des causes en fonction de différents facteurs[11]. Les années d'avant-guerre voient la montée du fascisme, le rapprochement avec Hitler et l'exil des élites à l'Ouest comme à l'Est de l'Europe. A cette période la famille de Márta Mészáros, sympathisante communiste, décide de gagner l'URSS, encore "patrie du socialisme" pour nombre d'Européens. En 1938, les premières lois antijuives sont édictées en Hongrie. Les pro-communistes sont minoritaires dans le pays : la plupart de leurs dirigeants sont en URSS et leurs intellectuels, Lukács ou Tibor Déry par exemple, encore peu connus. L'après 1948, avec l'installation d'un pouvoir communiste sous l'égide des Soviétiques, incarne une période à la fois d'espoir et de peur, dans un contexte d'exaltation et de stagnation. Ces années 48-53 sont aussi celles de la terreur stalinienne, avec une courte période de décompression à la mort de Staline en 1953 jusqu'au soulèvement de 1956, marqué en octobre par une forte rupture nationaliste et l'intervention des chars soviétiques, qui répriment le soulèvement pour installer immédiatement une nouvelle normalisation. Cette situation avait été précédée par deux années de luttes entre réformistes et staliniens au sein du Parti. Le Premier ministre Nagy avait été éliminé en mars 1955 pour être transféré en URSS, avant que les Soviétiques écartent aussi son

9 Cf. Sigmund Freud, *Psyschopathologie de la vie quotidienne*, ch. 4, Payot, 1923.

10 Cf. la classification de Serge Daney, assimilant *Napló* à un feuilleton de télévision au lyrisme publicitaire : le père arrêté, la mère morte, la petite fille abandonnée... in "Budapest années 1950 ", *Libération*, 1er octobre 1984.

11 Cf. Miklós Molnár, *Histoire de la Hongrie*, Hatier, 1996.

successeur Rákosi, au mois de juillet 1956[12].

L'ensemble du *Journal Intime* procède d'une lecture tronquée de l'histoire, par son exacerbation de la mythologie du père disparu. On peut en donner quelques exemples. Dans son dernier film Kisvilma - *Terre d'espérance, ou l'ultime Journal*, en 2000, le lieu d'origine des proto-Hongrois est identifié au lieu de séjour du père au Kirghizstan, au cœur de l'Asie centrale. Dans une lecture "nationaliste" des origines de l'identité hongroise, Márta Mészáros transforme ses compatriotes en successeurs de Gengis Khan, arrivant sur le Danube en 1241/1242, alors que les anciens Hongrois, tribus issues de Bachkirie au sud du Tatarstan ou de Sibérie, selon des hypothèses controversées, partirent vers le Caucase puis le Danube au premier millénaire avant Jésus-Christ. Autre exemple : quel a été réellement le statut du groupe des exilés hongrois en URSS en 1934, comme Beni Ferenczy, Béla Vitz, János Macza, János Reismann[13], auxquels son propre père, sympathisant du communisme, a sans doute été lié ? La série des journaux intimes reste silencieuse sur cet aspect. Car nombre de ces intellectuels hongrois communistes émigrés en URSS, de Béla Kun à Frigyes Karikás disparaîtront sans laisser de traces[14].

Dès 1953-1955, cette "République indépendante des écrivains" selon l'expression de l'historien François Fejtö, représentative d'une large partie de l'intelligentsia de l'époque, refusera de capituler au moment du retour au sommet de Rákosi. Les films ne peuvent traduire la complexité des causes de 1956[15]. On peut citer quelques facteurs qui précipitèrent cette crise, significatifs des débats de la période, qui se focalisent autour de la faiblesse du Parti communiste et de la montée en puissance d'un courant réformiste résolument opposé à la direction stalinienne. Ils expriment la frustration générale de la société hongroise au regard de la perte de territoires, à la différence des dirigeants tchèques et polonais qui obtiennent quelques compromis territoriaux dans l'après 1945. Moscou n'octroie aucun cadeau aux dirigeants hongrois prosoviétiques revenus de leur exil, sur une question pourtant sensible en Hongrie depuis le traité du Trianon, jamais vraiment avalisé après le morcellement de l'Empire austro-hongrois.

Le groupe dirigeant du Parti, d'origine juive, restait isolé et Imre Nagy avait franchi les limites de la déstalinisation en développant "un communisme suicidaire"[16] qui contribuera aux évènements de 1956. Enfin on peut concevoir la singularité des enjeux politiques nés de la relecture de l'histoire en Hongrie après la chute du mur de Berlin en 1989, même si la Hongrie bénéficiait jusque-là, à la différence des pays satellites de l'URSS, d'un statut plus libéral : "La Hongrie a en effet connu pour la première fois au XXe siècle une transformation politique qui n'a pas été accompagnée d'un reniement collectif du passé."[17] La réhabilitation des victimes de 1956 a été entamée dès 1988, cristallisant les conflits intellectuels en 1990[18].

12 Sur le phénomène de la déstalinisation, cf. Charles Gati, *A History of Hungary*, Indiana U. P., 1990.

13 Cf. monographie sur Lászlo Mészáros par Sándor Kontha, *Ildiko Enyedi, Notre petit XX° siècle*, et Catherine Portuges, *Screen Memories/Márta Mészáros*, Indiana University Press, 1993.

14 Sandor Kontha, *Mészáros Laszlo : 1905-1945*, Budapest, Képzomü veszeti Alap, 1991 : "Mészáros prépare plusieurs sculptures pour Moscou. En 1936, il est à Frounzé où il a largement contribué à décorer l'espace public. Il fonde la première école de sculpture en Asie centrale. En 1980 eu lieu à Budapest une première rétrospective de ses oeuvres."

15 Cf. les thèses de l'historien hongrois György Ltivan, *Nouvelle Alternative*, 1993. Voir Katalin Petrak, *Magyarok a Szovjetunióban 1922-1945*, XVI Politikatörténeti Füzetek, 2000.

16 François Furet, *Le passé d'une illusion*, Hachette, Paris, p.530.

17 Cf. Paul Gradvohl, "Les historiens et les enjeux politiques du passé en Hongrie", in *Stalinisme et nazisme*, Complexe, 1999, p. 248.

18 Cf. les propos de György Földes, directeur de l'Institut d'histoire à Budapest, au Congrès de hungarologie à Jyväskylä (août 2001).

La spécificité du kadarisme dans le contexte géopolitique de la Hongrie permet d'expliquer la production de films comme ceux de Márta Mészáros. Au cinéma existent aussi des compromis sur les crimes du passé et les aspects positifs du kadarisme après 1956, dans un contexte de commande publique d'Etat où l'autonomie des cinéastes reste plus ou moins relative[19]. Plus globalement, *Napló* restitue les mœurs ou l'art de vivre des classes dirigeantes hongroises des années 50, où la notion de privé s'est fondue dans l'espace public et les nécessités de l'histoire.

L'intimité d'un journal

Pourquoi filmer une autobiographie ? Dès les années 1980 en Hongrie, le réel en crise exige des formes nouvelles pour être vu. *Le Journal Intime* est une réponse, qui donne un cadre au récit familial. Le territoire de la fiction est délimité par des trajets incessants, un parcours de vie entre l'URSS, la Kirghizie, la Hongrie puis la Russie. Les personnages sont définis et revus dans des scènes invraisemblables d'un point de vue historique, comme celle de la fête du Nouvel An dans *Napló*, mêlant ouvertement résistants et police secrète. L'ensemble de ses films sont travaillés en permanence suivant un même axe, par ce double mouvement d'autofiction et d'autobiographie.

L'enfance, par le thème générique du traumatisme, est la terre d'origine de la fiction. Elle est l'enjeu de son travail de cinéaste : il s'agirait de garder grâce au cinéma une mémoire du cinéma : "Freud n'a jamais abandonné quelque chose qui peut se formuler de la façon que je viens de dire : réécrire l'histoire, formule qui permet de situer les diverses indications qu'il donne à propos des petits détails dans les récits en analyse."[20]

La cinéaste incarne elle-même une recherche cinématographique, où tous ces trajets vont donner forme à une enquête très parcellaire sur l'histoire au profit d'une véritable quête inassouvie sur soi-même. Mészáros met en scène un processus d'aller-retour pour rétablir une histoire effacée qui ne relève plus d'un rapport de réalité mais plutôt d'une volonté de produire des preuves de vérité. Ces films prennent donc souvent la forme cinématographique d'une enquête : l'autofiction se propose de retrouver le réel dans la fiction des personnages, utilisant les archives comme formes de preuve. L'histoire familiale domine ce réel, dont les frontières ambiguës avec l'imaginaire posent les conditions de passage à l'âge adulte. Pour Mészáros, il ne s'agit pas vraiment de conférer de la crédibilité au récit, mais de se donner le réel comme objet essentiel de la recherche, dans la mesure où la référence à l'histoire permet encore d'en trouver les traces. Ainsi *L'ultime Journal* prend la forme d'un documentaire de fiction apportant les dernières preuves des films précédents grâce à une enquête de terrain en fin de compte bouclée.

A la différence de Chris Marker dans *Level five* en 1996, de Jean-Luc Godard dans son *JLG/JLG*, sorte d'autoportrait de cinéaste réalisé en 1995, ou encore de Nani Moretti et son *Journal Intime* en 1993, Márta Mészáros ne rend pas son histoire vraiment problématique[21]. Celle-ci

[19] Cf Mira et Antonin Liehm, *Les cinémas de l'est, de 1945 à nos jours*, ed. 7art, 1989 ; Daniel J. Goulding *Post new wave cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*, Indiana U. P., 1989 . Bryan Burns, Hungary world cinema, Associated University Press, 1996, et plus récemment Jean-Pierre Jeancolas, *L'oeil hongrois, quatre décennies de cinéma à Budapest, 1963-2000*, éd Magyar Filmunió, Budapest, 2001.

[20] Cf J. Lacan, *Séminaire I. Ecrits techniques de Freud*, Seuil, 1975, p.20.

[21] Ou comme l'écrivait François Truffaut : " Le film de demain m'apparait encore plus personnel qu'un roman individuel et autobiographique, comme une confession ou comme un journal intime.Les jeunes cinéastes s'exprimeront à la première personne et nous raconterons ce qui leur est arrivé... " in *Les films de ma vie*, Flammarion, 1975, p. 33.

reste plutôt de l'ordre d'une énigme, relevant d'un dispositif global d'interpersonnalisation où le moi réfracterait un phénomène plus collectif, chacun étant en Hongrie partie prenante de cette histoire. Le cinéma est devenu une tribune au service de la confidence où l'espace public peut être assimilé à la fois à un espace de compassion et à un mode d'exposition articulant destins individuel et collectif, dit et non-dit, le secret et le dicible. Il valorise la réfraction du lien social sur la scène publique, comme une manière possible de contourner les blocages interindividuels, sans que les mécanismes d'exclusion puissent être restitués dans leur complexité[22]. La parole privée devient publique dans un contexte de reconnaissance sociale. On pourrait alors esquisser quatre fonctions essentielles de cette parole privée à l'écran, dans le cadre d'un cinéma de compassion[23], en reprenant une classification plus sociologique où peuvent interférer ces différentes instances : le message personnel, comme dévoilement de la parole privée dans l'espace public, le verbe thérapeutique, comme exhibition pour parfaire une identité sociale, la confession, comme rapport à soi et au monde social, et enfin le message collectif, dans un rapport plus global à l'histoire.

Dans cette relation constante entre tribune et témoignage, le cinéma conçu comme agent de la personnalisation donne une nouvelle visibilité à ces fonctions. Dépassant l'aspect autobiographique, le journal relève d'une série de fragments, reconstruit comme un récit après-coup. Porter sur scène son histoire personnelle équivaut non seulement à valider une expérience mais obligerait à se construire une identité sociale nouvelle. À cet égard, *Le Journal Intime* est au carrefour du cinéma de fiction et du journal de conversion, une confession sans confesseur, à l'image des écrits de Mme de Sévigné au XVIIe siècle en France. Dans cette perspective, l'écriture devient une victoire sur l'absence. Grâce au cinéma, Márta Mészáros revisite en permanence ce territoire de l'enfance : "Abandonnée par son père alors qu'elle était toute petite, Fanny est allée vivre avec sa mère au coeur d'une grande forêt enchanteresse où habitent également sa grand-mère et son arrière grand-mère paternelles. Cette forêt, qu'elle ne peut parcourir les yeux fermés, représente tout son univers. Mais un jour, Fanny s'égare..."[24]

22 Cf. Louis Quéré, "L'espace public : de la théorie politique à la métathéorie sociologique" in *Quaderni* n°18, 1992, et Richard Sennett, *Les tyrannies de l'intimité*, Seuil, 1979.

23 Préfigurant la télévision compassionnelle. Cf; les thèses de Dominique Melh, "Télévision publique, télévision privée" in *Réseaux* n°63, janvier 1994, p.101, et *La télévision de l'intimité*, Seuil, 1996, p.128.

24 Descriptif de son film pour enfants, *Piroska és a Farkas*, (*Bye bye Chaperon Rouge*), coproduction Canada-Hongrie, 1989.

Napló : Père et mère (1990)
photogrammes de la première séquence

Psaume rouge
Miklos Jancsó, 1969

Raymond Durgnat

Psaume rouge

Genèse et développement

L'idée de *Psaume rouge* remonte au moment où un ami raconta à Gyula Hernádi comment, en 1945, des villageois hongrois ont escorté des propriétaires fonciers vers les limites de la localité, faisant de leur expropriation une sorte de cérémonie collective. Un tel point de départ se prêtait parfaitement à la technique des longs plans-séquences de Jancsó comprenant des personnages épars dans un espace naturel, sa "photo-topographie" et sa "choréo-calligraphie".

Les rituels populaires païens, qui ajoutent une dimension visuelle autant que spirituelle au texte parlé, ont été créés par Biro et Jancsó, deux amateurs d'anthropologie : Jancsó avait étudié l'ethnologie à l'université alors que Biro allait interpréter le média cinématographique dans les termes d'une "sémantique anthropologique", dans son étude *Profane Mythology. The Savage Mind of Cinema*[1].

Jancsó a développé à sa manière vigoureuse et physique la mise en scène, arpentant le terrain en avant, en arrière et dans toutes les directions, afin d'élaborer tous les mouvements, y compris ceux de la caméra. Il s'agit d'un film intensément lié à son processus, dans la mesure où les groupes se déplacent selon des formations variées l'un vers l'autre, voire l'un à travers l'autre. Quand les individus se déplacent, c'est toujours en relation avec un (ou des) groupe(s), en les défiant, en les inspectant ou en se joignant à eux. Conformément à son art brusque et strict de contrôle des acteurs, son œil était réceptif au détail incongru vers lequel il pouvait le cas échéant rediriger la caméra au cours d'une prise. Comme le film était tourné en muet et donc destiné à la post-synchronisation, Jancsó pouvait parler aux acteurs pendant les prises. Les acteurs n'avaient souvent aucune idée du fait qu'ils étaient ou non filmés, ou s'il leur fallait jouer "plus petit" pour un plan rapproché, ou "plus large" pour un plan général.

La production avait beau être élaborée selon les normes hongroises (1 500 figurants, pour la plupart des étudiants, plus une troupe de danse folklorique), Jancsó filmait très vite, en moyenne un plan par jour, ce qui

1 Le sous-titre, "*The Savage Mind*" (1983) fait écho au titre anglais de *La Pensée sauvage* de Lévi-Strauss. Le problème est que l'anglais "*savage*" a pour connotation la violence, alors que le français "sauvage" serait plus proche de *wildness*. Ceci dit, le sens fluide des structures sémantiques de Biro évite la rigidité d'"oppositions binaires", et favorise les passages et les intercourants qui distinguent le sens des formes du langage verbal.

n'était pas rien, compte tenu du fait que le film contient uniquement 28 plans-séquences. Certains durent dix minutes et exigent des mouvements de caméra à la fois continus et sinueux, comme des travellings obliques, composés avec le "mouvement virtuel" d'un zoom. Un tel travail virtuose demandait une équipe fournie. Aussi longtemps que la caméra tourne, aucun rail n'est en effet visible. Parfois, la caméra semble explorer et réagir, l'action progresser par elle-même, être autonome, ce qui donne au film un air occasionnel de "cinéma direct".

Réception du film

Les autorités hongroises n'ont pas réellement apprécié le film : "Des impulsions anarchistes, remplies de fermentations et de tourbillons" et "un usage cynique de la nudité pour le profit" selon Nemeskurty. D'autres camarades de l'Est ont détecté "un esprit romantico-aristocratique" ou un pessimisme petit-bourgeois, ou du sadisme. Les spectateurs hongrois ont été moins hostiles : pour une nation de 8 millions d'habitants, un demi-million ont vu le film. Le prix obtenu par Jancsó à Cannes comme meilleur réalisateur a assuré une distribution internationale[2]. Selon *Variety*, "Jancsó mérite certainement un effort plus important pour sa distribution commerciale de la part de l'Etat : son regard, limité dans sa durée par la période décrite, reste opportun et porteur de sens, sur la révolte, les manifestations, les contestations et une expression fluide qui concerne un monde dont les orientations politiques et sociales varient sans cesse."[3]

Les noms des personnages semblent ne dissimuler aucune référence spécifique. Le nom hongrois du film a pour origine un titre d'un poème de Sandór Petöfi : "Et pourtant le peuple doit continuer à exiger." Le titre *Psaume rouge* a d'abord été suggéré pendant les préparations à la sortie du film en France avant d'être adopté pour l'usage international. Cependant le film est parfois connu sous les titres *Les gens demandent encore* ou *Le chant rouge*.

Le style

La mise en scène repose sur des mouvements tellement stylisés qu'ils forcent le réalisme vers son point de rupture, et même au-delà. Le véritable modèle du film peut être décrit comme "une fantaisie symbolique, enrichie par un réalisme fortement phénoménologique". Les premiers signes en sont le baiser d'une jeune paysanne qui ressuscite un officier mort, et la main blessée par une balle qui devient une cocarde rouge. Cependant, ces "abstractions poétiques" sont contredites et réhumanisées par la présence de corps puissants et sans cesse en mouvement, de paysages et de visages dont la personnalité, les expressions changeantes et vibrantes tissent autour d'eux la dissonance, l'énigme et l'ambiguïté humaines au lieu de se conformer aux rôles des personnages. Si le pain, par exemple, est "abstractisé" pour devenir un symbole, il retient malgré tout son matérialisme, grâce à une photographie riche et sensuelle : l'image est à la fois peinture et drame. La pensée symbolique tend trop souvent vers un code de référence statique, fixe, absolu ; la rapidité d'un tel récit et la

[2] The Academy, la maison d'art la plus prestigieuse de Londres, a projeté presque tous les films de Jancsó, ceci étant en parti dû au fait que le responsable de la distribution était le fils de George Höllering, rendu célèbre par *Kuhle Wampe* et *Hortobágy*.

[3] Gene Moskowitz, in *Variety*, 24 mai 1972.

richesse de suggestions poétiques, narratives ou non, permettent la fluidité, un côté éphémère et la relativité des significations dans des situations aux transformations sans cesse accélérées. Le film est souvent supposé être un médium naturellement sensuel. Cette idée a été relancée par les progrès techniques des années 50 dans le champ des lentilles et des émulsions. Peu de films possèdent malgré tout le matérialisme visuel de *Psaume rouge*. La miche de pain, comme certains objets de Van Gogh, y délivre une énergie vitale autant matérielle que spirituelle.

Le style du film est indissociable de la lutte collective. La caméra, itinérante, ne distingue pas entre les dirigeants et les dirigés. Le leader d'une scène aura un autre rôle dans la suivante. De nombreux personnages sont accompagnés d'un double qui leur ressemble et partage tellement leurs attitudes qu'il agirait de la même manière qu'eux. *Psaume rouge* développe ainsi un texte essentiellement littéraire à l'aide du mouvement physique. Le dialogue, minimal, suggère sans les spécifier les tendances, les moments et les conclusions historiques. Comme dans *Agnus Dei*, du même Jancsó, il accentue la "triade" des attitudes religieuses, de l'extrême violence et de la lutte sociopolitique. Pourtant *Psaume rouge* n'est pas la suite d'*Agnus Dei* : il creuse largement, généreusement à l'intérieur des communautés paysannes, de la religiosité populaire et des scrupules éthiques que le premier socialisme avait tant prônés. Ses filets sont lancés dans la direction du laisser-faire économique et du faux nationalisme. L'action, datée précisément de 1898, favorise peut-être la Hongrie du sud-ouest, qui sera amputée au cours du partage de 1918, mais évoque une histoire beaucoup plus vaste, sorte de compression poético-épique de l'histoire de la paysannerie hongroise - ce qui ne fait pas nécessairement l'affaire de tous les spectateurs.

Les confrontations

La confrontation initiale évoque le nouveau féodalisme, la concentration de la propriété foncière en vastes terrains, ou latifundia. La présence du bailli suggère l'absence du propriétaire, qui pourrait fort bien être le Comte, un personnage pourtant bienveillant. En 1890, de nombreux anciens paysans avaient été expulsés et travaillaient sur les terres des autres, quelquefois comme journaliers nomades, alors que d'autres s'accrochaient à leur lopin de terre mais vivaient surtout de leurs gages. D'où, peut-être, l'absence dans le film de niveaux séparés *à l'intérieur* de la classe des paysans. Le grain est la récolte principale, même s'il y a quelques animaux de ferme, comme "venus d'ailleurs" : ceci pouvant d'ailleurs refléter l'association entre l'élevage et des paysans encore indépendants. Le vieil homme incongru à l'air sot qui énonce à deux reprises ses listes de demandes diffère en tout des villageois, par le physique (une ethnie de Transylvanie ?), l'habillement, l'âge, le style (un éleveur indépendant ?), et la posture dans le film, comme s'il venait d'une autre sous-catégorie sociale et qu'il était poussé en avant. Son importance au début du film va s'amenuisant, jusqu'à la disparition. Quand le bailli exige de nouvelles taxes, le vieillard semble d'abord vouloir répéter ses ordres, avant de lancer à contre-courant une autre liste, comme si deux politiques de taxes étaient en compétition. La seconde liste s'oppose sans doute à la première, comme si le vieil homme (et sa classe) avaient décidé de changer de camp en passant d'une sorte d'indépendance sans féodalisme à un socialisme originel.

La lettre d'Engels définit l'image du monde selon Marx, mais si les villageois l'avaient comprise, elle n'aurait pu que les déprimer davantage. Le jeune Comte importe une nouvelle variété de fatalisme économique, le laissez-faire des libéraux, en l'enjolivant de l'égalitarisme des Lumières, une foi en l'éducation, et peut-être un style homme-à-homme que le " vieux " féodalisme montrait à l'égard des fermiers indépendants. Il est vrai qu'à l'époque certains voyaient les travailleurs ruraux comme des "mottes de terre en mouvement". Le fatalisme du Comte conduit à une sorte de paralysie, et comme son insistance à privilégier l'éducation des masses aux dépens du bénéfice des droits politiques signifie la remise *sine die* des deux, un tel libéralisme paternaliste peut seulement disparaître et laisser le champ libre à la cavalière blonde, symbolisant sans doute une plus ancienne aristocratie qui s'allie avec le nouveau capitalisme.

Élégante, arrogante, elle désigne une autre culture. Ethniquement, c'est l'Autrichienne teutonique, à la manière des aristocrates austro-germaniques, hautains mais splendides, que l'on trouve dans les contes de Ruritanie[4]. Sa présence constante dans la cavalerie évoque la "solution prussienne" aux difficultés dans lesquelles se débattait la Hongrie et son idée d'une armée "école de la nation", via la conscription. Au fur et à mesure que se déroule le film, les manières d'être des gendarmes et des soldats varient. Les chapeaux à plumes de l'escorte rappellent les uniformes de Kossuth et Garibaldi, les libérateurs bien-pensants ; d'où peut-être le fait que les protecteurs du bailli aient si aisément honte face aux villageoises. Également, au cours du récit, les rangs de plus en plus fournis de soldats à l'uniforme triste perdent leur originalité et leur personnalité, comme les bandes musicales de plus en plus pesantes et "teutoniques".

Quelques personnages sont nommés pour des raisons génériques sociales. Le dernier nom du soldat repenti, Nagy, pourrait évoquer le Premier ministre communiste qui a en vain demandé de l'aide à l'Ouest quand les Russes ont envahi la Hongrie en 1956. Les troupes de soldats "venues d'ailleurs" peuvent aussi être une allusion à cette invasion. Il est certain qu'une telle interprétation aurait été baptisée par Barthes de "perverse", mais il le fallait bien pour éviter la censure et surtout les éventuelles objections russes. Les chemins de fer qui apportent des masses de conscrits évoquent l'industrialisation encouragée par les taxes qui frappaient lourdement l'agriculture. Le massacre autour du "mât de cocagne" peut référer à la première manifestation des travailleurs du premier mai 1890, où les troupes ont mis les baïonnettes au canon et ont chargé la foule, faisant 51 victimes.

Les divers oppresseurs nomment les villageois des non-Hongrois, ce qui condamne effectivement un certain nationalisme. La solidarité des villageois, presque parfaite au début du film, suggère un "communitarisme de village" aux racines profondes, propice au socialisme, mais le pré-datant[5]. Le "chant triste et sacré du travail" suit l'air de *La Marseillaise* : la mélodie suggère un soulèvement populaire, présocialiste, à demi spontané, et les paroles quelque chose de plus ancien, la pérennité, un objet de sacre chez les paysans. *La Marseillaise* défend un nationalisme populaire et libérateur, et rappelle sans doute la Hongrie de 1956, quand un socialisme nationaliste a tenté de se défaire d'un com-

[4] D'innombrables historiettes ont été placées, au cinéma, en Ruritania et autres pays de fiction se situant entre Autriche, Pologne, Ukraine, Russie et Grèce, en réalité, le territoire (ou la sphère d'influence) de l'Empire austro-hongrois. Ils comprennent *Le Prisonnier de Zenda*, *La Veuve joyeuse* et également la Transylvanie de Dracula, la Freedonie de *Soupe aux canards* et la Klopstockie de *Million Dollar Legs*.

[5] En Yougoslavie, les plans communistes pour la collectivisation se basaient en partie sur la survie dans les villages des traditions communautaires de l'époque pré-capitaliste.

munisme étranger. Ce collectivisme villageois prédémocratique aurait bien pu être resserré, plus féroce, moins tolérant que l'idéal moderne de la communauté. C'est comme s'il y avait peu d'espace dans cette communauté pour celui qui n'usera pas d'une arme pour la défendre et pour l'homme de famille qui trahit. Ils meurent peut-être parce qu'ils ont refusé la communauté, qu'ils lui sont volontairement inutiles et dans ce sens morts (il y a là un parallèle à tracer avec *Les Dents du Diable* de Nicholas Ray, où l'Esquimau qui est trop vieux pour contribuer à la vie sociale doit mourir, aussi aimé et révéré soit-il).

"Spontanée", telle est également la violence paysanne. Jeter le bailli dans son bûcher est un acte féroce, mais, comme Yvette Biro l'a écrit, "le pain est sacré, le pain est la vie même", et le bailli, en l'interdisant, aurait fait périr de faim de nombreuses personnes. Brûler vif le prêtre dans son église est moins défendable, sauf si l'on considère que l'hypocrisie militante mérite la peine de mort, ce que seuls les fanatiques sincères pourraient accepter. Même si la satisfaction éprouvée par les paysans limite une telle interprétation, Jancsó peut bien le déplorer : si elles sont justifiées, les révoltes de ce genre peuvent dépasser la mesure. En outre, si le pain symbolise la vie, peut-être le fait de lui jeter un mauvais sort correspond-il alors à tuer la vie.

Les crimes sont étrangement présentés, comme si le réel y laissait place au symbolique. Les ravisseurs du bailli disparaissent au loin derrière le feu tout en portant leur captif ; quand ils réapparaissent de l'autre côté, ils ne le portent plus. En termes réalistes, ils ne peuvent pas l'avoir jeté dans le feu - ils sont trop éloignés, il n'y a eu aucune pause. Le fait qu'il ait disparu à un point précis juste derrière un feu spectaculaire est un défi au sens dramatique. Il en est de même avec le prêtre : il est tout à fait possible qu'il soit sorti par une de ces portes dérobées qui sont ordinaires dans les églises. Mais nous le voyons pour la dernière fois alors qu'il est coincé à l'intérieur, derrière une porte close et alors que le refrain de "l'attaque des paysans" résonne d'une joie féroce...

La mort du père de famille est tout aussi difficile à accepter. La victime n'est pas antipathique : c'est un bel homme, aux yeux sensible et un peu huileux. Le couteau utilisé est une arme de délinquant. L'exécution sommaire, l'assassinat, n'est plus du même acabit : elle diffère profondément des actions obéissant aux règles de la communauté. La victime jette d'ailleurs un regard inquisiteur vers la caméra juste avant de mourir, comme pour intimer au spectateur de réfléchir sur un tel acte. Il serait possible de formuler une interprétation selon laquelle le guitariste, victime de la fracture dans la communauté, se retrouve seul : ses actions verseraient alors du côté de la barbarie, ce qui correspondrait très bien à une certaine iconographie puisque le chanteur, qui dirigeait auparavant cette communauté, n'est plus qu'un vagabond déraciné et protestataire.

L'ultime séquence du film prend position en faveur du "naturel" de paysans violents armés de revolvers et d'emblèmes rouges contre les scrupules du jeune Hegedus. La religiosité paysanne est présentée de manière idyllique aussi longtemps qu'elle reste païenne. Des allusions à l'ancienne affinité pacifique, à l'éthique chrétienne, se retrouvent dans la correspondance entre les plans des clochettes et de leurs utilisateurs, en particulier une femme qui semble envoûtée par l'atmosphère des encensoirs et des prêtres. Il est vrai que d'autres villageoises se soumet-

tent à la mystification du prêtre et, après que l'église a été brûlée, invoquent encore le Paradis. Leurs vêtements cérémoniels sont blancs et non noirs, comme si la religion avait rejoint le plein air ouvert au soleil. Plus tard, le rituel du "pécheur" repentant deviendra entièrement païen et comprendra l'usage de branches dont les feuilles rouges et brunes évoquent "le rameau d'or"[6].

Les couples

Au cours des premières scènes, le dirigeant-organisateur le plus en vue parmi les villageois est une jeune femme énergique qui affirme, sinon une forme de matriarcat, tout au moins la force du caractère féminin. Les idées d'Engels importées par ses collègues masculins subissent d'ailleurs un échec. Le jeune Hegedus sera probablement le plus notable des chefs, messager d'idées socialistes auxquelles se mêlent des scrupules moraux probablement hérités du christianisme. Si sa veste a la couleur de la terre, son allure pensive et sa coiffure rappellent plus la ville que le village. Nous ne connaissons pas l'histoire de ses origines, mais peut-être est-il un garçon du village qui, envoyé pour devenir enseignant ou prêtre (le même acteur joue le rôle du religieux réactionnaire dans *Agnus Dei*), s'est tourné vers un socialisme éthique pré-marxiste. Penché sur son père spirituel, il est à la recherche d'une sorte de "transmission spirituelle" de la vieille foi vers la nouvelle. Mais bientôt son identification avec les villageois est complète et il finit par bénir, non seulement l'"ange de vengeance", comme Jancsó l'appelle, mais aussi un homme qui tuerait son père pour la cause. Il dit néanmoins aux simples soldats : "Je sais que vous avez des ordres", comme pour refuser d'en faire des démons.

Un homme en veste olive noire, autre teinte de la terre, lui est remarquablement proche. Il est plus grand, a une moustache plus flamboyante et une personnalité extravertie. Il parle peu tout en étant un activiste socialiste qui dirige la version socialiste correspondant et succédant à la prière du Seigneur.

L'homme au chapeau de cuir et au vêtement de travail gris-bleu est lui très proche des autres villageois et a une activité incessante. Il est peu disert, garde son calme, mais son regard direct et luisant est sans cesse en mouvement, constamment en éveil. Hegedüs craint sa violence contenue ; il personnalise sans aucun doute cette brutalité soudaine de la résistance paysanne "primitive". Mais l'association usée de la révolte paysanne avec une naïveté d'enfant n'est pas possible ici, *Psaume rouge* n'est pas *Les Chiens de paille* de Peckinpah. Comme Hegedus, il forme un couple avec un personnage plutôt similaire, celui appelé parfois Bálint, homme grand et presque chauve, à la fois soumis et anxieux, qui assurera ses camarades que sa conviction envers la communauté est toujours aussi stable, alors qu'il dira au guitariste qu'il a perdu la foi socialiste : peut-être joue-t-il le rôle du petit bourgeois hypocrite, typique des fables marxistes.

Un autre couple est formé de deux remarquables villageoises : la dirigeante toujours active et la fille brune et plus discrète, blessée à la main ; elle est peut-être plus passive et souffre, mais son regard est éloquent. Un quartet de jeunes cadets comprend deux types complémentaires : le "pigeon" pensif et le faucon (qui porte aussi le fusil du Comte, donne à la cavalière un fouet et tire sur le guitariste).

[6] Allusion à la mythologie (une branche de gui sacré qui a aidé Énée à pénétrer dans l'au-delà), et surtout à l'oeuvre en 12 volumes de James G. Frazer (1890-1915), étude comparative du folklore, de la mythologie et de la religion à travers le monde (*note du traducteur*).

La force de la jeunesse et de la femme

Le critique de *Variety*, tout en admirant *Agnus Dei*, lisait les tendres gestes d'encouragement entre les villageoises comme des signes de lesbianisme. Dans *Psaume rouge*, de tels gestes sont plus appuyés, plus clairs, évidemment chastes et poursuivent un thème féministe, celui de la force des femmes dans un monde "pré-bourgeois". Même si un socialiste homme la remplace comme figure centrale, la première dirigeante est une force récurrente qui dépasse en violence tous les mâles, comme un "ange de la vengeance" résurgent. La nudité des "Trois Grâces", comme toute nudité chez Jancsó, est profondément chaste. Ces trois femmes ne séduisent pas les soldats mais leur communiquent la marque d'un profond respect et quand les hommes les poursuivent et les déposent dans les cuves, il ne s'agit pas tant de harcèlement sexuel que de la manifestation d'une joie communale. À un certain moment, deux femmes entièrement vêtues les accompagnent comme pour les protéger ou les escorter ; cela suggère une vigilance naturelle et non une androphobie féministe. Plus tard, l'officier robuste franchit une frontière quand il caresse le visage d'une chanteuse d'une manière malsaine et pseudo paternelle. Quelques femmes se laissent séduire par les prêtres revenus, un bref rappel de l'attrait féminin envers toute mystification religieuse. Cependant, le "pain sacré" est tendu d'une femme à l'autre, comme la version matérialiste d'un sacrement.

Presque tous les villageois sont jeunes ; la quasi-absence des vieux, des parents et de la famille est (semble-t-il) une des fonctions de la stylisation filmique, et l'utilisation de jeunes personnes évoque une énergie humaine fondamentale. Le seul villageois de plus de quarante ans semble être le pacifiste âgé, mais les images seules ne nous montrent pas qu'il y a le père et le fils, nous ne les voyons que comme une famille *spirituelle* non biologique. Plus tard, le jeune Hegedus approuve le meurtre d'un père pour la cause et le guitariste tue un père de famille. La famille est bien sûr un des grands problèmes du collectivisme et les implications qu'elle fait naître sont trop complexes pour une telle vision stylisée. La chanson grivoise se moque des grand-mères et tourne peut-être même en ridicule l'institution familiale, tandis que le chant nuptial célèbre les amours multiples comme pour faire de la monogamie la source de tout mal. L'image des graines dispersées par les femmes sert de départ à l'unique apparition des enfants, qui forment une collectivité générationnelle étrange et poétique quand ils courent parmi les rangées de soldats qui les laissent faire et traitent les hommes adultes de lâches qui se cachent derrière leurs enfants. Une poésie inhabituelle descend sur la scène, comme si ces enfants insouciants riaient d'un futur que les oppresseurs ne peuvent pas tout à fait abolir.

La musique

Cinq types de musique populaire (et donc de cultures) se font entendre. Un peu éloignés des militants du village, quelques danseurs exécutent une danse jolie, bien étudiée et politiquement passive. Leur rituel de la fertilité, chargé d'émotivité, autour d'une marionnette pendue à une corde, contraste avec les bonds vigoureux et les paroles offensantes des villageois salaces. Mais

ces danseurs finissent par rejoindre la horde des militants. Un violon fournit de la musique pour tous les goûts. Une guitare grinçante laisse la place au guitariste vagabond, un personnage spontané et aux paroles sardoniques qui paraît résolument moderne. Jeune, maigre, apparemment incertain, il est salué par le Comte et intéresse les cadets, alors que le "nationalisme romantique" s'ouvre à la musique folk. Devant le massacre, son chant est totalement désespéré - expression aussitôt contredite par l'usage qu'il fait de son couteau. On ne peut ici s'empêcher de penser à Brecht, dont une des premières pièces, *Baal*, insiste sur la férocité nihiliste contre laquelle la sévérité léniniste semble avoir été la seule défense. Ce sont justement de tels mélanges de compassion collectiviste, de férocité morale et de cruauté nihiliste qui ont inspiré Lénine. Cette sévérité léniniste permet au guitariste de tuer l'homme qui place sa famille avant le socialisme.

Les funérailles du vieux pacifiste inspirent un bref passage musical ressemblant aux hymnes de résurrection protestants, et on peut se demander si les soulèvements ruraux en Hongrie n'ont pas été à l'origine des mouvements méthodistes et baptistes pendant la révolution industrielle en Grande-Bretagne. Mais la référence serait peut-être plutôt John Ford, dont le "Nous nous réunirons à la rivière " rappelle cette culture protestante à demi oubliée. La Hongrie a subi l'influence calviniste avant des persécutions qui pourraient suggérer que la comtesse Báthory a été une victime de la propagande pendant les Guerres de Religion.

La "musique populaire nationaliste" est gardée à distance par *La Marseillaise* et *La Carmagnole*. En Europe centrale surtout, les idées révolutionnaires françaises sur "le peuple" étaient en compétition avec le concept du *Volk* allemand, plus propice au nationalisme[7]. Le "Volontaire de l'Union" de *Johnny is my Darling* est une allusion non pas, comme le suggère un essai sur *Psaume rouge*, à la Révolution américaine, mais plutôt à une chanson du mouvement syndical du temps de Joe Hill : les syndicats l'ont eue des soldats de la Guerre de Sécession qui l'ont adaptée de *Charlie is my Darling*, un chant écossais jacobite (et féodal !).

De temps à autre, la guitare et les fanfares militaires se lancent dans une bataille musicale avec des croisements et des assourdissements à la Charles Ives. Les "couples" musicaux incluent deux batteries de clochettes (clochettes à main de la ferveur religieuse, clochette de vaches pour le vieux pacifiste). Le guitariste fait deux changements de mode, le premier depuis une mélodie populaire vers un tambourinage militant morose effectué sur le bois de la guitare, le second, de la guitare au couteau...

La dualité et ses variations

Les personnages apparaissent parfois en couples, Hegedus et le socialiste engagé, la dirigeante blonde et la brune, les deux villageois de haute taille dont l'un porte un chapeau de cuir et l'autre est presque chauve. De nombreux éléments sont ainsi associés par deux, et comme les paires sont parfois confondues avec les " oppositions binaires " déployées par Lévi-Strauss, un regard plus approfondi sur la structure du film peut paraître nécessaire.

Les événements et les personnages placés en couples comprennent deux hommes apparemment tués par le feu, deux chasses aux femmes

[7] Alain Finkielkraut, *La Défaite de la pensée*, Gallimard, 1987.

aux seins dénudés par des hommes, le double usage de fouets (l'un, approprié, contre la cavalerie, et l'autre dans une église), deux personnes qui ont retourné leur veste (l'un tué et l'autre ignoré), des scènes situées dans des bâtiments (village autour de l'église, cour de ferme), deux cadets (un pigeon et un faucon), et sans aucun doute bien d'autres encore.

Un regard plus précis dévoile des variations. Les couples coexistent avec des triades : il existe un troisième traître, le soldat repenti accepté par la communauté ; un troisième homme qui a retourné sa veste, silencieux. Pigeon comme faucon font partie d'un groupe de quatre. Il y a diverses explosions de festivités : les femmes avec le pain sacré, les fêtes grivoises et une seule scène avec des enfants. De plus, le jeune Hegedus fait partie de deux paires différentes : l'une avec son grand camarade, l'autre avec son père. Il est vrai que le jeune Hegedus mentionne plus tard la "violence spontanée" de l'homme au chapeau de cuir et qu'il doit intervenir pour séparer le vieil Hegedus et plusieurs "faucons". De même, le vieil Hegedus est mis en relation par les clochettes qu'il manie avec l'église, où l'on se sert des mêmes instruments pour la transe. Chacun est d'une certaine manière en rapport avec beaucoup de personnes, et le drame entretient des relations complexes avec la notion de communauté.

Ces relations varient au cours du récit. Le jeune Hegedus commence par déplorer la violence et finit par accepter le parricide, tout comme l'"ange de la vengeance". On pourrait dire qu'il a évolué dans l'échelle des attitudes. Il n'y a plus deux attitudes exclusives, comme la violence et l'anti-violence, il faut tenir compte des conditions qui les modifient, des limitations, etc. Beaucoup de ces paires ont des éléments communs. Le jeune Hegedus et son "pair" sont tous deux de bons socialistes travaillant ensemble, et, même si l'un peut brièvement envier la position de l'autre, ils n'ont aucune raison de s'opposer et ne le font pas. Il en est de même avec la femme active et la femme passive : elles occupent des positions différentes mais sont harmonisées, comme les voix d'un chœur. Elles ne jouent pas l'opposition mais la complémentarité.

Une opposition binaire pose par définition l'existence de deux termes formant une alternative exclusive. Même si la logique binaire peut rappeler la dialectique chère à de nombreux marxistes, elle l'élimine par la création d'une interaction.

Considérons l'homme au chapeau de cuir et l'homme presque chauve de *Psaume rouge*. Ils sont la preuve, à la fin, d'une différence politique plus nette que celle existant entre le jeune Hegedus et son " complément " socialiste. Mais ils ont aussi beaucoup en commun : ce sont des penseurs villageois attentionnés. Et même si nous remarquons une différence entre eux, dans le domaine de la belligérance, elle semble non pas oppositionnelle mais complémentaire jusqu'à la conclusion. Arrivé à ce point, on contaste qu'aucun conflit n'a éclaté entre eux. Ils forment des oppositions politiques et non dramatiques.

Esthétique et style

La narration de *Psaume rouge* est tellement étrange qu'elle semble remettre en question la plupart des idées concernant la connexion narrative. Certaines de ces connexions sont claires, mais souvent elles restent vagues, poétiques, comme des transitions soudaines vers le rêve (la bles-

sure devenant cocarde, le bonheur d'enfants en danger). Avec des figures en contrepoint, les scènes fortement conflictuelles sont adoucies par de brefs interludes montrant des paysans heureux. Si elles sont importantes pour l'action, elles n'ont aucune fonction narrative : même si elles étaient omises, le récit de *Psaume rouge* resterait exactement ce qu'il est.

La mise en scène entremêle six formes, ou dimensions, d'espace, de mouvement et de changements. Le plus étrange est bien sûr la "chorégraphie au pas de marche" avec une gestuelle changeante (têtes plongées vers l'avant, impassibilité), des rythmes et des directions variés. Il y a aussi la dimension fortement picturale des paysages graduellement révélés par les mouvements de caméra. Ceux-ci deviennent un foyer d'attention par leur cinétique propre. Ils sont "calligraphiques" : la lentille de la caméra semble glisser à travers la scène comme un stylo se déplaçant sur du papier. Il y a la bande-son, méticuleusement travaillée, quand les bruits surimposés ajoutent un espace auditif ou une nouvelle texture et les mots (rares, unitaires) et les idées qu'ils comportent et élargissent ces actions locales vers des figures plus larges de l'histoire, et pour finir la musique, avec ses atmosphères, ses suggestions et ses tensions kinesthésiques.

Autour de ces six lignes en contrepoint, chaque paysage devient une arène, un espace théâtral (Jancsó a d'ailleurs adapté *Psaume rouge* pour un théâtre de Budapest). L'espace théâtral est créé, non pas, comme on le croit souvent, par la scène ou un endroit clos équivalent, mais par un corps d'acteurs dont les relations maintiennent une unité visuelle et diégétique, comme dans le théâtre de rue où les décors parfaitement visibles finissent par s'effacer entre les acteurs, sauf si un de ceux-ci utilise une boîte aux lettres par exemple comme faisant partie de son action, et la fait ainsi entrer dans la pièce non pas comme une boîte à lettres mais comme un objet utilisable. La même logique s'applique au théâtre conventionnel quand les acteurs entrent dans l'auditorium ou jouent des scènes parmi les spectateurs autant que sur scène. L'espace théâtral n'a rien à voir avec l'illusionnisme, qui a longtemps été optionnel jusque dans le théâtre bourgeois. Dans *Psaume rouge*, le sens de l'unité spatiale, comme dans le théâtre, survit à de nombreux changements de décor, de ruptures dans l'action et arrive à se corriger en temps utile.

Jancsó précède Angelopoulos, un autre artiste intéressé par le style "personnages dans paysages" et qui décrit ses décors comme du "théâtre étendu". Il y a cinquante ans, quand la théorie du cinéma était encore au berceau et que les idées des années 30 dominaient, le cinéma et le théâtre s'opposaient profondément, car les types de caméra, d'émulsion et les lentilles étaient encore très limités ; tout ceci explique l'aspect théâtral de l'époque, visuellement statique et dominé par la parole, difficile à filmer de manière vivante, si ce n'est par des auteurs exceptionnels comme Welles, Olivier, Hitchcock ou Dreyer. À l'époque de Jancsó et Angelopoulos, le théâtre était devenu plus "visuel", et la technologie cinématographique bien plus avancée. *Psaume rouge* combine des éléments réalistes avec la chorégraphie et le comportement d'une manière si stylisée que le film n'est ni "irréaliste" ni "complètement artificiel", mais parvient à créer un mode intermédiaire. À ce point, cependant, il est clair que le "réalisme" et ses "antonymes" (stylisation, artificialité, fantaisie, etc.) forment des catégories bien problématiques.

Sous cet angle, *Psaume rouge* n'est pas loin d'être un documentaire sur le spectacle théâtral, à la manière d'essais de théâtre filmé comme *La Taule* de Jonas Mekas ou *The Connection*

de Shirley Clarke. On pourrait également dire que ses "traversées au pas de marche" sont au ballet ce que le "*Schrachspung*" est au chant. Dans les années 20, les spécialistes du montage classique russe auraient fragmenté ces traversées en plans rapprochés rythmés de détails (bottes, visages, mains sur les épaules, etc.). Jancsó opte pour de longs plans-séquences. Les 80 minutes de *Psaume rouge* ne comportent ainsi que 28 plans, et une intéressante comparaison est possible concernant les moments d'intensité causés par des foules avec la célèbre scène de l'escalier d'Odessa dans *Le Cuirassé Potemkine*, dont l'impact est généralement attribué à la puissance du montage, comme si le contenu de la mise en scène et des prises de vue était tout à fait secondaire. En réalité, les escaliers d'Odessa correspondent à un équivalent en espace réel à l'espace théâtral, et, comme le montrent quelques brefs travellings de Tissé, la cinétique de la scène et l'horreur qui en découle pourraient avoir été générées par des moyens différents, avec une force égale - mais il en serait résulté un caractère différent. Il est presque possible de s'imaginer la séquence telle qu'elle serait mise en scène avec des méthodes théâtrales modernes et des acteurs acrobatiques créant un mouvement "sub-cinématique". Le principal problème serait alors une unité spatio-temporelle trop réaliste : les acteurs devraient dégringoler le long des marches en quelques secondes, un laps de temps trop court pour qu'il ait un impact suffisant. Eisenstein a dû allonger la durée en présentant successivement des détails simultanés. Quoi qu'il en soit, il est utile d'imaginer cette séquence comme du théâtre visuel, peut-être comme un ballet acrobatique de construction futuriste, sur un tapis roulant montant pour en allonger le mouvement.

Si la cinékinésie de Jancsó met l'emphase sur le plan-séquence, il n'hésite pas à accorder de l'importance à des ruptures abruptes, passant d'un plan d'ensemble à un gros plan énigmatique qui s'élargit pour introduire une autre scène. Il y a très peu de plans généraux qui ancrent l'action. Si le momentum d'ensemble était moins puissant, les plans rapprochés resserrés pourraient briser le mouvement et la disposition d'esprit ; en réalité, ils donnent une variation, et donc un contrepoint, à l'impact dominant.

Comme dans tout art, "Dieu est dans le détail", dans le flot continu de points minuscules et subtils, quelques-uns si ténus qu'ils disparaissent de la conscience tout en contribuant néanmoins à l'effet d'ensemble. Ils n'appartiennent pas tant à la structure qu'à ce que le critique littéraire R. F. Lewis nomme la "texture", et que certains critiques américains intéressés par une combinaison entre les deux termes appellent "architexture". *Psaume rouge* en est extrêmement riche, comme l'illustrent ces quelques exemples :

1. La main d'un officier joue calmement avec du grain pris dans un sac ; un simple soldat, armé, se tient assis derrière lui, l'air honteux. Il s'agit essentiellement d'une construction, la juxtaposition d'attitudes contrastées, qui ajoute du mystère au contexte. Il n'y a nulle collision entre deux opposés extrêmes (officier brutal, conscrits embarrassés) du genre qui a longtemps introduit dans le cinéma marxiste un certaine rudesse.

2. Quand la dirigeante blonde au début du film tourne autour d'un groupe de villageois, elle tient dans chaque main un verre de vin blanc, comme si elle voulait les offrir. Quand le bailli passe à proximité, comme une deuxième orbite, les verres restent tendus. Alors qu'il cherche à en prendre un, la femme recule un peu et lui offre l'autre, le lui donne avant de lever le verre

refusé au-dessus de sa tête et de le jeter au sol. Énigme fascinante ; à la réflexion, la morale pourrait être "Nous sommes prêts au partage, mais nous préférons détruire ce que vous voulez prendre par la force". Au cours d'une première vision, peu de spectateurs peuvent dégager le sens du message, mais ils sentiront préconsciemment les "pas de danse" d'un rapport courtoisie-impolitesse. Le sens de l'action n'est pas le message seul mais son intégration à l'aide de mouvement du corps réguliers possédant un certain effet rappelant des "devinettes". Les mouvements de balancement en forme d'arc qui accompagnent et l'offre et le refus du verre sont un écho à des mouvements circulaires plus vastes des personnages les uns autour des autres.

3. La première prise de vue est également une devinette, avec des voyageurs, des pigeons et des instruments de musique que l'on entraperçoit derrière un écran de formes agitées se révélant être des chevaux au trot alors que d'autres chevaux avancent en sens inverse à l'arrière-plan. Une telle configuration dense et étrange est rendue encore plus oppressive par la qualité des lentilles zoom des années 70 et les conséquences, le faible niveau de luminosité, la texture, des perspectives resserrées et des formes aplaties.

4. La vision de la miche de pain et du fruit au cours de la "festivité des femmes" s'accompagne du son d'une guêpe (un écho aux murmures des prêtres). Ce procédé rappelle *Renaissance* de Borowszcyk, tout comme les chevaux tournant en cercle évoquent *Goto, Île d'Amour.*

5. Après l'incendie, un plan montrant des chandelles allumées est "anti-narratif", mais suggère des étoiles dans le ciel nocturne et conduit à un "argument poétique" : ce sont ces chandelles que les femmes brandissent à travers le village comme pour libérer leur spiritualité.

Le film peut s'interpréter sous la forme d'un développement original de l'esprit brechtien, certains moyens stylistiques fonctionnant comme des devinettes ou des effets d'aliénation : l'exposition laconique et oblique, initialement mystérieuse, de développements narratifs, les discontinuités dans le récit, les regards inquisiteurs vers la caméra après un événement inattendu. Ils brisent l'enchantement émotionnel de protagonistes indifféremment aimés ou haïs, ils incitent le spectateur à une réflexion active et ils révèlent l'illusion comme un discours d'idées. Quelle qu'ait été l'attirance des marxistes pour l'esthétique de Brecht, il semble juste de penser que les traits admirables contenus dans *Psaume rouge* agissent plutôt autrement[8]. Tant que le récit reste "intéressant", les petits mystères, les discontinuités et les "dissonances idéologiques" plongent toujours plus profondément les spectateurs dans la diégèse : ils scrutent de plus près le film, sont aggrippés par les contradictions morales et émotionnelles distribuées avec parcimonie. La théorie brechtienne des effets d'aliénation présume que l'identification du spectateur avec les protagonistes doit contenir une critique de l'idéologie dominante, mais tout dépend de l'alternative offerte à cette idéologie dans le drame[9].

[8] Il vaut aussi la peine de critiquer la notion brechtienne que l'art "bourgeois" ne peut impliquer une critique sensée du capitalisme. Il suffit de prendre comme exemple *Ruby Gentry* (1953) réalisé par King Vidor, l'un des piliers d'Hollywood (et le descendant à la seconde génération d'un immigrant hongrois) et écrit par Sylvia Richards dans la pure tradition socialiste des Fabians. En outre, le discours brechtien est solidement construit de manière à n'admettre qu'une seule morale ; dans ce sens, il est faussement auto-réflexif, dans la mesure où ce dernier concept inclut "un défi au discours lui-même". Les pièces ne contiennent aucun élément capable de critiquer l'idéologie qu'elles soutiennent. Ce dernier point met en défaut certaines théories portant sur Brecht : ce dernier cherche rarement l'ambiguité.

[9] Deux exemples suffiront : *Riz amer* de de Santis et *Ruby Gentry* de King Vidor introduisent à l'aide du récit bourgeois traditionnel une condamnation radicale du capitalisme dominant dans leur région. Le premier de ces films est profondément marxiste, et a subi les attaques du parti communiste italien qui considère qu'il ne tenait pas assez compte de considérations à la fois locales et tactiques.

Psaume rouge : une question de genre

Comme de nombreux films importants, *Psaume rouge* défie toute classification. Aussi longtemps qu'il traite de sujets semi-abstraits, il fait partie du cinéma symbolique intellectuel des années 60 : il s'agit plus de films que de cinéma, de films qui proposent une suite d'arguments, de pensées ou de descriptions, qu'ils emploient ou non entre autres des passages narratifs ou photo-réalistes. Un tel genre existait auparavant, bien sûr, même avant les séquences "divines" d'*Octobre*. D'autres exemples d'une symbolique intellectuelle incluent *Les Carabiniers* de Godard (1963), *Culloden* de Peter Watkins (1965) et *Dieu, que la guerre est jolie !* de Richard Attenborough (1969). Tous ces films mêlent réalisme et irréalisme, éléments narratifs et non-narratifs, pour méditer sur des massacres massifs - d'où une affinité avec *Psaume rouge*. Leurs langages sont très différents, et le genre, s'il existe, est bien trop diversifié pour autoriser une théorisation, des codes, des formules et des stéréotypes. En outre, ce genre couvrirait des sujets très divers : il suffit de penser par exemple à *Lettre de Sibérie* (Chris Marker, 1959-62), *Chronique d'un été* (Rouch-Morin, 1962), *Week-End* (Godard, 1967) et *WR-Les Mystères de l'organisme* (Makavejev, 1971)[10]. Il serait même possible dans ce contexte, de postuler l'existence d'un autre genre hautement diversifié, celui des "films paysans d'Europe de l'Est", qui inclurait, au-delà du cinéma réaliste et des productions du réalisme socialiste, des films "fantastiques" comme *Zvenigora* (1928) et *Le Bonheur*, de Medvedkine (1934).

Aussi étrange que cela puisse paraître, *Psaume rouge* rejoint le genre musical, et pourrait encourager une révision (même bien tardive) des concepts évoqués pour ce type cinématographique. Psaume rouge est affilié à un genre de musique classique, la "fantaisie" autour d'un thème historique. Mais il rechigne clairement à accepter un idyllisme ordinaire sentimental.

Psaume rouge a beau nous épargner les clichés folkloriques, un certain idyllisme persiste, tous ces villageois beaux, jeunes et loyaux impliquant l'héritage commun de quelque paysannerie précapitaliste qu'ils reconnaissent tous, jusqu'aux plus déshérités. Ceci est en accord avec un certain esprit des années 60, influencé par Gramsci et partagé par Pasolini. On pourrait presque parler d'un "retour marxiste vers la spiritualité" dont la Théologie de la Libération, en Amérique du Sud, serait une autre manifestation. On se demande en fait si *Psaume rouge* n'aurait pas des liens communs avec le cinéma du tiers-monde, qui intéressait alors le bloc communiste.

Les autorités hongroises rêvaient d'un certain réalisme socialiste (s'il s'agit d'un genre autant que d'un style), imposé d'abord en Hongrie par Poudovkine, lequel dénonçait les néo-réalistes italiens qui, heureusement pour le cinéma, étaient suffisamment avisés pour lui dire de se mêler de ses propres affaires... On dit en Hongrie que Poudovkine a arrêté toute la production cinématographique, car il étudiait avec grand soin et une lenteur excessive chacun des scripts précédant une production. Jancsó fut le leader de cette génération qui, aidée par la reconnaissance des festivals internationaux et l'attrait des marchés d'art du monde entier, rejetait les vieilles idées. Ses "paysages avec personnages" accompagnent les cinémas des Antonioni, Tarkovski et autres "modernistes" que les réalistes socialistes jugeaient difficiles et sans intérêt.

[10] Cf. Raymond Durgnat, *WR-Mysteries of the Organism*, BFI Modern Classic, 1999.

On peut cependant admettre que Jancsó a ressuscité ou réinventé le besoin formaliste moderniste que le réalisme socialiste avait déniché au début des années 30. "L' ange de la vengeance" qui, invulnérable, lève son revolver aux rouges rubans est une pastorale mystique, celle de la fin d'*Arsenal* de Dovjenko (1929), quand le héros désespéré déchire sa chemise et reste invulnérable face à une grêle de balles réactionnaires. L'incendie rappelle *Enthousiasme* de Vertov (1930), qui justifiait avec zèle les actions de la jeunesse communiste saccageant une église sous les yeux de vieilles personnes impuissantes. Le martyr, ce thème majeur de *Psaume rouge*, inspira fortement l'avant-garde russe, comme l'agression triomphaliste à laquelle se joignent des aspects du bolchevisme futuriste. Pensez par exemple à *La Grève* d'Eisenstein, où les grévistes trois fois malheureux font toutes les erreurs concevables, en stratégie comme en tactique, avant d'être fauchés par une cavalerie invincible. Le vrai thème d'*Octobre*, événement idiot dans l'histoire de la Russie, est l'apparition d'une nouvelle brutalité dans les rapports sociaux. Dans *La Mère*, la conscience religieuse a pour origine et pour conclusion la souffrance ; comme, bien sûr, dans *Psaume rouge* ; pour des raisons différentes, sans doute. La mémoire du martyr est vivante chez de nombreux Hongrois, la plus récente datant de 1956.

La mort et l'idéologie

Le problème de *Psaume rouge* n'est pas sa forme non-narrative. Le vrai problème, comme on l'a écrit, était que "l'Europe de l'Est comprend l'Occident, alors que l'Occident n'a jamais compris l'Europe de l'Est"[11]. Les démocraties occidentales (en particulier anglophones) n'ont pas connu depuis longtemps une histoire continuelle d'oppression par l'étranger, qu'il s'agisse de nation, d'ethnie, de groupe linguistique, de classe sociale ou de faction politique, sans même parler de l'instabilité aux frontières, des tentatives de stabilisation par des institutions et des mouvements totalitaires qui se répandent depuis l'Europe centrale en allant vers l'Est. La nature sans compromis de tels conflits justifie amplement l'obsession présente chez Jancsó de cruautés calculées, de massacres et de contre-massacres. Quand le guitariste se lamente sur la continuation éternelle des massacres, peut-être pense-t-il à "l'oppression sans fin des classes bourgeoises", pour se conformer à la morale communiste officielle. Les bons communistes de Hongrie gardent en mémoire les événements de 1956, l'occasion pendant laquelle les mots pouvaient ouvrir une réflexion plus large sur la pérennité de l'oppression. Peut-être Jancsó, comme tant d'autres artistes de gauche, était-il divisé : suffisamment conscient des questions de "*realpolitik*" et suffisamment marxiste pour accepter qu'un massacre puisse être nécessaire, justifié, et pourtant épouvanté à cette idée. La solidarité, la discipline et la dévotion envers l'histoire demandent une abnégation pour une telle finalité, à la fois lointaine et abstraite.

Psaume rouge, comme tous les grands films, soulève plus de questions qu'il n'y répond. Essai sur l'incertitude, non pas nécessairement sur le doute, mais plutôt sur la réflexion.

[11] Cf. l'éditeur de *Mosaic : Journal of Eastern European Studies*.

Traduit de l'anglais par Jean-Yves Malherbe.

Les Sans-Espoir
Miklos Jancsó

Mon chemin, Miklós Jancsó, 1964
Père, István Szabó,1966

Edit Rószavölgyi

Le traitement de l'Holocauste après 1960

La Shoah apparaît comme un thème récurrent dans les films d'après 1989. Elle avait jusqu'ici été un sujet plutôt périphérique dans le cinéma hongrois, au travers de films variés déclinant plusieurs typologies[1] comme par exemple dans *La révolte de Job* (1983) d'Imre Gyöngyössy et Barna Kabay, où la fin de la guerre est perçue à travers l'expérience d'un garçon ne comprenant pas pourquoi des gendarmes embarquent ses parents adoptifs. Figures métonymiques de héros juifs dans *Ah ça ira* (1969) de Jancsó, ou victimes partageant un sort commun comme les juifs, les Serbes et les Hongrois dans *Jours glacés* (1965) de Kovács. Judit Elek, cinéaste juive ayant vécu dans son enfance l'occupation et la libération de Budapest, réalisera en 1989 *Mémoires d'un fleuve* (*Tutajosok*), retranscrivant une histoire d'antisémitisme, l'affaire Tiszaeszlar, qui déchira la Hongrie au XIXe siècle. Manière de se prémunir contre la résurgence de vieux fantômes. La représentation de l'antisémitisme et du génocide juif devient un des effets visibles du changement politique de 1989. Les tabous ont pu être levés au cinéma (*Dieu n'existe pas* d'András Jeles en 1995, et d'autres...). Si le cinéma hongrois s'est penché à maintes reprises sur le sujet douloureux de l'Holocauste, certains films comme ceux d'István Szabó avec *Apa* (*Père*, 1966) ou *Így jottem* (*Mon chemin*, 1964) de Miklós Jancsó avaient commencé à pointer au milieu des années 60 des traumatismes vivaces dans la société hongroise.

La question juive

Comme l'écrit l'historien R. L. Braham, "La destruction des juifs de Hongrie constitue l'un des chapitres les plus troublants dans l'histoire de l'Holocauste [...] La communauté juive de Hongrie, qui jouissait d'un niveau de développement sans précédent après son émancipation légale (et politique) de fin décembre 1867, quand fut ratifié par le roi François-Joseph l'Acte XVII, fut la première à subir une législation discriminatoire dans l'Europe de l'après-Grande Guerre. Mais alors que les communautés juives de l'Europe occupée par l'Allemagne étaient systématiquement exterminées pendant quatre années et demie sous la Deuxième Guerre mondiale, celle de Hongrie, sujette pourtant à de sévères mesures légales

1 Cf. la classification de Gábor Eröss in "L'Art de l'histoire", thèse sous la direction de Jacques Aumont (Ehess), Paris 2003, et celle de Catherine Portugès à propos de *Mémoires d'un fleuve* in "Le cinéma des femmes dans l'après-communisme", dans ce numéro de *Théorème*.

et économiques et à une série d'actions violentes, continuait à se porter relativement bien. L'invasion allemande du 19 mars 1944 changea les données : ce fut sur cette communauté que se portèrent alors les processus de destruction massive et concentrée, à la veille même de la victoire des Alliés, à un moment où les terribles détails de la Solution Finale, portée par les Nazis pour liquider toute la population juive d'Europe, étaient déjà connus des chefs politiques du monde entier."[2]

Pour comprendre l'antisémitisme, il s'agirait de comprendre combien l'idée de Nation a été fondamentale pour les peuples d'Europe centrale à partir du début du XIXe siècle. L'inquiétude envers le sort des Magyars, dû à la "décrépitude de la Nation", a exacerbé peu à peu dans le discours nationaliste une conscience "homogène" de l'identité nationale : "Il ne pouvait exister qu'un seul type de Hongrois, seule solution au salut collectif !".

Pourtant l'assimilation la plus exemplaire en Europe concernait dans la seconde moitié du XIXe siècle celle des Juifs de Hongrie. Au Moyen-Age, les juifs ne furent pas autorisés à étudier ni à exercer certains types d'activité économique, restant sujets à diverses restrictions et prohibitions. Le XXe siècle montre la contribution des communautés juives au développement économique et culturel de la Hongrie. Il y eu bien sûr des revers : le succès de ces communautés faisait peur, tout comme l'idée que "les juifs" puissent devenir réellement "des Hongrois". On déclara même "la civilisation hongroise en danger, la nécessité de protéger son ethnie et sa culture".

Les premières lois anti-juives, peu appliquées au début dataient des années 20 mais elles furent mises en œuvre au cours des années 1930 et 1940. Une grande partie des juifs vivaient sous le régime du mariage mixte et s'assimilèrent. Cette conversion des juifs, montrée dans *Sunshine* de Szabó, a culminé en 1938 (2% environ de la population juive). De juin 1941 (entrée en guerre de la Hongrie) à mars 1944 (invasion de la Hongrie par l'Allemagne) un grand nombre essentiellement relégué dans le ghetto de Budapest (près de 70 000), échappa à la déportation. Dans la seconde moitié de 1944, sous la pression des églises chrétiennes, il fut décidé que les juifs convertis seraient exemptés de la déportation et qu'une Association des Juifs Chrétiens de Hongrie serait constituée. Malgré les pressions internationales, plus de 560 000 juifs furent déportés dans les camps dont peu réchappèrent à l'Holocauste.Les exemples filmiques en deçà de ces questions historiques, contribuèrent dès 1960 à raviver ces questions dans la mémoire de la société hongroise[3].

La mémoire des films

Les film de Miklós Jancsó, *Így jottem* (*Mon chemin*, 1964) et d'István Szabó, *Apa* (*Père*, 1966), vont contribuer à raviver une mémoire première de la guerre. Ces films seront emblématiques de toute une génération des années 60. Le premier rappelle l'avancée des troupes russes dans le pays contre les forces nazies et ne concernent pas

[2] R. L. Braham, *The Politics of Genocide. The Holocaust in Hungary*. New York, Colombia University Press, 1981, I, p.XXV, et aussi François Fejtö, "Hongrois et Juifs, histoire millénaire d'un couple singulier (1000-1997) ", Balland, Paris, 1997.

[3] Cf. le film d'István Szabó, *Sunshine* (en hongrois *A napfény íze*, "Le goût du soleil", 1999) l'histoire d'une famille juive de Hongrie, les Sonnenschein, à travers plusieurs générations, depuis la fin du XIXe jusqu'à aujourd'hui et *supra*, l'article de Susan Suleiman sur le film.

directement le traitement de l'Holocauste. En arrière-plan, il pointe les non-dits de l'histoire dans un contexte totalitaire du milieu de ces années 60.

Mon chemin obtint un énorme succès remportant le premier festival du film hongrois en 1964. Fable sur les conditions désastreuses d'une époque où la schizophrénie règne partout et où chacun reste terrifié par ce qui l'entoure. On y voit un soldat russe, qui a capturé un fugitif et le garde comme prisonnier de guerre, devenir tout à coup le "libérateur" du pays. Il est l'ami du peuple alors que les défenseurs du prisonnier deviennent l'ennemi. Ici, l'idéologie prime face à l'humanité.

Dans une interview, Jancsó montre, à travers l'exemple de sa propre vie, le sort de ces Européens d'Europe centrale et des destinées familiales confrontées à l'Histoire[4] :

"Le problème qui m'a toujours intéressé est de comprendre comment un individu peut trouver ou perdre sa voie dans l'Histoire ; quel rôle peut jouer une nouveauté ou une innovation révolutionnaire, quels effets cela peut produire, quelles conséquences cela peut avoir si cet individu tombe entre les mains d'une force manipulatrice ? ...Depuis mon enfance, je me suis toujours posé cette question : comment sont les Hongrois ? Vous voyez cette petite nation européenne avec son étrange histoire contradictoire, une sotte nostalgie et des rêves factices qui ont affecté les foules dans mon enfance. Notre peuple a été " rural ", a vécu en réclusion..., se résignant d'un air apathique à des sacrifices qui défient la raison comme ces deux guerres mondiales..."

Au contraire, *Apa* ("Père"), un des premiers films d'István Szabó (avec *Álmodozások kora*, *L'âge des illusions* de 1964 et *Szerelmesfilm*, *Un film d'amour*, de 1970) apprécié à la fois par les critiques hongrois et étrangers, reste l'autobiographie subjective et lyrique de toute une génération.

Comme le déclarait István Szabó : "Au début des années 60, au moment de tourner des films, jusqu'au début des années 70, les aspects humains des bouleversements historiques nous enthousiasmaient [...] parce que nous avions personnellement vécu d'énormes bouleversements politiques. Ces expériences étaient partagées par le public, ce qui nous donnait l'impression que nous pouvions en dire beaucoup. Jusque vers le milieu des années 70, nous considérions que notre tâche essentielle était de tirer des conclusions..."[5]

L'examen de conscience du héros relève de ce travail de mémoire. Le récit couvre la période qui s'étend de 1945 aux années 60. L'expérience vécue la plus déterminante de cette période étant la fin de la guerre et les monstruosités de l'Holocauste, comme le montre dans ce film la difficulté pour les survivants de faire revivre ces expériences traumatisantes.

Le film réintroduit la question juive. Pour se faire un peu d'argent, Takó et un groupe d'amis participent à des scènes de figuration dans un film. Le sujet du film porte sur la déportation des juifs. Une étoile jaune est cousue sur leurs vêtements. Takó, devenu un nazi hongrois croix-fléché, doit se montrer cruel envers la foule. La scène doit être répétée de nombreuses fois et chacun doit participer au tragique de la situation. Pendant les premières prises, ils blaguent et sourient, et il semble qu'ils se refusent à penser à l'extermination des juifs.
Après la répétition, la compagnie est assise à un bar, chacun est pensif,

4 Voir les détails des interviews dans la revue *Filmvilág*, 1966, n°1 et 1981, n° 9.

5 *Filmvilág*, 1981, n°1.

et l'un des jeunes déclare de but en blanc, alors que tout le monde pense à l'Holocauste :

"Nous n'y avons pas pris part. Il valait mieux être nés plus tard. Je n'ai aucune idée sur ce que mon père a fait en 1944. Il était soldat. Je suis sûr qu'il n'en savait rien. Et même s'il avait agi pour sauver sa peau ? Même cela ne devait pas avoir été facile..."

Une fois la compagnie dissoute, Takó et sa compagne Anni vont se promener sur les rives du Danube. Anni montre alors son vrai caractère :

"Tu sais ce qui est terrible ? Pendant longtemps, j'ai nié que mon père était mort à Auschwitz. J'ai inventé quelque chose à son sujet pour la seule raison que je n'avais pas à admettre que je suis juive. Et puis, quand j'ai réalisé que tout était vain, je me suis mise à l'accepter. Je suis même allée à Auschwitz par le car comme touriste et j'ai tout photographié de façon à pouvoir le montrer à la maison. Mais il y a des touristes bien habillés dans les photos. Pouvais-je les montrer ? J'éprouve de la honte encore aujourd'hui et j'agis comme si je n'appartenais pas à mon pays. Je suis Hongroise, non ? Simplement hongroise. Je l'ai décidé une centaine de fois. Et que le passé n'existe pas et qu'il n'y a rien. Puis quelque chose m'arrive et je veux à nouveau appartenir à la Hongrie et je veux que tout le monde le voit. Tout le monde peut savoir que mon père et ma mère en sont morts. Puis la honte me reprend. Je suis incapable de me conduire proprement et je ne sais pas quelles sont mes racines, ni à quel lieu je veux appartenir, ni à quel lieu je dois appartenir. Le Pape a absous les juifs parce qu'ils avaient déjà souffert de leur péché. Mon Dieu, après tout ils sont coupables puisqu'ils ont laissé crucifier le Christ il y a 2000 ans. Mais quand ceux qui ont permis que six millions de gens soient asphyxiés ou brûlés il y a vingt ans verront-ils leurs péchés absous ? Quand ? Tu vois, il ne suffit que d'un instant pour que tout cela m'énerve. Quelle idiotie que ce camp d'Auschwitz ! Auschwitz ! Mon passé. Le fait que mon père et ma mère y ont été tués. Mais je ne peux pas continuellement me référer au fait que je doive être crue parce que toute ma famille a été tuée et que j'en ai suffisamment souffert. En fin de compte, c'est moi qui ai honte parce que je fais partie de ceux qui ont perdu leur famille et que je dois toujours admettre ce fait. J'ai toujours voulu prouver quelque chose, j'ai toujours pensé que j'avais quelque chose à montrer. Ma grand-mère m'a suggéré une fois de subir une opération qui transformerait un peu la forme de mon nez. Qu'en penses-tu ? J'ai été directe avec toi, non ? Est-ce que tu éprouves de la compassion pour moi ?"

Un monologue qui repose avec acuité dès 1966 le problème de l'identité juive et hongroise. Renvoyant à l'idée complexe de soit-disante homogénéité hongroise où la Nation ne recouvrerait pas un modèle intégrateur et où l'on pourrait se sentir à la fois juifs et hongrois. Anni vient d'une famille juive complètement assimilée pourtant victime de l'Holocauste. Elle ressent cette réalité, en a conscience et l'exprime en paroles. Mais en dépit de toutes ces souffrances, les juifs continuent dans ce contexte à apparaître comme des étrangers aux yeux de la société hongroise. Anni devrait choisir : être juive ou hongroise sans pouvoir combiner les deux appartenances.

En réponse, Takó lui déclare sa solidarité condamnant l'antisémitisme et l'Holocauste. Il parle de son père, comme si ce dernier faisait partie de l'histoire qu'il raconte :

"A partir de l'automne 1944, il [le Père] dissimula de nombreuses personnes à l'hôpital. Il plâtrait leurs bras et leurs jambes et indiquait sur les fiches le type de blessure subie de façon à

ne pas soulever la suspicion des Nyilas et des Allemands. Lui et ses amis sont allés dans le Ghetto avec des brassards de Nyilas et ont fait sortir le plus possible de gens pour les cacher dans l'hôpital. La cave de l'hôpital était surpeuplée dans les dernières semaines. Quand il leur a été finalement possible de sortir, même la cour était pleine. Ils ont jeté leurs bandages, il y en avait tout un tas."

D'autres images prendront forme dans le film. Dernière métaphore : Takó et son père (dans une transmission générationnelle imaginaire) font démarrer un vieux tramway sur une voie secondaire, en direction du centre-ville. Petit à petit, ils sont rejoints par différentes personnes (reconstitution du lien social) qui vont coller des papiers dans ce tramway (...la vie en mouvement), évoquant la mémoire collective de proches disparus[6]. On y lit : "Quelqu'un a-t-il entendu parler de lui, d'elle ?"

Traduit de l'anglais par Kristian Feigelson et Jean-Yves Malherbe.

[6] Cf. le roman d'Imre Kertész, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, Actes Sud, Arles, 1995, parue à Budapest en 1990, ed. Magvetö Klató ; *Départ et retour* (*Elutazas es Hazatérés*) de György Konrad, ed. Milles et une Nuits, 2002 ; et *Ancêtres d'Ulysse*, d'Adam Biró, P.U.F.

Sunshine
Istvan Szabó, 1999

Susan Suleiman

Sunshine et les juifs de Hongrie

Un film en anglais avec une équipe d'acteurs presque exclusivement anglo-américaine, produit au Canada, tourné en Hongrie, avec un script auquel a collaboré un écrivain américain et un réalisateur hongrois mieux connu dans le monde occidental pour un film primé en allemand : *Sunshine* de Szabó est tout ceci[1]. Le film traite d'un sujet qui reste pourtant spécifiquement et profondément hongrois, ou si l'on préfère, d'Europe centrale : le rôle et la destinée des Juifs dans la politique et l'histoire de la Hongrie du XXe siècle, et les pressions tout comme les contradictions, proches parfois de l'insoutenable, auxquelles a été soumise l'identité juive dans ce pays après l'Holocauste. Szabó n'est ni un historien ni un philosophe, et *Sunshine* n'est ni un manifeste ni une déclaration intentionnelle, même si les commentateurs de la presse hongroise, où il a soulevé des débats passionnés, ont eu beau jeu de le traiter comme tel. Ce film, somptueux, épique et ambitieux, soulève des questions complexes à propos d'un traumatisme collectif et de la représentation historique au cinéma.

Quatre générations dans l'histoire

Sunshine raconte l'histoire de quatre générations d'une famille juive. Le tout jeune Emmanuel Sonnenschein quitte le village où son père, propriétaire de l'auberge locale, a été tué par une explosion dans sa distillerie. Il va à la capitale. Même si aucune date précise n'est mentionnée, nous nous trouvons de toute évidence au milieu du XIXe siècle, à l'aube du grand fleurissement culturel et économique de la monarchie austro-hongroise (1867-1918)[2]. Emmanuel emporte à Budapest le précieux carnet noir qui contient les recettes secrètes de son père. Quand l'histoire com-

[1] *Sunshine*, sorti au Canada en 1999, en Europe et aux USA au printemps 2000, a été produit par le célèbre producteur canado-hongrois Robert Lantos. Le script est de Szabó et d'Israel Horovitz, à partir d'une histoire originale de Szabó ; les vedettes du film sont Ralph Fiennes, William Hurt, Rosemary Harris, Jennifer Ehle. Le film le plus connu de Szabó en occident est *Méphisto* (1981), qui a remporté l'Oscar du meilleur film étranger.

[2] Deux excellentes histoires des Juifs en Hongrie sont *Hongrois et Juifs*, de François Fetjö (Paris, Ballard, 1997) et *The Jews of Hungary. Culture, Psychology* de Rafael Patai (Detroit, Wayne State U. P., 1996). L'ouvrage de référence reste *The Politics of Genocide: The Holocaust in Hungary* de Randolph Braham, en 2 volumes (New York, Columbia University Press, 2e édition, 1994). Je me suis basée sur ces travaux (entre autres) pour la partie historique qui suit.

mence vraiment, les Sonnenschein se sont enrichis grâce à un tonique baptisé "*A Taste of Sunshine*" ("Un goût de soleil", ou le titre du film en hongrois *A napfény ize*).

L'histoire est racontée en voix off par le dernier descendant d'Emmanuel Sonnerschein, son arrière-petit-fils Iván. La voix d'Iván (celle de Ralph Fiennes dans la version anglaise - cet acteur joue le triple rôle du fils, du petit-fils et de l'arrière-petit-fils) ouvre et clôt le film. Elle intervient également au cours du récit, sans perturber la narration réaliste mais rappelant la présence du personnage qui raconte, et qui n'est pas un narrateur omniscient derrière la caméra. Ce détail n'a pas été suffisamment mis en valeur dans les réactions critiques au film.

Après le prologue, l'histoire se divise en trois périodes historiques, que nous appellerons(en jouant avec la métaphore météorologique suggérée par le titre du film) "l'ère ensoleillée " (1890-1914), "l'ère des tempêtes " (1914-1944) et "l'ère du ciel couvert" (de 1945 à nos jours).

Quand les deux fils d'Emmanuel, Ignatz et Gustave, atteignent l'adolescence dans les années 1890, l'époque de la prospérité et de la réussite culturelle est à son apogée, et les Juifs y jouent un rôle capital. Les historiens ont d'ailleurs souvent décrit le "contrat assimilationiste" qui liait la noblesse libérale à l'industrie et à la finance juives au cours de la monarchie duelle austro-hongroise. Ignatz devient juriste et monte rapidement en grade jusqu'à obtenir un poste élevé comme juge du Tribunal Central ; mais comme son patron chrétien l'informe qu'"un juge du Tribunal Central ne peut avoir comme nom Sonnenschein", il change son nom en Sors, un patronyme magyar signifiant "le destin". Son frère Gustave, un docteur, fait de même, tout comme sa sœur adoptive Valérie qui devient bientôt son épouse. Enrôlé dans le corps officier comme juge militaire pendant la première guerre mondiale, Ignatz demeure loyal à l'empereur François-Joseph. Quant à Gustave, il suit un chemin plus radical, rejoint le parti socialiste puis le gouvernement révolutionnaire de Béla Kun (1919). A la chute de ce régime, il doit fuir la Hongrie.

Avant 1914, le fait de "magyariser" son nom n'avait pas chez les Juifs la connotation de contrainte qu'il a obtenue par la suite dans les années 30 au moment des persécutions officielles. D'autres minorités ethniques de Hongrie (les Slovaques, les Croates, les Allemands) ont également affiché de cette manière leur loyauté et leur patriotisme. Pour les Juifs, qui avaient acquis leurs patronymes germaniques au XIXe siècle au temps de l'empereur Joseph II, le fait de magyariser leur nom indiquait aussi leur croyance aux promesses de l'assimilation. Ils se considéraient comme des "Hongrois de religion israélite" (ressemblant en cela aux Juifs assimilés de France et d'Allemagne).

La question embarrassante posée par le film de Szabó est de savoir si, et comment, quelqu'un peut être à la fois Juif et Hongrois après l'Holocauste. Il s'est vite avéré en effet que ce fameux "contrat d'assimilation" était bien plus fragile qu'il ne le paraissait aux yeux des Juifs de la génération d'Ignatz et de Gustave Sonnenschein/Sors. Ce contrat ne pouvait prévoir ni la crise économique ni le nationalisme aggravé qui suivrait le démembrement de l'empire des Habsbourg après 1918, quand la Hongrie perdit deux tiers de son territoire. Il ne pouvait pas non plus prévoir les soulèvements révolutionnaires de Russie, ni d'ailleurs ceux de Hongrie, pays qui a connu deux secousses majeures : le régime révolutionnaire de Belá Kun, où dominaient des Juifs assimilés (comme Kun lui-même, ou son ministre de culture Georg Lukács) fut

brutalement supprimé, après quelques mois, par le régime autoritaire (et passablement antisémite) de Miklós Horthy. Le "contrat d'assimilation" ne pouvait surtout pas prévoir la montée du nazisme et du radicalisme antisémite en Allemagne...

De nombreux Juifs, pressentant le désastre, quittèrent la Hongrie vers 1920 au début du régime de Horthy, et l'exode se poursuivit dans les années 30. Ceux qui sont restés ont dû faire face à une hostilité et à des persécutions accrues, dans une atmosphère tendue qui a culminé avec les lois anti-juives de 1938 et 1939 interdisant aux Juifs presque toute participation à la vie économique, culturelle et politique du pays.

Parmi les personnages du film, Ignatz Sors ne connaîtra pas cette époque, car il meurt peu après l'armistice de 1918 ; ses deux fils István et Adám, par contre, feront l'expérience de la virulence de l'antisémitisme dès leur adolescence. Adám devient un champion d'escrime au niveau national et olympique, et un ardent patriote. Mais judaïcité et patriotisme hongrois ne font pas bon ménage à l'époque. Quand on dit à Adám qu'il doit se convertir au catholicisme s'il veut joindre le club d'escrime des officiers (où se trouve l'élite des escrimeurs), il le fait, accompagné dans son geste par son frère et par les femmes qu'ils vont épouser.

Szabó explore dans le personnage d'Adám un profil psychologique qui l'avait déjà fasciné dans *Méphisto* (1981) et qui est devenu le thème central du film suIvánt, *Colonel Redl* (1984) : c'est la psychologie du "paria parvenu" qui, une fois accepté, même à contrecœur, par un groupe ou une institution, devient loyal au point de perdre toute faculté de jugement, et est détruit dans le processus, moralement et physiquement. Un tel comportement psychologique existe à un certain degré chez tous les hommes du clan Sonnenschein/Sors, mais c'est Adám qui le montre le plus clairement par sa rigidité (trait excellemment mis en valeur par le jeu de Ralph Fiennes). Ainsi, aux Jeux Olympiques de Berlin en 1936, il ne pense qu'à la victoire de la Hongrie, insensible aux bannières portant d'énormes swastikas, aux foules en uniforme, et à l'atmosphère perturbée. Ces éléments n'échappent pas à l'attention de son entourage : son entraîneur et ami, aristocrate et chrétien, mais marié à une Juive, quittera bientôt la Hongrie, à la grande colère d'Adám qui le considère comme un traître à sa patrie.

En 1941, le gouvernement hongrois, allié de l'Allemagne, a enrôlé dans le service du travail obligatoire la plupart des hommes juifs, qui y subissaient de mauvais traitements et risquaient sans cesse la mort. C'est ainsi qu'Adám est torturé à mort par des gendarmes hongrois dans un de ces camps, quand il veut porter avec ostentation un brassard blanc (indiquant qu'il est converti) et surtout quand il s'identifie comme étant "Adám Sors, officier de l'armée hongroise et médaillé d'or olympique"[3]. Le fils adolescent d'Adám, Iván (le narrateur), assiste impuissant à la mise à mort de son père, qui est déshabillé, battu, pendu à un arbre et aspergé d'eau froide, transformé peu à peu en statue de glace, mais qui refuse jusqu'à la fin de se dire Juif.

En mars 1944, les Allemands ont envahi la Hongrie et commencé la déportation systématique des Juifs provinciaux, opération menée et dirigée par la police et les officiels hongrois. Les deux tiers des Juifs de Hongrie ont alors péri. A Budapest, les nazis hongrois menèrent les per-

[3] István Deák a fait remarquer, dans son excellente critique historique du film, que le destin d'Adám est calqué sur celui du champion d'escrime hongrois Attila Petschauer, un Juif converti au catholicisme qui fut battu à mort dans un camp de travaux forcés. Voir : István Deák, " Strangers at Home ", *The New York Review of Books*, July 20, 2000, 31.

sécutions sur place à partir d'octobre 1944 ; c'est ainsi que toute la famille d'Adám Sors est assassinée, hormis Iván et sa grand-mère Valérie. La guerre se termine enfin. Ici, Szabó insère des images d'actualité montrant des bâtiments bombardés et des chevaux morts dans la rue, dépecés par la population affamée.

L'histoire d'Iván nous amène jusqu'au temps présent. A l'instar de nombreux jeunes Juifs de l'après-guerre, Iván devient un ardent communiste. Il travaille pour la redoutable police secrète, l'AVO, jusqu'au moment où son chef et ami Andor Knorr (joué par William Hurt), un survivant d'Auschwitz, est arrêté sous l'accusation fallacieuse de "conspirateur sioniste" et torturé à mort. Nous sommes en 1952, au moment où le procès antisémite de Slansky commence en Tchécoslovaquie et où des "complots juifs" font la une en Union soviétique. Iván quitte la police, devient un des leaders de la révolution manquée de 1956 et passe plusieurs années en prison. Au cours des années 60, après la mort de Valérie, il découvre une lettre adressée par son arrière-grand-père Emmanuel à son fils Ignatz, lui conseillant de rester fidèle à lui-même et à ses origines. Affecté par le contenu du message, Iván reprend le nom de Sonnenschein, et annonce en voix off que pour la première fois de sa vie, il "respire librement" dans les rues de Budapest. Un énorme saut dans le temps nous présente Iván, dans la dernière séquence film, alors qu'il marche dans la foule de la Budapest d'aujourd'hui, dans une rue piétonne récemment créée. Pendant que se déroule le générique de fin, la caméra surplombe lentement et amoureusement la ville, le fleuve, les ponts et les collines de Buda.

Les débats qui ont fait rage dans la presse hongroise à la sortie du film en 2000 ont presque tous sans exception porté sur cette conclusion : quel est le sens du changement de nom d'Iván, quelles en sont les implications ? Est-il vraisemblable qu'un Juif hongrois (ou plus exactement, un "Hongrois d'origine juive") d'aujourd'hui reprenne son nom juif et germanique ? Une telle passion dans le débat ne peut pas manquer de nous intéresser, car elle touche la Hongrie contemporaine et donc la situation actuelle des Juifs qui y habitent. Sujet délicat, à aborder avec précaution. C'est pour mieux le circonscrire qu'il nous faut d'abord considérer les soucis esthétiques et moraux de ce film.

La répétition et l'esthétique réaliste

L'objet de *Sunshine* est de raconter une histoire sur des individus auxquels le spectateur puisse s'identifier et s'intéresser, et en même temps de donner une représentation exacte d'une histoire collective complexe et étendue. Szabó a déclaré dans une interview qu'il était fasciné par "la manière dont les vies privées des personnes sont influencées par l'histoire et la politique"[4]. On peut considérer *Sunshine* comme la culmination de sa filmographie allemande et hongroise[5]. Mais là où les premiers films étaient d'abord destinés à des spectateurs

[4] Cité dans Randy Gener, "Fiennes, Ehle, Harris Play Across Generations in *Sunshine* film", un article posté sur le site web Theatre.com du 8 juin 2000. Je remercie Christophe Hüvös de me l'avoir communiqué (www.theatre.com/news/public/news-brief.asp?newsid=7710).

[5] Les premiers longs métrages hongrois de Szabó, *Az álmodozások kora* (*L'âge des illusions*, 1964), *Apa* (*Père*, 1966) et *Szerelmesfilm* (*Un film d'amour*, 1970) couvrent la période de 1945 aux années 60 et contiennent de nombreux éléments autobiographiques. Avec Tüzoltó utca 25 (25 rue des Sapeurs, 1973), son film le plus difficile du point de vue narratif à cause de l'usage d'allusions en flashbacks et de séquences oniriques dont le sens n'est pas évident pour des spectateurs non-hongrois, il retourne une génération en arrière et inclut la période d'entre-guerres. La trilogie allemande réalisée dans les ...

"locaux" (européens ou hongrois), dont on pouvait présumer qu'ils connaissaient l'arrière-plan historique et que de simples allusions leur suffisaient, *Sunshine* est destiné à un autre type de public. Cela soulève un paradoxe : le film présume une bonne connaissance du contexte historique de la part du spectateur, mais doit en même temps communiquer cette connaissance tout en évitant le didactisme. D'où le choix de Szabó d'adopter une représentation de type "épopée réaliste".

La critique de István Deák, qui porte exclusivement sur l'aspect historique du film, confirme l'exactitude factuelle d'ensemble à quelques détails près. Il y a inévitablement une certaine schématisation dans un film qui couvre plus d'un siècle ; les personnages ont plutôt tendance à fonctionner comme des figures-types que comme des êtres caractérisés par une profondeur psychologique. Le scénario comme le récit sont linéaires, évitent les flash-back, les séquences oniriques et d'autres techniques modernes de fragmentation que l'on trouve par exemple dans les premiers films de Szabó[6]. Suivant l'esthétique réaliste, le récit utilise essentiellement une rhétorique basée sur la répétition et le parallélisme.

Ces figures apparaissent non seulement au niveau de l'intrigue et des personnages, mais dans la mise en scène en son ensemble : décor, éclairages, musique. L'exemple-type est celui de l'appartement familial et de l'immeuble : la détérioration physique de ces espaces va de pair avec le déclin à la fois de la famille et de la Hongrie. L'évolution visuelle depuis un intérieur bourgeois confortable et replet de l'époque des Habsbourg (mobilier luisant, murs recouverts de tableaux, argenterie, porcelaine de luxe), jusqu'aux relents sordides de l'appartement communal des années du stalinisme communique une riche information historique. Un autre exemple, celui des couleurs, marque le mouvement du film depuis le soleil brillant du début jusqu'à la nuit, puis le retour à un soleil partiel : si le film s'ouvre sur un ciel bleu frappé de nuages blancs et s'arrête sur l'image similaire d'un ciel clair mais couvert, l'écran en revanche est presque noir et les personnages à peine visibles au milieu du film, quand la famille assise écoute la proclamation des lois anti-juives à la radio. L'un des moments les plus forts visuellement nous montre la cour de la maison Sonnenschein soudain couverte de petites fleurs sauvages jaunes, comme un tapis de "sunshine" (tournesols). Ce moment est capté dans une photographie de Valérie prise par Gustave alors qu'elle s'assoit sur un banc, au milieu de la cour fleurie, et qu'elle essaye de retirer une épine de son pied ; la photo, en noir et blanc, deviendra une image récurrente du film.

La musique composée par Maurice Jarre, fortement structurée, comprend un leitmotiv emprunté à la *Fantaisie en fa mineur* pour deux pianos de Schubert. Cette composition accompagnera l'évolution de la famille. Joué par les deux jeunes amants Valérie et Ignatz, le morceau de Schubert deviendra le

... années 80 couvre une période allant de 1890 à la fin des années 30 en Europe centrale : *Colonel Redl* se termine avec l'éruption de la première guerre mondiale ; Hanussen commence en 1914 et se tremine avec la montée des nazis au pouvoir ; *Méphisto* se déroule dans les années 30. Le dernier film (en anglais) de Szabó, *Taking sides* (2001), continue la chronologie historique allemande en se situant dans le Berlin de l'immédiat après-guerre, 1945.

[6] Il y a quand même un flashback au tout début de *Sunshine*, montrant le village qu'Emmanuel vient de quitter, mais il s'agit là d'une exception (je remercie Eric Rentschler qui m'a indiqué cette scène). Pour une revue générale des films de Szabó jusqu'au début des années 90, voir David Paul, "Szabó", in Daniel Goulding, ed., *Five filmmakers* (Bloomington: Indiana University Press, 1994). Une étude plus approfondie des premiers films, comprenant une longue interview du réalisateur, existe en italien: Bruno de Marchi, *István Szabó* (Firenze: La Nuova Italia, 1977). Sur le thème juif dans trois de ses films hongrois, voir l'excellent article de Joshua Hirsch, "István Szabó : Problems in the Narration of Holocaust Memory" (*Journal of Film and Video*, 51:1, Spring 1999, 3-24).

thème musical des Sonnenschein, parfois orchestré, parfois réduit à une phrase de piano. La musique se tait parfois (séquence du meurtre d'Adám), mais elle revit en apothéose dans la dernière séquence, qui voit la résurgence du nom des Sonnenschein ; c'est alors tout l'orchestre qui reprend en l'enflant la mélodie de Schubert. D'autres motifs musicaux apparaissent, comme le chant populaire hongrois "Vent de printemps" (*Tavaszi szél*), joué à l'occasion du mariage de Valérie et Ignatz et qui est souvent repris pour souligner l'amour de la famille envers la Hongrie[7].

Au niveau de l'intrigue et des personnages, la répétition et le parallélisme sont là pour assurer la cohésion narrative et souligner les thèmes majeurs du film. Cela s'accorde avec l'idée que *Sunshine* appartient au genre de l'épopée réaliste, genre qui utilise dans sa technique une forte redondance[8]. Le choix d'un acteur unique pour interpréter les trois générations de protagonistes en est l'exemple le plus évident, il permet de mettre en valeur les similarités entre les personnages et leurs situations, de père en fils. Une telle abondance dans la répétition n'est cependant pas exempte de défauts : certains critiques anglais et américains ont regretté la "lourdeur" et la "simplicité" du film, qui sont un effet de la redondance[9]. Ils ont particulièrement critiqué la récurrence des rôles de Ralph Fiennes, en quoi ils n'ont peut-être pas tout à fait tort : dans la séquence finale, trois visages de Ralph Fiennes sont accolés, celui d'Iván, qui lit la lettre de son arrière-grand-père, puis ceux d'Ignatz et d'Adám qui apparaissent brusquement et articulent les mots contenus dans la lettre. La communication, différée de génération en génération, aurait pu être réalisée sans une telle redondance visuelle, d'autant plus qu'Ignatz, tout comme Adám ne semblent nullement en avoir compris le sens durant leur existence ("Connais-toi toi même : n'abandonne jamais notre religion").

Dans d'autres cas, la répétition fonctionne de manière plus subtile et communique visuellement ce qui n'est pas exprimé verbalement. Par exemple, vers le début du film, pendant la Première Guerre mondiale, Ignatz, en uniforme, s'approche d'un palais tandis qu'une voix off nous informe qu'il se rend en tant que juge militaire à une audience privée avec l'empereur François-Joseph. L'entrevue ne dure guère plus d'une minute et le ton reste indifférent, mais Ignatz est profondément ému. Cette émotion est exprimée plus loin quand, en redescendant l'escalier, il se touche l'épaule là où l'empereur a brièvement placé sa main. A noter toutefois qu'il s'agit là d'une des rares fautes historiques mentionnées par István Deák : jamais un empereur n'aurait touché un homme qui n'était pas de haute naissance d'une manière aussi familière.

Un des critiques hostiles au film à Budapest a fait la remarque sarcastique que la raison d'être de cette scène était de plaire aux spectateurs américains qui "adorent les palais"[10]. En fait, la scène du palais est cruciale dans la thématique de l'assimilation et elle se répète sous forme de variations dans les histoires d'Adám et d'István. Adám, après sa victoire olympique, entre dans un bâtiment semblable, aussi en uni-

7 A propos de ce chant, voir le commentaire de Szabó dans l'article "*Itt vigyázni kell*" ("Ici nous devons nous méfier"), interview avec Dóra Mülner, *Népszabadság*, 8 février 2000.

8 Pour une analyse détaillées des redondances dans le récit réaliste, je renvoie à mon livre *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, PUF, 1983, ch. 4.

9 Voir à ce sujet par exemple les articles de Philip French, *The Observer*, 30 avril 2000 ; de Jay Carr, Boston Globe, 23 juin 2000 ; d'A. O. Scott, New York Times, 9 juin 2000. Toutes ces critiques, en général favorables au film, ont peu apprécié le schématisme qu'il dégage, en particulier en ce qui concerne les rôles des acteurs.

10 Péter György, "*Sorsválasztók*" ("Ceux qui ont choisi leur destin / Ceux qui ont choisi Sors"). *Élet és Irodalom*, 11 février 2000.

forme, et reçoit une décoration militaire. Il descend ensuite l'escalier, raide comme un passe-lacet, trop ému pour pouvoir s'exprimer. Ironiquement, c'est cette même raideur qui sera sa perte quelques années plus tard, car le gendarme sadique qui le tuera le remarquera parmi les autres prisonniers à cause de sa veste d'uniforme et de sa posture militaire. La scène de la cérémonie de décoration d'Adám répète ainsi la réunion de son père avec l'empereur, tout en présageant sa propre mort ; de plus, cette scéne soulève à nouveau le thème de l'assimilation, avec une connotation cette fois-ci nettement négative. Ce qui chez Ignatz est une loyauté bien compréhensible envers un système qui a encouragé son avancement (à ses propres yeux du moins) devient un aveuglement tragique chez son fils, qui demeurera loyal même quand le système cherchera à le détruire.

Une troisième scène similaire pousse plus loin le thème négatif de l'assimilation : Iván, le jour de l'anniversaire de Staline, est décoré avec d'autres officiers au cours d'une cérémonie publique qui a lieu à l'Opéra, encore un grand bâtiment somptueux, et c'est lui qui prononce le discours formel de remerciements. Debout sur l'estrade en uniforme, face à la foule, Iván crie les mots d'un slogan monotone : "Le camarade Staline nous a montré la voie !" Ses yeux sont fixes, rappelant bizarrement ceux du garçon qu'il était, voyant son père torturé. On le voit ensuite descendre un grand escalier, mais il n'y a aucune fierté sur son visage, seulement son attitude peinée ordinaire. Cette séquence "répète" les deux précédentes, mais la roue a de nouveau tourné : là où son père et son grand-père étaient des hommes de volonté et de pouvoir, Iván est un automate. Le visage constamment figé en un masque anxieux dévoile son traumatisme.

George Schöpflin, un spécialiste de l'histoire d'Europe centrale, a fait la remarque que les héros de Szabó sont singulièrement dénués d'ironie. Il s'agit selon lui d'une faute à la fois esthétique et historique, car la défense typique du Juif d'Europe Centrale contre les humiliations de tout acabit qu'il subissait même en des temps meilleurs était précisément l'ironie. L'ironie du Juif, qu'il fût accepté ou exclu, agissait, toujours selon Schöpflin, comme un correctif au "kitsch et au sentimentalisme" qui menaçaient toujours les "intenses émotions générées par le nationalisme"[11]. Il manquerait précisément aux Sonnenschein cette prise de distance ironique envers leur désir d'assimilation.

Il serait en effet difficile de trouver chez Szabó un héros qui possède cette sorte d'ironie "corrective" décrite par Schlöpflin, ironie subversive dirigée à la fois contre le sujet lui-même et contre le système auquel il participe comme "paria parvenu" à la fois dedans et dehors. Le protagoniste de *Colonel Redl* en est sans doute le modèle le plus proche : pauvre garçon de Galicie arraché de son foyer et envoyé à l'école militaire impériale, où il monte en grade grâce à l'appui d'un membre de l'équipe des généraux, Redl est le type même du paria parvenu, en terme de classe plutôt que d'ethnie. Quelques officiers se plaignent qu'il soit juif, mais le film indique qu'il ne l'est pas ; par contre, un de ses bons amis l'est, le médecin militaire Gustave Sonnenschein ! (On voit que ce nom habite Szabó depuis un certain temps). Par un geste indéniablement auto-ironique et subversif, Redl, nommé chef du contre-espionnage militaire, écrit et met dans son propre dossier un rapport négatif contre lui-même.

11 George Schöpflin, critique de *Sunshine* postée sur le site Web du Center for the Study of Democracy, University College London : http://www.ucl.ac.uk/cds/gsbri.htm.

Il n'existe pas de subversion de cette sorte dans *Sunshine,* mais on y trouve néanmoins un élément subversif: tous les hommes Sonnenschein manifestent en effet une attitude sexuelle socialement transgressive. Déjà dans les films précédents, le héros de Redl était homosexuel et l'acteur conformiste de *Méphisto* transgressait les lois raciales par une liaison avec une noire. Dans *Sunshine*, la transgression se répète d'une génération à l'autre : Ignatz épouse Valérie, sa cousine au premier degré et sa soeur d'adoption, sans tenir compte des conseils de ses parents ; Adám, le grand patriote, a une liaison adultérine avec sa belle-soeur. Il est vrai que c'est elle qui le poursuit et qu'il se hait de lui avoir cédé. Mais il est significatif que leur première liaison sexuelle a lieu immédiatement après le moment où il descend le grand escalier avec sa décoration, comme s'il se défaisait de la rigidité de son conformisme et de son sens aigu de la propriété. De même, c'est en descendant l'escalier après son discours à la gloire de Staline qu'Iván rencontre pour la première fois Carol, la blonde policière mariée qui le taquine sur son regard anxieux en l'appelant "l'homme triste" ; peu après elle pénètre dans le bureau d'Iván et ils s'abandonnent à faire l'amour frénétiquement sur sa table de travail.

La sexualité transgressive se présente comme une contrepartie subversive à l'intégration du "bon citoyen" dans le système, et comme une possibilité d'affirmation de soi au-delà des normes institutionnelles et politiques. Dans cette équation, les femmes fonctionnent comme des êtres en dehors de l'autorité, véhiculant des promesses de liberté, mais elles se trouvent également, à partir du même emblême, hors du domaine politique et de l'Histoire. Dans une récente interview, Szabó a déclaré : "les femmes ont les deux pieds sur terre (...). Elles sont plus proches de la nature, de toute la nature, y compris le sang, que les hommes (...). C'est justement pour cette raison qu'elles sont moins enclines à devenir la proie des attraits idéologiques et politiques, et qu'elles sont mieux capables de sauvegarder leur identité que les hommes"[12], ce qui est à la fois un compliment et un stéréotype sexiste.

Les femmes de *Sunshine* ne sont pas seulement éloignées de la politique, ce qui serait un trait plutôt sympathique dans ce contexte, mais elles apparaissent tout autant éloignées des standards moraux ordinaires. L'adultère n'est pas seulement une transgression sociale, c'est aussi une trahison personnelle. Or, les femmes de *Sunshine* deviennent de plus en plus vulgaires. Comme pour les autres structures répétitives du film, la progression est ici descendante. Valérie quitte Ignatz pour un autre après la première guerre mondiale, parce qu'elle le trouve trop conformiste envers l'Empire, mais elle revient à lui quand il devient un proscrit sous le régime Kun; la belle-soeur d'Adám, au contraire, ne regrette jamais d'avoir trahi son mari avec le propre frère de celui-ci; quant à Carol, elle trahit à la fois son mari et son amant Iván : malgré leur amour physique passionné, elle le laisse dès qu'il tombe en disgrâce officielle, et, quand elle le rencontre par hasard dans le métro des années plus tard, elle s'enfuit, refusant de reprendre le moindre contact avec lui.

Selon l'idée que les femmes saisissent mieux la réalité concrète, Szabó fait de Valérie le centre éthique du film. Par coïncidence, l'actrice Rosemary Harris, qui joue le rôle de Valérie dans son âge mûr, est la mère de Jennifer Ehle, qui joue Valérie en jeune femme. Dans sa vieillesse, ayant survécu à quatre générations de sa

12 Entrevue avec Dóra Mülner, loc. cit

famille, Valérie exprime les normes éthiques du film quand elle dit à Iván que la politique comme l'histoire ne sont nullement ce qui compte le plus dans la vie ; ce qui compte réellement est l'appréciation de la beauté de la vie malgré les destructions causées par l'Histoire. S'il y a un message dans ce film, cette affirmation des valeurs individuelles - et esthétiques, puisque Valérie est photographe professionnelle - peut fort bien le résumer.

La réfléxivité et l'esthétique moderniste

Si les figures de répétition et la narration linéaire sont les piliers du réalisme historique et du mode épique, la réfléxivité et la rupture de la narration linéaire sont ceux du modernisme. Même si *Sunshine* appartient clairement à la première catégorie, il contient néanmoins des éléments modernistes qui rappellent les premiers longs-métrages en hongrois du réalisateur. Ces films ont en effet subi comme l'ont bien noté les critiques, l'influence de la nouvelle vague française, et en particulier de Truffaut. La narration en voix off avec Iván comme narrateur rappelle le procédé utilisé dans *Père* (1966). De même, les séquences d'actualités insérées dans le film fonctionnent comme des allusions intertextuelles à d'autres films de Szabó qui ont utilisé des fragments similaires ou identiques. Le cheval mort dans la rue de Budapest et les ponts détruits du Danube en 1945 sont parmi les premières images de *Père*, tandis que la scène montrant des soldats étrangers à cheval à Budapest, symbolisant "l'ordre rétabli" en 1919 après la chute du régime de Béla Kun, rappelle les cavaliers similaires de *25 rue des Sapeurs* (1973). Ces films sont ainsi re-évoqués ou récupérés dans *Sunshine.*

En fait, il est possible de voir en *Sunshine* une relecture, et une réécriture, de *Père*, ou plus précisément de ce que Joshua Hirsch a appelé l'histoire des juifs "refoulée" dans *Père*. Le protagoniste de *Père* est identifié comme catholique, mais un certain nombre d'indications implicites, comme des lapsus freudiens, suggèrent qu'il descend d'une famille juive[13]. L'essai de Hirsch a paru avant *Sunshine*, mais son analyse semble confirmée par ce film. Ce qui est refoulé dans *Père*, se manifestant uniquement sous forme de symptômes, devient explicite dans *Sunshine*. Hirsch mentionne comme symptome le fait que le père du protagoniste dans *Père* est arrêté par les Croix-Fléchées (dont l'activité principale était de rassembler les juifs) en 1944, un fait raconté par la mère, qui laisse dans le vague la raison pour laquelle le père a été poursuivi. Plus tard, le jeune Takó demande à sa mère : "Avez-vous jamais pensé à quitter la Hongrie ?", et elle répond que son père ne le voulait pas parce qu'il était "très Magyar". Là encore, aucune explication n'est donnée, mais si on lit ce dialogue à la lumière de l'histoire d'Adám, son sens devient parfaitement clair[14].

Outre les images d'actualités, *Sunshine* renvoie par d'autres allusions visuelles à *Père*. En particulier, l'image d'un tramway solitaire et dilapidé au sommet d'une colline, qui apparaît en noir et blanc dans *Père*, est reprise sous le même angle dans *Sunshine*, avec cette seule

[13] Voir Hirsch, " Istvan Szabó: Problems in the Narration of Jewish Memory ", loc. cit.

[14] Ce refus peut fort bien correspondre à la propre attitude de Szabó envers l'origine juive de sa famille : dans une longue entrevue accordée à un critique italien en 1976 (De Marchi, *István Szabó*, pp. 2-28), Szabó mentionne les éléments autobiographiques dans Père sans jamais faire allusion à l'origine ethnique ou religieuse de son protagoniste, ni de lui-même personnellement. Cela était sans doute en accord avec le tabou concernant toute discussion sur la judaïcité pendant l'ère communiste en Hongrie. Dans des interviews plus récentes, comme dans l'essai de David Paul de 1994 ("Szabó", in *Five Filmmakers*), l'origine juive de la famille de Szabó est explicitement mentionnée.

différence que le tramway est neuf et en couleur. Une telle citation visuelle, soigneusement cadrée, ne peut pas être une coïncidence[15]. Enfin, les quelques séquences en noir et blanc qui sont des pseudo-actualités (tournées par Szabó avec Fiennes dans l'image), peuvent aussi être considérées comme des allusions à *Père*, film en noir et blanc. La réflexivité dans *Sunshine* fonctionne donc non seulement d'une manière habituelle, comme une allusion formelle au film lui-même, mais aussi comme une relecture thématique d'oeuvres précédentes de Szabó.

La fonction traditionnelle de la réfléxivité dans une oeuvre narrative, c'est d'accentuer son aspect "construit" (plutôt que "naturel"), et partant son statut d'oeuvre d'art. Szabó utilise dans ce but toute une gamme de procédés. Outre leur fonction intertextuelle, par exemple, les séquences d'actualités historiques introduisent un élément de film documentaire dans la fiction[16]. Paradoxalement, cette garantie de la réalité historique interrompt la narration en couleur et en subvertit le réalisme : la fiction est "dé-réalisée" en comparaison avec les images d'archives, réduite à l'état de simple invention.

Un autre type d'interruption est produit par l'usage de la photographie fixe en noir et blanc, en particulier de la photo de Valérie retirant une épine de son pied. A peine Gustave a-t-il pris la photo que nous la voyons sur l'écran en noir et blanc : Szabó met ainsi l'accent sur la transformation de la scène vivante en une oeuvre d'art, permanente mais privée de couleur et de mouvement. On retrouve la même transformation plus tard, dans d'autres scènes photographiées par Valérie. La "dé-réalisation" peut paraître ici minimale, puisque prendre ou regarder une photo n'a rien d'irréaliste ; mais en 1900, ces activités n'étaient pas si ordinaires. En général, dans un contexte filmique, les photographies fixes tendent à fonctionner comme des signes d'autoréflexivité (voir l'usage qu'Antonioni en fait dans *Blow-Up*).

La photo de Valérie réapparaît à plusieurs moments importants du film, délimitant la marche inexorable du temps et la décadence de la famille Sonnenschein par rapport à ce moment idyllique. Une valeur proprement esthétique s'y ajoute, car la pose de la jeune fille reproduit un type standard de la sculpture hellénique[17]. Szabó souligne cette idée dans la scène où Adám visite le Musée Pergamon de Berlin après les Jeux Olympiques et tombe sous le charme d'une statue antique ayant exactement la pose qu'avait prise sa mère. Le réalisateur a de toute évidence modelé la composition de la photo sur la statue, mais, dans le film, c'est la statue qui "arrive" en second. C'est encore une façon de mettre en question les rapports entre l'art et la vie, ou entre les diverses formes de représentation artistique. Par ce moyen, Szabó rejoint également une longue tradition du cinéma d'art

[15] Szabó a confirmé cette interprétation à un symposium sur le film à l'université de Columbia (23 septembre 2000). Il m'a de plus fait remarquer que la maison dans laquelle se trouve l'appartement familial dans les deux films est la même.

[16] Une analyse en détail des séquences d'archives utilisées par Szabó (la description de ces images, et leur place dans le film) serait éclairante. Faute de mieux, en voilà une liste approximative :
Première guerre mondiale : soldats, véhicules militaires au début et à la fin de la guerre ;
1919 : foules révolutionnaires à Budapest. Szabó insère Fiennes/Ignatz dans une image; plus tard, des soldats étrangers à cheval à Budapest après la chute du régime Kun ;
1936 : Jeux Olympiques de Berlin, montrant Hitler, des bannières nazies, l'ouverture des Jeux (extraits du célèbre documentaire de Leni Riefenstahl, *Les Dieux du Stade*) ;
1944-45 : une rangée de Juifs portant l'étoile jaune marche dans une rue de Budapest ; janvier 45 : chevaux morts dans la rue, un homme en découpe de la viande ; ponts détruits sur le Danube ;
1953 : mort de Staline, les foules défilent à Budapest ;
1956 . foules révolutionnaires, statue de Staline s'écroulant - insert de Fiennes/Iván ; entrée des chars soviétiques à Budapest.

[17] Cette pose porte même un nom, Spinario, "celui qui retire une épine." Mes remerciements à Eva Forgács et Gregory Nagy pour cette information.

européen qui, de Murnau à Godard, invite à une comparaison entre l'image filmique et la peinture ou la sculpture.

Enfin, Szabó introduit l'autoréflexivité de manière explicite par une mise en abyme, avec le personnage d'un metteur-en-scène opportuniste qui fabrique des films de propagande pour tous les gouvernements en place, quels qu'ils soient. Le procédé de mise en abyme est fréquent chez Szabó, basé parfois sur le théâtre, comme dans *Méphisto* ou *Hanussen*, et il est toujours hautement significatif. Dans *Père*, l'étoile jaune apparaît seulement dans une mise en abyme: une foule de figurants portant l'étoile (parmi eux le héros Takó, qui n'est pas censé être juif) traverse sous haute surveillance un pont dans une reconstitution des événements de 1944, alors que le metteur-en-scène dictatorial leur hurle des instructions à l'aide d'un haut-parleur. Cette référence visuelle oblique sera tout ce que nous verrons de l'Holocauste hongrois dans *Père*. Le seul personnage du film qui soit identifié comme juif (l'amie de Takó) parle longuement de la persécution subie par sa famille pendant la guerre et de ses propres problèmes d'identité en tant que Juive et hongroise, mais la caméra ne montre que son visage et non le passé qu'elle évoque.

Dans *Sunshine*, la représentation de l'Holocauste est directe : Szabó montre non seulement le meurtre sadique d'Adám dans le camp de travail, mais inclut une séquence d'archive où une rangée de Juifs portant l'étoile jaune avance sous surveillance dans les rues de Budapest. La mise en abyme de *Sunshine* porte plutôt sur la manipulation et les mensonges politiques par le biais du cinéma. Le metteur en scène opportuniste (l'acteur hongrois Péter Halász), interrogé par Iván après la guerre, a tourné des films de propagande montrant des atrocités soviétiques commises sur le front russe. Nous voyons un extrait d'un de ces films visionné par Iván : pressé par les questions de ce dernier, le metteur-en-scène reconnaît que le film est un montage et qu'il a été tourné dans une petite ville près de Budapest. Le documentaire présumé est donc un faux. De plus, le cinéaste le dit à Iván afin de se disculper, comme preuve qu'il n'a pas réellement filmé sur le front russe pendant la guerre. "Petit merdeux !" lui répond Iván. Le même metteur-en-scène réapparaît plus tard et filme deux fois Iván, à l'occasion de la cérémonie de décoration puis parmi les foules de 1956. Cette dernière séquence enverra Iván en prison.

Quelles différences y a-t-il entre un documentaire, un faux documentaire, et la fiction réaliste historique ? Qu'est-ce qui constitue l'authenticité au cinéma, et dans quelles circonstances peut-on dire qu'un film ment ? Quelle est la part de responsabilité du réalisateur envers les spectateurs, les commanditaires, et envers lui-même ? Comment peut-on survivre, tourner des films, tout en évitant d'être un "petit merdeux" ? Voilà quelques-unes des questions soulevées implicitement (c'est-à dire, cinématiquement) par les séquences autoréflexives de *Sunshine*.

Identité juive et assimilation

A la fin de *Sunshine*, Iván abandonne son nom magyar. Pourquoi ce geste a-t-il paru choquant (voire même "ahurissant" selon un commentaire) aux yeux des spectateurs hongrois ? Cette question nous mène directement aux dilemmes de l'identité juive dans la Hongrie contemporaine, et probablement dans toute l'Europe centrale, avec cette différence que la plupart des

Juifs ont disparu de Pologne par exemple, alors qu'il existe une population juive importante en Hongrie (environ 100 000 personnes).

Szabó a lui-même proposé des interprétations de la fin du film : le vrai thème de *Sunshine*, selon lui, est celui de l'identité personnelle. En reprenant son nom juif, Iván rompt avec le modèle d'accommodement à l'autorité adopté par son père et grand-père, et avec l'auto-aliénation que ce modèle implique. "L'obligation de s'accommoder, le désir terrible de trouver sa place, désir transmis de père en fils, voilà ce que le dernier héros de l'histoire interrompt", a déclaré Szabó. Il explique au cours du même entretien que "le protagoniste finit par comprendre qui il est, et assume cette identité. Ceci est beaucoup plus important que le simple fait de changer de nom. Iván s'aperçoit que pour faire part de la société il ne doit pas renoncer à son être"[18]. Dans une interview accordée à un journaliste canadien, Szabó a généralisé ce thème : "Le film porte sur la crise d'identité [...] Ce n'est pas uniquement un problème juif. Des millions de personnes souffrent de cette même question : qui suis-je ? Doit-on rompre avec ses racines pour obtenir une meilleure vie ? Si j'ai utilisé une famille juive, c'est tout simplement parce que je connais mieux son univers. Mais je pense que des inquiétudes similaires ont lieu parmi les Turcs d'Allemagne, et que ce problème émerge également en Angleterre, en Irlande et au Kosovo"[19].

Soit. Mais l'analogie n'est pas tout à fait exacte. Comme le sait fort bien Szabó, les Juifs de Hongrie ne peuvent pas vraiment être comparés aux *Gästarbeiter* d'Allemagne, et non plus aux immigrants pakistanais ou antillais d'Angleterre. La spécificité des Juifs hongrois jusqu'à l'Holocauste (et depuis cette date, mais d'une manière plus complexe) est qu'ils se sentaient Hongrois : ils n'étaient ni des exilés ni des immigrés, la Hongrie était leur patrie. Ils avaient joué un rôle historique important dans la modernisation du pays et dans la création d'une identité hongroise moderne. Les intellectuels juifs, écrivains, journalistes, éditeurs, ont également joué des rôles de première importance dans la vie culturelle hongroise, et parfois plus de la moitié des professions libérales étaient occupées par des Juifs.Les lois antisémites de la fin des années 30 étaient justement calculées pour se débarrasser de cette "domination" juive. Elles ont brusquement fait comprendre à des Juifs assimilés ou convertis comme Adám Sors qu'ils n'étaient pas de vrais Magyars, qu'au contraire les Magyars les considéraient comme des parias.

Pendant plus de quarante ans après la Seconde Guerre mondiale, les Juifs qui avaient survécu et s'étaient décidés à rester en Hongrie se sont persuadés (avec quelque effort il est vrai) que l'antisémitisme appartenait au passé : être ou ne pas être juif n'avait aucune importance en Hongrie communiste. De nombreux Juifs nés après guerre n'ont pendant longtemps pas connu leur vraie origine : "Comment j'ai appris que j'étais Juif" est devenu pratiquement un sous-genre de l'autobiographie au début des années 90. Pendant la période communiste, le mot "juif", tout comme les propos ouvertement antisémites, ne pouvaient être publiés dans la presse. Il est vrai que le discours officiel anti-sioniste du bloc soviétique qui a débuté en 1949 et a resurgi périodiquement par la suite était le plus souvent une couverture pratique qui dissimulait l'antisémitisme en Hongrie comme ailleurs. Quoi qu'il en soit, le nationalisme et l'antisémitisme qui en résultait n'avaient pas l'approbation franche du régime communiste.

[18] Entrevue avec Dóra Mülner, loc. cit.

[19] Sid Adelman, "Sunshine's story based on director's life... sort of ", The Toronto Star, 3 décembre 1999.

Après 1989 et la levée de la censure officielle sur la presse et les livres, le vieux discours antisémite est redevenu possible, et réel. Il est vrai que la même observation vaut pour d'autres types de discours, y compris les variantes sionistes et anti-antisémites. Le MDF, parti de centre-droite qui triompha aux élections de 1990, tolérait un mouvement d'extrême droite xénophobe et nationaliste qui a fait scission par la suite pour devenir un parti indépendant, le MIEP (Parti magyar pour la vérité et la justice), dirigé par l'écrivain István Csurka. Ce dernier est l'éditeur de *Magyar Forum*, l'hebdomadaire du parti, ouvertement (et vulgairement) antisémite. Econduit aux élections de 1994, le MIEP revint sur scène en 1998 et se trouvait même plutôt proche, par moments, du parti au pouvoir en 2000, le FIDESZ (les Jeunes Démocrates, qui sont passés du stade libéral au stade conservateur), parti dirigé par Viktor Orbán. En 1999, le public hongrois a entendu pour la première fois depuis plus d'un demi-siècle un membre du gouvernement se référer à la "question juive" en Hongrie ; cela a provoqué une certaine indignation qui a obligé un porte-parole du gouvernement à publier une lettre ouverte dans un journal pour expliquer le sens réel des mots du Ministre, qui n'étaient selon lui nullement antisémites[20].

En dépit de ces manifestations troublantes, ce serait une erreur de comparer la Hongrie d'aujourd'hui à celle des années 30 ou 40. (Par ailleurs, aux élections de printemps 2002, le FIDESZ a été battu par les socialistes, en coalition avec les "démocrates libres"). Aujourd'hui la majorité des Hongrois ne semblent pas appuyer l'antisémitisme et les juifs de Hongrie ont réagi vigoureusement à la réémergence du discours antisémite. Beaucoup d'intellectuels juifs assimilés qui n'avaient jamais dit le moindre mot, ou même n'avaient jamais réellement réfléchi à leur héritage juif, se sont récemment mis à écrire sur le sujet ou à en parler. Comme un des leurs me l'a dit alors que je vivais à Budapest en 1993, "Je n'ai aucun contact avec le judaïsme, mais, maintenant que les antisémites apparaissent, j'affirme que je suis juif"[21].

Outre les juifs assimilés, il existe des communautés juives florissantes dans la Hongrie d'aujourd'hui : synagogues, écoles juives, journaux culturels, notamment *Szombat* ("Le Sabbat"), mensuel édité par Gábor Szántó, et *Múlt és Jövö* ("Passé et Présent"), trimestriel édité par János Köbányai, lequel a d'ailleurs lancé une maison d'édition consacrée aux oeuvres d'écrivains juifs. On n'a pas l'impression en Hongrie, comme dans des pays voisins, que seuls quelques vieillards savent quelque chose sur le judaïsme et la pratique juive.

Le film de Szabó ne s'intéresse pas à ces Juifs hongrois relativement bien ancrés dans leur identité; et on peut penser que ce n'est pas à eux qu'il s'adresse en premier lieu. Ses destinataires principaux seraient plutôt les Juifs assimilés qui, comme Szabó lui-même, n'ont que récemment admis, en public ou en privé, leur héritage ancestral. Ce qui est fascinant, sans être pour autant totalement surprenant, c'est que les critiques qui ont le plus violemment attaqué *Sunshine* en Hongrie appartiennent précisément à ce groupe.

"Je suis sortie du cinéma triste et embarrassée", écrit par exemple une journaliste bien connue du quotidien libéral (anciennement socialiste) *Népszabadság*. La "réponse" de Szabó à la quête d'identité est, selon

[20] Le ministre, László Kövér, a fait cette remarque pendant un discours en juin 1999 ; l'explication a paru dans le quotidien *Magyar Hírlap* le 16 août, et a été à l'origine d'un débat houleux. La plupart des commentateurs ont fait la remarque que l'expression "la question juive" a toujours eu une connotation antisémite en Hongrie : elle se réfère à la "sur-représentation" des Juifs parmi l'élite hongroise. Voir par exemple le commentaire de Miklós Szabó, *A fogadott prókátór üzeni: a zsidók ne merjenek félni* ("Un message du porte-parole officiel : les Juifs n'ont rien à craindre"). *Magyar Hírlap*, 1er septembre 1999.

[21] Voir mon livre *Retours : Journal de Budapest*, Editions Bleu Autour, 1999, pp. 114-15.

elle, "la pire qui soit", car elle supporte ceux qui " contestent le caractère hongrois que nous avons hérité". Si Iván Sors ne retrouve son identité qu'en devenant Sonnenschein, pourquoi les Kovács et les Kis (les Dupont et Martin de Hongrie) dont la famille a changé de nom il y a des générations ne devraient-ils pas suivre les antisémites et reprendre leur nom de Kohn ?[22] La presse d'extrême-droite cherche encore aujourd'hui à "déloger" les juifs assimilés en mettant au jour l'origine germanique du patronyme, ce qui explique le ton anxieux de la journaliste.

Une même anxiété se retrouve dans ce qui était peut-être la critique la plus détaillée et cinglante du film, publiée dans le plus respecté des hebdomadaires culturels hongrois[23]. L'auteur, Péter György, un intellectuel bien connu, critique Szabó pour avoir cédé aux pressions commerciales en produisant un film destiné à des spectateurs américains. C'est pour leur plaisir que Szabó a simplifié la réalité hongroise et présenté une vision négative du pays : il ne montre ni des Hongrois ordinaires non-juifs "corrects", ni aucun de ces Hongrois extraordinaires qui ont abrité des Juifs. Voilà l'image que "le monde aura de notre histoire, et cette partialité me blesse", écrit György. En réalité, sa principale inquiétude est ailleurs. Dans un véritable cri du coeur, il pense que "Israélites" et "non-Israélites" de Hongrie seront séparés par l'"exemple" proposé à la fin du film. Szabó a tort, selon lui, d'insister sur la "différence" juive quand Iván change de nom. Prenez le grand poète moderniste Miklós Radnóti : "Il est né Glatter, s'est fait catholique et est devenu poète hongrois sous le nom de Radnóti". Szabó lui-même ne serait-il pas outragé si un quelconque quidam se mettait soudain à se référer au poète sous le nom de Glatter ?

Question fascinante. Un Miklós Glatter pourra-t-il jamais être un grand poète hongrois ? Non, évidemment, puisque selon György, seul un "quelconque quidam", un être au-dessous du mépris, pourrait penser à appeler Radnóti Glatter.

Ce que György ne dit pas, parce que tous ses lecteurs le savent, c'est que Miklós Radnóti a été assassiné par des soldats hongrois en 1944, au cours d'une marche forcée avec un groupe d'autres prisonniers juifs[24]. En dépit de son identification hongroise, de son amour du pays et de la langue, et en dépit du fait qu'il a sans cesse refusé d'être considéré comme juif ou comme poète juif et qu'il s'est converti au catholicisme au début des années 40, Radnóti a subi le même sort que des milliers d'autres Juifs hongrois. Son dernier volume de poésie, écrit en captivité et posthume, contient quelques-uns de ses plus beaux poèmes, et son titre (*Tajtékos ég*) pourrait être traduit en français comme "Ciel d'écume". La première image de *Sunshine* est justement celle d'un ciel bleu et clair encombré de nuages "écumeux". Simple coïncidence ? Peut-être. Ou peut-être aussi une association inconsciente qui en dit long sur le metteur en scène[25]. Le problème contre lequel *Sunshine* se débat est celui posé douloureusement par la vie et l'oeuvre de Radnóti et des milliers d'autres Juifs hongrois assassinés alors qu'ils se considéraient comme des Hongrois à part entière.

Tamás Ungvári, l'un des nombreux intellectuels connus qui ont répondu à l'article de György, l'énonce clairement : le film de Szabó touche des blessures encore ouvertes. Il s'agit de gens qui "ont choisi

22 Anna Földes, *Sors út* ("La voie du Destin" ou "La voie de Sors"), *Népszabadság*. 19 février 2000.

23 György, "Sorsválasztók" loc. cit.

24 Il est quelquefois dit que ce sont les Croix-Fléchées et non des soldats de l'armée régulière qui ont tué Radnóti ; en fait, ce sont des soldats de l'Armée hongroise qui l'ont abattu, lui et ses camarades, trop faibles pour continuer leur marche. Voir Emery George, "Introduction" à Miklós Radnóti, *The Complete Poetry*, edité et traduit par Emery George, Ann Arbor: Ardis, 1980.

25 Szabó connaît certainement l'oeuvre de Radnóti, et le destin d'Adám Sors pourrait bien être une réécriture de celui du poète, mais il est vrai qu'ils n'étaient malheureusement pas les seuls dans ce cas.

leur destin [un jeu de mots sur le substantif Sors que l'on trouve également dans le titre de l'article de György] mais que le destin n'a pas choisis. Un autre destin les a choisis, un destin qu'eux-mêmes n'ont pas choisi"[26]. Ungvári est pessimiste. Dans le monde entier, écrit-il, les "identités combinés" sont devenues la règle. La seule combinaison que sa propre société ne tolère que difficilement est celle des Juifs et des Hongrois.

Même si les critiques anxieux interprètent la fin du film comme tout aussi pessimiste ("l'assimilation a échoué"), le film semble offrir une alternative optimiste. Être "délogé" comme Juif est une humiliation, mais se "déloger" soi-même en reprenant volontairement son nom juif est un acte libérateur. Iván respire enfin librement à Budapest en tant que Sonnenschein. Il ne quitte pas la Hongrie et compte y passer sa vie. Le panorama final sur une Budapest surplombée d'un ciel pâle suggère que la beauté de la capitale, si proche de l'histoire de toute la famille Sonnenschein, pourra consoler Iván des pertes et des humiliations que sa famille a subies.

Pour un spectateur américain, et même une Juive américaine née en Hongrie, cette conclusion semble plausible : il est possible d'être à la fois Hongrois et Juif, et la démocratie pluraliste fonctionne aussi dans ce pays. En somme, un rêve multiculturel. Cependant, pour des raisons autres que celles des critiques hongrois, je reste un peu embarrassée : un tel rêve est ténu. Changer de nom reste secondaire, a déclaré Szabó ; ce qui importe est de récupérer ses racines et son identité refoulée. Mais, à la fin du film, Iván n'a en fait rien d'autre que le nom pour le relier à la judaïcité ou au passé de sa famille. Il est le fils baptisé de parents convertis au catholicisme, et il a fait disparaître toutes les traces qui pourraient constituer une archive culturelle : les photographies, les lettres, tous les papiers soigneusement sauvegardés par la fidèle domestique (catholique) pendant la guerre, voire le fameux carnet qui était à l'origine de la fortune familiale. Le carnet tombe sur le sol, sans être examiné ni reconnu par Iván, et rejoint le reste des archives dans les ordures. En outre, Iván n'a aucune descendance, autant que nous le sachions : il est le dernier des Sonnenschein, seul au milieu des foules de la ville.

Il est clair pourtant que la conclusion du film est supposée être valorisante : le travelling sur Budapest, la musique, le dernier propos off d'Iván annonçant qu'il se sent désormais libre, tout exprime une lueur d'espoir. S'agit-il d'un triomphe de l'individualisme et d'une affirmation de l'artiste individuel [27] ? Peut-être. Mais je ne peux m'empêcher de garder en mémoire la dernière image du film qui a précédé *Sunshine*, la conclusion amèrement ironique de *Chère Emma, chère Böbe* (1992). Et si, au lieu d'interpréter cette conclusion de *Sunshine* comme une promesse, nous l'interprétions comme ironique? Il ne s'agirait pas d'un rêve de Szabó, mais d'une illusion de son héros traumatisé[28].

Comme le Danube qui coule à Budapest, tout en beauté et engorgé de fantômes juifs, *Sunshine* est un film profondément émouvant, trouble, et troublant[29].

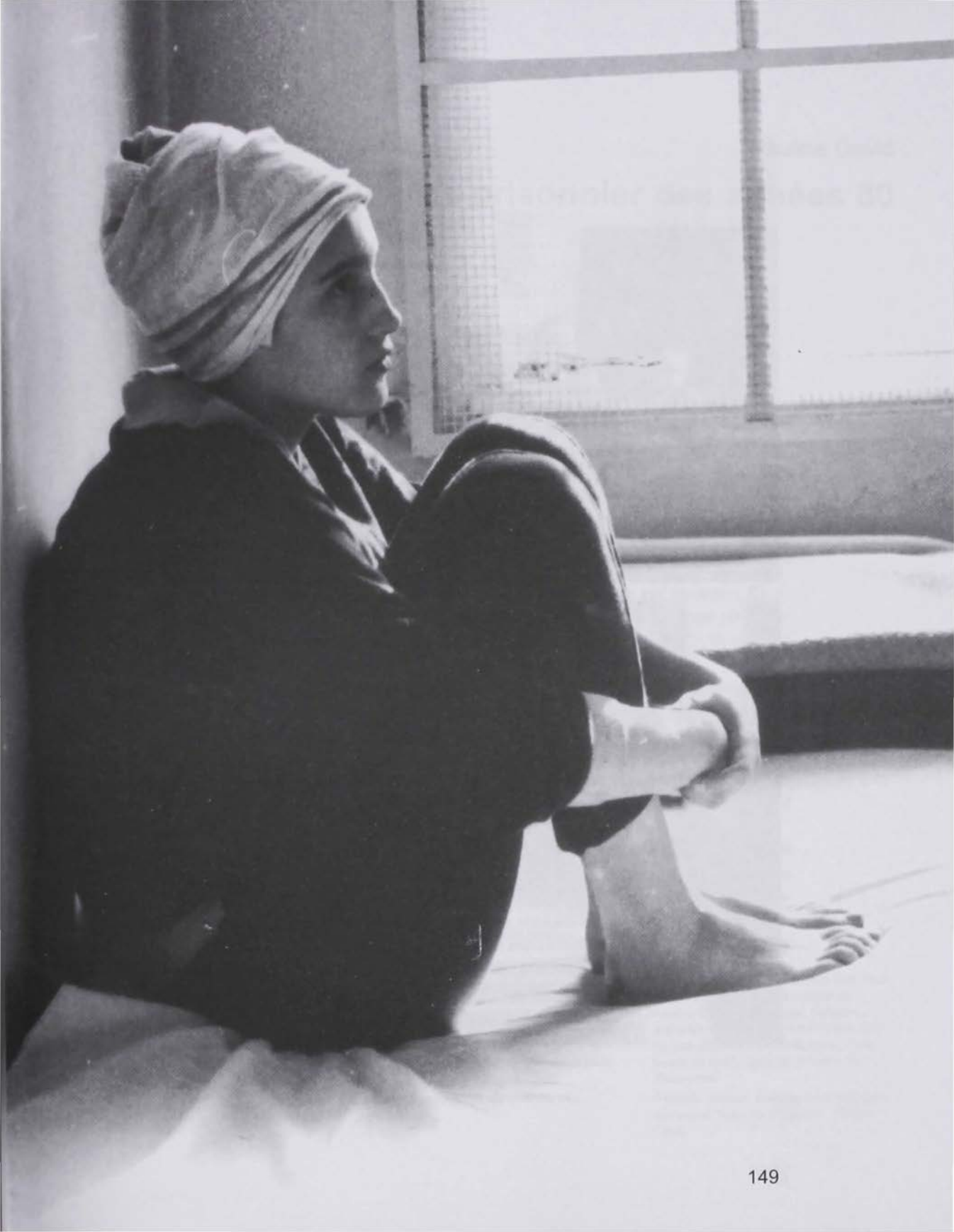
Traduit de l'anglais par Jean-Yves Malherbe ; traduction revue par l'auteur.

26 Tamás Ungvári, "Választott sors ?" ("Destin choisi ? " ou " Sors a-t-il choisi ?), *Élét és Irodalom*, 10 mars 2000. Les réponses à l'article de György ont été nombreuses, et ont paru pendant plusieurs mois dans le journal, indiquant la profondeur de l'impact dans les cercles intellectuels en Hongrie (ou tout au moins à Budapest) du film de Szabó.

27 Miklós Haraszti suggère, comme je l'ai fait, que Valérie est le vrai exemple des valeurs dans le film, non parce qu'elle est femme, mais parce qu'elle est artiste et individualiste. Voir Haraszti, "*Hivasson esztétát*" ("Appelez un critique d'art"), *Elet és Izodalom*, 25 février 2000.

28 Interprétation renforcée par ce propos d'Iván : il désire suivre les pas de sa grand-mère et photographier le monde autour de lui. En fait, il n'a pas montré d'inclination pour l'expression artistique à ce point du récit (vers 1961, quand il a dépassé la trentaine). Je remercie Eric Rentschler de cette observation.

29 Cet article a paru, dans une version légèrement différente, en anglais ("Jewish Assimilation, the Holocaust, and Epic Film: Reflections on Istvàn Szabó's Sunshine") dans *The Yale Journal of Criticism*, 14:1 (2001), 233-252.



Angi Vera, Pál Gabor, 1978
Les parents du dimanche, János Rózsa, 1979

Pauline David

Le héros prisonnier des années 80

Une décennie de pessimisme

Le cinéma hongrois des années 80 relève d'un pessimisme constant. L'idée d'un cinéma de divertissement y prend une signification particulière, ce que nous qualifions de "pessimisme" étant perçu par d'autres comme de l'humour (noir). Pour Gergely Bikácsy par exemple, *Kicsi, de nagyon erös* (*Petit mais costaud*, Ferenc Grunwalsky, 1988) est un long-métrage où "l'humour côtoie le sérieux de la mort et la débrouillardise tragi-comique des victimes"[1], là où nous n'avons vu qu'expression d'un mal-être.

L'étude des représentations engage l'interprétation, aussi est-il difficile de connaître et évaluer une société par ses fictions. Elle donne néanmoins de précieuses indications sur son imaginaire. Le désarroi qui s'y lit est l'un des aspects les plus singuliers du cinéma hongrois ; il se trouve souvent représenté par des figures de l'enfermement, dans le récit comme dans la façon de filmer. À partir d'un corpus de plus de 20 films réalisés entre 1978 et 1988 représentant environ un dixième de la production sur cette décennie, nous nous sommes attaché à analyser tant les comédies populaires que les films "art et essai".

Dans ce pays qualifié de "baraque la plus gaie du système concentrationnaire du monde communiste"[2], la population bénéficie, en 1980, de plus de libertés et d'agréments matériels que ses voisins. Dès les années 60, le président Kádár avait développé une forme nouvelle de socialisme caractérisée par la mise en place d'une économie se voulant à la fois profitable et compétitive, autorisant notamment la création d'entreprises individuelles. Parallèlement, dès 1968, une plus grande liberté de mouvement est accordée aux Hongrois : ils peuvent, sous certaines restrictions, voyager à l'Ouest. Cette politique d'ouverture donne naissance à une certaine forme de société de consommation. Pourtant, la ligne officielle reste celle du bloc de l'Est et bientôt, un fossé se creuse dans le quotidien des

[1] Bikácsy Gergely, "L'humour noir, l'humour nocturne dans la trilogie de Ferenc Grunwalsky, dans *Cahiers d'études hongroises* 9/1997-1998. Cf. l'article d'András Bálint-Kovács, "Les fleurs du mal", dans ce numéro de *Théorème*.

[2] Miklós Molnár, *Histoire de la Hongrie*, collection "Nations d'Europe", Hatier, 1996.

Magyars qui les entraîne dans une forme de schizophrénie. Chacun évolue entre cette façade officielle et la réalité de sa vie[3]. Si cette dichotomie tend à disparaître au milieu des années 80, elle n'en influence pas moins encore fortement les mentalités et les comportements dans une décennie marquée par d'importants changements économiques, sociaux et culturels.

Si les années 80 voient la naissance de forces d'opposition, dont les idées sont diffusées dans les *Samizdat* (journaux contestataires non autorisés), de mouvements écologistes ou encore la renaissance de l'identité nationale, elles subissent également les effets d'une crise économique qui met à mal la confiance d'une partie de la population dans un modèle désormais perçu comme responsable de la récession[4].

Le 7ème art est caractérisé par un cinéma "sociographique", une volonté d'ancrer les films dans le réel. Avec la création au début des années 80 du Studio Társulás, laboratoire d'idées au sein duquel collaborent metteurs en scène et chercheurs en sciences humaines, la tradition documentaire bénéficie également aux fictions. Or la retranscription de la vie quotidienne ne paraît pas être attrayante.

Un nombre important de long-métrages mettent en scène des personnages prisonniers de leur environnement ou de leur propre existence. Un réel sentiment d'impuissance se dégage de ces films. Cette sombre présentation de la Hongrie est-elle la marque d'un cinéma engagé, d'un cinéma d'opposition ou simplement l'apport brut d'une approche sociologique au cinéma ? Autrement dit, les films hongrois des années 80 sont-ils une critique du système Kádár ou une simple analyse de la société, une contribution supplémentaire à la création d'un modèle acceptable de socialisme ?

Le thème de l'enfermement dans le cinéma hongrois se présente sous différentes formes, transposant, au travers de films mélangeant comédies et films intimistes, les périodes noires de l'histoire du pays, la réalité quotidienne des habitants ou leurs tourments intérieurs dans des mises en scène de leurs états d'âme.

La révision du passé

L'action de nombreux films hongrois se situe dans le passé ; un passé lointain - tel l'opéra-rock sur la naissance de l'Etat magyar *Itsván, a király*, le début du siècle pour *Redl ezredes*, ou l'Allemagne des années 30 dans *Mefisztó* - ou lié à l'histoire du réalisateur (les journaux intimes de Márta Mészáros[5] par exemple). Ces films n'en sont pas moins des documents significatifs de l'époque à laquelle ils ont été réalisés.

L'histoire d'*Angi Vera* (Pál Gábor) prend place en 1948 ; le long-métrage a cependant été tourné en 1978 et l'angle d'approche du passé national choisi par le réalisateur nous livre davantage de clefs de compréhension sur la mentalité de la société dans laquelle il évolue que sur les années d'après-guerre. Vera étudie dans une école de cadres du Parti ; sa formation insiste sur la prééminence de la communauté sur l'individu, son apprentissage passe par le refoulement de ses propres désirs.

[3] Ce point est particulièrement bien expliqué par Elemer Hankiss dans *Hongrie diagnostique : essai en pathologie sociale*, Georg, 1991.

[4] Pour une étude approfondie du contexte politique et économique de cette période, nous renvoyons aux ouvrages de G. et N. Swain (*Eastern Europe since 1945*, Londres, 1993) et R.L Tökés (*Hungary's negociated revolution*, Londres, 1996).

[5] Série des *Napló* (1982, 1987 et 1990).Voir infra "Du journal intime à l'écran-souvenir chez Márta Mészáros ".

Lors d'une amère séance publique d'autocritique, elle dénonce la liaison secrète qu'elle entretient avec un de ses professeurs, marié et père. Elle dénonce ses propres sentiments, les juge individualistes et inadaptés. Elle n'existe pas par elle-même mais par et pour le groupe ; elle se plie à ce qui est attendu d'elle. Sa réaction est conduite par l'enseignement donné dans une école où les élèves sont constamment remis en cause par leurs tuteurs. Lorsqu'ils pensent être exemplaires, leurs actions sont démontées et présentées comme des signes d'orgueil et d'individualisme, contraires aux idéaux socialistes. Grâce à sa capacité d'adaptation, Vera se voit proposer, à la suite de ses études, un poste au sein du Parti. Le spectateur comprend cependant que la jeune femme, dépassée par une structure qui veut penser pour elle, aurait préféré suivre ses propres désirs. *Angi Vera* est un film noir, très pessimiste. Cette impression est présente autant dans le récit que dans sa mise en scène. Peu de scènes extérieures, une lumière froide, un grain sombre de l'image et des plans serrés concourent à engendrer une atmosphère étouffante, qui se réfléchit sur le public. La notion d'enfermement se traduit ici également par la non-compréhension du système de valeurs inculqué par le système établi, et l'autorité est présentée comme instance de régulation de la pensée.

Règlement de comptes avec l'ère stalinienne ou simple représentation du passé national, *Angi Vera* est loin d'être critique à l'égard du régime en place en 1978. Par un discours sans concession sur les années d'après-guerre, le film se met au service du gouvernement de la Hongrie des années 70. Il permet d'opposer le modèle Kádár au gouvernement précédent, de faire prendre conscience au public des avancées réalisées et de ses nouvelles libertés.

Celles-ci sont concrétisées notamment par une libéralisation de la censure cinématographique. En 1979, la comédie *A Tanú*[6] qui dénonçait le culte de la personnalité, sort sur les écrans après avoir été frappée d'interdiction pendant près de dix ans. Ce geste est cependant plus un acte fort qu'une véritable libéralisation : il officialise une pratique déjà mise en place puisque jusque dans les écoles du Parti, nombreux sont les Hongrois qui ont déjà vu ce film malgré son interdiction lors de séances privées.

Les événements de 1956 trouvent également leur place dans plusieurs films. Quelques réalisateurs les avaient déjà mis en scène, tels Janos Hersko dans *Párbeszéd* ou Itsván Szabó dans *Apa*. La particularité de ces films relève ici de l'augmentation de leur nombre et du contexte dans lequel ils s'inscrivent. Dans les années 80, avec le développement des samizdats, la société se réapproprie petit à petit les événements de 1956. Ces journaux permettent de combler un manque car, s'ils sont connus de la population, le processus est lent avant qu'ils ne soient discutés de façon officielle. Si en juin 1988, une grande commémoration pacifique est organisée en souvenir d'Imre Nagy, sa réhabilitation avait commencé par des écrits au tirage confidentiel.

Dans la sombre séquence d'introduction de *Megáll az idö* un homme fuit la Hongrie, non suivi par sa femme et ses enfants. L'exode d'une partie de la population après la reprise de Budapest par les troupes soviétiques en novembre 1956 fait également l'objet de séquences dans *Szerencsés Dániel* de Sándor Pál[7], ou *Napló 3* (Márta Mészaros).

János Kádár fut de ceux qui brisèrent la révolution de 1956. Une longue période répressive s'ensuivit, seulement levée en 1963 par l'am-

[6] *Le témoin*, Péter Bacsó, 1969. Voir l'analyse de Juliana Brandt dans ce numéro de *Théorème*.

[7] *Daniel prend le train*, 1982.

nistie générale. Plusieurs décennies après, il qualifie pourtant ces événements de "tragédie nationale"[8] et permet ainsi au système officiel de se réapproprier peu à peu la révolution hongroise, jusqu'alors seulement débattue dans quelques journaux d'opposition. Citer 1956 au cinéma n'est alors pas un acte contestataire : les réalisateurs ne jugent pas, ni n'analysent les comportements de chacun face aux événements. Ils les constatent. Dans la première séquence de *Megáll az idö*, le réalisateur n'explique pas les raisons de la fuite et du combat. Il présente juste les faits, et aide ainsi à estomper en douceur un tabou de l'histoire communiste.

Une société en noir et blanc

Quelques long-métrages se veulent être des instantanés de la société, caractéristiques de l'Ecole de Budapest et du studio Társulás. Le film *Vasárnapi Szülök*[9] reflète cette volonté d'être au plus proche du réel. Juli est une jeune adolescente qui, pensionnaire d'une maison de correction, refuse la vie qu'on lui propose. Le film est rythmé par ses tentatives incessantes de fugue. La seule solution s'offrant à elle pour échapper à son environnement est de se marier avec un homme qu'elle ne connaît pas, à l'instar de ses proches (sœur et amies).

Pour ce film, le réalisateur s'est appuyé sur une étude sociologique sur les jeunes générations hongroises. Lors du pré-générique, il fait tenir des propos de l'enquête à des actrices amateurs, et les filme face caméra, en plan moyen, répondant aux questions d'un "journaliste" off. A ce moment, le spectateur ne sait pas si le film relève d'une fiction ou d'un documentaire.

Dès la séquence d'ouverture de *Vasárnapi Szülök*, Juli fugue, est rattrapée et ramenée dans l'institution. Ce retour est filmé de façon très documentée et présente en quelques scènes toutes les étapes par lesquelles les pensionnaires de ces établissements doivent passer : déshabillée, lavée sommairement puis confrontée au gynécologue avant d'être conduite en chambre d'isolement. La réalisation décrit méthodiquement une facette très sombre de la Hongrie[10].

János Rózsa expose, à l'aide de la fiction, un problème de fond de la société hongroise : la démission des parents dans l'éducation de leurs enfants. Il met cependant en scène une frange peu représentative de la population, les "délinquants". Les possibilités d'échapper à un triste destin sont quasi nulles, le climat est très pessimiste. Mais celui-ci est légitimé par l'histoire racontée, loin des préoccupations habituelles de la société.

La critique de l'individualisme

Les nouvelles classes moyennes jouissent de plus de libertés que les précédentes. Outre l'apparition d'une société de consommation dès les années 60, la contrainte politique sur l'individu s'est relâchée. Cette période de détente est cependant freinée rapidement par une crise économique génératrice de troubles sociaux qui, au cinéma, servent d'arguments politiques aux réalisateurs. Ceux-ci choisissent souvent de les relier au développement de comportements individualistes.

Dès les années 70, la crise du logement en Hongrie est au premier

[8] Miklós Molnár, cf. note 2.

[9] *Les parents du dimanche*, János Rózsa, 1979.

[10] Deux autres belles oeuvres ont traité le sujet des Home : *Adoption* (Mártá Mészáros, 1974) et *Princesse* (Pál Erdöss, 1982).

plan des préoccupations sociales illustrées dans le film de Judit Elek, *La Dame de Constantinople*, dès 1969[11]. Pour György Szomjas (*Blessures légères*, 1983), Béla Tarr (*Le nid familial*, 1978, ou *Rapports préfabriqués*, 1982) ou encore Ferenc András (*La grande génération*, 1986), elle est prétexte à la dénonciation de l'individualisme, et de la difficulté de vivre ensemble. Ce parti pris est particulièrement visible dans les films *A Kevdes szomszéd* (*Cher voisin*, 1979) et *Falfúró* (*Le perceur de murs*, 1985).

Dans *Cher voisin* (Zsolt Kézdi-Kovács), on assiste au retour d'un homme divorcé chez son père, locataire d'un studio dans un immeuble vétuste. Rapidement, le fils met le père à l'hospice et s'approprie sa pièce. Le personnage principal du film, un guide touristique joué par László Szabó, paraît d'abord être à l'écoute de ses voisins. Sa véritable motivation est autre : les convaincre des avantages d'une demande collective de relogement auprès de la mairie de Budapest. Si la stratégie mise en place par le personnage principal peut se comprendre par ses modestes conditions de résidence, on ne peut être qu'étonné par les méthodes employées pour parvenir à ses fins : demandes successives en mariage des voisines aux grands appartements ou dénonciation infondée des pratiques de l'instituteur aux parents d'élèves afin de récupérer ses locaux sont parmi ses stratagèmes. Le film, très cynique, met en scène un homme dont la fin justifie les moyens. Les conséquences négatives de ses actes sur son entourage l'indifèrent.

Le perceur de murs (György Szomjas) pourrait être la seconde partie du film de Kézdi-Kovács, une fois l'appartement obtenu dans un immeuble flambant neuf. Il commence par un reportage de la MTV (télévision hongroise) sur l'impossibilité pour les locataires de faire des trous dans le béton, un problème engendré par les nouveaux matériaux de construction. Ce reportage donne de suite une apparence de réel à l'histoire mais, à la différence du cynique personnage de *Cher Voisin*, ce problème de société est pour le personnage principal prétexte à l'initiative individuelle au service du collectif : il quitte son poste d'ouvrier à la chaîne, loue une perceuse électrique et vend ses services aux habitants de sa cité. Attitude ainsi commentée sarcastiquement par le réalisateur : "J'ai voulu montrer les possibilités nouvelles qui existent pour les jeunes avec la réforme économique"[12].

Entrepreneur, le personnage principal de *Falfúró* l'est également dans sa vie privée en s'essayant à l'adultère. Une libéralisation économique et sociale que György Szomjas n'est pas le seul à dénoncer. Mariés, divorcés, fidèles ou non, parents ou jeune couple, les personnages principaux des films hongrois des années 80 ne font pas preuve d'une grande capacité à vivre avec l'autre, et la remise en cause de l'institution familiale apparaît comme symptôme d'une perte de repères sociaux. Pour Jutka, jeune héroïne solitaire de *Princesse* (Pál Erdöss, 1983) qui, élevée dans une institution, pense trouver une famille en les parents de son ami avant d'être trahi par celui-ci, comme pour le jeune couple de *Rapports préfabriqués* (Béla Tarr, 1983) qui ne peut communiquer que par cri, la vie familiale se résume souvent à une incapacité au bonheur.

Sept ans après *Vasárnarpi Szülök*, János Rózsa réalise *Csók, anyu*[13], une comédie sur une famille aisée vivant sur les hauteurs de Budapest.

[11] À propos de ce film, Bernard Cohn pouvait écrire : "Après *Où finit la vie ?*, où déjà le regard dévoilait les êtres sans cesser d'être chaleureux, *La Dame de Constantinople* fait preuve d'une constante dignité ; Judit Elek méconnaît les frontières entre le cinéma direct et le récit plus structuré. Son film est la preuve qu'entre la vie que l'on retrouve et la vie recréée, il y a peu de différences."In *Positif* n°105, mai 1969.

[12] Cité par Jean-Pierre Jeancolas dans *Miklós, István, Zoltán et les autres, 25 ans de cinéma hongrois*, Corvina, 1989.

[13] *Bises, maman*, 1986

Les parents, très pris par leurs activités hors du foyer, cumulent plusieurs emplois et aventures extraconjugales, et communiquent avec leurs enfants par le biais d'un tableau d'affichage. L'histoire est vue au travers des yeux du plus jeune des enfants, un garçon de huit ans qui fait l'école buissonnière et occupe ses journées à espionner son entourage à l'aide de jumelles sophistiquées quand son aînée, une adolescente, reporte son manque d'affection sur sa grand-mère. La mort de celle-ci la conduit à une tentative de suicide qui semble d'abord réveiller ses parents, rapidement repris par leurs soucis personnels. La vie agitée de la famille Kalmár est filmée avec beaucoup de légèreté par János Rózsa. Le manque de communication au sein de la famille donne lieu à des scènes burlesques sur la vie quotidienne à l'ère des nouvelles technologies (telle l'immense fierté du père se vantant auprès d'un voisin de son nouveau système anti-cambriolage, qui certes ne marche pas, mais qui pourrait marcher). Le ton du film est léger, mais le constat du réalisateur sur la société hongroise des années 80, illustrée par une course à l'enrichissement personnel, est amer. L'individualisme se retrouve à plusieurs niveaux, et comme on a deux emplois, on a deux foyers (l'officiel et l'amant / la maîtresse).

S'il est vrai que le taux de divorce en Hongrie est à cette époque parmi les plus élevés d'Europe, au cinéma cette donnée sert essentiellement l'argumentaire des réalisateurs. Dans la dernière scène de *Rapports préfabriqués*, le couple vient d'acheter une machine à laver. Le spectateur connaît leur relation conflictuelle, faite de cris et de pleurs, de départ du mari et de son retour - des scènes de ménage semblables et incessantes. Il sait que l'achat de bien matériel ne changera rien à leur relation. Le couple aussi le sait, assis en silence à l'arrière du camion qui les ramène dans leur petit appartement, enfermé dans une relation qui n'évolue pas.

Cette dénonciation d'une société libérale se retrouve également dans les films sur le monde du travail. *Egészséges Erotica*[14] est une comédie en noir et blanc. Elle met en scène les rapports entre patron et ouvrières dans une usine où le directeur d'une usine est parvenu à relancer les exportations en installant une caméra dans le vestiaire de ses ouvrières : les clients potentiels ne peuvent avoir accès à ces images qu'en prenant commande de matériaux. Cette stratégie patronale est découverte par les ouvrières qui se mettent en grève et séquestrent le directeur. Le film se termine sur l'incendie de l'usine, ne laissant ni travail aux ouvrières ni profit au patron. Avec comme toile de fond l'ouverture du marché hongrois aux nouvelles sociétés de profit, le film dénonce un système qui abuse des uns pour enrichir les autres. Mis en scène par un réalisateur issu du cinéma expérimental, il fait la part belle aux images saccadées qui ne sont pas sans rappeler les cadences du travail à la chaîne. Péter Timár offre à son premier long-métrage, pourtant humoristique, une fin sans espoir, et livre une critique désabusée du"socialisme de goulasch".

Le suicide social

Si l'Ecole documentaire, et les films qui en sont proches, a pour ambition de retranscrire les évolutions économiques et sociales de la Hongrie dans les années 80, elle est pour nous également riche en enseignement sur la psychologie et les états d'âme des Hongrois.

14 *Erotisme sain*, Péter Timár, 1985.

Ce socialisme à la hongroise se caractérise par un développement parallèle de deux sociétés, une dite "officielle"et une alternative (la vie quotidienne)[15]. Cette dichotomie entraîne un réel malaise. Dans nos exemples cinématographiques, et quel que soit le sujet traité, les personnages sont victimes d'un enfermement (intérieur ou réel), souvent représenté à l'écran par des plans serrés. Ils ne peuvent s'échapper du cadre pré-établi, le public non plus. Cette façon de filmer influence beaucoup la perception que les spectateurs ont de l'histoire ; elle semble également caractéristique de l'image que les Hongrois ont d'eux-mêmes.

Bizalom (*La confiance*, 1979) se passe pour l'essentiel dans un lieu clos. A la fin de la Deuxième Guerre mondiale, deux clandestins étrangers l'un à l'autre sont contraints de partager la même chambre et de se faire passer pour mari et femme. Méfiants, "ils s'épient, se reprennent dès qu'un mot, un geste authentique leur a échappé. Le temps pèse, le confinement devient étouffant. Quand un rapport vrai – l'amour – s'est établi entre eux, la libération de la ville les sépare. Ils ne se connaissent que sous leurs noms de guerre. Ils se cherchent en vain, ils sont perdus l'un pour l'autre"[16].

L'enfermement des deux personnages principaux est accentué par la façon de filmer de Itsván Szabó : la majorité de l'histoire se déroule dans une pièce, et les rares scènes tournées en extérieur nous présente un Budapest fantôme, des rues vides, un grain sombre de l'image. Pour le reste, la vie se devine au travers des rideaux de la chambre ; elle semble étrange, lointaine.

Ce film montre le déchirement de l'individu qui doit porter un masque, qui se méfie de tous, car il ne sait pas si son entourage est son allié ou son ennemi. Et quand enfin une confiance s'installe, lorsque Kata et János sont parvenus à s'apprivoiser, les événements extérieurs les séparent. La fin de la guerre, qui devrait être un moment de joie, n'est pour eux que la marque de leur séparation, et par là même est symbole d'une impossibilité au bonheur.

Cette idée sous-tend également le film *Vasárnapi Szülök*, vu ici comme métaphore de la Hongrie. Si le réalisateur prend comme prétexte l'histoire d'une jeune délinquante, il aborde également des problèmes identitaires généralisés. Le film est construit sur un balancement infernal entre le dedans et le dehors. Un même schéma s'impose au long de l'histoire : l'enfermement, la fuite, le vagabondage, le retour. Le film est sans issue, aucune note d'humour ni d'espoir ne vient perturber le cycle du "dedans" et du "dehors". János Rózsa présentait son film de la sorte : "Le vrai problème de Juli, mon héroïne, ce n'est pas le centre, c'est son mal de vivre, cette incapacité à se résigner, à vivre sans être aimée, sans amis, sans racines (...) à la fin du film Juli est aussi aride et vidée qu'au début du film, juste un peu plus blessée, juste un peu plus inadaptée"[17]. L'extérieur, fait de terrains vagues, de murs sans fin, de routes sombres et paysages isolés, est plus terrible que l'enfermement du centre : dans l'institution, l'adversaire est défini par ses murs, ses barreaux et ses surveillants. A l'extérieur, les tourments de l'héroïne sont les mêmes, mais sans ennemi à combattre. Si l'histoire de Juli s'inscrit dans le cadre très spécifique d'une jeunesse délinquante, elle est également symptomatique de l'état d'esprit général des Magyars. Autorisés à voyager hors du pays, à accéder aux chaînes de télévision étrangères grâce au satellite, il leurs est possible de s'approcher de la

[15] Elemer Hankiss, *Hongrie diagnostiques : essai en pathologie sociale*, Georg, Genève, 1991

[16] Jean-Pierre Jeancolas, op.cit.

[17] Caroline Babert, "Les parents du dimanche : la délinquance en Hongrie"(interview de János Rózsa), dans le journal *Le matin* (24 mars 1981)

liberté mais non pas de la vivre telle que promise par les prémices d'une société de consommation hongroise. Significative, cette scène du backstage film *Ripacsok*[18], où l'un des personnages téléphone à sa fille partie en Suède avec sa mère : le réalisateur choisit de représenter cette ouverture à l'ouest par un décor qui ressemble étrangement à un ponton du lac Balaton dans le brouillard. Pourquoi partir si c'est pour toujours retrouver un même environnement, empreint de tristesse ?

La seule fuite offerte aux Hongrois, et aux personnages des fictions des années 80, est le suicide[19] - une action dramatique récurrente quel que soit le genre des films. Particulièrement insoutenable dans *Vasárnapi Szülök* où dans la séquence centrale les compagnes de chambre de Juli s'ouvrent les veines sous l'effet de l'alcool et de la pression du groupe, il est décliné sous plusieurs formes dans d'autres films : appel à l'aide dans *Csók anyu*, fait-divers en arrière-plan de *Cher Voisin*, unique échappatoire dans *Kicsi, de nagyon erös* où dès les premières images un désespoir profond et sans fin semble habiter le personnage principal. Dans *Szerences Dániel*, le jeune Gyuri essaye de fuir le pays avant de se résigner à fuir toute réalité en mettant fin à ses jours. Dans *Falfúró*, le réalisateur va plus loin dans l'impossibilité au bonheur : dans la première scène du film, le personnage principal rêve de son suicide. Même le sommeil n'est pas un moment d'apaisement.

Salles obscures

Le 7ème art renvoie aux Hongrois une sombre image de leur pays ; les salles obscures ne permettent pas non plus l'évasion. Si la Hongrie semble être dans les années 80 un pays privilégié par rapport à ses voisins du bloc socialiste, son imaginaire est néanmoins caractérisé par un sentiment diffus de mal-être. La crise économique conjuguée à la perte des valeurs collectives aggrave cet état de fait[20].

Le cinéma hongrois, sous le régime Kádár, reste un cinéma d'Etat. Pourtant, bien que les idées véhiculées par ces films ne paraissent pas être des critiques du système, elles participent de - et à - cette ambiance morose. Si la mise en scène (grain sombre des images, plans rapprochés et histoires dont la fin n'est jamais heureuse) confirme en partie l'image que le public, Hongrois ou international, se fait du pays, elle l'encourage également à cette perception négative. La sombre présentation d'une société à l'écran, même traitée par l'humour, ne peut que renforcer le malaise du spectateur, quelle que soit sa réalité quotidienne. En essayant de comprendre et retranscrire la société dans laquelle ils évoluent, les réalisateurs jouent en définitif contre le régime en place et annoncent les changements de la décennie à venir.

[18] *Les cabotins*, Pál Sándor, 1980.

[19] Ces suicides et tentatives de suicide mis en scène correspondent à une réalité magyare : la Hongrie est dans les années 80 un des pays au taux de suicide élevé (66 suicides pour 100 000 habitant en 1985, contre 22 pour 100 000 en France – avec un taux trois fois supérieur pour les hommes que pour les femmes. Le suicide est une des premières causes de mortalité).

[20] Rappelons que le sociologue Emile Durkheim insistait sur l'intégration de l'individu de la société, et sur la mise en harmonie de ses besoins et de ses moyens comme remparts au suicide. La cohésion sociale comme régulateur (*Le suicide. Étude de sociologie*, Presses universitaires de France, 1967, première édition : 1897).

La Princesse, Pál Erdöss, 1982

L'éducation de Vera, Pál Gabor, 1978
Love film, István Szabó, 1970

András Bálint-Kovács

"Les fleurs du mal"

La crise de la modernité

Le cinéma hongrois, comme le cinéma allemand, accède à la modernité vers 1965, après une période "romantique", dite "subjective", du modernisme[1]. Cette renaissance correspond à une phase où ce nouveau cinéma a déjà développé des traits spécifiques, faisant écho à la situation sociale de l'époque. Après août 1968, le durcissement politique en Hongrie, consécutif à l'invasion soviétique, conduit à une forme de défection de l'engagement idéologique dans le cinéma ; une solution consistait alors à investir les domaines du lyrisme et de l'expérimentation narrative. Deux chef-d'œuvres inaugurent en 1970 ce renouveau : *Szerelem*, de Károly Makk, et *Szindbád*, de Zoltán Huszárik.

Mais ces films n'étaient nouveaux que dans le contexte hongrois. Après l'idéal de l'auteurisme politique, la nouvelle tendance de l'auteurisme *lyrique* se fondait sur un langage élaboré au début des années soixante qui semblait usé, sinon banal, dix ans plus tard : les films d'auteurs lyriques hongrois, bien que considérés comme des oeuvres esthétiquement importantes à l'époque, n'avaient plus beaucoup d'influence ni en Hongrie, ni ailleurs. Cette tendance, représentée surtout par István Szabó, Zoltán Huszárik et Károly Makk, s'efforçait pourtant de tenir compte du contexte cinématographique international et de sortir d'une forme d'enfermement[2].

À l'opposé, le documentaire de fiction politique importait dans le cinéma hongrois le style du cinéma vérité, à la mode également dix ans plutôt. La tendance, inhérente à ce genre, à utiliser des paraboles perpétuait l'idéal d'un cinéma politique dans un contexte plutôt défavorable. Dès la fin des années soixante-dix, l'univers politique du cinéma hongrois semblait s'être écroulé. La conception de la réalité qui était le fondement des films de documentaire-fiction et de leurs paraboles politiques relevait d'un point de vue isolé d'intellectuels proches du pouvoir. Dès lors, ce cinéma perdait de sa crédibilité et ne pouvait plus ignorer les limites de la censure ni le caractère désuet de ses mises en scène. Ainsi *A kis Valentino* d'András Jeles, réalisé en 1979 est représentatif des films hongrois de cette époque.

Il n'incarna pas l'ouverture souhaitée. Comment appréhender l'état du cinéma hongrois à partir de 1980 ? La très courte période 1983-1987 rap-

1 Cf. l'article de Giusy Pisani Basile, "Les clivages générationnels au miroir de de la nouvelle vague", dans ce numéro de *Théorème*.

2 Cf. Dans ce numéro, l'article de Pauline David, "Le héros prisonnier des années 80".

pelle esthétiquement la période antérieure des années 1954-1963 : érosion lente mais spectaculaire d'une certaine conception du cinéma, par la recherche de nouveaux genres et de formes stylistiques plus novatrices. Quelques oeuvres significatives apparaîtront mais ne seront pas génératrices de mouvements ou d'écoles. Le phénomène d'érosion devient la caractéristique fondamentale des années 80. elle se traduit par une dissolution des formes qu'on peut décliner en sept tendances stylistiques et thématiques : le documentaire de fiction (1975-1983), le nouvel académisme (1978-1989), le retour aux années 50 (1978-82), la déconstruction de la réalité et l'émergence de nouvelles formes narratives (1979-1984), l'essai postmoderne (1984-86), la série noire (1987-95) et enfin le "style non-professionnel", apparu en 1989[3].

Le cinéma du "nouvel académisme" et de la "nouvelle narration" culmine en 1978/1979, parallèlement aux tentatives de refaire un cinéma plus commercial, au moment où certaines formes expérimentales et postmodernes apparaissent. Le tournant politique des années 1987-89 annonce des changements importants tant du point de vue stylistique que de la production. Pendant cette période, les films documentaires vont prendre en charge la fonction sociopolitique traditionnellement dévolue au cinéma de fiction. Ce rôle subsistera jusqu'au milieu des années 90 et permettra d'aborder des problèmes historiques et sociaux absents de la presse ou de l'historiographie officielle, à l'instar du *Pergotuz* de Sára Sándor (1980), qui pour la première fois faisait parler des soldats hongrois de la deuxième armée décimée pendant la Seconde Guerre mondiale. Ces documentaires veulent se substituer comme contre-histoire aux travaux de sociologie et d'histoire. Après 1989, le documentaire deviendra d'ailleurs le genre le plus adéquat pour suivre et enregistrer l'histoire immédiate[4].

L'impasse (1982-1986)

L'année 1982 est une première date-butoir. Les films caractéristiques des années 70, les documentaires-fictions, vont disparaître ou se transformer considérablement. La deuxième génération des films sur les années cinquante commence en 1978 avec *Ménesgazda* d'András Kovács, suivi d'*Angi Vera* de Pál Gábor, et de *Két történet a félmúltból* de Károly Makk. Cette série culmine en 1981 avec quatre films : *Kettévált mennyezet* de Gábor Pál, *Tegnapeltt* de Péter Bacsó, *Requiem* de Zoltán Fábri et *Mérközés* de Ferenc Kósa.

Cette vague s'atténue après 1982, suscitant un changement thématique historique. Les films historiques vont se décaler dans la lecture de l'histoire des années 50 pour traiter de la période d'après 1956. Ces films prendront un aspect plus personnel ou autobiographique (*Egymásra nézve* de Makk, *Napló gyermekeimnek* de Márta Mészáros, *Szerencsés Dániel* de Pál Sándor). Le documentaire-fiction, nouveauté déterminante des années 70, disparaît brutalement après 1983 et *Átváltozás*, d'István Dárday.

En février 1983, *Kutya éji dala* de Gábor Bódy, est le premier film produit par un studio "professionnel", en rupture avec presque toutes les traditions connues du cinéma hongrois. Il utilise des formes expérimentales symbolisant l'atmosphère et les milieux artistiques radicaux de

[3] Cf. Notre article in *Cahiers d'études hongroises*, n°9, Paris, 1997-1998, pp.35-43.

[4] Cf. Respectivement Paul Gradvolh et Arpád v. Klimó, "Représentations et usages de l'histoire", ainsi que Gábor Eröss, "Le statut de l'histoire au cinéma après 1989", dans ce numéro de *Théorème*.

l'époque. Autre film plus radical, *Álombrigád* d'András Jeles, sera interdit jusqu'en 1989. Jeles utilisait une écriture extrême pour déconstruire l'idéologie du Parti communiste et son discours sur la vie des ouvriers dans le pays. Son film suivant, *Angyali üdvözlet*, adapte une tragédie classique hongroise sous forme d'un jeu d'enfant. Il provoqua un choc culturel équivalent à *Álombrigád*, mais, étant politiquement neutre, la censure ne s'opposa pas à son exploitation. En 1984, Béla Tarr réalise un film très théâtral, *Oszi almanach*, qui lui non plus ne fait pas scandale. Après ces œuvres, il devient néanmoins évident que le renouveau du cinéma hongrois se fera au travers d'une rupture plus radicale avec les traditions narratives.

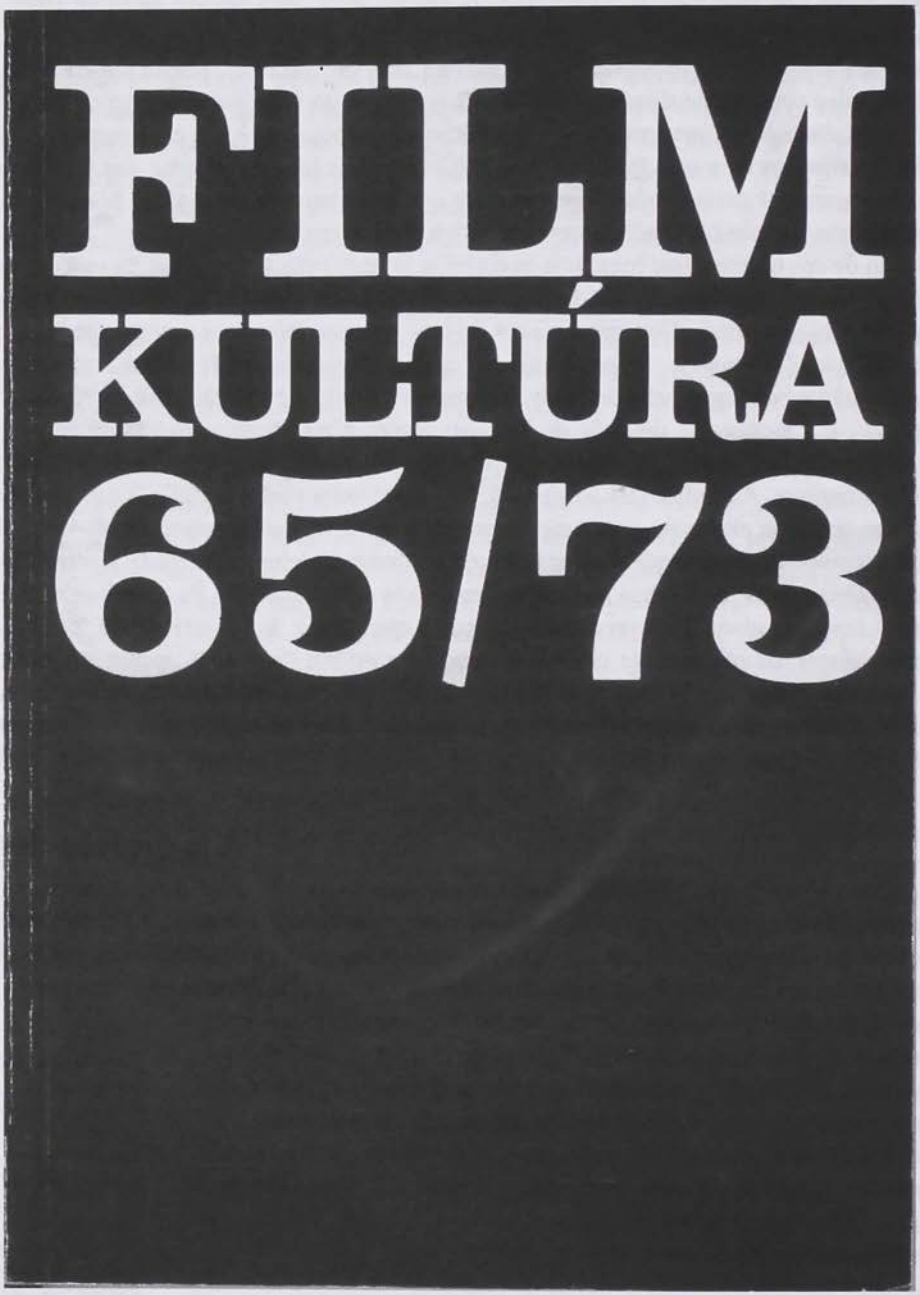
Chacun de ces quatre films incarne à sa manière la recherche d'une issue, la volonté de sortir de l'impasse des traditions et du nouvel académisme. Ironiquement, ces films s'avéraient être des culs-de-sac, eux aussi. Non pas à cause de leur manque de valeur esthétique, mais parce qu'aucun d'eux n'ouvrait de chemin à suivre. La voie inaugurée par Jeles était impraticable à cause du système politique; celle de Bódy, une sorte de nihilisme radical, était moralement problématique ; le changement de style de Tarr par contre n'apparaissait pas assez en rupture à l'époque. Ces films n'étaient pas fondateurs d'écoles et surtout, ne persévéraient pas dans leur recherche artistique. Au milieu des années 80, ils apparaissent plutôt comme des monuments de la fin d'une tradition cinématographique longue de vingt ans. Paradoxalement, ils symbolisent l'état de décomposition de cette tradition. Le radicalisme de Jeles et de Bódy semblait proche de celui de Greenaway, de Jarman ou de Fassbinder à la même époque : ils cherchaient le renouvellement non pas dans l'univers cinématographique, mais à l'extérieur de ce domaine. Anticonformistes, ils plaçaient le cinéma comme un médium dans un contexte artistique plus large. Jeles s'orientait vers le théâtre et Bódy, vers les nouveaux médias. Aucun d'entre eux ne trouvait le chemin qui les aurait ramené vers le cinéma : Jeles ne réalisa plus de films pendant dix ans, et Bódy disparut en 1985.

A la croisée des générations

Après 1984, de nombreux cinéastes étaient conscients de la nécessité d'un changement. Les films cités n'étaient plus des modèles et les réalisateurs initiaient une série d'expérimentations débouchant dans la plupart des cas sur des échecs esthétiques. Les films de Jeles, Bódy et Tarr n'étaient pas moins problématiques que ceux des générations précédentes : les films de Gothár, Sándor Pál, Bereményi, Xantus, Tímár, Jancsó (*Idö van*, *Csak egy mozi*, *Tanítványok*, *Hülyeség nem akadály*, *Egészséges erotika*, *Szörnyek évadja*)[5]. Apparus les premiers et considérés comme les plus novateurs, ces films ont simplement acquis le statut d'emblèmes de cette période.

Paradoxalement, nombre de réalisateurs des années 80 sont restés plus proches des conventions du cinéma narratif classique. Et leurs films, considérés par la critique comme moins intéressants, ont fini par trouver leur chemin dans la décennie suivante.

[5] En Russie, seul Tarkovski a su dès les années 60 avec son film d'école, *L'Enfance d'Ivan* (*Ivanovo Detstvo*), apporter une innovation fondamentale dans les formes, prenant à contrepied les générations précédentes et futures. Cf. notre ouvrage *Les mondes d'Andrei Tarkovski*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1987. Sur cette question des générations dans le cinéma de l'Est, cf. Kristian Feigelson, "Le cinéma géorgien à la croisée des générations", in *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n°67/68, décembre 1997, pp.57-65.



Couverture du recueil-hommage
Filmkultúra 65/73

Yvette Biró

La revue *Filmkultúra*

*Au milieu des années 60, pendant "l'âge d'or" du cinéma hongrois, alors qu'émergeait aux côtés de Miklós Jancsó, István Szábó, Zoltán Fábri et Károly Makk, une nouvelle génération qui produisit des œuvres considérables (*A Sodrásban *(*Remous*)*, *A Feldobott kö *(*La Pierre lancée*)*, *A Tizezer nap *(*Dix mille soleils*)*, etc. , qui connurent un succès international), une revue alternative voyait également le jour.* Filmkultúra *prit une signification particulière, grâce à une ouverture d'esprit inhabituelle, et à sa large gamme d'intérêts. Son existence fut courte, et Yvette Biró, fondatrice et rédactrice en chef de la revue, fut contrainte à l'exil. Après la chute du Mur, elle put rassembler les meilleures publications de cette revue, et présenter brièvement son histoire. Nous publions ici une version abrégée du texte introductif qu'elle rédigea en 1989, "Oh les beaux jours !"*[1].

Les fantômes de la liberté

J'ai dirigé *Filmkultúra* de 1965 à 1973, durant les années plus permissives du pseudo-réformisme kadariste, jusqu'à la nouvelle période de répression. En 1965, la pression était moins forte. L'amnistie avait été prononcée, nos amis sortaient de prison, et ils pouvaient nous faire partager leur sagesse, avec l'âpre supériorité de survivants dans l'appréhension de la vie. Nous étions tous à nouveau comme des débutants, et pendant la prudente transition qui présidait à ces années, nous pouvions à la fois être les instigateurs de la libéralisation, et jouir de celle-ci. En d'autres termes, il n'était plus tout à fait illusoire d'espérer plus de liberté. Le pragmatisme en politique permettait que face au dogmatisme implacable, une voix plus sensée, plus objective se fasse entendre dans le champ de la culture. La possibilité de fonder un journal nous semblait être une opportunité inattendue, une occasion, une tribune dans la perspective d'une communion intellectuelle jusque là inimaginable ; d'autant plus que le cinéma hongrois connaissait à cette époque une période faste.

1 *Filmkultúra 65/73*, ed. Sáoaodvép, Budapest.

Filmkultúra démarra dans des conditions très modestes. Diffusé sous forme de photocopies en 500 exemplaires, nul n'aurait imaginé que sa diffusion atteindrait en quelques années les 10 000 exemplaires, épuisés en quelques heures dans les kiosques. Notre souhait premier, le plus élémentaire, était d'ouvrir une porte, de faire entrer les fruits défendus. Faire enfin connaître ce qui se passait à l'extérieur, ce qui nous était interdit. Voir les valeurs bannies. Nous concevions la transmission d'information comme un véritable service. *Filmkultúra* paraissait six fois par an, en format couleur. Après le Printemps de Prague, sa couverture était barrée de noir.

"Oh les beaux jours, les anciens beaux jours !" Qu'on me permette de citer ici la Winnie de Beckett : "Ce que je trouve merveilleux, qu'il ne se passe de jour...presque pas, sans quelque mal - pour un bien". Y a t'il définition plus exacte de ces années de quasi-compromis ? N'est-ce pas ce que nous avons vécu, jour après jour ? Il nous arrivait toujours quelque chose de mal, mais parfois, on pouvait aussi en faire quelque chose de bien. Le compromis historique des années 60 était plein de ces ruses. "Un pas en avant, deux pas en arrière !"

Le "bien" : le pouvoir était contraint à de véritables concessions, notre espace de liberté était plus vaste ; le "mal" : tout cela était non seulement précaire, instable, mais relevait encore de faveurs, distillées d'en haut, gracieusement accordées, imprévisibles. La pression totalitaire s'était relâchée, une forme de tolérance s'était développée, sans que l'Etat ne renonce pourtant à aucune de ses prérogatives.

Lentement, à pas feutrés, l' "autre" culture, la culture alternative avançait, camouflée, essayant de gagner du terrain. Dans une ambiance de molle répression, elle progressait, sur des voies où elle se sentait en force. Nous travaillions comme des contrebandiers, évitant de nous faire remarquer. Les acquis européens, et les idées "séditieuses" étaient présentés sous un jour inoffensif : nous les dissimulions sous un emballage neutre, et silencieusement, insidieusement, nous les propagions. Parce que nous avions banni les mythes bruyants et usés de la culture officielle, les réalités et vérités de l'époque occupèrent d'autant plus facilement la place. "L'Art est la critique de la vie" : nous citions pieusement Goethe, et nous fondions notre œuvre sur cette position difficilement attaque, forts de ce principe robuste.

"Le film pensant, le film interrogeant..." Nous forgions de nouveaux concepts. Que cachent ces idées? Tout d'abord, le rejet violent du didactisme, auquel certes plus personne ne croyait, mais qui continuait néanmoins à nous être imposé. Nous nous battions pour le droit au doute, à la critique, à l'expérimentation, en promouvant la réflexion indépendante, le questionnement impartial. D'autre part, nous souhaitions ardemment nous défaire des formes tenaces de l'académisme provincial, pour intégrer notre vision du cinéma hongrois dans le champ des exigences théoriques et des recherches formelles du cinéma moderne. Nous ne manquions pas de matière. Nous pouvions nous appuyer sur des œuvres de poids, qui avaient pu être réalisées, malgré des réticences et des restrictions considérables, qui rendaient cette tâche plus difficile. Symptomatique de ces années 60, la lutte permanente entre le "haut" et le "bas", entre la direction politique du Parti, et les intellectuels avides de changement. La fin de la décennie 60 était le temps de négociations interminables, de tractations rusées. La bureaucratie culturelle s'efforçait de déterminer jusqu'où on pouvait aller dans la critique. L'intelligentsia, lassée du

conformisme, excellait quant à elle à dénoncer les mythes et les lieux communs canonisés, poussant la culture officielle dans ses retranchements. "Les artistes suivaient leur propre orbite, tout en gravitant autour du soleil politique" : telle était la subtile dialectique du compromis, et chaque étape de cette trajectoire orbitale était le résultat d'un équilibre acquis au prix d'une lutte quotidienne. Le soleil politique était cependant indéniablement la propriété du pouvoir.

Les films importants de cette époque étaient graves, pleins de pathos, ils traduisaient l'état des lieux d'une génération désenchantée, sorte d'auto-flagellations douloureuses, mais dans ces jérémiades de consciences malheureuses, il y avait une force sincère, où l'obligation d'auto-examen n'admettait aucune dispense, aucune vision du monde simpliste en guise d'exonération. A cet examen sans concession s'était ralliée la revue. Nous y avions vu la rencontre d'exigences morales et esthétiques. Avec bonheur, nous avions découvert dans ces films de nouvelles formes, des compositions ouvertes où la structure devient le message même, et où la rigueur des formes force la réflexion, tant du critique que du spectateur.

Il nous semblait qu'une revue trouvait sa légitimité dans la cohérence de ses idéaux et de ses goûts. Si elle n'est pas capable de développer, puis de suivre avec conséquence les obsessions qu'elle s'est elle-même choisies, quelle est alors sa raison d'être ? Les équilibres, le ton et le style devaient être au service de cette identité ; mais ce principe pourtant simple ne s'accordait pas vraiment avec les consignes d'une culture "étatisée", à vocation uniformisante. Dans ce contexte, ce n'était pas une mince défi que de parler autrement, d'assumer l'autonomie de nos jugements, chacun s'exprimant dans son style propre, loin de la terne rhétorique, stéréotypée et vide. Nous n'avions pas de manifeste rédigé, mais dans notre rédaction, nous nous comprenions sans parler. Dans la seconde moitié des années 60, grâce à la relative (mais toujours répressive) tolérance, ce cercle de penseurs libéraux se dynamisa sensiblement, mais sans jamais obtenir un véritable espace public. Il n'existait tout simplement pas un seul autre organe qui laissait s'exprimer des conceptions non-orthodoxes. *Filmkultúra*, grâce à sa manifeste non-appartenance au Parti, dépassa rapidement sa fonction professionnelle première et devint une tribune, où les écrivains marginaux, bannis de la culture officielle et réduits au silence, venaient, de plus en plus nombreux, s'exprimer.

Le charme discret du libéralisme

Notre idéal culturel restait finalement très simple. Face à l'idéal kitsch, cynique et hypocrite du réalisme socialiste, nous érigions des contre-idéaux, contestant, remettant en cause la mythologie héroïsante ; nos exigences et nos envies étaient avant tout réglées par les tabous : nous exhortions à rompre les secrets, à apporter des réponses polémiques. Il n'est finalement pas étonnant qu'être hérétique signifia tout simplement s'attaquer aux obsessions de la religion officielle. Exiger l'accès à des vérités secrètes, et généralement interdites.

Les "fantômes de la liberté " ne sont que le reflet des fantômes de l'oppression : il fallait que nous repensions les idéaux de l'héroïsme, du sacrifice charismatique et de la foi, et que nous les réévaluions sous l'ombre du doute, et du désenchantement. L'humour morose, le ciel chargé, ne

siaient évidemment pas à l'optimisme obligatoire, mais les règles du jeu du libéralisme apportèrent une certaine indulgence: il devait, *nolens-volens*, afficher une apparente bonne volonté, et prendre en compte la ferveur critique. Quoi qu'il en soit, l'apparition de valeurs réprimées développa la diversité, face au monolithisme officiel. La pluralisme de nos pages permit de rapprocher de nombreuses conceptions divergentes, tant dans la vision du monde, dans l'*ars poetica* que dans les méthodes appliquées.

Même si l'exemple le plus flagrant de la contrebande que nous évoquions consistait à importer une "production de luxe" de la modernité européenne, le centre nerveux de la revue restait le cinéma hongrois. Les œuvres et leurs principes explicatifs nous servaient d'éclairage, ou tout simplement de modèle d'inspiration. Mais il s'agissait tout au plus de sources. Les conditions hongroises déterminaient le profil de la revue. L'impératif interne à ces films hongrois apparaissait comme un contre modèle qui le caractérisait, bien compréhensible dans le contexte tendu de l'époque : une sombre désillusion, qui mettait en accusation le pouvoir toujours répressif, les manœuvres inachevées de l'histoire. "Obstinato lugubre" : le titre de l'un des chapitres de l'*Eroica* de Munk, résonnait avec insistance dans la tonalité des œuvres de l'époque, déterminant à la fois son sujet et ses conceptions. L'histoire, dans cette perspective, ne relèvait pas du passé, mais était une suite impitoyable, ininterrompue et toujours actuelle, de cataclysmes, dont les schémas récurrents sont la trahison, une suite d'humiliations et d'asservissements, ne nous renvoyant qu'à une seule image, celle de notre propre visage défiguré. Ce jugement cruel, pénible, prévalait aussi dans l'aura des films. Il représentait un monde implacable, dur, qui centrait ses drames sur des contradictions et des confrontations extrêmes. Le cinéma hongrois de l'époque a souvent revendiqué un statut d'avant-garde. Il est notoire que l'engagement politique fait partie de la tradition artistique d'Europe centrale depuis des siècles, justement à cause de l'absence d'institutions démocratiques. Avec le recul, il est impossible de ne pas voir le caractère paradoxal de son rôle. Les artistes de cette époque croyaient encore à la possibilité de réformes, pensant qu'avec leur force et leur volonté ils pourraient peut être transformer ou racheter un système coupable et fourvoyé.

Nous avions en tant que critiques la possibilité de parler d'une voix "autre". Non seulement d'adopter un certain style, mais aussi de manifester la volonté obstinée de nommer les choses par leur nom. Nous nous battions pour le droit aux abstractions, aux paraboles, à l'élaboration de modèles, mais ce qui nous intéressait réellement, c'était la liberté de dire la vérité.

Il serait exagéré de dire que notre intérêt pour les films étrangers n'était motivé que par une volonté pédagogique. Les œuvres novatrices et provocatrices du cinéma moderne nous attiraient pour leur valeur intrinsèque. Nous avons fait découvrir à nos lecteurs les jeunes réalisateurs de la Nouvelle Vague, du Nuevo Cinema, du cinéma direct ou du "Candid eye". Non par suivisme, mais heureux de découvrir les nouvelles tendances, les expérimentations talentueuses de jeunes réalisateurs inconnus. Sévères, peut être même aristocratiques, mais sûrement pas dogmatiques. Notre attitude ouverte était le résultat d'une ambition sincère, et d'une pratique permanente : nous aurions même aimé importer des valeurs qui ne trouvaient pas facilement d'écho chez nous. Le pathos occupait une part tellement prédominante dans l'école hongroise de l'époque,

que, le regard ironique et pimenté, le "courage quotidien" et provocateur du cinéma tchèque, malgré nos efforts, n'a pas assez inspiré les cinéastes hongrois, plus lents, moins enclins à créer des films sarcastiques.

Dans le contexte d'une culture (sur)politisée, le documentaire occupe toujours une place particulière. L'aspiration à montrer, à l'aide d'une caméra, les conflits de la société, et à mettre enfin à jour la vie quotidienne de la "majorité silencieuse", la tragédie triviale des anti-héros anonymes fut commune à tous les mouvements cinématographiques des années 60. En Hongrie, ce sont les expérimentations du célèbre Studio Béla Balázs qui nous ont conduit à présenter des analyses de documentaires modernes, à évaluer les premiers résultats d'un cinéma vérité. En vantant une technique mobile, légère, nous espérions les stimuler, les pousser vers une méthode d'enquête sociologique approfondie. Nous valorisions l'engagement personnel passionné. Nous attirions l'attention sur le caractère dramatique de la recherche.

Face à l'idée dominante que " seul le sujet compte ", nous avancions l'idée controversée que "seul le créateur compte" : le courage de l'auteur donne sa valeur à l'œuvre.

L'excommunication

Une revue est naturellement à l'image de ses auteurs. A cet égard, l'orientation de *Filmkultúra* était manifeste : sortant du cercle étroit des spécialistes mais aussi du champ désespérant du provincialisme culturel, nous cherchions des collaborateurs qui présentaient une intégrité intellectuelle inattaquable. Nous ne recrutions pas dans le groupe des critiques déjà très audibles, mais parmi les libres-penseurs, les philosophes. L'émulation ainsi créée insuffla un esprit inhabituel, différent de celui des autres revues. Non seulement nous refusions les sujets imposés, avec toute leur démagogie surannée et leur langage pompeux, mais les contributions reflétaient des convictions dissonantes et autonomes.

Le réseau amical qui s'était créé autour de *Filmkultúra* (ou "le rassemblement d'individus indésirables", comme il ne nous le sera ensuite ouvertement reproché) irrita les dirigeants. Les nuages s'amoncelaient, ainsi que les critiques désagréables, jusqu'à un véritable procès d'inquisition. En 1972, les efforts de libéralisation de "l'absolutisme éclairé" déclinèrent en grande défaite publique. Le pouvoir redevint répressif et conservateur. Il s'attaquait sur le terrain idéologique, instaurant à nouveau le monopole du marxisme. Un fameux document du Parti vit le jour ("Quelques questions sur la littérature et la critique d'art", publié en septembre 1972 dans l'organe officiel du Parti), dans lequel *Filmkultúra*, assimilée à d'autres phénomènes importants de la vie culturelle hongroise, était mentionnée à deux reprises comme une revue nuisible et anti-marxiste. Jusqu'à aujourd'hui, je n'ai pas vraiment réussi à tirer grand-chose de ce verbiage labyrinthique, si ce n'est que nous étions coupables, et que nous étions tombés dans les travers aussi bien de "l'objectivisme" que du "subjectivisme" bourgeois. L'objectivisme était condamné, parce qu'il permettait la mise en relation de vues divergentes, souvent contradictoires, sans hiérarchisation, et sans les avoir confrontés aux vues marxistes, et tendait donc à la "désidéologisation" et au nihilisme, et était donc une des raisons du caractère hétéroclite, et de

l'absence de fil conducteur de la revue. En même temps, cette diatribe, relayée par la presse de l'époque, trouvait dangereuse la progression des vues bourgeoises et du formalisme : "une analyse axée sur la recherche d'une structure aboutit en fin de compte à une conception qui écarte la fonction de réflexion de la vérité de l'art ". Nous étions donc, selon eux, "hétéroclites, sans fil conducteur", désengagés, bourgeois, formalistes ; nous étions trop indulgents, puisque nous publiions "des articles élogieux sur des œuvres qui reflétaient un point de vue bourgeois". L'Eglise rejetait donc le diable !

Un fonctionnaire du ministère[2] crut lui aussi nécessaire de nous rappeler personnellement à l'ordre : nous avions déjà reçu trop de blâmes. La coupe fut pleine, quand le président directeur décida de faire dorénavant valoir son droit de censure. Il apprit que nous avions organisé une table ronde avec les figures les plus renommées du cinéma, où nous aurions parlé de l'indépendance du travail de l'auteur, du droit de l'artiste à l'autonomie. Il demanda immédiatement à voir le texte, afin de pouvoir interdire sa diffusion. Lorsque je refusai, parce que nous n'avions jamais accepté de soumettre nos textes à une pré-censure, il me suspendit, avec effet immédiat, de mes fonctions de rédactrice, et avec mon départ, l'article quitta lui aussi définitivement *Filmkultúra*.

Ce fut la fin d'une époque, et pas seulement pour *Filmkultúra*. Ce n'est pas uniquement notre revue qui périt d'une mort héroïque au début des années 1970. Partout on décelait les signes d'une régression, d'une restauration forcée. Il y eut même des procès de subversion, qui dans certains cas aboutirent à l'exil. L'âge d'or du film hongrois passa à l'âge de fer. Personne ne remarqua cette discrète exécution.

On pourrait cependant dire, avec Winnie, que s'il y eut des moments où nous avons réussi à nous faire entendre, où nous n'avons pas prêché dans le désert, alors la partie en valait la peine.

Le silence, le mutisme oppressant est le plus dur à supporter -surtout s'il dure trop longtemps.

[2] La revue était financée par le Magyar Filmarchivum et le Filmtudomany Intézet.

traduit du hongrois par Katalin Pór

MÉRLEG

MENEKÜLÉS A SZABADSÁGTÓL

Fábri Zoltán: Plusz-mínusz egy nap

Az a nap, amely több is és kevesebb is, mint amennyi egy ember életidejébe belefér — a plusz—mínusz egy nap —, nincs. Kiesik az idő összrendjéből, a koordinátából, nevesincs nap a nevenincs időben. Ami nem múlik, az alatt nem történhetik semmi; semmi, ami történésnek nevezhető. A plusz—mínusz egy napon, a null-napon, amely két végtelenség között a semmiben áll, semmire nincs idő, tehát mindenre jut. Ilyenkor jön ideje a művészetnek, megeshetnek a képzelet történetei, az idegrendszer különös eseményei, lejátszódhatnak a gondolat futamai. A plusz—mínusz egy nap a középen áll, a dolgok kiindulásánál, forrásánál, az eredetnél; az origón áll — innen nézve egyforma messze esnek tőle vagy közel állnak hozzá mind a valóság tényei, mind a valóság lehetőségei, mind a negatívumok, mind a pozitívumok, amelyek a világban és az emberben rejlenek. Erről a null-napról, amikor semmi sem *történik*, át lehet tekinteni mindazt, ami *megtörténhetnék*, föltételes cselekvés és befejezett, jelenidejű tett ezen a napon összejátszhat, hogy létrehozzon a tárgyi valóságnál valamely áttetszőbb, megragadhatatlanabb igazságot. A plusz—mínusz—null nap az igazi játék-idő, eseményektől tökéletesen üresen, sterilen megőrzött nap, megterheletlenül szűzi nap — a legalkalmasabb tehát, hogy e napon a döntő esemény bekövetkezhessék.

Ez az idő Fábri Zoltán filmjének, a *Plusz—mínusz egy nap*-nak a játékideje. S azé a két novelláé, az Utasemberek-é és a Plusz—mínusz egy nap-é, Bodor Ádám elbeszéléseié, amelyeket Fábri más, önálló műfajjá, filmmé teremtett át.

Fábri filmjének Baradla Gézája — a két novellában két ember: Bahledának hívják az egyiket, Sturmnak a másikat — huszonöt év után szabadul a börtönből. Csak visszaszámolva ezt a negyedszázadot, s csak a katona-zubbonyából — mely a rabruhához képest civil-öltözék — számítható ki, hogy háborús cselekményekben volt bűnös. Hogy mifélében a háborús bűnözések kifogyhatatlan változatú, dúskálóan bő választékából, még sokáig nem derül ki a film menetéből.

De Fábri az első pillanattól kezdi jelezni, árnyalni, jellemezni, emberré dimenzionálni a maga Baradláját. Kezdi beleépíteni ebbe a férfiba nemcsak a huszonöt évi börtönélet emlékeit, amelyek lélektanilag csak egy frissen szabadult rab viselkedési normáiig, külsőleges sémáiig szokták vezetni az ilyenféle alapállásból indított filmek rendezőit: a félszegségig, a

extrait de *Filmkultúra*, 73/2,
un texte de Béla Mátrai-Betegh sur
Zoltán Fábri.

Le voyage en Angleterre, István Dárday, 1974
Un village hongrois, Judit Elek, 1973

Emmanuelle Madeline

La tradition documentaire

Le studio Béla Balázs

Le cinéma hongrois s'est efforcé de questionner l'histoire : l'interroger c'est aussi interpeller son présent, une histoire en train de se faire. "Ce qui fait l'histoire, c'est le pouvoir des hommes de réordonner la matière de leur expérience en anticipant par la pensée sur la réalisation. Les formes ne sont pas que des produits et des témoins, elles sont aussi causes d'œuvres et de conduites."[1] Créé dès 1958, le Studio Béla Balázs décide d'intégrer en 1969 cette volonté de questionnement dans son nouveau programme, soulignant que le studio "devait être une instance artistique et publique, un actif travail d'atelier doit s'y poursuivre. Il doit exercer une force organisatrice qui groupe autour de lui et englobe dans son activité, les mouvements et les résultats actuels de la vie artistique, scientifique et sociale... Il s'agit pour les cinéastes de tenter de rendre compte avec un maximum de garantie de l'état de la société d'où une collaboration étroite avec des chercheurs en sciences sociales, en partant d'un travail de terrain..."[2]

La recherche ethnographique en Hongrie a été facilitée par la tradition (dès le début du dix-neuvième siècle, Bartók et de Kodaly, par exemple, entreprenaient une œuvre de recensement des musiques populaires). Certains cinéastes du Studio publièrent en 1969 un manifeste "Pour un groupe filmique sociologique" intégrant ces nouvelles prérogatives et proposant de mettre sur pied un groupe de création qui "procéderait sous une forme régulière, organisée et continue, sur une base scientifique et d'une façon déterminée, à une collecte de matériel brut en fonction des principes du traitement filmique. Objectif : introduire la pensée sociologique dans le mode de vision du film documentaire...". Les membres du groupe devaient utiliser les matériaux ainsi tournés pour composer des montages documentaires qui pourraient, dans certains cas, être mis en circulation en tant que films autonomes. Exprimer les faits selon des méthodes scientifiques en perfectionnant les méthodes documentaires exigeait une dramaturgie nouvelle qui ne se limitait pas simplement à "dramatiser les faits", "mais qui ferait de l'analyse cognitive elle-même un principe structural".

1 Pierre Francastel, *La réalité figurative*, Denoël / Gonthier, Paris, 1978.

2 Vincze Zalan, Bulletin *Hungarofilm*, 1977/8.

Dans ces années 1970, les films émanant du Studio seront très fortement marqués par l'engagement sociologique. *Un village hongrois*, de Judit Elek, *Le Peuple de Dozsa*, de Ferenc András, *Coups de Bâton*, sur demande de János Rózsa, *Le Nouveau Membre*, de László Vitézy, *L'Election des délégués*, d'István Dárday, *La Décision*, de Judith Ember et Gyula Gazdag, et enfin *L'Appel*, de László Mihalyfy, parlent de choses dont la littérature hongroise ne peut parler. "Ces films sont composés uniquement à partir de faits bien connus. Il est difficile de les qualifier, car on ne peut pas parler de documentaires, de reportages, ou les comparer à un cinéma-vérité. Etant donné leur effet, ils appartiennent à la sphère artistique, car en dépit du fait que tous les détails ne sont pas seulement vraisemblables, mais réels, leur effet découle tout comme les créations artistiques non de la réalité supposée des éléments, mais de leurs connexions."[3]

Cette tendance "sociologique" visait à suivre dans leur déroulement les événements et les phénomènes sociaux et économiques des années 1970, en présentant de manière hétéroclite tous les aspects du pays. Dans des films tels que *Falak* (1969) ou *Staféta* (1970), András Kovács examine les contradictions de la société hongroise. István Szabó s'inscrit dans cette même démarche dans ses premiers courts-métrages (*Zöldár*, 1965, *Keresztelö*, 1970) qui posent le problème de la place des intellectuels dans la nouvelle Hongrie, les évolutions socio-économiques, la scission entre monde rural et urbain. Márta Mészáros (*Eltávozott nap*, 1968), Béla Tarr (*Le Nid familial*, 1977) posent le problème de la condition féminine dans la société contemporaine. Ces nouvelles tendances ont été favorisées par la venue de techniques légères de prise de vue et de son. Le documentaire put devenir parlant et non plus simplement parlé. La fiction s'efforça, tout comme le documentaire, à sortir des studios.

Cinéma d'Agit-Prop

Produire des films était une gageure, étant donné l'aspect autarcique de ce cinéma national. Dans l'après-guerre, les directives officielles exigeaient que soient expliquées les vertus du socialisme. Le cinéma documentaire, dans la tradition du cinéma soviétique d'Agit-Prop, devait s'efforcer de présenter le quotidien d'une société et d'une économie d'un pays entièrement consacré à l'édification du socialisme, en observant aussi bien les succès que les problèmes rencontrés. La diversité des sujets traités permit aux réalisateurs de développer des problématiques très différentes : Agoston Kollányi réalise en 1954 *Le Gibier inondé*, consacré au sauvetage des animaux d'une réserve suite à de terribles inondations ; dans le même temps Ilona Kolonits s'attelle à *Anniversaires*, film dans lequel on rencontre des petites filles nées en 1945 dans la "nouvelle" Hongrie du socialisme. Cette réalisation sera suivie de deux autres films où l'on retrouvera les mêmes protagonistes à dix ans d'intervalles (*Elles ont vingt ans*, 1965, *A Nouveau ensemble*, 1975). Les évènements de 1956 créent une terrible cassure obligeant certains réalisateurs à s'exiler ou à prendre du recul. Ce besoin de comprendre a poussé de nombreux cinéastes à se servir du documentaire de long-métrage comme moyen de questionnement de l'histoire, pour entamer une réflexion sur les évènements du présent et s'efforcer de discerner le réel. Le "voir", la construction des images aidait ainsi

[3] *Filmkultúra*, 1973/2 .

la résurgence de ce qui avait été refoulé et paralysait la mémoire : le film contribuait à la (re)création du palimpseste de la mémoire. Márta Mészáros, István Szabó, Sándor Sára, Pál Schiffer, Miklós Jancsó commencèrent ainsi leur carrière par le biais du documentaire.

En 1973-1974, István Dárday, Lázsló Mihályfi, Györgyi Szalai, Lázsló Vitézy et Pál Wilt réalisent la *Série sur l'Education* (cinq épisodes d'une heure et demie chacun). Cette œuvre constitue une excellente illustration de l'évolution du Studio. Une famille d'instituteurs a cinq enfants, dont quatre s'apprêtent à devenir instituteurs. La série, à travers une description de leur vie quotidienne, élabore une réflexion sur les notions d'éducation et d'enseignement public. "...Nous ne voyons pratiquement rien d'autre que des gens qui parlent devant la caméra, soit entre eux, soit avec les reporters restés en retrait derrière la caméra. Et c'est probablement là que réside le secret de l'effet produit par cette série : nous y découvrons des êtres humains d'aujourd'hui, de tous les jours, de chair, de sang (avec leurs désirs, leurs joies, leurs peines, leurs vertus et leurs défauts) dont les combats sont pour l'essentiel identiques à nos soucis quotidiens."[4] Les auteurs de cette série pensent qu'il n'y a pas "séparément, des processus cognitifs et des processus d'élaboration d'un film, car le tournage est lui-même un processus cognitif... Les films précédents du Studio Béla Balázs traitent très intensément, en profondeur et de façon très riche, des formes humaines de la vie publique et de l'interprétation des rôles, et de leurs différentes manifestations formelles, très souvent de manière dramatique... Cependant, on n'est pas encore allé au-delà de ces affaires de la vie publique et de ces structures pour analyser et représenter aussi intensément l'homme qui s'y trouve mêlé. La Série sur l'Education a pour objectif, d'une part de donner une image de ces rapports de la vie publique (comme les films précédents du Studio) mais aussi d'analyser l'individu, avec une intensité similaire."[5]

Cette tentative de mieux discerner le réel correspondait à une réaction nouvelle du monde professionnel face à une vision volontariste et totalitaire de la société consistant, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, à plaquer sur le village, la coopérative ou l'usine un schéma idéologique manichéen.

L'école de Budapest

Apparue officiellement à l'automne 1980, lors du colloque "Fiction et documentaire dans le cinéma d'aujourd'hui", l'école de Budapest s'inscrit dans le prolongement d'un cinéma à veine sociologique impulsé dès 1969 au sein du Studio Béla Balázs. En 1981, certains documentaristes ont eu l'opportunité de créer une cinquième unité de production, Társulás, en complément aux quatre autres du Studio Béla Balázs, sorte d'association libre présidée par István Dárday. Cette nouvelle entité fut dotée d'un groupe de conseillers composé de sociologues et de chercheurs en sciences humaines dirigée par Dárday et László Vitézy. L'école était composée d'István Dardáy, Pál Erdöss, Gyula Gazdag, Pál Schiffer, György Szomjas, György Szalai, Béla Tarr et László Vitézy... Au sein de cette unité, Gábor Bódy fera ses recherches sémiologiques. Társulás fut supprimée en 1985 lors de la grande réforme qui s'efforça d'adapter les structures de production à la nouvelle ouverture économique.

[4] *Filmvilág*, 1975/22.

[5] Bulletin *Hungarofilm*, 1977/ 1978.

Durant quatre ans, le studio Társulás fut le noyau dur de l'Ecole de Budapest. Les films de cette école peuvent se diviser en trois catégories[6] : les documentaires "classiques", les films de cinéma direct et les fictions documentaires.

Le cinéma direct peut apparaître comme la recherche d'un cinéma échappant aux règles de scénarisations propres à la fiction, ainsi qu'aux représentations officielles des actualités. Le film est en prise directe avec son environnement, s'efforce de capter sur le vif gestes et dialogues, installant ainsi la caméra au sein du monde réel. Ces techniques nouvelles du documentaire génèrent un dérèglement des traditions du langage cinématographique : "La rupture n'est pas entre la fiction et la réalité, mais dans le nouveau mode de récit qui les affecte toutes les deux."[7] Ces évolutions eurent pour effet d'intégrer massivement le genre documentaire dans la fiction (*Le Nid familial* de Béla Tarr, 1977, *Le Voyage en Angleterre* de István Dárday, 1974). L'oeuvre de Judit Elek témoigne de cette continuité entre documentaire et fiction. Cette spécificité hongroise a permis à ces réalisateurs de montrer les difficultés du quotidien, de mener une réflexion sur la duplicité du système, appréhendé, pensé et analysé par le cinéma.

En réalisant *Le Voyage en Angleterre*, István Dárday a mis en pratique dès 1974 le "documentaire-fiction", film scénarisé, porté par un travail de terrain garantissant l'authenticité de la situation reproduite et interprété par des non-professionnels, vivant dans une situation proche de celle qu'ils devaient jouer.

Béla Tarr reprendra cette méthode pour ses premiers films : "Pour l'interprétation de l'histoire, qui est une fiction, je choisis des interprètes connaissant les mêmes situations, et donc porteurs de ces mêmes conflits. Mais puisque ces conflits n'ont pas encore été vécus par eux, ils peuvent garder leurs distances par rapport au personnage. Ils commencent à jouer leur rôle et, progressivement, lui prêtent leur propre personnalité. La scène sera d'autant plus réussie que l'interprète saura s'identifier avec le personnage. Mais ce n'est plus possible si la situation est vraie, authentique, aussi bien d'un point de vue sociologique que psychologique..."[8]

Cette démarche laisse au réalisateur la maîtrise du tournage, comme pour une œuvre de fiction traditionnelle. Ces expériences ne sont pas sans rappeler celle du néoréalisme italien. Le contenu des premiers films de Béla Tarr retranscrit de manière assez troublante l'histoire de la Hongrie, non pas seulement d'un point de vue historique, mais aussi d'un point de vue sociologique et politique. La première partie de son œuvre apparaît comme un miroir de la société hongroise des années 1970-80 : ses trois premiers films (*Le Nid familial*, 1977, *L'Outsider*, 1980, et *Rapports Préfabriqués*,1982) tentent de saisir la réalité d'une époque en décrivant le quotidien (les problèmes de logement qui obligent un jeune couple à vivre dans une pièce avec les parents du mari, l'alcoolisme, les difficultés des femmes dans la société hongroise...). Ce thème sera aussi traité par Lívia Gyarmanthy dans *Egy kicsit én... egy kicsit te...* (*Now it's my turn, Now it's yours...* (1985)), réalisé selon la méthode du cinéma-vérité, où l'on assiste aux tensions provoquées par la coexistence de trois générations au sein d'un appartement de Budapest.

[6] Jean-Pierre Jeancolas, *L'Oeil hongrois*, Magyar Filmunio, Budapest, 2001. Cf. le chapitre concernant la cinéaste Judit Elek, emblématique de ce mouvement, pp.159-165.

[7] Gilles Deleuze, *L'Image temps*, Minuit, Paris, 1985, p. 195.

[8] Cité par Lásló Zöldi dans la brochure *Hungarofilm* sur l'école de Budapest.Voir aussi l'article de Giusy Basile "Les clivages générationnels au miroir de la Nouvelle Vague" dans ce numéro de *Théorème*. Cf. mon article «Les harmonies de Werckmeister», p.46/47, revue *Positif*, n°504, février 2003.

Le premier film de Béla Tarr avait pour sujet les difficultés d'un jeune couple d'ouvriers vivant à l'étroit avec leur petite fille dans l'appartement des parents du mari. Son deuxième film, *L'Outsider*, est de la même veine. Le jeune Beethoven (c'est son surnom) vit dans une petite ville industrielle au cœur de la Hongrie. Il échoue à nouer toute relation humaine et sociable stable. *Terre Rouge* (1982) de Lázsló Vitézy, première production du Studio Társulás, se consacre à un mineur dépossédé de sa découverte d'un filon de bauxite par les instances dirigeantes. *Princesse* (1982) de Pál Erdöss, autre grande figure de cette école, est aussi une production du jeune studio. Le film, récompensé à Cannes en 1983 par la Caméra d'Or, utilise des acteurs amateurs jouant des scènes proches de leurs quotidiens. György Szomjas fait lui aussi jouer des acteurs professionnels et non professionnels. Ses films (*Rosszemberek*, 1978, *Kopaszkutya*, 1981) donnent à voir le quotidien à Budapest, et les effets documentaristes y sont enrichis par les apports du cinéma expérimental. András Jeles dans *Alombrigád* (1983) démonte le discours officiel du régime sur les travailleurs, et surtout présente le désarroi intellectuel des Hongrois dont le quotidien est bien loin de l'imagerie diffusée par le pouvoir.

Certains cinéastes ayant appartenu à ce mouvement contestent son existence. László Vitézy déclarait par exemple en 1982 : "De nos jours, l'opinion spécialisée internationale prête de moins en moins attention à des films isolés, préférant découvrir des écoles, des filiations dans la manière de concevoir ou, si vous préférez, des aspirations de groupe claires et résolues."[10] Gyula Gazdag surenchérit : "Selon moi, il n'existe pas d'école de Budapest. A mon sens, ce collectif a été trouvé pour mettre dans le même sac différents films dont certains ont en commun le fait de confier des rôles à des amateurs et non à des acteurs, mais qui ne présentent par ailleurs pas beaucoup de similarité"[9]. Quant à Pál Schiffer, il est aussi clair : "...Je n'y vois pas une école, car cela supposerait une alliance de gens ayant un programme commun et professant les mêmes principes..."[10] Certains de ces réalisateurs contestent appartenir à l'Ecole de Budapest, bien qu'ils relèvent d'un groupe formé au sein d'une même école. Ils collaboraient tous à l'unité Tàrsulas et appartenaient au Studio Béla Balázs, comme par exemple le cameraman Ferenc Pap, qui a travaillé pour Béla Tarr, István Dárday, Lázsló Vitézy et György Szalai.

Cette école a impulsé une nouvelle énergie au cinéma magyar et permis l'émergence de talents très divers, au-delà des clivages esthétiques et générationnels. Elle s'est inscrite dans la continuité des années 1950, le constituant comme un des plus importants des pays d'Europe centrale. La cinématographie magyare a toujours voulu être le vecteur d'une critique sociale et surtout, permettre un débat au-delà de l'idéologie officielle. Outre le contexte politique particulier à ce pays, cette particularité peut s'expliquer par le fait que, comme le note le réalisateur Imre Gyöngyössy, "nous sommes un petit pays ...Et nous avons une langue très, très difficile et une culture particulière. Le cinéma est pour nous un langage international, permettant d'ouvrir les portes vers le monde extérieur et d'instaurer un dialogue entre différentes cultures, différents continents..."[11].

[9] David Cook, *A History of narrative film*, W.W.Allen, 1990.

[10] Cité par Jean-Pierre Jeancolas in *Cinéma Hongrois 1963-1988*, Paris, CNRS, 1989, p.163.

[11] David Cook, op.cit.

Béla Tarr :
Perdition, 1988
Les Harmonies de Werckmeister, 2000

Jarmo Valkola

L'esthétique visuelle de Béla Tarr

La forte originalité du metteur en scène hongrois Béla Tarr ne lui a toujours pas permis d'acquérir la réputation dont ont bénéficié des auteurs comparables comme son compatriote Miklós Jancsó ou le grec Theo Angelopoulos. "Une œuvre peu abondante, rare, trop rare. Sept films depuis 1977 : signe peut-être de son intransigeance artistique, de sa radicalité. Un parcours artistique cohérent, évolutif, chaque film étant un pas essentiel dans sa quête cinématographique."[1] L'accueil enthousiaste fait à son dernier film, *Les Harmonies de Werckmeister* (*Werckmeister hármoniák*, 2000), laisse cependant présager que ses œuvres précédentes comme *Perdition* (*Kárhozat*, 1988) et *Satantango* (*Sátántangó*, 1994) seront bientôt redécouvertes.

Un triptyque chorégraphique

L'originalité de Béla Tarr réside autant dans le fond géopolitique de ses œuvres que dans le décor et les êtres qui le dessinent. Ses films mêlent les éléments d'une certaine essence historique de la nation hongroise à une expression filmique novatrice : l'insertion de moments figés, de rêves tus et de quêtes désespérées. L'avenir des personnages paraît hors de portée, et leur passé est oblitéré par l'angoisse et la culpabilité. Ils évoluent entre un univers intérieur sans issue et une réalité extérieure, espace ouvert à de nouvelles perspectives. L'aliénation y est concrète : dans *Perdition*, le héros, joué par Miklós B. Székely, erre parmi des chiens laissés à eux-mêmes dans une étrange zone, paysage existentialiste fouetté de pluies continuelles.

Les Harmonies de Werckmeister est une méditation hypnotique sur la démagogie populaire et la manipulation mentale. Le scénario est adapté d'un roman de László Krasznahorkai, *Mélancolie de la résistance*. L'équipe technique de *Satantango*, en particulier le photographe Gábor Medvigy et le compositeur Mihály Vig, a été reconduite pour cette nou-

1 "Béla Tarr, le temps du désespoir", in catalogue publié à l'occasion de la rétrospective Béla Tarr du Forum des Images, 4/10 juillet 2001, Paris. Voir aussi la rétrospective du New York Museum of Modern Art et lire le texte d'András Kovács-Bálint,"The world according to Tarr", *Filminfo*, Budapest, 2001. Et *Positif* n°473-474, p.112.

velle aventure, chacun des tournages ayant duré de nombreuses années. Le récit structure l'imprévisible, les événements s'enchaînent à un rythme rapide, jusqu'à une dernière demi-heure conçue comme un énorme choc émotionnel. Malgré l'absence de pluie, de boue et d'aboiements de chiens, marques distinctives de ses films précédents, le cadre reste typiquement "tarrien", celui d'un petit village morne de Hongrie figé dans un hiver glacé et noir.

Une première séquence de dix minutes dans un bar de village à l'heure de la fermeture présente des clients ivres tombant peu à peu sous le charme d'un jeune homme, postier local et fou illuminé, Valushka (Lars Rudolph), qui les entraîne dans une danse éméchée mimant le système solaire. Tout comme pour *Satantango,* un *outsider* va catalyser le changement. Le monde est au bord du gouffre (chômeurs désœuvrés dans les rues, familles en décomposition, révolution dans l'air). Il est temps de séduire les imaginations : un cirque mystérieux arrive, dirigé par des étrangers invisibles, et les villageois affluent de toute part, tentés par la promesse de l'apparition d'un mystérieux "Prince". En fait, il n'y a d'autre spectacle qu'une baleine emballée dans un gros camion, et il faut débourser 100 forints pour la contempler. Les villageois parlent de révolution et de pouvoir, la tension monte parmi ceux qui ont bravé le froid pour venir voir le cirque. Alors que le directeur annonce que le Prince ne viendra pas, la foule passive finit par se rebeller et, dans une séquence glaciale rappelant la force silencieuse du *Métropolis* de Fritz Lang, marche sur l'hôpital local pour le saccager. C'est alors que Tarr développe les mouvements les plus mémorables du film : dans un moment de cinéma transcendant, emballé par la musique magique de Vig, la foule sera stoppée par une vision surprenante qui la fera se disperser immédiatement. Les militaires pourchasseront les fuyards et réduiront brutalement la résistance.

Les Harmonies de Werckmeister dégage un climat de décadence, une atmosphère de crise latente en un lieu où les individus sont retranchés dans leurs extrêmes. Les moments clés du roman de Krasznahorkai sont étirés, comme la visite de la plus grande baleine du monde organisée par le"Prince" : Tarr filme la lente progression de la baleine en camion à travers les rues nocturnes comme un rituel grinçant, celui d'un jugement dernier faisant écho au discours de l'illuminé Valushka sur l'essence du cosmos, au début du film.

On peut considérer *Les Harmonies de Werckmeister* comme la dernière partie d'un triptyque comprenant *Damnation* et *Satantango*. Leur narration similaire d'un désastre véhiculant des notions atmosphériques rappelle la dimension fantastique des œuvres de Gogol, Dostoïevski ou Kafka. Tarr transforme le texte narratif en une extraordinaire composition cinématique mêlant le langage, la musique, le son et l'image.

À la recherche d'un temps perdu

Le titre réfère à un compositeur et organiste allemand du XVIIe siècle, Andreas Werckmeister, connu pour les tonalités de ses constructions musicales. D'où un parallèle avec le jeu émotionnel et symphonique révélé par les films de Béla Tarr, mais aussi un clin d'œil au passé.

On a qualifié Béla Tarr de "Tarkovski hongrois", à cause de son utilisation de l'espace et du temps. Dans *Damnation*, le temps démiurge semble tout contrôler, malgré son apparente vacui-

té pour les protagonistes. Le temps de Béla Tarr relève en quelque sorte d'un temps perdu. Tarr est fasciné par la continuité, productrice d'une tension spécifique, impliquant de la part du spectateur une grande concentration. Il conçoit les scènes à travers de longs plans amplifiant le mouvement. Le temps disparaît au profit d'un espace intérieur : le film devient un processus psychologique où les personnages ne semblent avoir ni futur ni passé, malgré les références multiples à l'histoire hongroise.

Un tel décor à la fois intemporel et quasi-paranoïaque n'est pas neuf. *Damnation* (1987) apparaissait déjà comme un poème visuel sur la vie d'un homme totalement aliéné, exemple même du surréalisme est-européen, mélange pictural incarnant le thème du "personnage dans le paysage". Ce film montrait, 13 ans avant *Les Harmonies de Werckmeister*, un paysage pluvieux abandonné dont les textures imprégnaient l'essence du film. Rempli de fragments visuels, mêlant dans ses vagabondages les chiens et les eaux, réminiscences visuelles de Tarkovski, *Damnation* était une vaste synthèse d'images, de poèmes et de musiques.

Selon David Thomas Lynch, une telle narration appartient à un temps moribond : "Le style de Tarr et son choix de thèmes moraux pesants le mettent dans le camp des cinéastes modernistes, un groupe qui est maintenant pratiquement mort, retiré ou s'autodétruisant dans l'aphasie (voir *Le regard d'Ulysse* d'Angelopoulos, la version moderne intellectuelle du *Dictateur* de Chaplin), de toute façon démodé."[2]

Les premières influences

D'un point de vue stylistique, l'influence de Miklós Jancsó est essentielle : *Satantango* (1994) est dans la continuité directe d'*Agnus dei* (1969) et de *Psaume Rouge* (1971), qui démontraient une maîtrise flamboyante des mouvements de caméra. La technique très schématique de Jancsó reposait principalement sur des réglages de caméra et sur des scènes longues et complexes, intégrant généralement des personnages dans un paysage, vastes scénographies et jeux incessants de fluctuation. De très longs plans englobent des personnages constamment en mouvement suivis en panoramique et en travelling. Dans *Psaume Rouge*, les groupes deviennent de purs emblèmes des forces sociales, rejouant des rituels symboliques dans un espace abstrait. Il est inutile de donner un sens aux films de Béla Tarr en termes strictement narratifs, tout comme il est vain d'analyser les paraboles politiques abstraites de Jancsó. S'il manque aux films de Tarr la grâce chorégraphique et l'allure visuelle des travaux classiques du Jancsó des années 60 et 70, les deux réalisateurs sont unis par une défiance identique envers le pouvoir et par un intérêt résolument hongrois pour des formes de résistance de masse. Tarr diffère de Jancsó essentiellement dans la conception spirituelle de ses films.

Les Harmonies de Werckmeister est la démonstration classique d'une approche "brucknérienne" de la mise en scène. À l'instar du compositeur autrichien maître de la durée symphonique et du contrepoint, Tarr joue sur les émotions en créant de longues plages de temps. Loin de la caméra errante et hypnotique de Medvigy, la technique reste soignée. La musique apparemment répétitive de Vig est intelligemment mixée pour

[2] David Thomas Lynch,"The Films of Béla Tarr", *Cineaction*, n° 39, p.32.

mettre en valeur tel instrument, le montage d'Agnès Hranitzky reste minimal et précis, et des acteurs expérimentés comme Rudolph et Schygulla, ici doublés, disciplinés, sont transformés en marionnettes par Béla Tarr. À une époque où les films contiennent en moyenne mille plans pour cent minutes de projection, les 145 minutes des *Harmonies de Werckmeister* en contiennent 39. Contempler intensément ce monde catastrophique, témoin de la survie sinistre de l'espèce humaine, peut ainsi devenir "une expérience à la fois déconcertante et fascinante"[3].

Un conte poétique

Les scènes déroulent leurs rythmes propres de manière répétitive, métamorphosant les lignes droites d'un conte en succession de vagues poétiques. L'œuvre initiale du triptyque, *Damnation*, met en place les motifs récurrents des trois récits : le cadre moite de la petite ville de province, une fascination viscérale pour sa topographie de rues et de squares balayés par la pluie et le vent, de bars délabrés et enfumés et de salles de bals où circule une population dépossédée s'adonnant à d'obscurs marchandages, l'ensemble distillant une sensation de ruine imminente et sans origine. La deuxième œuvre, *Satantango*, revient indéfiniment sur elle-même, chaque épisode imitant, à l'image du titre, les va-et-vient des rythmes de tango. Un mystérieux escroc revient dans sa petite communauté de la plaine hongroise, alors qu'on l'avait cru mort. Les villageois le reçoivent en sauveur. Exploitant le suicide d'une jeune fille, il prend toutes leurs économies et les emmène vers la promesse d'un"avenir radieux". Basé comme *Les Harmonies de Werckmeister* sur un roman de László Krasznahorkai, le film dure plus de sept heures.

Tarr explore et approfondit ainsi ses effets stylistiques, les soumet à des fins spécifiques pour générer une dédramatisation et une expressivité émotionnellement clivée. En même temps, il suscite une attention subtile de la part de son public par une accoutumance au processus filmique. Sa caméra compose, à chacun de ses films, un jeu de variations sur un thème par lequel il explore toutes les possibilités visuelles et dramatiques nées de son imagination.

Cette originalité est en gestation dans les premiers films de Béla Tarr. Selon Jonathan Rosenbaum, *Damnation* possède des traits d'*Almanach d'automne*, long-métrage de 1984 : "Les deux films diffèrent. *Damnation* est en noir et blanc et baigne dans des atmosphères lugubres : en extérieurs, pluie, brouillard, boue, et en intérieurs une forte présence de l'obscurité et du délabrement. *Almanach d'automne* est en couleurs et a l'économie d'une pièce rigoureusement écrite. Mais les deux films ont une chose frappante en commun : histoire et mise en scène sont construites en contrepoint, comme les lignes mélodiques séparées d'une fugue."[4]

Mouvements orchestratifs

Les mouvements de caméra témoignent toujours chez Tarr d'une attente à satisfaire. Ainsi, l'ouverture de *Damnation* présente de grandes bennes suspendues à des câbles que l'on entend dériver de loin, vers un but invisible. La caméra recule lentement, jusqu'à se retrouver derrière la fenêtre d'un appartement qui devient un cadre à l'in-

[3] John Orr, "Béla Tarr circling the Whale", *Sight & Sound*, avril 2001.

[4] Jonathan Rosenbaum, *Placing Movies*, University of California Press, London, 1995, p.57.

térieur du cadre. Ce qui semblait être une prise extérieure devient rapidement intériorisée et ce qui semblait relever d'une objectivité relève du point de vue d'un sujet seul observant les câbles de sa fenêtre. La caméra recule peu à peu derrière la nuque de cet homme sans dévoiler son visage, jusqu'à se bloquer sur l'image des bennes en mouvement. Sans la moindre coupe, nous sommes amenés à intérioriser le point de vue du personnage observateur, et sa présence finit par oblitérer l'image qui était nôtre pour devenir sienne, comme elle l'avait toujours été.

À la recherche de dispositifs originaux, Tarr filme en intérieur une conversation dans un long plan cadré par des rideaux ondulants. La caméra glisse sur les bords des rideaux jusqu'à ce que les spectateurs ne distinguent plus le cadre, puis se retire par la fenêtre ouverte avant de descendre jusqu'au niveau du sol où nous pouvons lire une pancarte "Police" sur la devanture de l'immeuble. Seule la conclusion du plan nous révèle l'environnement et ses références. Un tel renversement ne renvoie pas simplement à la virtuosité du cinéaste, mais est un élément crucial dans la structure circulaire et répétitive du film.

La longue ouverture de *Satantango* témoigne d'autre chose. Dans un paysage gris, sous un ciel gris, nous voyons passer lentement un troupeau en direction d'un champ détrempé. Ce paresseux mouvement bovin pourrait bien être la parodie d'un tango démoniaque à venir. La caméra glisse inopinément derrière les bâtiments d'une ferme pour suivre le mouvement du troupeau, jusqu'à ce qu'il disparaisse du champ. Elle passe à travers la surface du mur ravagé, marque de la pesanteur du temps et d'un sombre pressentiment. Plus loin dans le film, une jeune fille, dans une grange désolée dominant une plaine noyée de pluie, punit le chat qu'elle aime. Encore plus loin, Tarr présente une scène-tableau, similaire à une toile de Brueghel, où la fille regarde par la fenêtre d'un bar, alors que des paysans dansent au son de l'accordéon.

Les thèmes de la trahison sexuelle, de la surveillance et de la criminalité se succèdent dans *Damnation* et dans *Satantango*, mais *Les Harmonies de Werckmeister* rappelle les niveaux d'une existence plus collective. Si l'émeute et la destruction à la fin du film sont strictement fondées sur le livre, l'idée de Tarr provient d'un incident qui, dans le roman, présentait un caractère anecdotique : le pillage d'un hôpital lors d'une émeute. Tarr place cette scène plus tardivement dans son histoire et en restreint la tension, pour ne laisser éclater la violence qu'au moment clé. Immergée dans la foule, la caméra opère un travelling arrière interminable montrant des individus furieux courant sur une route sans issue jusqu'à ce qu'une coupure soudaine altère le sens de la scène : un contre-champ, procédé inusité dans le film, révèle la cible de cette haine collective, un bâtiment d'hôpital décrépi, objet de saccage dans un nouveau plan-séquence où l'on suit les casseurs à travers une succession de pièces peuplées de pensionnaires inoffensifs. L'impuissance des victimes et l'absurdité de la destruction, toute cette banalisation du mal rappelle l'apocalypse, une apocalypse récurrente dans l'histoire européenne - un mal latent et une menace de tous les instants.

Comment interpréter de telles métaphores cinématographiques ? S'agit-il d'un commentaire sur la chute de l'URSS en 1991, d'une méditation sur les révoltes de 1956, ou de tout autre chose ? Ces deux séquences interminables défient toute lecture rapide. Les patients de l'hôpital sont tellement diminués qu'ils ne peuvent constituer les symboles de la gérontocratie commu-

niste, mais plutôt des victimes du goulag. Le soulèvement est-il spontané ou la conséquence de l'attrait du pouvoir chez une foule malintentionnée ? Aucune réponse claire n'est proposée. Le long plan-séquence conduit le spectateur à repousser toute solution évidente et univoque au profit d'une ramification d'interprétations : au fur et à mesure qu'une nouvelle énigme attise en lui l'envie de trouver une solution, des questions plus urgentes lui emboîtent le pas et écartent toute conclusion.

Dans presque chaque plan, les mouvements de caméra motivent l'espace visuel. Si la caméra suit un personnage et le dépasse, le mouvement initial imprimé par l'acteur établira le noyau d'un espace sujet à l'élargissement et au développement. L'inattendu est constant : la caméra peut abandonner un personnage pour un autre sans fournir l'explication de ce choix au cours du récit. En outre, les mouvements extrêmement lents de la caméra semblent figer les personnages, créant une sensation de suspense formel. Tarr peut ainsi user de perspectives variées dans un même plan. Dans *Satantango*, la focalisation se porte par exemple sur le personnage et dérive sur le paysage. De tels glissements obligent le public à participer au mouvement, à partager l'immobilité des événements, à chercher l'anticipation dans le jeu des acteurs. Selon David Thomas Lynch, *Satantango* combine la distance et l´empathie, dans un réarrangement chronologique et complexe d'une histoire fortement centrée sur les personnages[5].

Le cinéma de Béla Tarr suit ainsi certains préceptes d'Andrei Tarkovski. Le réalisateur russe modelait le temps selon les impératifs de la mémoire, dans une conception intériorisée du cinéma impliquant le spectateur dans l'imaginaire du narrateur. Si la force des images cinématographiques conduit à déconstruire systématiquement les codes de la continuité narrative, l'origine de la narration varie constamment dans les divers espace-temps du film et déstabilise finalement l'ensemble du récit. A peine le spectateur a-t-il prise sur les événements fictionnels qu'une rupture produite par le montage brise toute cohésion visuelle, ouvre un nouvel espace-temps où il doit s'insérer. Ces imbrications subjectives tant de la narration que de la perception n´aboutissent jamais vraiment à une unité cohérente dans l´instant. L'image filmique suit un mouvement sans origine et sans présent, un mouvement perpétuel repoussant la clôture du regard à un"avenir-passé"jamais localisé. Pour Tarkovski, le rythme dans les images ne constitue pas une suite métrique mais une vérité du temps inscrite dans les plans et rendue cohérente par le montage.

Tarkovski déclare que le *Portrait de jeune femme au genièvre* de Léonard de Vinci (montré dans *Le Miroir*) trouve sa puissance parce qu'on ne peut en dégager des références spécifiques ni extraire un détail de l´ensemble de sa composition, et qu'elle ouvre devant nous la possibilité d'une relation avec l'infini[6]. Ce même principe fonctionne à l´écran lorsqu'il nous montre une figure humaine. Rejetant l'expression du visage comme moyen de communiquer des idées, Tarkovski s´efforce d'aller plus loin, d'atteindre nos sentiments les plus profonds, de nous rappeler d´obscurs souvenirs et des expériences personnelles, de jeter la confusion[7]. Cette attitude renvoie au concept de la photogénie tel qu'il a été défini par Louis Delluc et Jean Epstein dans les années 20 comme un des traits les plus spécifiques du genre cinématographique.

Louis Delluc écrivait : "Tous les plans et les ombres bougent, sont

5 Op.cit., p. 35.

6 Andrei Tarkovski, *Le Temps scellé*, Ed. de l'Etoile / Cahiers du Cinéma, 1989, pp.102-103.

7 Ibid.

décomposés ou sont reconstruits selon les nécessités d'une puissante orchestration. C'est le plus parfait exemple de l'équilibre photographique."[8] Pour William C. Wees, le concept de photogénie n'allait pas au cœur du sujet, parce qu'il focalisait sur l'image, et non sur ses propriétés[9]. Il s'agissait selon lui d'orchestrer tous les éléments du film, récit, acteurs, paroles, images, musique, dans la mesure où chaque détail esthétique modifie intimement le sens de chacun des autres.

Chez Béla Tarr, les mouvements de caméra se rapportent à une scène globale, lui subordonnant une série d'effets secondaires calligraphiques. Évitant toute rupture, les lents changements d'angle donnent un sens plus soutenu à une scène. Les longs plans permettent un étirement du monde, alors que les mouvements inversés de caméra confortent des rythmes plus acérés, susceptibles de perturber notre perception du temps. En un sens, le découpage de Tarr transcende les normes hollywoodiennes du montage. Ses paysages très découpés prennent de l'importance aux dépens de personnages tenus à distance dans de petits mouvements "picturaux". Ceci encourage des découpages sur fond d'un univers à la fois puissants et quasi statique.

Les variations du paysage

Les paysages de Béla Tarr, représentés dans de longs plans, relèvent d'un langage "infra-textuel" appelant d'un film à l'autre toute une série d'associations autant individuelles qu'universelles. L'action naît de la relation entre caméra et personnages, dans un contexte où les liens entre les éléments sont toujours ouverts, mouvants. Une telle approche met en scène les stratégies cachées des personnages, leur duplicité, et contribue à une atmosphère essentiellement paranoïaque. Elle aboutit à créer différents types de mouvements et de libertés à l'intérieur de cet enfermement[10].

Les longs plans, faits de distances et de temps morts, génèrent une pesanteur énorme et permettent de produire des moments d'intensification des affects très forts et mystérieux. Il prend source dans une esthétique moderniste où l'absence de dramatisation réclame une attention et un investissement émotionnel accrus du spectateur.

Raymond Durgnat considère le réalisateur grec Theo Angelopoulos comme le virtuose des longs plans et des "personnages dans un paysage". Le terme "paysage" désigne ici aussi bien les rues, les intérieurs, toute surface mesurable. D'après Durgnat, la caméra d'Angelopoulos se déplace entre des phases suivies et des errances "libres et ordonnées". Elle semble partagée entre le plan très large avec personnages éloignés, et le plan américain. Le grand-angle permet de créer un "trop-plein" de paysage autour et derrière les personnages[11]. Bel exemple de tradition picturale européenne, doublée au cinéma par des effets de montage permettant de retarder l'arrivée dans le cadre des acteurs, afin qu'ils le traversent lentement à pied, alors que la caméra glisse progressivement vers le bas et derrière eux. De surcroît, nombre de ces scènes évitent tout plan rapproché. Comme le montre Durgnat, "[l]es mouvements de la caméra favorisent la scène

[8] Louis Delluc, cité in Stuart Liebman (1983), "French Film Theory, 1910-1921", *Quarterly Review of Film Studies*, 4, n°1, hiver 1983, 12.

[9] William C. Wees, *Light Moving in Time: Studies in the visual Aesthetics of Avant-Garde Film*, University of California Press, Berkeley, 1992, p.12.

[10] Rosenbaum, op.cit., p.58.

[11] Raymond Durgnat, "The Long Take in *Voyage to Cythera* : Brecht and Marx vs. Bazin and God", *Film Comment*, novembre-décembre 1990, p.43. Cf. aussi Sylvie Rollet, *Voyage à Cythère. La poétique de la mémoire d'Angelopoulos*, ed. L'Harmattan, Paris, 2003.

générale, lui subordonnant tout effet secondaire calligraphique ou conscient ; ils relèvent les détails plus qu'ils n'en changent ou varient les aspects et la configuration générale. "Aspect" prend ici son sens original, visuel : la facette visible. Une telle réduction est aussi cruciale pour le sens pictural que ce qui est vu. C'est elle qui dicte l'angle de la caméra, non l'inverse (bien que les théories du cinéma attribuent à tort aux angles de caméra les significations découlant de la forme). Contrairement à l'effet produit par des coupures plus fréquentes, les changements graduels d'angle d'une caméra se déplaçant lentement apportent une solidité, un contrôle à la signification d'une scène."[12]

Tarr renforce cet univers sensoriel en incluant le thème de "l'homme dans son environnement". Grâce à une chorégraphie pondérée de la caméra et des personnages, ponctuée par le lourd silence de ces derniers, il semble rejeter le montage (ou utilise un montage interne au plan) comme technique trop manipulatrice pour capter la réalité du moment.

Selon Andrew Horton, Angelopoulos, par exemple, force le spectateur à prendre conscience de l'environnement qui se dégage de ses films à travers la lenteur du rythme et la continuité des plans[13]. Les longs plans de Théo Angelopoulos deviennent des "plans-séquences" : "Les paysages très découpés, comme l'architecture, et les gens qui, à distance, font de petits mouvements picturaux, encouragent des coupes sur un fond statique et renforcent ainsi l'opposition graphique chère au montage (Hollywood préférait habituellement les coupes dans le mouvement, plus discrètes)."[14]

Un nouvel art du montage

Walter Benjamin reconnaissait que la signification du paysage et de l'espace architectural est perçue "par une collectivité en état de distraction", qui appréhende lentement son environnement symbolique par un travail quotidien d'appropriation, dans le cadre de la vie et des activités ordinaires[15]. Béla Tarr crée de nouvelles relations entre la caméra et la scène filmée. Le montage est transféré de la table de montage à une élaboration interne au plan tourné, et transforme ainsi la manière même de penser la réalisation.

La théorie russe du montage était fondée sur l'idée du plan comme unité fondamentale. Dans le cadre de longs travellings et de longs panoramiques, les plans ne sont plus des entités. Ils perdent leur qualité unitaire pour devenir multiples, et il en résulte que le spectateur perd son emprise sur les lieux. Quand on perçoit l'environnement, on finit normalement par définir exactement la place du corps et on associe sa perception à la sensation de ce corps. On ne la sépare pas de son environnement. Quand la caméra couvre une scène, elle ne montre que des parties d'un tout dont la mémoire du spectateur enregistre le montage, aux dépens d'une cohésion d'ensemble. Les structures du film sont largement tributaires de notre perception du monde et de nos attentes. Stefan Sharff a parlé de révélation lente, impliquant l'introduction graduelle d'informations picturales dans un ou plusieurs plans[16]. Cette méthode

12 Ibid.

13 Horton, Andrew (1987), "Theodor Angelopoulos and the New Greek Cinema", *Film Criticism*, Vol. XI, Nos. 1-2, Fall-Winter, 88.

14 Durgnat, op.cit., p.43.

15 Walter Benjamin, *Illuminations*, Ed. by Hannah Arendt, Schocken Books, New York, 1969, 239.

16 Stefan Sharff, *The Elements of Cinema. Toward a Theory of Cinesthetic Impact*, Columbia University Press, New York, 1982, p.6.

peut être appliquée à une scène ou à tout un récit et permet d'éviter une avalanche d'informations trop simplistes ou explicites.

Dans ses films, Tarr mêle la réalité et l'imagination et les fait dépendre l'une de l'autre, créant ainsi un univers singulier. Il développe beaucoup d´approches dédramatisantes grâce à de petits mouvements de caméra pour terminer sur un panoramique dans une perspective appropriée[17]. Toute son œuvre tend à la création d'un style moderniste au travers d´une écriture repérable. Ses longs plans et les mouvements de caméra créent entre les divers éléments filmés une dialectique interne absolument originale.

Face à certaines traditions européennes, ses films témoignent d´une conscience cinématographique renouvelée. S´il a pu exprimer ouvertement son admiration pour Jean-Luc Godard ou Abbas Kiarostami, son travail reste malgré tout très éloigné de ces deux maîtres, en termes de style. Son usage du plan-séquence l'apparente à des figures phares des cinémas d'Europe centrale et orientale : Miklós Jancsó, Paradjanov, Tarkovski, Angelopoulos, Sokourov. Sa vision et ses films ont une présence qui les démarque des préoccupations historiques de Jancsó. Ils témoignent d'une stabilité de l'espace-temps qui les distingue des perpétuelles odyssées d'Angelopoulos. Bien que non-croyant, Tarr partage les visions sacrées de Tarkovski, ses quatre éléments du monde matériel issus de l'orthodoxie russe. La pureté de ses images semblerait l´immuniser contre la tentation d'une transcendance magnifiée. A la manière de certaines visions mystiques présentes chez Ingmar Bergman, notamment la montée au Golgotha du *Septième Sceau* (1956), elles inscrivent ces représentations dans une tradition picturale européenne plus profonde.

Un cinéma de l´adversité

L'écriture de ces réalisateurs est bien évidemment à mille lieues non seulement de l´Amérique hollywoodienne mais aussi des fractures du modernisme occidental. Ils ont forgé un art cinématographique renouvelé du long plan, de la composition et de l'orchestration complexe des personnages, des sons et des objets tant à l'intérieur qu´en dehors du cadre. Dans cette rencontre du thème et du style, ce cinéma, à l'interface de la nature et de la culture, s'organise autour de la peur d´un monde matérialiste. On l'a qualifié à tort de "réalisme magique", puisqu'il inclut peu de magie, d'utilisation du fantastique ou de traces de surnaturels. Ce cinéma n'existerait pas sans une adversité, la confrontation avec l'homme et la nature. L'hostilité des éléments donne la texture des images, qu'il s'agisse du vent, de la pluie, du froid extrême ou de l'inondation, dans des déchaînements pouvant prendre des proportions bibliques et aboutir à l'Apocalypse, comme dans le final de *Damnation*.

À la fin des *Harmonies de Werckmeister*, comme prémisse à une catastrophe ultime, Tarr revient à la source première, la plus grande baleine du monde qui gît encore sur la place du village. Un lent travelling promène le regard à la surface de la peau morte pour aboutir à la tête, puis à l'œil qui envahit l'écran. Le regard de cette caméra rencontre un contre-regard. Ce sinistre regard de la baleine peut

17 Fredric Jameson, "Theo Angelopoulos. The past as history, the future as form", in Andrew Horton (ed.), *The Films of Theo Angelopoulos : A Cinema of Contemplation*, Princeton University Press, 1997.

très bien s'interpréter comme un reproche, ou il pourrait aussi être un miroir de la focale. Signe-reflet du désastre émanant de la caméra elle-même ? Peut-elle être le regard malveillant d'un ange déchu fixant la folie humaine d'un mauvais œil ? On peut en tout cas affirmer que ce regard spectral n'est pas un point de vue "divin", celui du grand-angle, ingénieux fabricant de l'iconographie orthodoxe (voir *Solaris* ou *Andrei Roublev* chez Tarkovski).

Pourtant la promesse du bien, symbolisée par les aspirations et les divagations de Valushka le fou, n'est jamais complètement abandonnée. En dépit de tout, ce dernier doit continuer à croire en quelque chose. Si cette croyance peut fomenter un désastre, elle assure également une espérance jamais éteinte. Dans un monde soumis au mal, le pouvoir de la vie pourrait venir du pouvoir de cette illusion humaine. Pour Valushka, une infinie beauté émane encore de la baleine. De même, son oncle musicologue spécule sans fin sur l'idée d'un ordre réparateur issu du chaos, dans la quête de l'harmonie idéale initiée par le titre du film. Son désir de croire permet à Valushka d'adhérer à la promesse d'un possible. Dans cet univers de ténèbres, la lumière pourra un jour percer le monde métaphysique de Béla Tarr.

Traduit de l'anglais par Kristian Feigelson et Jean-Yves Malherbe.

Satantango, Béla Tarr, 1994

Free Fall (*Chute libre*), Peter Forgács, 1996
série "La Hongrie privée", n°10

Roger Odin

La famille Bartos de Péter Forgács, ou comment rendre l'histoire sensible

La Hongrie privée

Avec *La famille Bartos* (1988), Péter Forgács inaugure une série de films consacrée à l'histoire de la Hongrie. Actuellement, la série comporte douze films[1], mais sans doute n'est-elle pas achevée. Tous ces films relèvent de la tradition du film de montage ou d'archive, on dit aussi du *found footage*[2]. Plus précisément, ils appartiennent à un courant particulier de ce mouvement : le remontage de films de famille. Ce courant englobe des productions différentes que l'on peut grossièrement regrouper en quatre catégories : les films à tendance psychologique (journaux intimes, lettres, autobiographies) qui mobilisent les films de famille au profit d'un retour sur le vécu[3], les montages à vocation spectaculaire, comiques (ex. : *Vidéo Gag*) ou dramatiques (ex. : les accidents en série de *Real TV* ou de *Plein les yeux*), les productions expérimentales artistiques (films, vidéos, installations[4]) et les films documentaires[5]. Les films de Forgács se situent au croisement de ces deux dernières catégories : il est un artiste expérimental (auteur de performances, d'installations et de vidéos : *Le cas de ma chambre, deux nids*, 1992, *Totems hongrois*, 1993, *La visite*, 1999) qui a consacré une partie de son travail à des films documents. On verra ce qui se joue dans ce croisement.

1 *La famille Bartos* (1988), *Dusi & Jenö* (1989), *Soit... soit* (1989), *Le journal de Mr N.*, (1990), *D-Film* (1991), *Photographié par László Dudás* (1991), *Le dictionnaire de la Bourgeoisie* (1992), *Notes d'une jeune femme* (1992-94), *Le pays de rien* (1996), *Chute libre* (1996), *La Loterie* (1997), *Le baiser de Kádár* (1997).

2 Dans *Films Beget Films. A Study of the Compilation Film* (Hill and Wang, NY, 1964), Jay Leyda interroge les différentes dénominations existantes : *archive film, documentary archive film*, film de montage, *chronicle montage film, stock-shot film, library film, found footage*, etc. Sur le found footage, cf. C. Wiliam Wees, *Recycled Images*, Anthology Film Archives, NY, 1993, et D. Hibon, *Found Footage*, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1995.

3 Un exemple de ce type de productions est *A Song of Air* de l'Australienne Merilee Benet (1987). On trouvera une analyse de ce film dans Roger Odin, "Le film de famille dans l'institution familiale", in *Le film de famille, usage privé, usage public*, R. Odin (dir.), Méridiens Klincksieck, 1995, pp. 37-39.

4 Des films de famille furent ainsi projetés et exposés (les pellicules pendaient du plafond) dans cet éminent espace d'art contemporain qu'est la Fondation Cartier, dans le cadre des Soirées Nomades, en avril 1996.

5 Cf. par exemple la série européenne *La guerre filmée par ceux qui l'ont fait* ou *La guerre filmée en couleur*. Certaines productions articulent documentaire sur l'histoire vue par les amateurs et documentaire sur l'histoire du cinéma amateur : cf. la série *La Vie filmée des Français*, conçue par Jean Baronnet en 1975.

Plutôt que de survoler la totalité des productions constituant la série "Hongrie privée", l'analyse portera sur le premier film de l'ensemble, La famille Bartos, dans lequel Péter Forgács pose les principes de son utilisation du film de famille comme document.

Film de famille et mémoire privée

L'utilisation des films de famille comme documents est sans doute le facteur qui a le plus contribué à donner crédit à ces productions méprisées. Aujourd'hui, le phénomène a pris une ampleur incroyable ; le nombre de productions documentaires convoquant des films de famille ne se compte plus, en particulier à la télévision[6]. À l'initiative d'André Huet, créateur et réalisateur de la première émission journalière de ce type (à la Radio Télévision Belge), une association internationale s'est créée, regroupant tous ceux (réalisateurs, chercheurs, archivistes) qui s'intéressent à cette question[7]. Preuve de l'importance prise par ce sujet, la FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film) a mis le thème du film d'amateur comme document au programme de deux de ses congrès (en 1984 et en 1988) et lui a consacré un numéro de sa revue (*Journal of Film Preservation*)[8]. Un peu partout dans le monde, des cinémathèques ouvrent des fonds de cinéma amateur, voire même se spécialisent dans sa conservation[9]. Péter Forgács lui-même a créé à Budapest le Fonds de photographies et de films privés (1993). Il est intéressant de noter que ces créations se font souvent dans des espaces (Bretagne, Pays Basque, Ecosse, etc.) ayant des problèmes identitaires. C'est précisément le cas de la Hongrie, confrontée dans son histoire à la question de l'existence nationale au sein d'un empire et soumise à des occupations multiples. Le choix par Péter Forgács de parler de l'histoire de la Hongrie à travers un remontage de films d'amateur a sans aucun doute quelque chose à faire avec cette situation : s'il est vrai qu' "il y a des lieux de mémoire parce qu'il n'y a plus de milieux de mémoire"[10], il est compréhensible que vivre dans un pays à la mémoire déchirée comme la Hongrie conduise un réalisateur soucieux de s'interroger sur l'histoire de son pays à se tourner vers ces lieux de mémoire que sont les films d'amateur, pour les transformer en histoire.

Reste que le film d'amateur est un lieu de mémoire particulier, un lieu de mémoire privé pour lequel nous sommes des étrangers. Aussi Péter Forgács s'attache-t-il très rapidement à nous donner les éléments nous permettant de nous repérer dans la famille Bartos. D'abord, par un plan d'ensemble (la famille jouant avec ses chiens dans un jardin) au cours duquel le commentaire nous introduit aux différents membres de la famille :"le chef de famille"(au centre de l'image,

6 L'association Inédits a édité un catalogue de ces productions télévisuelles : *Les Inédits à la télévision*, Inédits, 1993.

7 Il s'agit encore de l'association Inédits. Cf. *Rencontre autour des Inédits. Jubilee Book. Essays on Amateur Film*, AEI, 1997.

8 *Journal of Film Preservation*, volume XXV, n° 53, novembre 1996, dossier"The Amateur Film", p. 31-59.

9 Forum des images à Paris, cinémathèques de Bretagne, de Monaco ; Cinémathèque basque, Cinémathèque d'Andalousie, Musée d'ethnographie de Conches (Suisse), North West Film Archive (Manchester), Scottish Film Council (Glasgow), Smalfilmmuseum (Pays-Bas), etc. Signe de reconnaissance de cette question par l'espace du cinéma, *Les Cahiers du Cinéma*, dans leur numéro spécial "Aux frontières du cinéma" de mai 2000, donnent la parole à deux conservateurs de ces archives : Vincent Vatrican de la Cinémathèque de Monaco et André Colleu de la Cinémathèque de Bretagne. Sur la question des archives de films d'amateur, cf. L. Allard : "Du film de famille à l'archive audiovisuelle privée", *Médiascope* n° 7, p. 132-38 et François Porcile, "Récupération restitution : la chasse aux archives privées", in *Images documentaires* n°28, 3° trim. 1997,"Images d'amateurs", p.9-13.

10 Pierre Nora, "Entre mémoire et histoire", *Les lieux de mémoire*, (P. Nora dir.), *I. La République*, Gallimard, 1984, p. XVII.

le vieux Bartos est en train de faire des extenseurs, puis il les passe au plus jeune des enfants : Ottó), "à côté, la mère (...) et là, les deux frères, Ódön et Ottó" ; "Zoltán est derrière la caméra". Ensuite, après un petit intermède (toujours dans le jardin, Ódön esquisse quelques tours de valse avec sa mère), par une série de gros plans individuels, qui mettent en œuvre une triple structure présentative. Au niveau du commentaire, des déictiques introduisent chacun des membres : "le chef de famille, Armin Bartos", "son épouse", "et voilà Zoltán, l'aîné, qui a tourné plus de cinq heures de films avec une Pathé Baby 9,5mm en 30 ans", "Ódön, le deuxième frère" (c'est un costaud qui pose à coté de son cheval), "voilà Ottó le frère cadet". Suivant une figure très fréquente dans les films de famille, les personnages regardent vers la caméra et certains s'adressent même directement à nous : Amin et Zoltán nous saluent en soulevant leur chapeau, le petit Ottó nous envoie une série de baisers avec la main. Enfin, chaque plan se termine par une intervention directe de l'énonciateur, un arrêt sur l'image : ces personnages "nous regardent" (nous concernent).

Mais en quoi ces personnages peuvent-ils bien nous concerner ? Pourquoi nous intéresser à la famille Bartos ? Les images d'une seule famille peuvent-elles constituer un corpus intéressant ? Ne peut-on penser qu'elles constituent un échantillon bien trop limité ? Que peuvent-elles nous apprendre qui soit généralisable ? Et puis, une famille est-elle un lieu favorable pour réfléchir et faire réfléchir sur l'histoire de la Hongrie ? On reconnaît là les questions classiques de la micro-histoire[11], genre dans lequel le film revendique son inscription : "La saga des Bartos est un roman de famille hongrois, reflet d'une histoire privée." On connaît également la réponse apportée par les théoriciens de la micro-histoire : le changement d'échelle permet de mettre en évidence des choses restées inaperçues à l'échelle macro-historique, soit en nous faisant voir des choses nouvelles, soit en nous faisant voir les choses autrement. Quelles sont donc ces choses que Péter Forgács veut nous faire découvrir ?

La séquence introductive du film propose d'emblée une piste : "*Le monde vu par Zoltán Bartos.*"[12] Commentons rapidement cet énoncé programmatique. Outre qu'il manifeste un respect du cinéaste amateur qui tranche avec bien des films de montage, où l'on mélange allègrement des images de sources différentes sans faire référence à leurs auteurs, il marque la volonté de faire du processus de *médiation* le sujet central du film. Du coup, le fonctionnement habituel de la référence cinématographique est modifié : au lieu de la réalité au présent, ce sont des *représentations* qui nous sont données à voir, des représentations assignées à un *Sujet*.

Les films de Zoltán Bartos affichent la volonté de leur auteur de montrer le monde. Même s'ils en gardent certaines caractéristiques, ils relèvent moins du film de famille traditionnel, tourné sans"intention préalable"[13], mal filmé et montré tel quel sans montage, que du"film d'amateur"[14], en ce sens qu'ils manifestent un réel désir de"faire du ciné-

[11] C'est ce type de questions que pose J. Revel dans sa préface au livre de Giovanni Levi, *Le Pouvoir au village. Histoire d'un exorciste dans le Piémont du XVI° siècle*, Einaudi, 1985 (Gallimard, 1989). Sur la micro-histoire, cf. entre autres, J. Revel (dir.), *Jeux d'échelles. La microanalyse à l'expérience*, EHESS-Gallimard-Seuil, 1996.

[12] Plus tard, le commentaire insistera à nouveau : "Ce sont ses enregistrements qui constituent l'épopée qui suit."

[13] Dans *L'Intentionnalité. Essai de philosophie des états mentaux*, Minuit, 1985 (éd. originale, 1983, Cambridge University Press), John R. Searle distingue entre "intention préalable" et "intention en action", p. 107-109. Avec le film de famille, on est dans "l'intention en action" ; le cinéaste familial ne se dit pas : je vais raconter telle ou telle histoire (si histoires, il y a, ce sont celles qui lui sont données directement par la vie familiale : un mariage, une communion, un repas de famille, ...), il filme, c'est tout.

[14] Sur cette distinction entre cinéma familial et cinéma amateur, cf. R. Odin, "La question de l'amateur" in *Communications* n°68 (R. Odin dir.), 1999, p. 47-90.

ma". Certains passages sont visiblement mis en scène, d'autres reposent sur de petits scénarios montés ou tournés-montés. Des titres introduisent les séquences ou viennent localiser et dater ce qui a été filmé. Parfois, nous ne sommes pas loin du témoignage ou du document. On sent que Zoltán Bartos s'intéresse aux changements qui affectent le monde dans lequel il vit et qu'il se sert du cinéma pour en garder la trace. On comprend que Péter Forgács ait été séduit par ces films et qu'il ait eu envie de nous les donner à découvrir.

"Nous allons voir...": Péter Forgács nous invite à explorer avec lui"le monde vu par Zoltán Bartos". En même temps est posé un contrat de lecture *réflexif* à deux niveaux énonciatifs : l'intervention de Péter Forgács fonctionne comme un méta-discours par rapport au discours tenu par Zoltán Bartos sur le monde. D'une certaine façon, on pourrait dire que Péter Forgács effectue une analyse sémiologique, par le film, des films de Zoltán Bartos, une analyse sémiologique poétique[15]. Il conviendra d'étudier comment Péter Forgács travaille les films de Zoltán de façon à en faire surgir la signification profonde, cachée (ce que les films disent par-delà l'intentionnalité explicite de leur auteur) : le sens social ou historique, mais aussi, parfois, la vérité intime des personnages. Enfin Péter Forgács précise deux points que nous allons développer : d'une part, la description de la vie privée d'une famille bourgeoise ("Nous allons voir quelques extraits de la vie mouvementée d'une famille bourgeoise..."), d'autre part la relation entre histoire et vie privée ("...depuis la grande crise économique mondiale jusqu'à la mort de Staline en passant par la guerre").

La vie d'une famille bourgeoise de Budapest dans les années 30

Le monde vu par Zoltán Bartos, c'est d'abord sa famille. En multipliant continuellement les indications sur le statut familial des personnages, en donnant à ces indications une forme insistante (par la combinatoire parfois redondante entre commentaire et sous-titres), Péter Forgács nous fait éprouver presque physiquement le poids de la structure familiale bourgeoise. Cette structure informe tout le film à travers les principaux intertitres qui en délimitent les grandes parties : "Le père et ses trois fils", "Le père", "Les frères, Zoltán, Ódön et Ottó", "Ódön", "Klara Varsányi, la seconde épouse d'Amin Bartos", "Ottó", etc. La façon dont les différents membres de la famille Bartos sont introduits vise à rendre sensible le caractère hiérarchisé de la famille bourgeoise. Il y a d'abord le père, "chef de famille", puis les trois frères, Zoltán, Ódön et Ottó (un plan les montre marchant ensemble dans notre direction). Les femmes, elles, sont un peu en retrait. Dans la séquence d'ouverture, la mère apparaît quasiment de dos et quand elle fait l'objet d'un gros plan, il est très bref et comme pris à la sauvette ; elle est la seule à ne pas poser ostensiblement face à la caméra comme le font les hommes de la famille. De plus, dans le commentaire et les sous-titres, les femmes ne sont jamais présentées pour elles-mêmes mais dans leur relation avec les hommes : la mère, l'épouse, la seconde épouse, la fiancée, etc.

Pourtant, le film relève qu'un bourgeois ne saurait se passer d'une

[15] Signe de son l'intérêt pour la réflexion sur les relations entre monde et langage, Péter Forgács a, toujours sur le principe du remontage de productions d'amateurs, réalisé un film inspiré du *Tractatus* de Wittgenstein : *Wittgenstein Tractatus* (1992).

épouse. Qu'une épouse décède et le bourgeois se remariera au plus vite : "Huit mois après la mort subite de Mme A. Bartos", nous dit le commentaire, Amin épouse Klára ; plus loin, le commentaire notera encore que "le vieux Bartos s'est remarié une troisième fois, après la guerre". Le film nous fait également comprendre que les mariages se font à l'intérieur d'un cercle de connaissances de proximité, quitte à se déclasser (Klara est l'ancienne femme d'un employé de Bartos, Devi, avec lequel elle a divorcé) ou à prendre la suite d'amis (Zoltán épousera Cláry, la femme de son ami Sugár, décédé pendant la guerre). L'essentiel est d'être marié : à la fin du film on apprendra qu'Ottó, le frère cadet, "s'est marié après la guerre".

Le chapitre consacré à "Ottó" nous fait assister à ce que l'on peut appeler "la fabrication" d'un bourgeois. Le film résume le parcours d'Ottó depuis sa naissance jusqu'à son entrée dans le monde du travail, sur le mode du "sommaire" (Genette) : une succession d'états séparés par des ellipses temporelles. La structure énumérative (une suite de phrases et de plans brefs) produit un effet mécanique, comme s'il s'agissait simplement de remplir les cases d'un formulaire, comme si tout était déjà programmé. Ottó "bébé" : plan d'une photographie de bébé comme il y en a dans tous les albums de famille bourgeoise. Ottó "enfant" : Ottó avec son grand-père (ce dernier l'invite à venir saluer la caméra ; depuis leur plus jeune âge, les fils de bourgeois sont ainsi dressés à l'art de la présentation) ; Ottó qui prend son petit déjeuner avec son papa. Puis ce sont les premiers apprentissages sociaux : Ottó faisant son numéro de danse devant la caméra ; Ottó"à l'école des bonnes manières"dans une petite scène charmante avec Pirkó : il lui avance sa chaise longue, lui met un coussin, lui offre un bonbon, etc. Le passage à l'adolescence est marqué par l'entrée au lycée ; le commentaire souligne l'évidence de la chose, son caractère "naturel" : "Ottó est déjà au lycée ... avec Edith la fiancée de son frère aîné" (tous les petits bourgeois d'une même classe d'âge suivent le même parcours). Puis c'est le service militaire (plan d'Ottó en tenue de soldat faisant le salut militaire, bras tendu), l'acquisition de qualifications universitaires (filmé sur le balcon de la maison, Ottó contemple sous le regard bienveillant de son frère Òdön, le diplôme de droit qu'il vient de recevoir) et l'affirmation de ses capacités physiques : "Ottó était fort en escrime, en équitation et en vol à voile", nous dit le commentaire sur des images de planeurs (on voit ici le résultat du passage des extenseurs par le grand père dans le premier plan de présentation de la famille). Enfin, l'entrée dans la vie professionnelle vient clore ce parcours initiatique : "Ottó travaille chez son frère Zoltán... " Désormais Ottó fait partie intégrante de la société bourgeoise.

Dès le début du film, Péter Forgács pointe cette relation entre l'économique et le familial comme une des caractéristiques de la société bourgeoise. Le père, "le chef de famille", est aussi "le P.D.G. de la Société d'industrie du bois". Dans le chapitre qui lui est consacré nous le suivons conduisant une sorte de visite guidée de ses ateliers au bord du Danube en compagnie de son conseil d'administration : "le père, le grand bourgeois, en visite de travail à la fabrique de parquets et au dépôt de bois" dit le commentaire. Il est rare dans un film de famille de trouver des séquences consacrées au travail. Que Zoltán Bartos (à la demande de son père ?) ait décidé de filmer une telle visite est assurément significatif de la mentalité bourgeoise. Sans vraiment insister le commentaire note également que nous sommes dans le régime de la reproduction et

des héritiers : comme son père, "Zoltán est lui aussi devenu entrepreneur dans l'industrie du bois", il a ouvert"une usine et un magasin de bois" et "Ottó travaille chez son frère en tant que commis voyageur".

Mais le plus intéressant est la façon dont nous est montrée la relation au monde du travail. Lors de la visite guidée de l'entreprise Bartos, le film nous fait pénétrer dans les ateliers où les ouvriers s'affairent à scier des planches. Alors que, jusque-là, le film s'était contenté de nous faire entendre de la musique, il restitue le bruit des ateliers, en particulier les bruits de scies. Un peu plus loin dans le film, entre deux plans qui nous montrent Zoltán Bartos posant devant son magasin, le film donne à voir les travailleurs du bois qui transportent d'énormes planches pour les mettre dans une charrette. Là encore, la bande son restitue le bruit de la rue et celui des planches qui tombent dans la charrette. Puisque le cinéma amateur de l'époque était muet, le spectateur sait que ces bruits sont le résultat d'un travail de post-production et qu'ils ne peuvent avoir d'autre énonciateur que Péter Forgács. Du coup, on ne peut que leur rechercher une signification intentionnelle qui dépasse leur simple ancrage diégétique, d'autant que le montage invite à la construction d'un système d'opposition : si la famille Bartos est associée à la musique, dans les deux séquences, le bruit est associé au travail des ouvriers ; comme si l'on retombait soudain dans la réalité, dans le concret (tout bruit évoque sa source de façon concrète). Sans l'expliciter, le film conduit ainsi le spectateur à la prise de conscience que le travail bien réel des autres permet aux bourgeois de "bien vivre", comme le dit le commentaire à propos de Zoltán Bartos ("Il avait une usine et un magasin qui lui permettaient de bien vivre").

Le film fournit une description de cette vie heureuse de bourgeois. Elle est centrée autour d'un certain nombre d'objets que les films de Zoltán Bartos exhibent comme autant de signes extérieurs de richesse : le cheval d'Ódön ("joli"), la voiture Chrysler du père (au passage, le film lie la voiture à la relation amoureuse : c'est dans la Chrysler du père qu'Ódön emmène sa fiancée à Marienbad, la station à la mode des gens riches), le trousseau que Zoltán offre à sa femme (manteau de vison, gilet de lapin, escarpins, tenues de bain, et qui donne lieu à une séance d'essayage sur le balcon), le chronomètre de Zoltán, filmé en très gros plans, etc. Les films de Zoltán Bartos décrivent aussi les loisirs de la classe bourgeoise : la plage, la danse, les repas sur la terrasse des restaurants de luxe, les grands hôtels, les courses de voiture, la tradition du voyage de noces et du voyage à l'étranger, les réunions mondaines, la composition de chansons. Grâce à un enregistrement de sa voix, Zoltán nous explique lui-même comment il s'est mis à composer des chansons (le film nous en donne à entendre plusieurs), à la suite d'un pari. Pour un bourgeois, la musique n'est qu'un jeu mondain.

Le cinéma fait partie de ces distractions collectives. Comme il s'amuse à écrire des chansons, Zoltán s'amuse à faire jouer les membres de sa famille. Ainsi, Ódön se produit-il dans une saynète à la Méliès, faisant apparaître successivement son manteau, son chapeau et sa femme. Le film donne à voir plusieurs de ces petites mises en scènes amateurs : la démonstration de danse d'Ottó, celle de Vera, la fille de la seconde femme d'Amin, le sketch de "l'école des bonnes manières" d'Ottó et Pirko. Parfois cinéma et composition musicale se combinent pour donner naissance à une chanson filmée (un des grands genres du cinéma amateur). Sur une chanson de

sa composition ("Si l'amour est un crime et vous aimer est un crime, alors, je suis criminel ... mais ton baiser n'est pas un crime..."), Zoltán se met en scène : on le voit d'abord en gros plan (c'est le plan que nous avons déjà vu lors de sa présentation en début de film) qui attend sur un banc ; impatient, il sort son chrono et l'actionne à plusieurs reprises ; enfin, arrive Bibus ; Zoltán l'emmène se promener, mais refuse de lui payer Gerbeaud, la meilleure pâtisserie de Budapest ("Il refuse tout ; par caprice, il dit non à tout", dit la chanson) ; Zoltán la console en lui achetant une gâterie dans la rue, puis il croise une autre femme de sa connaissance qui lui sourit, ce qui suscite la bouderie de Bibus ; enfin, il lui propose de faire un tour en taxi. Le dernier plan montre Bibus tirant le rideau de la fenêtre arrière tandis que le taxi s'éloigne.

Le cinéma est intégré à la vie de la famille Bartos. C'est un opérateur de lien familial, un catalyseur, un *go between* entre les membres de la famille. C'est aussi, et Péter Forgács nous le fait comprendre très clairement, une façon pour les bourgeois de se survivre. Zoltán apparaît comme tout particulièrement obsédé par ce souci de conservation puisqu'il va jusqu'à enregistrer sa voix. Mais la série ne s'arrête pas là : dans la famille Bartos, le cinéma et l'enregistrement sonore sont les pendants de la statue de marbre qu'Amin, le père, a commandé au sculpteur le plus recherché de l'époque pour le tombeau de sa première épouse. Pour le bourgeois, filmer, graver un disque, faire réaliser une sculpture, relèvent du même geste, de la même préoccupation : inscrire la vie de sa famille dans la matière, pour l'éternité.

Dans cette perspective, l'obsession de présentation prend une signification jusque-là non aperçue : en s'adressant à la caméra, Amin, Ódön, Ottó, Zoltán, et les autres ne s'adressent pas qu'à la caméra (ou à celui qui est derrière), ils s'adressent aux spectateurs du futur, à nous, à l'éternité. L'obsession de présentation pointe une des spécificités du cinéma amateur bourgeois : on tourne dans le présent en pensant au futur. Quand le bourgeois filme, ou se fait ou se laisse filmer, il s'oriente d'après des critères futurs et se met à penser : "Voilà comment je serai vu dans le futur."Ainsi, au lieu de fixer la présence dans l'instant, le film de famille construit pour le futur un état qui sera éprouvé comme conforme à l'idée que le bourgeois veut qu'on se fasse de lui[16]. Ainsi considéré, le film est un instrument idéologique visant à pérenniser la bourgeoisie.

Mais Péter Forgács ne se contente pas de pointer cette dimension sociale des films de Zoltán Bartos. Il met en évidence les moments où sous les apparences (ces hommes toujours dignes avec leurs chapeaux et leurs manteaux), le vernis se fissure, où le refoulé fait retour, car il y a toujours un moment dans le film de famille où le caché se révèle, ou le cinéaste se lâche.

Une très curieuse séquence nous fait ainsi partager la réaction d'Ódön à l'annonce de la mort de sa mère. On commence par voir Ódön, sa femme Klára et Ottó assis face à la caméra ; tous les trois regardent la caméra ; puis Ódön sort une lettre qu'il place devant son œil, on dirait qu'il va la déchirer. Un fondu enchaîné très long, accompagné d'une musique dramatique, introduit à un flash-back : des membres de la famille viennent saluer la mère. Puis le film fait retour sur le plan que l'on a vu au tout début du film dans lequel Ódön danse avec sa mère dans le jardin ; cette fois-ci le plan est ralenti, le mouvement décomposé ce qui lui donne un statut d'image mentale, d'image souvenir un peu inquiétant.

16 Suivant une réflexion de R. Musil à propos de la photographie de famille (R. Musil,"Hier ist es schön", in *Prosa und Strück*, Reinbek, 1978, p. 523), K. Sierek note que le film de famille "construit pour le futur un état qui sera éprouvé comme beau" (K. Sierek,"C'est beau ici. Se regarder voir dans le film de famille", in *Le film de famille*, éd.cit., p. 75- 76).

Suivent des plans très étranges montrant Ódön adulte et sa maman qui lui donne la fessée, puis Ódön qui pleure sur un banc et se cache le visage dans les mains. Là encore, sans commentaire, le film cherche à nous fait partager le drame vécu par Ódön, pointant sa dépendance à l'égard de sa mère, ses tendances régressives, sa recherche d'un plaisir masochiste, son incertitude face à la différence sexuelle (actif vs passif). Cette face d'Ódön est en opposition radicale avec la face virile du personnage qui nous avait été donnée à voir jusque-là : Ódön posant, les biceps saillants, à côté de son cheval ou traversant une prairie au grand galop tandis que le commentaire insiste sur sa position de responsable de chantier. La séquence se termine au cimetière sur la tombe de"Mme Armin Bartos, née Aranka Blena... , morte à 47 ans"; toute la famille est là qui essuie ses larmes ; l'image elle même semble se décomposer ; attaquée, piquée, elle grouille d'éclats blancs qui la minent de l'intérieur. La fragilité du support cinéma manifeste la fragilité intérieure des membres de la famille bourgeoise.

Une autre séquence est encore plus étonnante. Elle commence comme une comédie musicale sur une chanson de Zoltán Bartos : "Aurais-je quelqu'un cet été mon ange..." Devant la caméra, Zoltán gesticule comme un chef d'orchestre qui chercherait à dynamiser ses musiciens ou comme un présentateur qui voudrait soulever l'enthousiasme de la foule. Puis la caméra effectue un aller-retour sur une rangée de visages de jeune filles filmés en gros plans qui saluent l'opérateur et lui sourient au passage. Puis la caméra suit, en très gros plan, au ras du sol, une main baladeuse qui caresse successivement les mollets des jeunes filles remontant le long de la jambe de la dernière ; sur ce plan, une musique inquiétante succède à la chanson légère de Zoltán Bartos. Le film nous fait ensuite assister à une série d'embrassades violentes tirées en contre jour avec un éclairage très sombre. Au bord d'un quai, un homme saute sur une femme qui se tenait là assise sur un banc ; il lui caresse les jambes, tente de l'embrasser. Un autre qui marche à coté d'une femme sur un trottoir est pris soudain d'une pulsion irrésistible et se précipite pour l'embrasser. En gros plan, un homme embrasse de force une femme qui se débat ; le plan dure interminablement. Puis vient une petite histoire expresse en deux plans : sur une route, deux femmes en manteau de fourrure croisent une calèche où se trouvent deux hommes en chapeau et manteau ; elles tournent la tête ; dans le plan suivant hommes et femmes marchent en couple sur la route ; les femmes sont en chemisette, les hommes en veste ; chacun porte au bout d'un bâton ses vêtements. Que s'est-il passé dans l'ellipse ? Suivent une série de plans très inquiétants : un plan de lac, en contre-jour, avec au premier plan, la silhouette d'un homme qui nous regarde ; un train qui troue la nuit d'un panache de vapeur blanche ; là encore, un homme arrive en gros plan et regarde la caméra ; puis ce sont des plans de paysage de neige ; l'ombre des arbres zèbre la neige ; bientôt on entrevoit l'ombre d'une femme puis l'ombre d'un homme (celle du cameraman ?) qui la suit. La séquence se termine sur des initiales ZB tracées dans la neige.

En termes de structure, cette séquence correspond au"syntagme en accolade"[17] : une suite de plans renvoyant à un même thème ; ici la séquence invite à mettre en série des bribes de fiction qui toutes manifestent l'irruption violente du désir. Le caractère agressif des contrastes, le contre-jour, les ombres, les plans bougés donnent toute sa force à la dimension plastique des images, produisant un effet de "séduction et de frayeur spé-

17 Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, 1968, p.128.

culaire"[18]. Kristeva remarque que"cet effet s'obtient de façon maximale lorsque l'image elle-même signifie cette agressivité", ce qui est le cas ici, et que"plus c'est bête mieux c'est"[19] ; ce qui est encore le cas ici. Le spéculaire agit directement par sa force plastique. Les derniers plans de neige sont remarquables à cet égard : on se croirait en plein film noir ou expressionniste. La signature finale semble laisser entendre que le montage de cette suite de plans est de Zoltán lui-même (mais on ne saurait en être certain), toutefois une chose est assurée, les plans sont de lui et il ne s'agit pas de lapsus[20] ; ces plans très troublants ont tout à fait consciemment été mis en scène et tournés par Zoltán dont ils révèlent un aspect de la personnalité que les images précédentes ne laissaient pas supposer : un coté un peu obsédé (de fait les films de Zoltán comportent de nombreux plans de mollets ou de jambes de jeunes femmes), un caractère violent, un peu inquiétant. Un autre montage effectué par Zoltán lui-même pointe un côté presque sadique du personnage : deux mains (vraisemblablement celles de Zoltán) présentent deux mignons lapins blancs sur un fond noir, suivi d'un plan de ces lapins transformés en gilet de fourrure porté par la fiancée de Zoltán .... Ces plans assurément nous révèlent quelque chose de la vérité du Sujet Zoltán Bartos, un Sujet clivé entre ordre et désordre, entre paraître et passion, entre civilité et violence.

Les théoriciens de l'histoire privée ont souvent souligné la difficulté de connaître autre chose que la face externe, publique, du privé. Ricœur note même que"ce qu'on ne voit pas et qu'on ne doit pas s'attendre à voir, c'est le vécu des protagonistes"[21]. Le film tente ici de passer de l'autre côté du miroir, de faire surgir l'intime et affleurer l'inconscient, même s'il s'agit toujours de reconstructions symbolisées.

Le monde bourgeois et l'histoire : chronique d'une mort annoncée

Une autre grande question de la micro-histoire est connaître les relations entre le niveau micro et le niveau macro, entre la sphère privée et l'Histoire. Les films de Zoltán nous montrent l'Histoire"vue d'en bas"(à partir de la vie quotidienne de la famille Bartos). De ce point de vue, le film se divise en deux grandes parties : avant et après l'irruption de l'Histoire (1938) ; mais, de fait, on distinguerait trois mouvements.

Premier mouvement : Péter Forgács met en évidence l'indifférence à l'Histoire manifestée par la société bourgeoise, une indifférence proportionnelle à l'attention que les bourgeois portent à leur propre personne et à leur désir de vivre heureux. Ce mouvement correspond à la première partie du film (la description de la vie bourgeoise).

On ne peut qu'être frappé ici par l'absence radicale de toute référence à un événement historique. Le seul

18 Julia Kristeva, *Communications* n°23, 1975, "Ellipse sur la frayeur et la séduction spéculaire", p. 74.

19 Id., p. 75

20 Dans "Défense de l'amateur", Stan Brakhage note que les films de famille comportent souvent des lapsus : il signale par exemple le cas d'un mari qui, trouvant que sa femme s'expose trop aux autres hommes, a tendance à la filmer dans des plans surexposés... "Défense de l'amateur"a été publié in *Filmmaker Newsletter* 4 (9-10), Summer 1971, puis repris in *Brakhage Scrapbook*, Robert Heller, 1982, p. 162-168. On trouvera la traduction française dans la plaquette dirigée par Yann Beauvais et Jean-Michel Bouhours : *Le JE filmé*, Centre Georges Pompidou, Scratch Projection, 1995, p. 1969-1960 (la numérotation de l'ouvrage commence à 1990 pour remonter à 1897, date de l'invention du cinéma).

21 Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, 2000, p. 275.

plan où un acteur de l'histoire apparaît : le régent (et encore est-il filmé de très loin : sans le commentaire on serait bien incapable de savoir qui est en train de monter à la tribune), c'est sur le mode strictement anecdotique et dans une séquence qui n'a rien à faire avec l'histoire, mais qui, au contraire, est intégrée à la vie privée de la famille Bartos : elle est allée assister à une course d'automobiles.

Non moins frappant est le type de temporalité instituée par le montage (privilège du cinéma que de pouvoir nous faire partager directement un rapport au temps) : une temporalité non narrative et non chronologique (on passe de 1931, date où Amin prend sa seconde épouse, à 1922, au début du chapitre sur Ottó, puis on saute à 1933, etc.), en somme le contraire de la temporalité historique. Certes, on trouve des fragments chronologiquement construits (le sommaire de la vie d'Ottó) ainsi que des micro-récits isolés (Ottó et Pirkó), mais on ne saurait dire que cette partie nous raconte l'histoire de la famille Bartos de 1928 à 1938. De fait, on l'a déjà vu, elle est structurée de façon thématique autour des membres de la famille, avec, en termes de construction syntagmatique, une nette prédominance des plans autonomes, des scènes, des syntagmes monstratifs ou en accolades. Cela ne signifie certes pas que cette partie ne manifeste pas un rapport au temps, mais il ne s'agit pas du temps linéaire et vectorisé de l'histoire.

Comme le marque la répétition de nombreux plans (par exemple, tous les plans de la présentation se retrouvent dans le chapitre consacré à la personne concernée), il s'agit plutôt d'un temps circulaire, qui par moment prend le statut d'un temps intérieur (cf. le retour des plans où Ódön danse avec sa mère au moment de la mort de celle-ci), et surtout d'un temps *rituel*. Le film est ainsi ponctué par certaines scènes caractéristiques, comme les voyages de noces, les départs en train et surtout les scènes de cimetière presque à chaque fin de chapitre. Dans la famille bourgeoise, note Ariès, la tombe est devenue "la vraie maison de famille"[22]. Par exemple, c'est là que se fait l'intégration des fiancées (ainsi voit-on Edith, la fiancée de Zoltán, "en visite sur la tombe de la mère Bartos").

Au détour d'une phrase, Péter Forgács montre que l'indifférence à l'Histoire conduit, parfois, à une certaine complicité avec ce qui va advenir : incidemment le commentaire nous signale que "sollicité par sa nouvelle épouse, Amin Bartos a changé son prénom à consonances juives en André", jugé "plus chrétien". Cette petite lâcheté, permet de mieux comprendre pourquoi il n'y eut guère de résistance au fascisme montant.

Plus généralement, le film montre que la bourgeoisie n'a rien vu venir. Ni le nazisme : au début du voyage en Europe de Zoltán, le commentaire note ainsi, sur un ton neutre : "En Autriche, après l'*Anschluss*" ; bien évidemment, les images sur lesquelles est faite cette remarque sont parfaitement anodines (Zoltán et ses amis devant leurs voitures). Ni le communisme : deux petites phrases du commentaire suffisent à nous faire comprendre que les bourgeois n'ont rien appris de la guerre et qu'ils continuent, allègrement, à ne se préoccuper que de leurs petites affaires : "1948 : le magasin de Clary Sugar *avant* la nationalisation", "le magasin de Zoltán *avant* la nationalisation : 1948." La conclusion du film est directement centrée sur cet oubli de l'Histoire. Alors que l'on assiste au défilé du premier Mai communiste, Péter Forgács nous fait entendre une

22 Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Seuil, 1975

chanson de Kazal dont les paroles, par delà la dérision qu'elles manifestent face à ces sortes de célébrations, sont explicites sur ce point : "Quand Napoléon a-t-il gagné ou perdu une grande bataille ? En quelle année était-il Empereur ? Quand avait-il été investi ? On a beau me le demander, je ne sais pas y répondre, car je n'ai jamais retenu aucune date historique."

Deuxième mouvement : en même temps qu'il nous fait éprouver cette indifférence à l'histoire du monde bourgeois, Péter Forgács cherche à nous faire prendre conscience que même si on ne s'en préoccupe pas, l'Histoire, elle, est toujours là et se préoccupe de nous. Le film s'ouvre ainsi sur une image éminemment symbolique : un zeppelin traverse l'écran avec lenteur au dessus de la ville de Budapest. Le fait que le plan reste longtemps muet donne un fort coefficient d'inquiétante étrangeté à cette image déjà, en elle même, insolite. Qu'annonce l'intrusion de cet objet volant dans le ciel de Budapest ? Quelle menace fait-elle peser sur la ville ? Le futur vient ainsi s'inscrire dans le présent. Mais c'est surtout à la musique qu'est confié ce rôle. Alors que les images montrent que personne ne s'en soucie, la musique est la voix de l'Histoire. Avec son rythme lancinant, elle suscite un fort effet d'attente et d'inquiétude : elle nous fait sentir que quelque chose de tragique va arriver. Toute la partie descriptive de la vie bourgeoise repose de la sorte sur un contraste : des images heureuses minées par la musique. Évidemment, nous ne percevons cette valeur de la musique que parce que nous connaissons la suite, que parce que nous connaissons l'Histoire (même de façon minimale).

Parfois, le processus est plus complexe, comme avec les nombreuses images de trains fonctionnant comme un véritable leitmotiv ; ici, c'est le jeu sur le bruit qui est déterminant : par contraste avec le restant du film où les bruits sont rares, ces images de trains sont sonorisées de façon trop insistante pour ne pas nous amener à évoquer d'autres trains de sinistre mémoire. En même temps, appel est fait à la mémoire cinématographique : tout spectateur porte en lui des sons et des images de trains emmenant des déportés en camp de concentration. Ainsi, des images en elles-mêmes banales, voire heureuses (des images de vacances, de voyages de noces ou de voyages à l'étranger), sont transformées en images dotées d'un fort coefficient dramatique.

Troisième mouvement. Par opposition à la première partie, la seconde partie du film nous fait assister à l'intrusion de l'histoire dans la vie de la famille Bartos.

Lors du voyage en Europe de Zoltán et de son ami Miska - un voyage que le film nous décrit comme agréable, mêlant excursions en voilier, visites de villes et jeux sur le rythme entraînant d'une chanson italienne - soudain, la chanson qui accompagne le classique panoramique vertical sur la tour de Pise s'interrompt pour laisser la place à un silence oppressant. Viennent ensuite deux plans, toujours silencieux, d'une manifestation à Rome, devant le monument Victor Emmanuel. Par un panoramique, Zoltán situe les lieux, puis cadre la foule en train de faire le salut fasciste. Ces plans sont les premiers plans frontalement historiques du film. Mais pourquoi Zoltán les a-t-il tirés ? Les plans qui suivent - un plan de mer qui se brise, puis un plan de Zoltán en costume de bain et lunettes de soleil sur une terrasse face à la mer (durant ces deux plans on entend d'ailleurs le bruit de la mer) - laissent supposer que cette manifestation n'a guère perturbé ses vacances ni changé sa bonne humeur, et qu'il l'a sans doute filmée sans trop d'intention, comme on filme un événement "folklorique" dans un pays étranger. On assiste ensuite à un

départ en train tiré en caméra subjective, avec bruit de train, sirène et main qui s'agite à la fenêtre tandis que sur le quai joue une fanfare et que des militaires saluent. Un carton annonce : "et de retour à la maison" ; on se dit au revoir, on s'embrasse tandis que le commentaire énonce sur des images où l'on voit Miska au milieu de moutons : "En tant que juif Miska Grosz, ami proche de Zoltán, fut soumis au travail obligatoire sur le front russe et n'en est jamais revenu". En anticipant sur l'avenir, le commentaire nous permet de comprendre ce qui se joue dans les images de Zoltán : elles témoignent de son inconscience radicale de la situation. Ainsi Forgács nous fait-il sentir que c'est dans la conjonction entre cette inconscience des bourgeois et la montée du fascisme que se noue "le moment de la tragédie"[23].

Dès lors tout change. La construction du film se fait chronologique. Sous-titres et commentaire égrenent des dates. A chaque date correspond un fait historique dont on nous fait voir la conséquence sur la vie des habitants de Budapest. "1940 : les Allemands imposent la circulation à droite" : image d'un accident entre un tramway et un camion."1941. La Hongrie entre en guerre contre l'URSS. Les voitures particulières sont réquisitionnées par l'armée": plan de Zoltán et de son fils en vélo ; vues de grappes humaines sur les tramways.

Il est intéressant de constater que Zoltán lui-même a changé sa façon de filmer : désormais, il se comporte en témoin. Il se met par exemple à filmer des affiches de guerre, des événements publics à dimension politique : la foire internationale des armements hongrois (plans de tanks et d'avions), un défilé militaire avec participation du clergé. Puis le rythme s'accélère et les conséquences de ce qui se passe au niveau macro-historique se font de plus en plus dramatiques au niveau micro-historique. Une séquence montre les résultats du bombardement de Budapest (1941) tandis que le commentaire dresse un bilan accablant : "Les Allemands ont fait sauter tous les ponts, 60% des maisons ont été détruites, 600 000 juifs hongrois ont été tués. Plusieurs centaines de milliers de soldats hongrois ont été faits prisonniers en URSS..." Fait curieux, Zoltán, dont la caméra est en général parfaitement stable, semble pris ici d'une sorte de frénésie, panoramiquant en tous sens sur les immeubles éventrés, tas de gravats, quartiers rasés, comme si la situation ne lui permettait plus de conserver son style sage de cinéaste amateur bourgeois. Ainsi assiste-t-on par camera interposée à la transformation de Zoltán par l'histoire. Parallèlement, la bande son intègre de plus en plus de bruits : bottes, avions, bombardements. Le message est sans ambiguïté : le réel prend peu à peu le pas sur le monde rêvé par les bourgeois.

Puis un nouveau bilan est fait, cette fois au niveau de la famille Bartos, bilan mitigé marquant à la fois la perpétuation des traditions bourgeoises et les bouleversements introduits par l'histoire : "Sugár est mort dans le camp de concentration de M. ", "Sa femme Cláry et son fils ont survécu à la guerre". "Ottó s'est marié après la guerre avec Cláry." "Zoltán est revenu du travail obligatoire, il a divorcé d'avec Edith et a épousé Cláry Sugár." "Le vieux Bartos s'est remarié une troisième fois après la guerre." Sa mort en 1948 est l'occasion d'une ultime séquence de cimetière.

Depuis le début, Péter Forgács sonorise ces vues de cimetière par le seul bruit de la caméra ; le spectateur a donc pris l'habitude d'associer

23 "Comment capter le moment de la tragédie" (phrase prononcée par Péter Forgács, le 8 juillet 2001, lors d'un débat au Forum des images organisé à l'occasion d'une rétrospective consacrée à son œuvre ; elle est citée par Laetitia Kugler dans sa maîtrise : *La modalisation du discours dans le documentaire de compilation.* Displaced Person *de Daniel Eisenberg,* Free Fall *de Péter Forgács,* Université de Paris 3, IRCAV, 2002, p. 94).

mort et bruit de caméra. Or dans la seconde partie du film, nous avons entendu ce même bruit dans un tout autre contexte, celui de la séquence consacrée à Budapest après les bombardements (avec énumération des morts par le commentaire). Par cet écart, Péter Forgács nous conduit à prendre conscience que si la mort était jusque là une affaire strictement familiale, elle est devenue désormais une affaire publique. Ainsi l'histoire menace le cœur même de la société bourgeoise : même la mort a perdu sa dimension privée.

Deux plans semblent indiquer que Zoltán a eu l'intuition de cette évolution : à Noël 1943, en très gros plan, il se filme en train de faire tourner un globe terrestre (on ne voit que sa main), puis, toujours en très gros plan, en train d'embrasser sa femme à pleine bouche. Comment signifier plus clairement la question des relations entre l'Histoire et le privé ?

Les fondements mêmes de la société bourgeoise se trouvent menacés. Les dernières images du film nous montrent la famille Bartos défaite : ces bourgeois si soucieux de leurs corps ont perdu prestance et assurance. Zoltán, qui au début du film nous saluait avec aisance d'un coup de couvre-chef bien senti, hésite désormais interminablement, au moment de mettre son chapeau ; après s'être brossé et rebrossé les cheveux, il semble avoir du mal à ajuster son chapeau et doit recommencer plusieurs fois, la décomposition du mouvement ajoutant encore à cet effet de perte de maîtrise corporelle. Pour terminer, il cache son visage sous son chapeau. Fin du film. Sans rien dire, Péter Forgács signifie ainsi la fin de la société bourgeoise.

Chronique d'une mort annoncée, tel aurait pu être le titre de *La famille Bartos*.

Des films de stimulation

On peut maintenant tenter de caractériser la méthode Forgács. Elle consiste, d'abord, à travailler les films pour faire apparaître les relations et les significations latentes, en bref pour construire les faits historiques qu'il veut mettre en évidence. A ce titre, il s'agit bien d'un travail d'historien[24]. Toutefois, *La famille Bartos* ne nous apprend rien de nouveau sur l'histoire de la Hongrie.

L'essentiel est ailleurs : dans la façon dont le film cherche à nous rendre l'Histoire affectivement sensible. Forgács a, en effet, bien compris tout le potentiel émotionnel de ces images filmées par des gens ordinaires et dotées d'une aura spécifique. On peut ici jouer Benjamin contre lui-même et reconnaître que si l'aura se laisse définir comme "l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il"[25], les films de famille ont bien une aura : les traces uniques du passé d'une famille (les films de famille sont des originaux ; il n'y a pas de négatif : si on les endommage, ils sont définitivement perdus). En même temps, Péter Forgács est conscient des pièges que ces images recèlent : elles incitent à la nostalgie, à tomber dans le fusionnel, à ne pas se poser de question (c'est ce que j'ai appelé ailleurs le"régime de l'authenticité"[26]). Tous ses efforts visent donc à mettre l'affectif au service du réflexif. La musique, par exemple, due à Tibor Szemzö (compositeur attitré de Péter Forgàcs), dont le rôle, on l'a vu, est si essentiel, à la fois nous touche au plus profond de nous-même et, en tant que voix de l'histoire, nous conduit à nous poser des questions

24 "C'est la question qui construit l'objet historique, en procédant à un découpage original dans l'univers sans limite des faits et des documents disponibles", Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Seuil, 1996, p. 79.

25 Walter Benjamin,"Petite histoire de la photographie" in *Œuvres II*, Folio, 2000, p. 311.

26 Roger Odin, *De la fiction*, De Boeck, 2000, p. 163-167.

sur l'avenir. Les bruits jouent, de même, sur les deux axes : leur présence nous frappe avec une grande force, en proportion même de leur rareté, mais aussi, ils nous invitent à anticiper sur ce qui va se passer (les séquences de trains) ou nous font découvrir des problèmes que, sans eux, nous n'aurions pas vus : problème de la relation des bourgeois au réel, problème des relations entre les classes, etc. Le travail de la bande image est lui aussi au croisement de ces deux mouvements. Péter Forgács se sert de ces images passées (aux deux sens du terme), parfois surexposées ou rayées, pour libérer leur dimension figurale et nous atteindre affectivement ; en même temps, il introduit toute une série de processus de distanciation (intertitres, sous-titres, décomposition des mouvements, fréquents arrêts sur l'image) qui nous obligent à prendre conscience de la présence d'un énonciateur qui cherche à diriger notre lecture. Le commentaire, peu abondant (nous sommes loin du commentaire proliférant et surplombant de certains films de montage), est sans doute l'élément le moins affectivement marqué du film ; au niveau discursif, il prend souvent la forme de simples phrases nominales présentatives. Mais il ne faudrait pas en déduire sa neutralité : ses petites phrases ne sont jamais innocentes ; elles en disent à la fois trop et pas assez, nous incitant de la sorte à construire nous même le discours. Plus généralement, la construction du film nous propose un texte à trous, fragmentaire, incomplet, parfois apparemment désordonné, qu'il nous faut compléter et organiser. Ainsi tout le travail cinématographique de Péter Forgács est-il fait pour nous obliger à nous poser des questions, pour nous impliquer. *La famille Bartos* appartient à ce que l'on peut appeler la catégorie des films de stimulation[27].

Si dans les films postérieurs de la série, les interventions de Péter Forgács se feront un peu plus fortes, jamais il ne se départira de cette posture communicationnelle. Jamais ses films ne se feront plus explicites en termes de discours ; rien à voir avec des films militants véhiculant un message pré-construit. Les films de Péter Forgács s'inscrivent dans un mouvement d'ensemble d'évolution du document vers le subjectif et l'artistique[28]. C'est que le document se trouve, aujourd'hui, dans une situation nouvelle : comment faire porter attention au réel, et en particulier à l'Histoire, dans un contexte de saturation d'images, de "fictionnalisation généralisée"[29], de médiatisation à outrance et d'individualisme dominant ? Péter Forgács a bien compris que seul un travail artistique sur la parole d'un Sujet[30] avait quelque chance d'être entendu. Encore faut-il souligner que bien que Péter Forgács ait été très influencé par le mouvement expérimental Fluxus, et malgré un travail de recherche formel de plus en plus évident[31], jamais les films de la série Hongrie privée ne se feront réellement expérimentaux. Jamais, par exemple, ils n'atteindront le degré de déconstruction des films amateurs mis en œuvre par la "caméra analytique" d'Angela Ricci-Lucchi et Yervant Gianikian[32]. La situation de la Hongrie n'est pas celle de l'Italie. Péter Forgács se trouve face à un pays qui doit se reconstruire, à la fois en termes d'identité et en termes poli-

27 C'est le terme utilisé par Alain Resnais pour caractériser Muriel ; cf. M.-C. Ropars, M. Marie et C. Bailblé, *Muriel, histoire d'une recherche*, Galilée, 1974.

28 Ce mouvement a été mis en évidence par J.-F. Chevrier et P. Roussin dans "Le parti pris du document", *Communications* n°71, Seuil, 2001.

29 Marc Augé, *La guerre des rêves*, Seuil, 1991.

30 Dans *La famille Bartos*, il s'agit de Zoltán Bartos, mais la grande majorité des films de la série *Hongrie privée* reposent sur les productions d'un seul auteur : Jenö (*Dusi & Jenö*), Monsieur G. (*Soit...soit*), Monsieur N. (*Le Journal de Monsieur N.*), etc.

31 Aux figures déjà repérées, P. F. ajoutera en particulier un travail sur la colorisation. On pourra mesurer l'évolution de son travail en lisant la remarquable analyse que Laetitia Kugler a consacré à *Free Fall* dans sa maîtrise (op. cit.) ; cf. également, Catherine Blangonnet, "Projection de la mémoire à propos de *Free Fall* de Péter Forgacs", in *Images documentaires*, op.cit., p. 13-21.

tiques. D'où un plus grand respect pour les films originaux ; d'où aussi et surtout, la volonté de faire des films susceptibles de toucher un public aussi large que possible pour éveiller sa conscience à l'Histoire. Par ce dernier aspect, les films de Péter Forgács acquièrent une dimension universelle[33].

Péter Forgács, ou comment rendre l'Histoire sensible, pour nous rendre sensible à l'Histoire.

32 Cf. par exemple, *Images d'Orient - Tourisme vandale, Sur les cimes, tout est calme*. Sur le travail de ces auteurs, cf. Yervant Gianikian & Angela Lucchi, "Voyages en Russie. Autour des avant-gardes", *Trafic* n°33, 2000, pp. 47-65. Christa Blümlinger, "Cinéastes en archives", Raymond Bellour, "Des instants choisis de l'espèce humaine", in *Trafic*, n°38, POL, été 2001, respectivement pp.68-78 et pp.79-85.

33 Cf. Catherine Portugès, "Home movies, Found image ans Amateur film as witness to history : Peter Forgács *Private Hungary*", in *The Moving image* 1/2, Fall 2001, pp.107-124, et "Pszichoanalyzis és filmelmelet : Forgács Peter", in *Metropolis*, 1999 / 111-2.

Bolshe Vita, Ibolya Fekete, 1995

Miklós Havas

L'économie d'un cinéma en transition

La politique du cinéma après 1948

Le 21 mars 1948, l'État hongrois s'est vu conférer la propriété de l'ensemble des moyens de production cinématographique du pays[1]. Sur cette base fut créée Mafilm, société de production d'État, employeur unique et propriétaire des installations comme des moyens techniques d'un septième art dorénavant considéré comme outil éducatif à forte valeur culturelle. Entre 1949 et 1953, de nouveaux studios furent construits dans le cadre d'une politique de modernisation. En 1953, sous le gouvernement d'Imre Nagy, on rétablit une production plus régulière et à partir de 1954, la production augmenta.

En 1957 fut créé au sein du ministère de la Culture le Conseil général du film, chargé de contrôler la production et censurer les scénarios critiquant le régime. La même année, le cinéma fut décentralisé grâce à la création de deux nouveaux studios : Hunnia et Budapest. De nouvelles réformes organisationnelles furent entreprises au début des années 1960 et en 1963, quatre studios (Hunnia, Budapest, Dialóg et Objektív) fonctionnaient de manière relativement indépendante. Contrairement au système de planification soviétique, le directeur du studio décidait, sur proposition d'un conseil artistique, de monter et de sélectionner ses propres projets - néanmoins, le système de censure perdura jusqu'en 1986. Chaque studio disposait d'une même dotation annuelle lui permettant de produire environ quatre longs-métrages par an.

Pendant les années 1970-80, la production prospéra pour se stabiliser autour d'une vingtaine de longs-métrages par an[2]. Un studio d'animation, Pannonia, fut créé et généra des coproductions internationales. Lorsqu'un film excédait les possibilités financières du studio, on s'efforçait de rechercher des financements complémentaires auprès des deux sociétés de distribution d'État, Mokep et Hungarofilm. Mais le fonctionnement interdépendant de ce système sans gestion comptable réelle le rendait vulnérable sur le long terme. À la fin des années 80,

1 Sur la période antérieure, 1945-1948, cf. l'article de Peter Kenez dans ce numéro. Voir aussi l'ouvrage de Jean-Pierre Jeancolas, *L'œil hongrois*, Magyar FilmUnio, Budapest, 2001.

2 *Filmévkonyvek* (Annuaires du cinéma), 1979-87.

confrontée à une crise économique globale, l'industrie cinématographique dut engager de nouvelles réformes[3]. Bien avant la chute de mur de Berlin, dés 1987, le monopole de Mafilm sur la production fut aboli et les quatre studios devinrent autonomes.

Seuls deux distributeurs d'État existaient pendant la période communiste : Mokep, pour le marché intérieur, et Hungarofilm, pour l'étranger. Ils étaient placés sous la tutelle du Conseil général du film, comité central de l'administration cinématographique chargé de donner les visas d'exploitation. Les productions hongroises avaient un statut privilégié et devaient être distribuées en priorité. Chaque film étant produit par le même producteur d'Etat, il n'y avait pas de concurrence au moment des nouvelles sorties mais la programmation dans les salles, soumises à la censure, restait chaotique.

Les films étaient divisés en deux catégories : les œuvres produites par un pays socialiste et les films occidentaux. La nationalité du film avait un rôle déterminant pour sa programmation. Les films des pays de l'Est étaient acquis sous forme de troc, Mokep échangeant lors des marchés ses films hongrois avec certaines productions de l'Est, tandis que l'acquisition de films occidentaux relevait comme partout en Europe des grands marchés et des festivals.

Malgré les réformes ponctuelles du "modèle hongrois", l'économie, à la fin des années 80, semblait dans l'impasse. Le maintien d'un tel système devenait impossible dans les secteurs cinématographiques où des réformes plus spécifiques s'avéraient nécessaires.

Chute de la production et renouveau des institutions

Pendant les années 80, près d'une trentaine de films étaient régulièrement produits dont une vingtaine de longs-métrages. En 1997, seuls 16 longs-métrages ont été produits, pour un investissement total de 471 millions de florins (1,9 millions d'euro). Il est de plus en plus difficile de produire un film. Les coûts de production augmentent régulièrement, tandis que la part des subvention d'État baisse. En dix ans, le budget moyen des films a triplé, tandis que le montant annuel des subventions n'a pratiquement pas changé et que les financements complémentaires demeurent très marginaux. Le partenariat avec la télévision est resté faible, bloqué par l'absence de nouvelles lois sur le financement du cinéma. Aussi certains réalisateurs, parmi les plus connus, se tournent vers la coproduction internationale.

Ce déclin de la production s'annonce au début des années 1990. Dans un climat économique relativement difficile, marqué par la suppression des monopoles d'État, la production nationale chute brutalement de moitié[4], alors qu'en 1991, l'apparition d'une Fondation nationale de la cinématographie (MMA) avait apporté de nouvelles dotations au cinéma - pendant quelques années, avec 20 nouveaux films par an, la production nationale a présenté une image stable. Mais à partir de 1996, leur nombre n'a cessé de baisser jusqu'à aujourd'hui. En 1998, la production a atteint un seuil critique avec seulement 13 nouveaux films[5].

[3] Cf. différents ouvrages de Xavier Richer : *The Hungarian model*, Cambridge, CUP, 1982 ; *La voie hongroise*, avec Janos Kornai, éd Calman-Lévy, 1986 ; *Les économies socialistes européennes : crise et transition*, éd Armand Colin, 1992, tous consacrés aux réformes du système hongrois.

[4] Sur l'économie hongroise en général, voir le *Courrier des pays de l'Est*, n°361/juillet-août 1991, n°380/juin-juillet 1993, n°391, août 1994, n° 401, juillet/août 1995, n°409, mai-juin 1996, La Documentation Française, Paris. Il faut ici prendre en compte le taux de l'inflation galopante des années 90 pour mettre en perspective les conversions florins/francs/euro. En 2002, 1 dollar = 240 florins.

[5] Note de présentation de la Semaine de Film de Budapest, 1998, p.16.

Les débats passionnés qui animèrent le milieu cinématographique au début des années 90 ont conduit à la mise en place du MMA le 24 avril 1991. Une trentaine d'organisations du cinéma hongrois associées à l'État ont créé cette institution nouvelle, avec l'accord de l'ensemble du Parlement[6]. Premier organisme démocratique du cinéma hongrois, cette fondation se fixa pour objectifs d'aider la production et de favoriser la distribution et l'exploitation des films hongrois et étrangers labellisés "Art et essai". Elle fonctionna sous forme privée jusqu'en 1997, puis acquit un statut public. Elle est dirigée par un Conseil national dont les membres sont nommés par le ministre de la Culture sur propositions des organisations fondatrices. De 1991 à 1996, la Fondation a attribué 4.3 milliards de florins[7], et sa commission long-métrage a soutenu la réalisation de 102 projets. Les aides accordées couvrent environ 39% du budget total des films.

L'accès au fond est ouvert à tout producteur, public ou privé, mais de nationalité hongroise. Le projet doit répondre à trois critères : le projet de film, le producteur, et l'auteur. Les projets comportant un sujet culturel "spécifiquement hongrois" bénéficient d'un statut privilégié : ils auront une distribution protégée. Mais les critères de la "magyarité" restant des plus imprécis, cette classification pose problème... Par ailleurs, les films coproduits avec un pays membre du Conseil de l'Europe, dans le cadre d'Eurimages, ont le même statut que les films hongrois.

L'aide à la production unique n'existe que sous forme sélective. Le montant du soutien ne peut être inférieur à 40% du budget du film. La commission examine les facteurs déterminants du bon déroulement de la production, autant le producteur que les techniciens participant au tournage. Les aspects de rentabilité, notamment le mode de financement, le budget et le succès potentiel du film, sont aussi des facteurs très importants pour une décision finale favorable.

Mais le fonctionnement d'un tel système ne semble pas toujours être efficace .Ses règles sont trop ambiguës et généralistes pour être appliquées. Le critère d'originalité d'un scénario, par exemple, relève d'appréciations souvent trop subjectives. En outre, les règles stipulant l'expérience professionnelle et l'examen de la carrière du réalisateur sont discriminatoires pour de jeunes cinéastes moins expérimentés. Ainsi certains films, comme *Csinibaba* (*Dollybirds*) de Peter Tímár, qui devint un grand succès populaire avec 500 000 entrées en 1997, ne fut pas retenu parmi les œuvres aidées - les membres de la commission l'ayant jugé trop "commercial". Ultérieurement, après avoir été reconnu par les spectateurs et la critique en gagnant le prix du meilleur film à la Semaine du film de Budapest, il put finalement bénéficier d'une aide.

Chargé aussi de soutenir l'industrie du cinéma, le Fonds national de la Culture fut créé en 1993 par le Parlement pour devenir la deuxième ressource financière de la production[8]. Il fonctionne sous contrôle du ministère de la Culture, mais reste géré de manière autonome. La sélection des projets pouvant bénéficier d'un soutien est exercée par des commissions spécialisées dont les membres sont nommés pour moitié par le ministre de la Culture, l'autre moitié étant constituée de représentants des professionnels. Ce fond paritaire alimenté par l'Etat (impôts, taxes et ressources diverses des taxes prélevées sur la location des cassettes vidéos, soit près de 3%) est devenu une source majeure de financement, soutenant la production de longs-métrages avec 200 millions de florins et la distribution avec 80 millions de florins chaque année.

6 Note de présentation de MMA 1991-1996, p.3.

7 Note de présentation de la Fondation nationale de la cinématographie (MMK), p.12.

8 Loi n°28 de 1993 du Fonds national de la culture (NKA).

Ce nouveau système de soutien ne peut être considéré comme vraiment efficace. Le montant des aides, par exemple, n'a pas suivi la forte inflation des coûts de production : en 1989, le budget d'un film hongrois était environ de 25 millions de florins, tandis qu'à la fin des années 1990, le producteur devait investir de 80 à 100 millions de florins. En regard de ces augmentations, la valeur réelle des aides a diminué significativement, provoquant une situation difficile pour la production. Celle-ci n'est plus prioritaire dans le cadre d'une politique globale et drastique de réformes - l'Education nationale, la Recherche et le Développement, et le secteur culturel bénéficiaient de 3,6% du PNB en 1991, et de 3,2% en 1995[9]. Après 1996, le financement de la culture est entré dans une phase consumériste. Le rôle de l'Etat a diminué significativement sous l'impulsion des différentes coalitions de droite qui se sont succédé au pouvoir, les subventions culturelles passant de 33% à 18,6% tandis que les fondations participent pour 5,1% au financement de celle-ci.

Un nouveau paysage

La chute du mur de 1989 a donc marqué, paradoxalement, la fin d'une période assez favorable pour le cinéma hongrois, alors en situation de monopole. L'industrie du 7ème art s'est trouvée confrontée aux problématiques de la transition économique : baisse de la fréquentation, mutation de l'exploitation, affaiblissement de la position des films hongrois et montée des productions hollywoodiennes.

La fréquentation subit un effondrement spectaculaire avec une chute de presque quarante millions de spectateurs, pour atteindre 14 millions à la fin des années 90. Malgré une baisse conséquente entre 1960 et 1980, où le nombre de spectateurs passa de 135,4 millions à 75 millions, les années 80 marquent une période plus favorable et relativement équilibrée[10].

Au milieu des années 80, les spectateurs hongrois sont allées au cinéma près de 6,6 fois par an, soit 3 fois plus que les Français ou les Italiens, et six fois plus que les Britanniques[11]. Mais en 1991, les spectateurs hongrois ne sont allé voir en moyenne qu'environ 2 films[12]. Cette baisse s'accélère pour atteindre un niveau relativement faible en 1996, où le nombre annuel de la fréquentation par habitant ne représente que 1,4 séance. Aujourd'hui, les Hongrois vont au cinéma 1,7 par an, plus rarement que les Français où le taux de fréquentation avoisine 2,3. Pendant cette décennie, le comportement des spectateurs hongrois semble donc s'être aligné sur celui des pays occidentaux.

La baisse antérieure s'explique par plusieurs facteurs : l'accroissement de l'offre filmique en dehors des salles - autrement dit la multiplication des chaînes de télévision grâce à l'évolution du câble, du satellite et l'essor de la vidéo - ; l'augmentation du prix des places de cinéma, et l'aménagement du temps de loisirs dans les nouvelles sociétés de consommation de l'Est européen[13].

9 Les données suivantes sont citées de l'ouvrage *L'état actuel des domaines culturels en Hongrie* d'Ivan Vitanyi, Maecenas Kiadó Budapest, 1996 p.83-92.

10 Annuaires de cinéma hongrois (*Filmévkönyv*), 1979-89

11 *Screen Digest*, janvier 1992

12 *Les Chiffres Clefs du Cinéma européen*, op. cit, p.60.

13 Cf. IDATE/Eurocréations, *Guide de l'audiovisuel et du cinéma en Europe centrale et orientale*, éd. Institut d'Études Slaves, Paris, 1992, et pour une analyse comparative, cf. Laurent Creton, *Économie du cinéma*, Nathan, Paris,1994, p.185, et le chapitre "Hongrie" de l'ouvrage de Claude Forest, op.cit, p.282.

Le développement concurrentiel de la télévision

Comparativement aux autres pays de l'Est, ni le câble ni le satellite n'ont pu se développer en Hongrie pendant les années 80. Deux tiers des spectateurs hongrois étaient équipés d'un récepteur au début des années 70 et ne pouvaient choisir que peu de programmes parmi les deux chaînes publiques, avant un développement rapide et fulgurant des télévisions locales câblées. Les émissions occidentales encore interdites représentaient "une menace de la propagande culturelle et informationnelle" des pays de l'Ouest[14]. Pourtant, à la différence des autres pays de l'Est, la Hongrie avait découvert le satellite dès 1983, avec la programmation de la chaîne britannique Sky Channel, dont la réception fut interdite en 1985 - seuls les grand hôtels, fréquentés en majorité par des étrangers, restèrent équipés de télévisions satellitaires. Les premiers réseaux câblés construits à partir de 1983 à l'initiative des municipalités ne furent réellement développés que dans les années 1990.

Cette absence de concurrence avait servi une consommation cinématographique plutôt traditionnelle. La fréquentation en salles était devenue très supérieure à celle des pays occidentaux, ce qui ne peut s'expliquer uniquement par l'absence concurrentielle du petit écran. Avant 1989, le prix du billet, fixé par l'État, avait été ramené à son niveau le plus bas. Avec cette réduction du prix des places, les pouvoirs publics pouvaient influencer indirectement la fréquentation, les salles obscures restant accessibles aux catégories sociales défavorisées avec un billet à 20 florins. La rentabilité et le fonctionnement de l'industrie cinématographique n'avaient qu'une importance relative : il n'y avait plus de rapport entre la valeur du produit film et le prix du billet d'entrée en salle.

L'après-1989 marque la fin de cette stabilité de la fréquentation, qui baissera de 80% l'année suivante[15]. En 1990, une télévision plus "interactive" se développe en Hongrie : nouveaux réseaux câblés et expansion satellitaire élargissent peu à peu le choix de programmes et de films. Dès 1990, Time-Warner et United Communications International créent une "joint-venture", Kabel Kom, pour intensifier les réseaux câblés et développer une nouvelle industrie[16]. En 1991, ces sociétés transposent le concept américain de télévision à péage HBO, avec une programmation de films en continu sur quatre réseaux câblés. La chaîne présente trois films par soir, soit trente-cinq films différents par mois pour 250 000 abonnés. En 1996, un million de foyers hongrois étaient connectés aux trois cents réseaux câblés, soit 46% des foyers équipés d'une télévision.

La création de Duna TV en 1993, diffusée par satellite et reprise sur les réseaux câblés, élargit encore considérablement le choix des films hors salle. Subventionnée par l'Etat et la Fondation nationale de la cinématographie, cette chaîne programme des œuvres du patrimoine national. L'année de sa création, elle diffuse 223 longs-métrages hongrois, et en 1996 elle programme 393 films, la plupart hongrois. Fin 1997, avec la promulgation d'une nouvelle loi audiovisuelle, deux télévisions pri-

[14] Les données suivantes sont citées de l'ouvrage de Tristan Mattelart, *Le cheval de Troie de l'Audiovisuel*, Presses Universitaires de Grenoble, 1995, p.211. Cf aussi Kristian Feigelson, Nicolas Pélissier, *Télérévolutions culturelles : Europe centrale/Russie*, L'Harmattan, Paris, 1998. Cf. le chapitre "Hongrie" de l'ouvrage de Claude Forest, *Economies contemporaines du cinéma en Europe. L'improbable industrie*, CNRS éditions, 2002, p.282, ainsi que le tableau récapitulatif des principaux indicateurs cinématographiques 1990-95-99, infra.

[15] *Les chiffres clefs du cinéma européen*, op. cit., p.369.

[16] Les données suivantes sont citées du *Guide du cinéma et de l'audiovisuel en Europe centrale et orientale*, op.cit., p.261.

vées, RTL-Club, propriété du groupe CLT-Bertelsman, et TV2, du groupe américain MTV-CBS, commencent à diffuser.

On assiste aux mêmes tendances qu'à l'Ouest : désertion collective des salles au profit de nouvelles formes de consommation filmique plus individualisées. Le temps passé devant le petit écran s'accroît remarquablement : à la fin des années 70, les Hongrois passaient seulement une heure et demi devant le petit écran, alors qu'en 1996 on arrive à 2 heures et 45 minutes. Par ailleurs, le prix maximum d'un billet de cinéma de 590 florins (2,5 euro) en 1997 passe à 790 florins (3,2 euro) en 1998, dans un contexte d'inflation monétaire plus stabilisée. Les recettes salles ont augmenté de 1 à 5 milliards de florins (4 à 20 millions d'euro), soit une hausse de 28% en valeur réelle, et le nombre des spectateurs passe de 57 à 17 millions à la fin de 1997.

Crises et renouveau de l'exploitation

Cette baisse de la fréquentation a lourdement frappé l'exploitation, qui subit d'énormes pertes cette dernière décennie. Il fallut fermer plus de 500 salles, avec un nombre réduit à 449 en 1997. Contrairement au début des années 90, avec 2 610 écrans contre 523 en 1997 (perte de plus de 2 000 écrans, proportionnelle à la baisse de 40 millions de spectateurs sur l'année). Après une période relativement stable dans les années 80, la situation de l'exploitation est difficile dans ces années 90 : la plupart des cinémas sont mal équipés et les exploitants, incapables de s'adapter à la nouvelle demande. Avec l'apparition des multiplexes en 1996, la fuite massive des spectateurs est endiguée et l'exploitation hongroise connaît un changement structurel significatif[17].

La plupart des salles qui disparaissent à cette époque se situaient dans les communes rurales, alors que le cinéma devient peu à peu un loisir urbain. En 1996, on trouve au moins une salle dans 80% des villes hongroises, tandis que le nombre des communes sans cinéma est passé de 686 à 2 688 entre 1983 et 1995[18]. L'année 1996 marque un tournant décisif de la baisse du nombre d'écrans et de fauteuils avec l'apparition de trois nouveaux multiplexes à Budapest : le Hollywood Multiplex (9 salles), le Cinéplex Odéon et le Corvin Budapest Filmpalota, (6 salles chacun)[19]. Par la suite, leur nombre augmente progressivement, dans le capitale comme dans d'autres grandes villes du pays

Conséquence de cette expansion, le nombre total des spectateurs passe à 17 millions en 1997, soit une hausse de 21% par rapport à l'année précédente[20]. Au niveau des recettes salles, la même tendance prévaut avec une hausse de 66%, soit 4.7 milliards de florins en 1997. La fréquentation et les recettes des autres cinémas, hormis le réseau "Art et essai", baissaient de moitié. Les multiplexes représentent 32 écrans, soit 42% des écrans à Budapest. Incapables de résister à cette concurrence, les salles traditionnelles, sous-équipées, sont menacées de disparition. L'étroitesse du marché hongrois, avec une moyenne annuelle de 177 sorties, ne peut alimenter un nombre aussi important de salles et une réforme de la programmation devient indispensable.

17 Cf. l'analyse du phénomène en France in *Le cinéma dans la Cité*, sous la direction de ADRC/EAV/Paris III-Sorbonne, Le félin, 2001, Paris.

18 Sources : Fondation nationale de la cinématographie.

19 Note de présentation *Budapest Film Week*, 1998, p.15.

20 *Les chiffres clefs du cinéma européen*, op.cit., p.369.

Le réseau "Art et essai", créé en 1990 par la mairie de Budapest, pour juguler la crise, représente 11 salles, soit une vingtaine d'écrans survivant au déclin. Son nombre de spectateurs a augmenté d'1% pour atteindre 718 000 spectateurs en 1997. Cette résistance s'explique par au moins deux facteurs : une programmation de qualité et une organisation efficiente - mais elle reste marginale à l'échelle du pays.

Comment l'exploitation peut elle être rentable lorsque le nombre d'entrées pour les films européens et hongrois oscille autour de 100 000 spectateurs ? Ce système reste largement subventionné, soumettant comme en France les films à des critères de classification et de durée d'exploitation. Un film peut bénéficier d'une aide financière selon les salles et le type de projection[21]. L'exploitant peut ainsi couvrir ses frais de location et gérer ses recettes en salles plus librement. La politique de programmation des salles "Art et essai" représente près de 40 % du nombre total des nouvelles sorties[22].

Distribution et parts de marchés

Aujourd'hui, la distribution des productions nationales et européennes n'apparaît plus très rentable sur un marché occupé à 80% par les films américains. En 1997, le total des recettes salles était de 4,9 milliards de florins, dont seulement 6% pour les films hongrois. La position des films européens semble plus défavorable (moins de 2% en terme de parts de marché la même année).

Mais depuis la fin des années 70, la part des films hongrois avait déjà diminué, les productions hollywoodiennes représentant en moyen 35% des recettes salles dans les années 80. Une tendance qui s'est inversée après 1989 avec l'irruption massive de films américains (près de70%). Le cinéma hongrois a aussi perdu de sa popularité : les quinze nouvelles sorties hongroises ne représentaient que 7% des recettes de salles, avec 2,2 millions d'entrées, à la même période[23]. Les films américains occupent près de 90% de part de marchés aujourd'hui, soit trois fois plus qu'en 1980.

Le changement du système de distribution, privatisé après 1989, et l'apparition de distributeurs indépendants expliquent en grande partie ce renversement brutal. Les distributeurs ont du s'adapter à la nouvelle montée de la demande de films occidentaux, et surtout américains, ce qui aboutit à une situation plus complexe (conditions d'acquisition différente, les filiales des majors recevant les films directement des studios hollywoodiens). En contrepartie, ils doivent leurs reverser 80% des recettes salles, ne prenant à leur charge que les frais de lancement du film[24]. Les indépendants sont eux obligés d'acheter leurs films sur un marché mondial, pour un prix relativement élevé d'environ dix à vingt milles dollars[25] ; ils sont aussi chargés des frais d'édition et de copie, qui atteignent au minimum la même somme. Le distributeur doit rentabiliser des films coûteux sur un marché où 85% des spectateurs regardent des productions américaines ou désertent les salles[26]. À cette faible

21 Interview avec Sándor Feldmajer, consultant de Budapest Film Rt, le 20 juillet 1999 à Budapest

22 Tiré de l'article de *Népszabadság* (quotidien hongrois), n°56 du 30 janvier 1998, p.18.

23 *Filmévkönyv* 1987 (Annuaire de cinéma) Budapest, 1988, p.145.

24 Entretien avec M.Sándor Feldmajer, conseiller de Budapest Film Rt. à Budapest, le 20 juillet 1999.

25 Note de présentation de MMK (Fondation Hongroise de la cinématographie), 1997.

26 Source : Budapest Film.

demande de cinéma européen s'ajoute un déséquilibre du rapport prix du billet/frais de sortie en salle. Sur le coût moyen d'un billet à 600 florins la part du distributeur représente 43 à 50% des recettes en salle, ce qui n'est plus suffisant pour couvrir les frais de lancement. Un film sorti avec 15 copies coûte environ 3,2 millions de florins, tandis que pour 20 copies, le distributeur doit payer environ 5 millions.

Un film deviendrait rentable en salle avec environ 80 000 entrées. En 1998, la plupart des films distribués par les indépendants n'ont pas dépassé cette barre - seuls 9 films sur 85 nouvelles sorties faisaient plus de 100 000 entrées. Près de 90% des films sortis connaissent des échecs tandis que parmi les 79 nouvelles sorties américaines de l'année, seules 32 films ont rencontré cette situation. Une distribution rentable d'une production hollywoodienne ne nécessite pas forcément 80 000 entrées : il suffit de 50 000 entrées au distributeur pour amortir ses frais. En outre, le déséquilibre entre le prix du billet et les frais de lancement n'est pas le même, les productions hollywoodiennes sortant dans les multiplexes où une entrée coûte environ 800 florins, 25% de plus qu'une place normale.

La distribution en salles favorise les majors. Les distributeurs (Budapest Film, Flamex) essaient de trouver des solutions alternatives (multisalles, programmation renouvelée, alliances nouvelles contribuant à des phénomènes de concentration) : l'acquisition des droits (droit de passage à la télévision et de distribution vidéo) est par exemple devenue une ressource complémentaire importante. Les aides et subventions se sont aussi multipliées ; le réseau "Art et essai" bénéficie d'une subvention de 1 à 2 millions par an et depuis 1990, date à laquelle la Hongrie adhère au programme Eurimages, fonds de soutien européen. Environ 19 films ont reçu ces dernières années la subvention Eurimages (montant total de 111 400 euro)[27].

L'élan des coproductions

Le partenariat entre les chaînes télévisuelles et le cinéma reste encore très peu développé à l'échelle du pays. La télévision publique hongroise, MTV a produit elle-même ses fictions. La position du cinéma était rendu plus difficile, la concurrence pendant les années 1970-80 acculant Mafilm, producteur d'Etat, à une quasi-faillite. La mutation de l'audiovisuel hongrois après 1989 n'a pas réellement contribué à développer les coproductions avec la télévision.

La première tentative d'un tel partenariat date de 1994, quand MTV, télévision publique hongroise, s'est engagée à coproduire des films avec la Fondation nationale de la cinématographie, pour un montant inférieur à 1% de son budget, soit 210 millions de florins. Le nombre des coproductions télévisuelles connut une évolution positive. Au terme d'un accord, MTV participait à la production de 25 longs-métrages, 29 documentaires, et aidait au financement de 10 films scientifiques et 11 d'animation. Début 1997, un nouvel accord, nommé "Téléfilm", fut conclu entre les mêmes organismes, au terme duquel MTV s'est engagé à investir dans la production cinématographique hongroise la même somme que la Fondation nationale de la cinématographie, soit environ 370 millions de florins par an. L'accord stipule que les investissements de MTV devraient être inférieurs à HUF 250

27 Note de présentation de MMK, 1997.

millions en 1997, à 275 millions en 1998, et à 300 millions en 1999. Un conseil de la coproduction choisit les projets pouvant bénéficier d'une coproduction télévisuelle. Au terme de l'accord, en 1998, MTV a participé à la production de 14 longs-métrages, avec un montant total de 204 millions de florins[28], n'honorant pas son obligation prévue, qui était de HUF 275 millions pour cette année. La part producteur MTV représentait 20% en moyenne par rapport au budget total des films, inférieure à celle de la Fondation nationale de la Cinématographie de l'ordre de 39%.

Il fallut attendre 1996, en termes de coproductions, pour la promulgation effective d'une nouvelle loi audiovisuelle[29], fixant les cadres juridiques et économiques d'un secteur audiovisuel dualiste, public et privé, réglementant les rapports entre chaînes de télévisions et producteurs cinéma. La loi stipulait qu'à partir du 1er janvier 1999, les chaînes commerciales devaient consacrer au minimum 6% de leurs recettes publicitaires à la production de films hongrois[30] (avec différents quotas de diffusion: obligation de consacrer 20 % de leur programmation à la diffusion de films hongrois, dont 20% de nouveaux...etc). Les deux chaînes privées, TV2 du consortium américain MTM-CBS, et RTL-Club, groupe allemand Bertelsman, participent désormais au financement de nombreux films hongrois. Mais ils peuvent aussi choisir librement la forme de leur participation dans cette coproduction cinématographique[31].

Avec les coproductions, la Hongrie a trouvé une ressource complémentaire au financement annuel d'environ huit longs métrages. Cette dernière décennie, on assiste à une évolution plus significative des coproductions hongroises, notamment avec la France, l'Allemagne, la Pologne, la Suisse et la République tchèque.

Un panorama contrasté

L'après-1989 a eu une influence conséquente et durable sur le secteur de l'industrie du cinéma, qui a perdu le statut privilégié acquis pendant la période communiste. Après plus d'une décennie, les conditions économiques et juridiques n'ont pas encore sur le fond contribué à accompagner cette transition, mettre sur pied un système modernisé ou une véritable loi de régulation adaptée aux changements structurels de la branche. L'ouverture tout azimut à l'économie de marché a fini par défavoriser le cinéma de création hongrois, concurrencé de plus par la distribution massive de films hollywoodiens et la diversification de l'audiovisuel. La concentration de la distribution et de l'exploitation, par le biais d'UIP-Danube et d'Intercom, qui contrôlent les 3/4 du marché, est toujours un problème majeur. Reste à savoir si le cinéma a dépassé sa crise d'identité ou si, au contraire, il s'est installé dans une récession durable, concrétisée comme ailleurs en Europe centrale par une chute de la production. Mais la baisse de la fréquentation a été tempérée par une rénovation graduelle du parc des salles. L'apparition de nouvelles générations de professionnels capables de construire une production plus indépendante, la mise en place de partenariats et l'échange de savoir-faire sont autant d'éléments probants sus-

28 *Magyar Filmlevél* (Journal officiel de MMK) juin 1998 p.26.

29 La loi audiovisuelle hongroise du 21 décembre 1995.

30 Le projet de la nouvelle loi cinématographique du 15 août 1997.

31 Cf. Kristian Feigelson " L'enjeu des délocalisations au cinéma ", in *Le cinéma et l'argent*, sous la dir. Laurent Creton, Nathan, 2000.

ceptibles de dynamiser la situation sur le long-terme. Dès les années 80, le cinéma avait mis en place des coproductions anticipant sans doute sur les crises à venir de son système[32]. Le bilan reste donc contrasté, puisque si quantitativement la situation semble plus difficile, sur le plan qualitatif, le cinéma hongrois s'est réellement internationalisé et continue à rencontrer des succès incontestables dans les festivals internationaux (notamment grâce à ses films historiques, ses courts-métrages et ses films expérimentaux)[33]. Certains films, plutôt historiques et emblématiques de cette nouvelle forme de coproduction internationale comme *Sunshine*, d'István Szabo, ont contribué à relancer la fréquentation sur le plan local et à générer des débats de fond dans l'ensemble de la société hongroise[34]. Cette diversité et cette vitalité du cinéma hongrois relative, sinon fragile, s'opposerait à l'idée d'un processus d'uniformisation ou de standardisation. L'histoire hongroise témoigne de ces résistances. À l'échelle d'un petit pays, dont l'histoire reste souvent faite d'anachronismes, l'avenir apparaît toujours comme prometteur.

32 "Certaines ont été des échecs cinglants où des cinéastes ont perdu le contrôle de leur projet ", p.61 du chapitre " Infrastructure " de Jean-Pierre Jeancolas in *L'œil hongrois*, Magyar Filmunio, Budapest, 2001.

33 Cf. Balázs Varga, "On the move", *Hungarian film guide*, 2002.

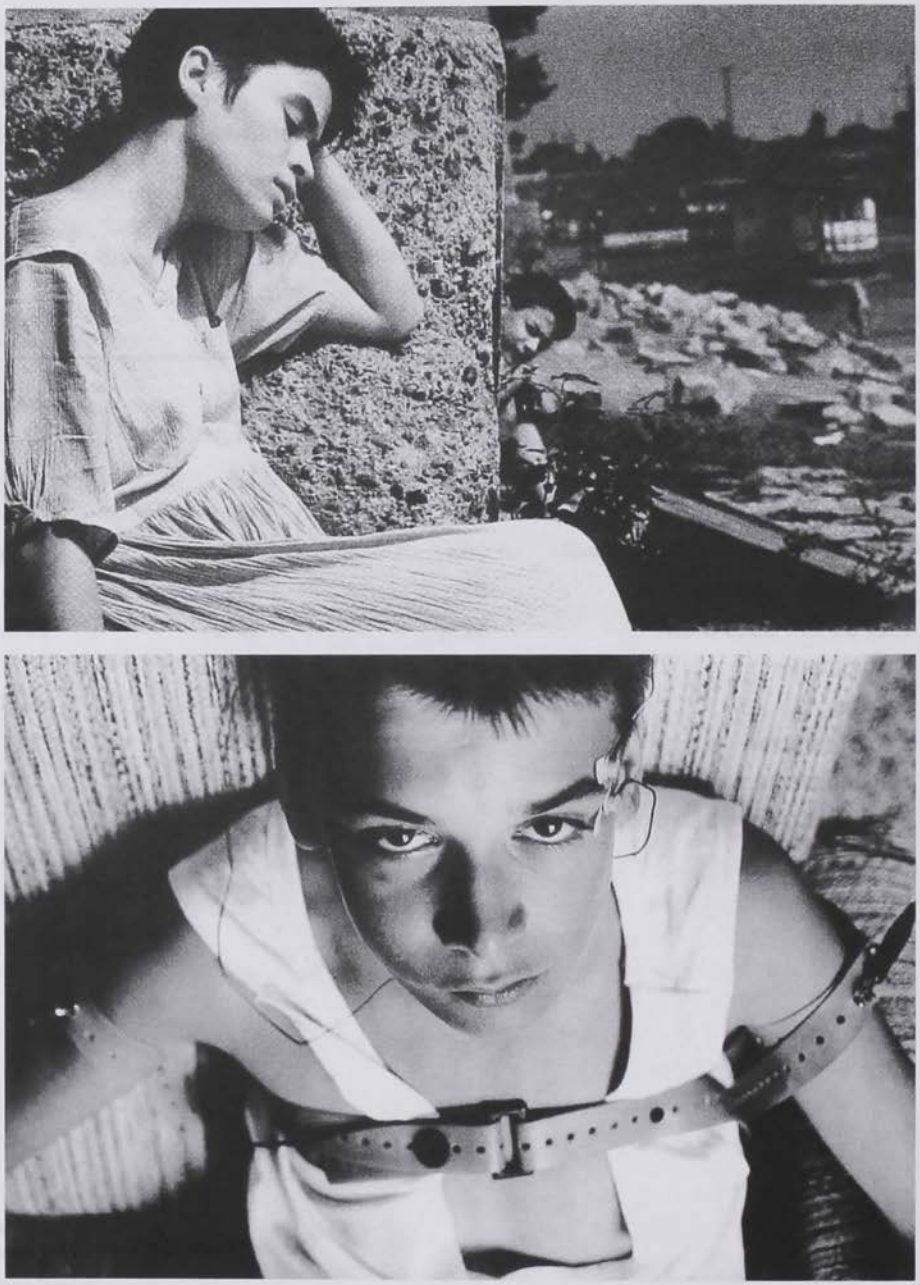
34 Cf. l'article de Susan Suleiman dans ce numéro de *Théorème*.

Remerciements à Claude Forest pour la relecture de ce texte.

Principaux indicateurs cinématographiques en Hongrie

	1990	1995	1999
Population (millions)	10,3	10,3	10,1
Entrées salles (millions)	31,5	14,3	13,4
Fréq. annuelle/habitant	3	1,4	1,3
Films produits	11	18	15
Films distribués	248	143	178
Part du film national	8%	1%	4%
Part du film états-unien	82%	90%	83%
Distributeurs	8	8	7
Ecrans	1 726	597	628
Fauteuils/écran	199	246	241
Habitants/écran (millier)	6	17	16
Pdm trois premiers exploitants :			
En écrans		10%	19%
En entrées		40%	48%

tableau extrait de :
Claude Forest, *Economies contemporaines du cinéma en Europe.*
CNRS éditions, 2001, p.282.



Meurtres d'enfants, Ildikó Szabó, 1992

Catherine Portugès

Le cinéma des femmes dans l'après-communisme

Le mur n'existe plus, et la scission dont il constituait un puissant symbole a cédé sa place à des formes de ruptures nouvelles. Mais en Europe centrale, le passé n'est jamais loin du présent, l'époque post-communiste (1989-1999) restant hantée par ses fantômes, l'héritage des deux guerres mondiales, la guerre froide puis la domination soviétique de l'après-guerre. Les nations de la région se sont aussi fragmentées en républiques vociférantes, le nationalisme a resurgi et le régime soviétique s'est vu remplacer par son homologue américain sous forme d'un capitalisme sauvage et exubérant. Ces ironies de l'histoire s'avèrent souvent cruelles, là où les promesses de la démocratie - la liberté d'expression, le renouveau économique -ont également amené des conséquences inattendues. Comme l'exprime si bien le titre alternatif et cynique d'un film de l'époque : "Nous avons gagné: et alors ?"

Stranger than Paradise ?

Les transformations radicales de l'époque post-communiste ont été accueillies chez les uns avec joie, chez d'autres avec une méfiance mêlée de désenchantement générant une forme "d'émigration intérieure" succédant au repli sur soi qui pouvait prévaloir à l'époque communiste. Une promenade le long des larges avenues et des étroites ruelles de Budapest témoigne de ces nouvelles tensions : d'un côté se dresse l'ancienne gare Art-Nouveau transformée en MacDonald et de l'autre, le beau théâtre classique Corvina, siège du festival national du cinéma hongrois, a été transformé en multiplexe pour encourager un retour du public au cinéma par la vente de popcorn et de Coca-cola. Les immeubles de l'ancienne monarchie Habsbourg du centre-ville, magnifiquement rénovés, hébergent aujourd'hui des banques internationales, des hôtels de luxe

et des boutiques haut de gamme à la mode de Prada et Dior. Visant les touristes internationaux, les restaurants chics des villas des collines de Buda occupent les lieux où, il y a dix ans encore, le décor charmant style "Sécession" accueillait les clients réguliers qui tout l'après-midi lisaient en paix leurs quotidiens, au prix abordable d'un délicieux café viennois et d'une exquise pâtisserie. Plus loin, au Parc des Statues, s'étalent côte à côte l'ensemble des monuments honnis de l'ère communiste autrefois installés dans les sites les plus prestigieux de la capitale danubienne.

Le cinéma hongrois s'en trouve métamorphosé. Les séismes de cette période de transition n'ont sans doute pas contribué à l'intégrer culturellement et d'une manière aussi harmonieuse que les brillantes réussites architecturales, où le socialisme du passé peut encore rivaliser avec le capitalisme du présent. Le décalage entre les élites culturelles et intellectuelles de "l'Autre Europe" et les nantis de la nouvelle économie capitaliste a généré des gouffres. Et les différentes révolutions "de velours" ont revêtu pour beaucoup de cinéastes l'aspect d'une victoire à la Pyrrhus. La censure commerciale a succédé à celle du Comité central, et nombre de militants du cinéma, habitués aux contraintes comme à la stabilité des mécanismes de la planification et des soutiens de l'État, se sentent abandonnés, isolés, dépourvus de raison d'être ou de leur public traditionnel[1].

La production de longs-métrages, quoique plus stable que celle des autres industries nationales du cinéma de l'Europe centrale, se maintient autour d'une quinzaine de films par an, dont la plupart sont maintenant réalisés en coproduction internationale. Cette légère diminution inquiète les milieux professionnels, toujours soucieux de l'avenir de leur cinéma, aujourd'hui privatisé, disséminé en studios diversifiés, dévolus surtout aux télévisions - aux antipodes d'un cinéma autrefois nationalisé, sous l'égide d'un seul budget géré par un ministère de la Culture. S'y ajoute la rapidité des temps de tournage, la rotation nouvelle des productions, sans parler des conséquences des nouvelle technologies permettant une forte réduction des budgets.

Bref, l'ancien système de production a vécu : en une seule décennie, une transformation quasi générale a balayé le secteur de l'industrie cinématographique. En témoignent les modes nouveaux de financement de la Fondation hongroise du cinéma, qui dorénavant ne dispose que d'une infime portion du budget total, obligeant les cinéastes à rechercher de nouvelles sources - et à assumer aussi le rôle peu familier de producteur - pour trouver des coproductions. En Hongrie comme ailleurs (à l'exception de la France qui, grâce en partie au système "d'avance sur recettes" maintient son marché domestique à environ 40%), le cinéma hollywoodien a peu à peu éradiqué les productions nationales. La qualité d'un film hongrois, assujettie auparavant à des critères esthétiques ou critiques, est évaluée aujourd'hui presque exclusivement à l'aune de son succès au box-office potentiel et actuel. Réminiscences ironique d'un carton légendaire affiché aux studios hollywoodiens, et attribué au pionnier du cinéma Adolph Zukor, issu comme tant de ses pairs des studios de Budapest : "Il ne suffit pas d'être Hongrois, il faut du talent aussi !"

Pourtant le talent n'a pas disparu, si l'on fait le bilan des longs-métrages, documentaires, films expérimentaux et courts-métrages tournés dans les années 90 et projetés chaque année à Budapest lors de la

[1] Cf. l'article de Miklos Havas, "L'économie d'un cinémla en transition", dans ce numéro de *Théorème*.

Semaine du cinéma de février. Malgré leur qualité, peu atteindront le marché international, faute de promotion adéquate. Le circuit des festivals à l'Est diminue les chances d'obtenir un distributeur à l'étranger. Cette situation désespère certains réalisateurs, déjà mal servis par l'absence d'une réelle politique de soutien de la part d'un gouvernement accusé de ne plus sauvegarder une culture et un patrimoine cinématographiques fragilisés par la mondialisation. Néanmoins, une quantité croissante de ces films, souvent remarquables, parvient à être sélectionnés dans des festivals internationaux comme Cannes, Toronto, Venise ou New York.

Un cinéma alternatif ?

Signe de ce paradoxe, chaque saison hongroise est devenue un cadre dynamique pour des réalisatrices de grand talent, travaillant dans tous les formats et sur toutes les thématiques. Quoiqu'on ne puisse guère parler d'une tendance, et moins encore d'un mouvement, leurs films évoquent néanmoins l'exclusion des plus défavorisés par la restructuration chaotique de la société civile. Pourtant ces films ne sont pour la plupart pas achetés à l'étranger, dans un contexte de nouvelle censure du marché à une époque où le cinéma est censé être "politiquement libre". Le public international est donc privé d'accès à ces produits culturels qui sont dits "minoritaires"[2].

Malgré les promesses de bienfaits de la transition, les horizons sociaux et économiques se sont assombris face à l'incapacité du mouvement démocratique à vouloir faciliter ce passage à l'économie du marché sans générer de conséquences néfastes. Les couches vulnérables de la société hongroise-en particulier les retraités, les ouvriers et les jeunes-ont été violemment confrontées à l'absence de régulation, aux difficultés croissantes du chômage, à l'inflation galopante, multipliant les sans domiciles fixes et une précarité nouvelle inconnue sous la période communiste.

Les cinéastes femmes se sont attachées à représenter ces nouvelles conditions, à évoquer la violence ethnique (tel le racisme anti-Tsigane), l'héritage de la domination soviétique et de ses satellites, l'identité juive et minoritaire, la toxicomanie chez les jeunes, les conséquences de la transition au sein de la vie de couple, l'impact d'un capitalisme sauvage, les rapports conflictuels entre sexes et générations. Par delà les frontières étroites de la Hongrie, elles répondent à la crise post-communiste en redonnant au cinéma de l'est sa fonction classique de contestation et de débat. Les rares espaces publics et critiques consacrés au cinéma – festivals, conférences de presse, revues et journaux - révèlent l'intensité et la véhémence de ces débats, significatifs aussi d'un désir de faire partie de la communauté européenne ou de s'affranchir des liens imposés par une histoire souvent vécue comme imposée par l'extérieur.

Exemple frappant de ce dynamisme, l'œuvre de la jeune réalisatrice Ibolya Fekete - *Bolshe Vita*,1993, *Chico*, 2002 - évoque dans une perspective chaleureuse la marginalité et

[2] S'adressant à la marginalisation de l'Europe de l'est, György Konrád constate: "Nous sommes les parents nécessiteux, les aborigènes, les laissés pour compte–les arriérés, les déformés, les parasites, les flâneurs, les escrocs, les niais. Sentimentaux, passés de mode, enfantins, mal renseignés, troublés, mélodramatiques, sournois, imprévisibles, négligeant. Ceux qui ne répondent pas aux lettres, ceux qui ratent les grandes occasions, les buveurs, les bavards, ceux qui ratent les dates-limite, qui ne tiennent pas leur parole, les vantards, les gamins... On nous sourit avec pitié, tant que nous ne leur déplaisons pas..." (*To Cave Explorers from the West*, New York: Penguin, 1987).

la précarité sociales générées par le post-communisme et les transcende en images novatrices, post-modernes et transnationales. Sa fiction incorpore librement des composantes documentaires, pointant de manière critique les années tumultueuses de la transition. Symbole de l'urgence de la période 1989-91, son premier long-métrage, *Bolshe Vita*, peut se lire comme une comédie mordante faisant revivre la sensation à la fois vertigineuse et fuyante d'une liberté reperdue aussitôt que reconquise, laissant planer une sorte d'amertume chez les habitants. La juxtaposition savante de séquences de reportage, extraites à la fois d'archives et d'images de son précédent film documentaire, *Les Enfants de l'Apocalypse* (1992), permet à Fekete d'encadrer cette matière historique, mêlant l'élan narratif d'une oeuvre de fiction et l'authenticité documentaire. Intercalant de courtes séquences témoignant de l'euphorie des jeunes Allemands de l'Est se ruant vers la frontière entre l'Autriche et la Hongrie avec d'autres images plus violentes - milices à Prague dispersant des manifestants à coup de canons à eau, émeutes de citoyens roumains dans les rues de Tirgu Mures, foules fuyant des tireurs embusqués à Sarajevo - Fekete intègre aussi le récit plus personnel de jeunes gens du monde entier. Si la jeunesse de l'Est aspirait à une vie matérielle à l'occidentale, d'autres voyageurs, qui n'avaient jamais connu le communisme, accouraient à la recherche d'aventures, attirés par la "Dolce vita" des pays de l'Est.

Élu meilleur premier long-métrage, récompensé par le prestigieux prix Moskowitz, le film fut sélectionné et reconnu la même année au festival de Londres. Dans cette période "brève mais inoubliable où l'Europe de l'Est semblait heureuse" - 1989, l'intervalle entre la chute du communisme et le chaos qui suivi - des jeunes voyageurs se rencontrent dans un bar, le Bolshe Vita : trois Russes, dont un ingénieur réduit, pour survivre, à vendre des couteaux ; une Américaine et une Anglaise venues en Hongrie "parce que c'est là où tout se passe" ; et une propriétaire d'immeuble hongroise, habile à profiter du chaos environnant.

Bien avant 1989, la présence de ces réalisatrices se faisait sentir avec une force exceptionnelles au sein de cette "famille du cinéma hongrois". L'enquête de Judit Ember, *Pócspetri* (banni avant 1989), annonce les documentaires de ses collègues, dont les projets post-1989 évoquent souvent la mémoire des survivants de la terreur stalinienne, tandis que Lívia Gyarmathy, avec son scénariste et partenaire Géza Böszörményi, choque le public par la franchise de son film, *Recsk : le goulag hongrois*, recherche inégalée sur un chapitre depuis longtemps censuré de l'histoire hongroise - celui des camps de travail forcé à l'intérieur du pays[3].

Parmi les nombreuses cinéastes auteurs de leurs scénarios, on trouve une réalisatrice de la génération suivante, Ildikó Szabó, actrice et costumière avant d'obtenir son diplôme à l'École des Arts dramatiques de Budapest en 1982, et membre du célèbre Studio Balázs. Son activité de femme-réalisatrice ne fut pas facile à un moment où la Fondation hongroise du cinéma ne comptait qu'une seule femme au sein de son comité de 73 membres. *Meurtrier d'enfants* (*Gyerekgyilkossagok*, 1993)[4], un

[3] Le *Shoah* de Claude Lanzmann et Le Chagrin et le pitié de Marcel Ophuls représentent surtout les voix masculines comme témoins, alors que les femmes se taisent souvent. La voix narratrice féminine est plus présente dans les textes littéraires tels La Douleur de Marguerite Duras et Aucun de nous ne reviendra de Charlotte Delbos.

[4] *Child Murders* est écrit par Szabó, sur une idée de Zsuzsa Toth. Projections à Budapest, Toronto, Montreal, Thessaloniki, Munich, Puerto Rico, Taiwan, Sidney, Chicago, San Jose, Sundance, et à la Quinzaine des réalisateurs, Cannes 1993 (Prix de la Critique internationale / FIPRESCI pour son "portrait intransigeant des conflits sociaux contemporains et pour son style pure et audacieux." Co-producteur: Kulturelle Filmforderung, Nordrhein-Westfalen, Germany. Comme d'autres collègues de sa génération, Szabó craint que l'Europe de l'Est n'abandonne sa culture par le financement conjoint sans discernement et le rachat des médias par la capitale étrangère, tout en reconnaïssant la nécessité d'accepter les structures économiques de l'Ouest.

des premiers films hongrois de la période post-communiste, financé par un coproducteur international, lui a apporté une reconnaissance internationale. Le titre suggère à la fois l'acte de tuer les enfants et l'enfant-tueur : "Ce n'est pas un film hongrois "typique", dit-elle, ces événements tragiques auraient pu se dérouler n'importe où."[5] Le film est en noir et blanc et déploie une pureté d'images frappante au regard de la noirceur du contexte : un portrait de Zsolt, garçon de douze ans abandonné par sa mère dissidente, obligé de s'occuper d'une grand-mère excentrique et alcoolique dans un quartier pauvre de Budapest, qui se complique avec l'arrivée de Juli, jeune Tsigane enceinte survivant dans un wagon abandonné au bord du Danube. Quand elle fait une fausse couche, les deux copains jettent l'enfant dans le fleuve, et Juli finit par se pendre.

Szabó dresse un portrait sombre et cru, à un moment où la communauté gitane, plus consciente de son identité, manifeste dans le cadre d'un mouvement social fondé sur une conception de l'unité - "*jekhipe*" - renforcée par l'usage agréé de l'ethnonyme "Roma" à la place d'autres dénominations telles que "zigany", "gypsy ", "gitano", ou "zigeuner"[6]. Elle examine le sort tragique de ceux qui durent subir une collectivisation forcée suivie de contraintes nouvelles - le taux de chômage des Gitans atteint 50% dans certaines communes hongroises. Le film s'interroge sur le statut doublement marginalisé de cette catégorie sociale.

Le prochain projet de Szabó, plus autobiographique comme beaucoup de films de cette époque, met en scène ses propres expériences et celles de ses amies : "C'est un film sur le divorce, pas forcément féministe, mais de notre point de vue en tant que femmes... Dans l'Europe de l'Est, le mariage comme la vie en général apparaissent plus brutaux qu'à l'Ouest ; c'est aussi plus drôle, plus méchant. La Hongrie bat tous les records de divorce et de suicide parmi les jeunes ; pour les alcooliques femmes, on est en seconde place sur le plan mondial. Ces statistiques sont, je crois, assez sérieuses pour mériter un film."[7]

De telles expériences restent pour la plupart cachées aux fins fonds des secrets de la vie familiale et personnelle, échappant aux institutions sociales. La littérature, le cinéma, ont articulé ces questions, les ont replacé sur la scène sociale à travers des positions dissidentes semblables à celles de l'époque socialiste, où ces problèmes pouvaient difficilement être mis en scène

Son film suivant, *Les sorcières* (*Csajok*, 1995), est une étonnante satire férocement féministe, mettant au premier plan les meilleurs actrices hongroises contemporaines. Trois femmes se rencontrent dans une piscine publique, se saoulent au champagne et décident de se débarrasser de leurs maris brutaux, médiocres et incompétents. Jaillissant dans une Hongrie nouvelle et libérée, le trio s'efforce de trouver son bonheur. Primé par les deux principaux prix du Festival national du cinéma hongrois et sélectionné en compétition officielle du Festival de Berlin, ce film témoigne d'une sexualité libérée et sans entrave, un peu folle. Tourné dans des couleurs criardes, il transmet avec intensité l'ambivalence des luttes des femmes dans l'après-communisme.

[5] Transcrit et traduit d'un entretien avec la réalisatrice au cours du 18ème Festival International de Toronto, septembre 1993.

[6] Je remercie László Kürti, chef du département de Sciences humaines à l'Université de Miskolc (Hongrie) des résultats de son travail anthropologique en Hongrie et Roumanie concernant la position historique et culturelle du peuple Roma. The Remote Borderland : Transylvania in the Hungarian Imagination, Stony Brook, State University of New York Press, 2001.

[7] Cinq amies intimes de Szabó entre 22 et 45 ans se sont suicidées : "Les raisons, bien sûr, sont très compliquées, et j'en ai mes propres théories."

Au carrefour des générations

On devrait ici aussi rappeler les réalisatrices de la génération Kadar, notamment Lyvia Gyarmathy, Judith Elek et Márta Mészáros[8]. Ildikó Enyedi, chef de file de sa promotion, a connu un grand succès avec *Mon vingtième siècle* (*Az én Huszadik Századom*, 1992), vite devenu un des films les plus largement diffusés à l'époque. Éva Pataki et Ibolya Fekete, longtemps scénaristes, l'une travaillant avec Mészáros, l'autre avec György Szomjás, réalisent aujourd'hui leurs propres films. Cette créativité féminine symbolise non seulement le dynamisme d'une nouvelle culture visuelle mais traduit aussi tous les glissements intervenus dans les secteurs de l'industrie cinématographique, de l'exploitation à la distribution et à la réception.

Márta Mészáros, grande doyenne de cette génération, formée à Moscou comme d'autres cinéastes du groupe de 1956, continue à tourner des films engagés, toujours savamment insérés dans l'esprit et les luttes de son époque. Sa trilogie magistrale de films-journaux produits avant les changements des années 1990 - *Journal pour mes enfants*, 1983, *Journal pour mes amours*, 1987, et *Journal pour mon père et ma mère*, 1990, constitue un ensemble d'études passionnées racontant l'évolution d'une jeune femme aux prises avec les évènements du vingtième siècle. À la fois autobiographie, document, souvenir et analyse des sources historiques, le scénario de cette grande épopée cinématographique a connu des retards successifs avant d'obtenir enfin les autorisations de sortie : "Mon but était de tourner une trilogie semblable à un ouvrage romanesque en littérature... où les récits continuent, les personnages reviennent après avoir vécu certaines choses, enrichis ou accablés d'expériences historiques et privées."

Un certain nombre des films "libérés" de la dernière décennie exposent des images de corps érotisés par opposition à l'esthétique nuancée de l'époque socialiste. Tributaires d'une demande nouvelle ou symptôme d'un accès différent au marché, mêlant charmes et déceptions, ces films ont parfois scandalisés certains spectateurs habitués à des manières plus indirectes. À la fin de cette décennie, Mészaros réalise *Les filles de fortune* (*Szerencsés Lányok*, 1999), regard controversé sur la prostitution à l'Est. Attractif de par l'élégance de ses plans, ce film enchaîne de longues séquences de corps dénudés détaillant les faits et gestes d'une Russe, venue se prostituer à Varsovie pour mieux gagner sa vie grâce à des clients étrangers. Mészáros ne voit aucun décalage entre ce récit et ses ouvrages précédents, "car le travail sexuel est l'activité du personnage principal, et je filme les femmes au travail, telles les ouvrières d'usine, protagonistes de mes films de l'époque communiste."

Sa collègue Judit Elek inaugure les productions controversées de la décénnie avec *Mémoires d'un fleuve* (*Tutájosok*, 1990), première co-production franco-hongroise après 1989 à dénoncer en termes explicites l'anti-sémitisme hongrois dans une perspective spécifiquement juive, prenant comme sujet le procès infâme de Tiszaeszlar, au siècle dernier. Dans un entretien, elle avoue avoir patienté vingt ans, depuis l'époque de ses études pour pouvoir raconter cette histoire occultée de la disparition présumée et du meurtre rituel d'une jeune chrétienne des années 1880, suivis du procès qui anticipa celui de l'affaire Dreyfus en France, mettant en scène l'af-

[7] Cf. dans ce numéro de *Théorème*, l'article de Kristian Feigelson, et Catherine Portugès, *Screen memories*, Indiana University Press, 1993.

frontement entre antisémites et libéraux: "Mais c'était impossible à l'époque de parler ouvertement d'antisémitisme...pourtant il faut savoir qui on est, ce que l'on peut devenir, et cela reste impossible sans découvrir les racines du passé."

Plutôt mal reçu en Hongrie, le film a connu depuis un certain succès dans le circuit des festivals. A l'instar d'une tradition, celle de l'allégorie historique, promue souvent dans les films de l'Est, *Mémoires d'un fleuve* met en juxtaposition un parallèle identifiable entre ces événements et les procès staliniens des années 40 et 50. Le film utilise ainsi des formes narratives issues de reconstruction onirique pour interroger le fleuve Tisza afin d'en dégager les souvenirs enfouis.

L'œuvre des documentaristes a pris une ampleur importante au cours de ces dix dernières années : *Andrej* (1992) d'Anna Geréb interroge le double rôle tragique d'un hongrois-ukrainien au travail forcé dans une mine soviétique, envoyé par la suite pour fomenter la discorde dans les rangs des ouvriers de l'industrie sidérurgique aux usines de Csepel, près de Budapest, avant d'assumer le rôle clandestin de chauffeur du leader János Kádár,- le dernier premier ministre de l'ère communiste de 1956 à sa mort en 1988. Autre film du début des annés 1990, *Est/Ouest : on est mieux chez soi* (1992), itinéraire personnel de Gamma Bak, raconté du point de vue de son père, analyse les effets du retour en Hongrie des émigrés et réfugiés de l'Est après un séjour de vingt ans au Canada après la révolution de 1956. L'émigration, le rapatriement, et l'identité culturelle fragmentée deviennent des thèmes fréquents de ces films des années 1990, cherchant à enquêter sur de multiples histoires vécues, interdites jusqu'ici à l'Est, touchant autant à la vie fantasmatique de leurs protagonistesqu'à celle de ces cinéastes.

Née à Budapest en 1955, Ildikó Enyedi appartient aux cercles d'artistes les plus originaux de cette période post-communiste. Comme ses homologues de la nouvelle vague française des années 60, Enyedi et ses collègues ont developpé au Studio Béla Balázs un exemple unique de production indépendante en Europe. Fondé comme ciné-club en 1959, cet atelier a accueilli les grands noms du cinéma hongrois, y compris István Szabó, Pál Gábor, Judit Elek, György Szomjás, Gábor Bódy, András Jeles, Béla Tarr, Péter Forgács, Gyula Gazdag, Péter Gothar. Chacun s'engage ici à approfondir d'une façon personnelle les tendances du studio, autour d'un usage du langage plutôt visuel que littéraire, et d'une praxis ouverte sur l'innovation et les genres artistiques les plus variés. Invitée fréquemment à des rétrospectives de ses oeuvres et à des festivals internationaux, Enyedi fut élue présidente du jury au concours de long-métrages à Budapest en 2001. Depuis *Mon Vingtième siècle*, elle a réalisé *Le Chasseur magique* (1994), basé sur l'opéra de Carl Maria von Weber, *Der Freischütz*, *Tamás és Julil* (1997), et *Simon le magicien* (*Simon mágus*, 1998), tourné à Paris dans l'esprit des célèbres photographes d'origine hongroise Brassaï et Kertész. Son interprétation très personnelle du paysage parisien, soutenue par une mise en scène aux tonalités méditatives, apparaît comme un discours adressé à des angoisses millénaires et portant sur la signification de la vie contemporaine par rapport au passé.

Mon Vingtième siècle, produit par le Studio de Budapest, Caméra d'or du meilleur premier film à Cannes en 1989, célèbre le centenaire du cinéma dans une très belle fresque utilisant un mécanisme de double récit des deux jumelles, Lili et Dora (jouées par la polonaise Dorotha

Segda, également dans le rôle de la mère où les prénoms rappellent ceux des soeurs Gish, stars du cinéma muet) séparées en 1900 dès leur naissance. La nostalgie (thème fréquent de l'ère post-communiste) y joue un rôle principal : sous le signe des promesses du dernier tournant du siècle, Enyedi évoque le contraste entre l'espoir et la turbulence sur le ton d'une naïveté espiègle, en porte à faux avec l'ironie d'une vision rétrospective. Les jumelles incarnent l'entendement de la pensée européenne, les rôles ouverts aux femmes de leur époque : Lili, l'anarchiste choisit la pauvreté, se voue à la révolution, ni intimidée ni découragée par la violence, tandis que le sort de Dora est déterminée par sa blondeur, sa beauté hyper-féminine de courtisane et d'aventurière. Entre les deux se dresse un personnage masculin, "Z" - homme de science, inventeur, voyageur - apparition quelque peu mythique servant à relier le destin de ces sœurs séparées.

Cinéma visionnaire ?

Ces œuvres filmiques comme d'autres, innombrables, ont servi en Hongrie à des débats publics et privés sur l'identité nationale, la communauté européenne, et la mémoire collective. Depuis longtemps connu pour ses stratagèmes habiles permettant de contourner la censure pour communiquer directement avec son public averti, ce cinéma des femmes sert aujourd'hui à la fois de lieu de mémoire et de questionnements. Il est dernièrement devenu un relais-support aux discours des individus et des communautés. Un cinéma finalement si spécifique pour corroborer la vision qu'avait l'écrivain György Konrad du nouveau monde et de l'Europe centrale : celle de peuples contraints à refaire leur vie dans un contexte d'héritage amer, tout en affrontant un avenir précaire.

Peut-être demain, Judit Elek, 1979
Mon vingtième siècle, Ildikó Enyedi, 1988

Rouges et Blancs, Miklós Jancsó, 1967
Tentations, Zoltán Kamondi, 2000

Gábor Erõss

Le statut de l'histoire au cinéma après 1989

Existe-t-il une rupture dans la représentation de l'histoire par le cinéma entre "l'avant" et "l'après" 1989 ? Le changement politique affecte-t-il le champ cinématographique ? Après l'avènement de la liberté, la censure, même assouplie, les stratégies d'évitement ou les sous-entendus auxquelles elle obligeait les réalisateurs, les allégories historiques ont été appelées à disparaître. Si avant 1989 la thématique historique a bien été, comme le prétendait Jancsó après-coup, un simple prétexte pour parler de choses plus actuelles, l'histoire devient "inintéressante" après 1989 et le nombre de films à thèmes historiques baisse. À l'inverse, la liberté retrouvée de (re)présenter le passé provoque un engouement pour le cinéma historique. Mais il ne suffit plus d'énoncer des faits : "A présent, il faut faire des films, c'est-à-dire que même dans le cas d'un film historique, l'accent n'est plus sur l'histoire mais sur le film..."[1]. Au début des années 90, "des morts envahissent l'écran : victimes, hommes et femmes assassinés. Mais ce sont les victimes d'autres monstres, relevant non de l'Histoire, mais de la vie privée (de l'existence et non de l'histoire)."[2] Dès lors, quelle est réellement la place de l'histoire après 1989 ?

Au-delà des considérations politiques, la question de la pérennité des mentalités, des schèmes culturels, se pose. Aucune des deux composantes de la mémoire collective telle que l'a définie Maurice Halbwachs[3], ni l'expérience personnelle, ni surtout "les cadres sociaux" lui servant de support (langue, espace social, générations, etc.) n'évoluent à la vitesse des changements politiques, même profonds.

Le champ cinématographique hongrois semble avoir été, à partir de la réforme cinématographique de 1960-63[4], suffisamment autonome pour que l'on puisse le considérer autrement que comme un simple "courroie de transmission" ou d'exécution de telle ou telle politique culturelle[5]. La censure et les tabous n'expliquent pas tout, puisqu'il s'agis-

1 Le cinéaste Géza Bereményi, in *Filmvilág*, 2000/1, pp. 14-18.

2 Bikácsy Gergely, "Fordulópont elött a Magyar film" ("Le cinéma hongrois est avant un tournant"), in *Társadalmi szemle*, 1993/ 8-9., p.95.

3 Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994 (1925).

4 Jean-Pierre Jeancolas, *L'œil hongrois. Quatre décennies de cinéma à Budapest*, Budapest, Magyar Filmunió, 2001, pp. 51-56.

5 Cf. entre autres Sándor Révész, *Aczél és korunk* (Aczél, ministre de la culture), Budapest, Sík Kiadó, 1997, et Gábor Bolvári-Takács, *Filmmüvészet és kultúrpolitika. (Art cinématographique et politique culturelle, 1948-1989)*, Budapest, Planétás, 1998.

sait plutôt de négocier et de développer des stratégies diversifiées pour contourner les interdits, ou simplement d'être patient[6]. Les paraboles historiques – d'ailleurs de plus en plus rares à partir de 1975 – n'étaient pas de simples métaphores et les interdictions furent loin de frapper automatiquement et mécaniquement tous les sujets historiques "sensibles". La censure de la période 1960-1989 n'explique ni une éventuelle conjoncture ni un éventuel reflux des films historiques après 1989.

L'histoire a bien été un thème central avant 1989, mais n'a pas été qu'un prétexte pour parler du présent et encore moins un support de propagande. Dans le cadre des films évoquant le tabou de la révolution de 1956, on note au début de la période suivant 1956 l'émergence de quelques films comme *Vingt heures* (Fábri, 1965), *Dix mille soleils* (Kósa, 1967), puis *Père* (Szabó, 1966), avant que ce thème ne devienne omniprésent dans les films des années 1980...

Loin d'être de simples données statiques, les principaux "tabous" de la société hongroise, dans un contexte de censure et d'autocensure, faisaient l'objet d'interprétations, de négociations au sein du champ cinématographique et dans les relations des cinéastes au pouvoir politique.

La querelle des anciens et des modernes

Comme des "vases communicants", documentaires et longs-métrages se complètent. Jusqu'à la fin des années 80, l'histoire reste l'enjeu des longs-métrages et, malgré un déclin relatif, on observe peu à peu une montée en puissance du documentaire historique et du film de "témoignage" entre 1986-89, soit pendant et non après l'agonie du régime dit communiste. La mémoire relève d'une histoire récente, d'un vécu du cinéaste ou de ses contemporains persécutés par le régime communiste. Paradoxalement, les tabous tombent, au moment où ils ont déjà été transgressés.

L'effet mécanique de la chute générale de la production cinématographique affecte un genre estimé coûteux : moins de films de fiction équivalent à moins de films historiques. Une fondation spécialisée dans le financement des productions historiques, la Fondation du cinéma historique (MTFA) est créée en 1993, sans pour autant enrayer le déclin du genre. Les schémas nationaux de représentation de l'histoire, construits et portés par une politique culturelle d'Etat qui en avait le quasi-monopole, ne survivent guère à l'ouverture du pays au marché global et aux coproductions internationales.

Mise à part Jancsó[7], toute la génération de la guerre et de 1956 amorce sa retraite. Fábri[8] est mort, Makk tourne depuis de très longues années un seul film, la suite d'*Amour*, Sára ne reste actif qu'au début de la décennie, Kósa ne tourne plus. La jeune génération se sert de l'histoire - à l'instar des cinéastes français – comme d'un décor ou d'un arrière-plan (dans les contes poétiques d'Enyedi et de Szász, les comédies populaires de Tímár ou de Koltai).

Cet argument générationnel permet d'expliquer le déclin relatif du film historique, qui semblerait plus décisif, plus que les répercussions de la crise économique. Au festival de février 2000, un débat autour du film

6 C'est ainsi que Fábri attendit dix ans, pour pouvoir tourner enfin, en 1976, un film dont le scénario, jugé "existentialiste", avait été refusé. Cf. Gábor Eröss, "Le Cinquième sceau. La morale de l'histoire", *Degrés, revue de sémiologie*, Bruxelles, 2002.

7 Cf. l'article de Raymond Durgnat dans ce numéro.

8 Cf. l'article de Katalin Pór dans ce numéro.

de Márta Mészáros, *Le dernier journal*[9], a été l'occasion de faire remarquer que "le passé est toujours là : le marécage des traumatismes personnels ou familiaux (...) ; le film de Márta Mészáros raconte le sort de son père sculpteur, réfugié en URSS, exécuté en 1938 "[10]. Mais ce genre de film historique serait devenu anachronique, ne correspondant plus aux attentes supposées du public, suggèrent-ils. Le jeune cinéaste Attila Janisch insiste : " Traiter ce passé est du ressort de la génération de Mészáros. "D'autant que, parallèlement, la chute du communisme ayant démantelé les systèmes de codes qui servaient pour la création des films, il incombe à notre génération d'en élaborer de nouveaux"[11] - entendez : de nous défaire de l'obsession mémorielle.

L'opposition entre "jeunes" et "vieux", ressemble à une querelle des anciens et modernes[12]. Dix ans plus tôt, on avait déjà assisté à une contestation ouverte de la domination des "vétérans". En 1990, de jeunes cinéastes se révoltent et "demandent l'accès aux studios, la possibilité de tourner", ils "accusent les notables de la profession, les «apparatchiks» ; rares sont les anciens qui participent au débat ; Miklós Jancsó est présent, il soutient les jeunes et les cautionne quand ils assurent que leur démarche n'est pas une guerre de générations"[13]. Être vieux n'est vraiment pas une question d'âge : Simó, adepte du film-mémoire, est le grand protecteur et promoteur des jeunes[14], tandis que Jancsó, au-delà de 80 ans, passe encore aujourd'hui pour "le plus jeune des réalisateurs hongrois"[15]. Entre-temps, après l'interrègne de 1989-1991, de nouvelles institutions apparaissent comme la Fondation du cinéma hongrois. À travers cette Fondation, qui jouit d'un quasi-monopole[16], l'Etat reste en effet le principal mécène du cinéma, tout en lui assurant une certaine autonomie.

Beaucoup d'anciens maintiennent le cap du passé : les enfants des "tempêtes de l'histoire", la génération 1928-38 : de Bacsó (né en 1928) à Szabó (1938), en passant par Maár (1934). D'autres explorent un passé lié à la mémoire. Mészáros (1931), Simó (1934) ou Elek (1937) persistent et signent : ils restent fidèles, malgré une diversité thématique, à la tradition du film historique. Sans parler des "histoire-vérité" des Sára ou Gyarmathy. Bacsó, par exemple, qui se plaint d'un prétendu ostracisme le frappant dans les années 90, tournera ainsi un film historique à gros budget (*Karády*). D'autres, jouissant d'un fort capital symbolique, comme Sára (1933), Kósa (1937), Kovács (1925) - s'engagent dans la politique (à gauche comme à droite), sans toutefois "tourner le dos aux images". Ils deviennent membre de la Commission culturelle du Parlement, président du Conseil supérieur de l'audiovisuel ou directeur de chaîne de télévision publique. Simó, mais aussi Pál Sándor, cinéastes de l'histoire, acquièrent des positions dominantes au sein du champ cinématographique, en tant que professeurs à l'Ecole Supérieure de Cinéma.

9 Cf. l'article de Kristian Feigelson dans ce numéro.

10 Viktor Epres, "Privátttörténelmek, közerkölcsök" (Histoires privées, mœurs publiques), www.magyar.film.hu

11 Attila Janisch, www..magyar.film.hu

12 A l'instar de l'après-guerre dans le cinéma français. cf. Sylvie Lindeperg à propos de la *Bataille du rail*, in *Les écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français*, Paris, CNRS, 1997.

13 Jeancolas, *L'œil hongrois...*, op.cit., p. 240.

14 En tant que principal de "la promotion 1998" à l'Ecole Nationale du Cinéma, la génération des Ferenc Török et Szabolcs Hajdú, tous deux primés meilleurs réalisateurs de premier film. (Il est mort en septembre 2001.)

15 Bon mot du critique György Báron. Jancsó est "jeune" à cause de ces prises de position, mais aussi de ses "positions" esthétiques, le style et le langage frais de sa dernière trilogie et précisément : son rejet du film historique, après 1989.

16 Sa part dans le financement va en diminuant au cours de la décennie, mais elle reste une institution centrale du point de vue du champ.

Les leurres de "l'histoire-vérité"

Certains vont poursuivre la production de documentaires historiques : de Sára sur les *Femmes hongroises au Goulag* (1991), à Jancsó (*Messages en pierre* : un rapport intime au temps et à la mémoire juive, très éloigné de ses paraboles historiques précédentes). Les cinéastes visent avant tout à montrer des vérités demeurées cachées, à transgresser les tabous d'avant 1989. "Les grands thèmes traités par les documentaires demeurent l'histoire récente de la Hongrie ou des Hongrois de Transylvanie, ou la vie des Tziganes en Hongrie (...)."[17] Le soutien financier de la Fondation du cinéma historique est également de plus en plus explicitement et exclusivement orienté vers le documentaire, bien que le long-métrage de fiction ne soit pas pour autant évincé.

En 1996 le film de Lívia Gyarmathy, *Evasion* (produit avec le soutien de la Fondation du cinéma historique et d'Eurimages) est présenté comme le film sur le goulag hongrois[18]. Projeté depuis par les différentes chaînes de télévision chaque veille de 23 octobre, ce film de fiction ne brise plus aucun tabou, mais s'insère plutôt dans une stratégie commerciale. Il s'agissait de faire un film de genre, assez proche des films d'espionnage ou des films d'aventure. Il symbolise à ce double titre un certain tournant : film sur l'histoire récente, mais tourné pour le grand public (avec *happy end* !). Ces films, souvent inspirés par des drames personnels et des tragédies vécues par ceux qui les racontent, obéissent de plus en plus à des logiques de cinéma commercial et international.

En 1996, Sándor Sára raconte sa vérité dans *Accusation*, en décrivant les exactions perpétrées par les soldats de l'Armée Rouge à l'égard de la population civile en 1945, tabou véritablement absolu avant 1989. Toute la tragédie, mais sans l'authentique sensibilité[19] et les sublimes prises de vue qui caractérisaient Sára auparavant, sans suspens comme Gyarmathy, sans humour comme d'autres. La posture apparaissait à certains comme anachronique. Pour d'autres, elle participait d'un devoir de mémoire, extrêmement pressant[20].

Ces quelques films d'histoire-vérité sont restés isolés et n'ont pas créé de dynamique propre. Comme si la censure, les tabous politiques n'avaient pas véritablement empêché les cinéastes, avant 1989, de parler de l'Histoire telle qu'ils la voyaient, telle qu'ils l'avaient vécue.

Le film populaire entre nostalgie et patriotisme

Les remakes - dont ni le sujet ni le décor n'est "historique", mais dont l'inspiration l'est entièrement - se succèdent vers la fin de la décennie, sur le mode de la nostalgie : *Hippolyte le laquais* de Barna Kabay (1997), et *Voiture de rêve* (Kabay et Peténi, 1999) reprennent les deux plus grands succès du cinéma parlant hongrois de l'entre-deux guerres. Une façon de représenter une-époque-sans-souci, un-monde-où-l'on-peut-rêver, et lui faire correspondre un présent

17 Jeancolas, op.cit., pp. 257-258.

18 Lívia Gyarmathy avait auparavant, en 1988, réalisé Recsk (tourné avec son mari Géza Böszörményi, lui-même ancien interné), un documentaire sur le "Goulag hongrois ", construit autour les témoignages de rescapés. Comme en France (pensons au *Chagrin et la pitié*), c'est par ce documentaire, que le changement de discours sur l'Histoire arrive.

19 Ákos Szilágyi, estime que "les comédiens ressemblent à des bourgeois budapestois du tournant du siècle plutôt qu'à des paysans de 1945, les gestes, dialogues, accessoires ne sont pas crédibles ". In *Filmvilág*, 1997/ 4, 1997/11.

20 László Dobos y a retrouvé ses propres souvenirs d'enfance et a appelé à multiplier les témoignages de ce type avant qu'il ne soit trop tard (*Filmvilág*, 1997/ 11).

qui en a toutes les apparences filmiques. Bacsó, précurseur dans le domaine de la comédie (musicale) historique, tourne des "faux remakes" : *Témoin de nouveau* (1993, "suite" de son film légendaire, *Le témoin*[21]) et un autre sur la vie de Katalin Karády, star légendaire, femme fatale du cinéma hongrois des années 40.

Les cinéastes réagissent ainsi au démantèlement de l'infrastructure cinématographique et à la quasi-disparition des films hongrois des salles, au profit des productions hollywoodiennes. Leur capital symbolique s'étant "déprécié", ne pouvant plus compter sur leur notoriété, ils se doivent de regagner les faveurs du public. L'emprise directe du politique sur le cinéma n'existe plus vraiment, alors que l'économique devient pesante[22]. Le cinéma s'émancipe et se restructure sur le modèle européen.

Deux films très différents, *Dollybirds* (Péter Tímár, 1997[23]) et *La conquête de la patrie* (Gábor Koltay, 1996) présentant tous deux un nouveau rapport au passé, s'adressent délibérément au plus grand nombre. Divertissement "apolitique" mêlé de douce nostalgie (envers la période socialiste !) pour le premier, péplum patriotique à la gloire de la Nation, pour le second. L'un fait appel à la mémoire collective, l'autre à la légende institutionnalisée. Les deux sont fondés sur des savoirs tacites, renvoyant à un imaginaire collectif pour le premier, ou à un savoir de type scolaire, pour le second[24].

Le succès de *Dollybird* fait des émules[25] : *Le petit voyage* de Mihály Búzás (1999), entre autres, est imprégné par la même nostalgie envers la "douce dictature", l'époque de "notre" jeunesse. Le socialisme devient enfin une affaire rentable... dans le capitalisme. L'aspect "populaire" du cinéma gagne en importance, tendant à faire évoluer la mémoire collective pour en valoriser les contenus "positifs", sinon provoquer une forme "d'amnésie structurelle"[26].

La conquête des lieux, film pseudo historique d'András Szöke tourne en ridicule la Conquête de la patrie et enchante le public étudiant opposé à "l'historicisation ringarde" de Koltay. Ces faux chefs de tribus et autres clowns sympathiques finissent par devenir des nôtres. Anti-film historique[27], *La conquête des lieux* démontre en creux à quel point le cinéma historique a gardé son importance symbolique. Dans ce contexte, on ne s'étonnera guère que la grande fresque en costumes, *L'homme de pont*, ait été précédé d'une vive polémique de plus d'un an et d'un autre film parodico-expérimental, où l'incontournable "icône" du cinéma hongrois et de l'intelligentsia de gauche, Jancsó, joue le rôle... du cinéaste (*Le plus petit film sur le Hongrois le plus grand*[28]).

Les anciens comme les nouveaux sont habitués à parler du passé. On ne se débarrasse pas du jour au lendemain de ses habitudes, pour les pre-

21 Cf. l'article de Juliana Brandt dans ce numéro.

22 cf. l'article de Miklós Havas dans ce numéro.

23 Dans le même genre (la comédie musicale en moins), *Nous ne mourrons jamais* (Róbert Koltai, 1992), basé sur les souvenirs d'enfance de Koltai, avait été le premier grand succès du cinéma d'après '89. Koltai renouvelle l'expérience avec *Csocsó* en 2001, nouveau succès au box-office.

24 L'appel aux experts historiens, la "vérité" nuit paradoxalement à la vraisemblance. D'autant plus que le réalisateur reste incohérent : aussi les critiques n'ont-ils pas manqué d'attaquer le film là où ça faisait le plus mal pour une œuvre qui se voulait authentique (et pédagogique) : relevant des anachronismes visibles et risibles dont le plus mémorable est sans doute cette Bible imprimée, que les magyars du 9e siècle tiennent en main.

25 Tímár lui-même tente à nouveau l'expérience avec *6 : 3* et Koltay avec *Sacra Corona*.

26 Le terme est de P. Bourdieu (*Sur la télévision*, ed. Liber, 1999) mais désigne chez lui un autre phénomène.

27 Le peuple hongrois "n'a qu'une seule tare : ils ne sont jamais contents dans le présent et s'intéressent toujours plutôt à leur passé". C'est le réalisateur–comédien, qui le dit dans le film lui-même.

28 Ajoutons qu'avec les objets mis en scène, objets fétiches de "la société de consommation socialiste", ce ne sont ni le 9e siècle, ni les années 1990, mais le passé récent (diffus) qui émerge : les années 1960-70-80. Encore un film de nostalgie, en somme.

miers, de sa formation et de ses références, même négatives, pour les seconds, et encore moins d'un héritage culturel. Le changement intervient dans le rapport à l'histoire et non dans le thème lui-même, resté très souvent historique.

L'héritage européen

Le recours à la coproduction internationale relève d'une stratégie d'ouverture, mais aussi d'une stratégie par défaut afin de pouvoir tourner. Il faut alors se plier aux exigences européennes : faire appel à un savoir tacite, souvent hors-champ et pourtant présent. La Seconde Guerre mondiale devient un thème idéal, celui d'une mémoire historique partagée par les spectateurs hongrois et occidentaux. Szabó (*Sunshine*[29]), Mészáros (*La septième chambre*), Erika Szántó (*Elysium*) ou encore Frigyes Gödrös (*Glamour*) vont s'atteler à représenter ce passé-là dans des coproduction internationales. Puis Péter Forgács[30], dans le domaine du documentaire. L'Europe semble s'intéresser en particulier aux films sur l'Holocauste : le génocide juif apparaît comme un événement fondateur mais aussi un des thèmes communs par excellence[31].

D'autres films, à la suite d'Enyedi (*Mon vingtième siècle*, 1988), renvoient à un héritage culturel européen vague. Par exemple Zoltán Kamondi (*L'alchimiste et la vierge*, 1998), qui reprend les motifs visuels emblématiques du Moyen Âge, ou encore József Pacskovszky (*Notre amour*, 1999) à la recherche de la mémoire de sa famille polonaise. L'iconographie, comme la mémoire, délestée de sa dimension événementielle, renvoient au passé et non à l'histoire.

En dépit d'une remarquable continuité des thèmes et des "personnes", le changement de régime de représentation du passé semble bel et bien avoir eu lieu au tournant des années 1980-90. Il est du fait de la nouvelle génération.

La "génération moyenne", comme Grunwalsky, reste en partie fidèle aux traditions du cinéma hongrois, mais autrement : son *Utrius* succombe en 1914 aux infections post-opératoires[32], où il se fait opérer pour ne pas partir se battre sur le front. La littérature reste une principale source d'inspiration, et avec elle, très souvent : l'histoire comme "passé", comme arrière-fond et non comme événement : c'est le cas de János Szász (*Les garçons Witman*[33]), de József Pacskovszky (*Le voyage merveilleux d'Esti Kornél*, entremêlant le fil des œuvres et de la biographie d'un autre écrivain et poète du début du siècle, Dezsö Kosztolányi), ou de Krisztina Deák, dont le film tiré d'un roman à succès, *L'oreiller de Jadwiga* (1999), a été un des rares longs-métrages à gros budget pendant cette période, faisant d'un village slovaque dans le sud de la Hongrie du début du siècle le décor d'une ravageuse histoire d'amour. Films début du siècle[34], films d'une belle époque sur le déclin (meurtre, vieillesse, la Première Guerre mondiale et les révolutions successives...), "à costume" (mais pas de costumes ostentatoires). Films sur un temps révolu, faisant partie d'une mémoire culturelle se distinguant à la fois de l'histoire et de la mémoire personnelle.

29 Cf. l'article de Susan Suleiman dans ce numéro.

30 Cf. l'article de Roger Odin dans ce numéro.

31 Cf. l'article d'Edit Rozsavölgyi dans ce numéro.

32 L'analogie avec *La chambre des officiers* de Dupeyron, la représentation in absentia de la Grande Guerre, est frappante.

33 Matricide au début du siècle. Le cas de Woyzeck est plus complexe : pièce de théâtre connue de Büchner, elle a été "magyarisée" au sens du "film noir est-européen" (l'idée du nouveau film noir est d'András Bálint Kovács).

34 Une époque à la charnière de ce que Jan Assmann appelle mémoire historique/ mémoire communicationnelle.

Lorsque les événements sont relégués au second plan, les sentiments, souvenirs et réminiscences tiennent lieu de mémoire historique. On aboutit au "contemporain vague" (Jeancolas), rappelant le passé, souvent entièrement abstrait, en tout cas soustrait aux repères chronologico-spatiaux habituels (Péter Gothár, *Poste avancé*[35] ; Attila Janisch, *Long crépuscule*). Dans un double mouvement de décontextualisation, on arrache la Hongrie à l'Europe centrale et à son histoire, pour la rapprocher de l'éternel hiver "russe" tout en sapant et rasant le "monde-de-la-vie" pour en faire un "monde-de-la-mort" à prétention universelle. Une sorte de réalisme poétique et tragique, version hongroise - brouillard, froid, espace urbain désert, champ de ruine et champ de bataille jonchés de cadavres[36] - supplante le "réalisme", le cinéma-vérité du film historique.

Meurtres d'enfant de la jeune Ildikó Szabó, représentant par excellence de ce "monde-de-la-mort", se passe dans un présent vague[37] et... sur des terrains vagues : un drame en noir et blanc, outil de stylisation, d'abstraction, de condensation dramatique, avec contrastes de la lumière et de l'ombre. Bien que le film se déroule dans un paysage urbain budapestois facilement reconnaissable, les marges de la ville, les bords du Danube deviennent un paysage symbolique : nous sommes à la périphérie de la nature et de la civilisation, abandonnées et en pleine décomposition[38]. *Beaux jours* (2001) du jeune Kornél Mundruczó est de la même veine, caméra légère et gros plans décadrés en plus. Ce présent vague, en vertu d'un *savoir* tacite qui date les films en fonction de repères typiques, se perçoit comme un passé récent a-chronologique.

Cette nouvelle métaphysique, faussement historique, riche de tous les topoï est-européens élaborés par le cinéma hongrois des dernières décennies, culmine sans doute avec l'œuvre de Béla Tarr[39], et notamment son *Tango de Satan*[40], et avec les films de György Fehér (*Crépuscule*, 1990 ; *Passion,* 1998).

L'histoire au temps présent

La "chute du communisme" n'intéresse pas particulièrement les cinéastes hongrois. Pas les événements en tout cas ; plutôt les résultats. Peut-être parce que le discours politique hongrois substituait à "l'événement" lui-même (invisible), les conséquences de celui-ci : la misère (financière et/ou psychologique), la délinquance, etc. Le point de vue adopté par les cinéastes est en tout cas celui des gens simples (loin des "grands moments").

Les documentaires poignants de Pál Schiffer et Tamás Almási font autorité. Mais l'histoire du temps présent est également représentée, dès 1990-91, par Jancsó (*Dieu marche à reculons*), Szabó (*Chère Emma*) ou Zsolt Kézdi-Kovács (*Et pourtant...*). De même, un peu plus tard,

35 De même, les films "russes", non datés, étranges mais familiers de Tamás Tóth (*Les enfants des dieux de la fonte*, 1993 ; *Natacha*, 1997), ou de Gothár (*Vaska l'arsouille*, 1995) font des Russes, plus que de la Russie, l'icône d'une certaine "est-européanité". Cela vaut a fortiori pour *Bolshe Vita* d'Ibolya Fekete.

36 cf. Miklós Györffy, *A tizedik évtized. A magyar játékfilm a kilencvenes években* (*La dixième décennie. Le film hongrois dans les années 1990*), Budapest, 2000. pp. 257-371.

37 Ce sont Grunwalsky et Szomjas que l'on considère comme les représentants par excellence du "socio-noir", ou de l'Histoire du temps douloureusement présent.

38 Cf. Miklós Györffy, op. cit., p. 279.

39 Cf. l'article de Jarmo Valkola dans ce numéro.

40 "Un paysage sans Histoire, éternel, mais manifestement est-européen... tout se répète dans ce monde, c'est une construction statique, immuable. (...) un temps paysan ou archaïque, dans la mesure où il est cyclique ". Péter Balassa et al., " Sátántangózás. Az idötöl keletre ". (*Tango avec Satan. A l'est du Temps.* Discussion des critiques et essayistes Péter Balassa, László Lengyel és Ákos Szilágyi). In *Filmvilág*, 1994/4., p. 4.

Oups ! de Gyula Maár tout comme *Le plaisir de frauder* de Lívia Gyarmathy, aborde le thème des vies brisées, d'hommes et de femmes littéralement dépassés par les événements. Chez Gyarmathy, par exemple, l'héroïne se retrouve au chômage ("thème social") et se sépare de son mari ("thème privé"), les deux étant intimement liés. Le tout sur fond de péripéties maffieuses : le crime, les mafias deviennent les topoï de cette période, où l'ancien système politique est démantelé, mais le nouveau reste encore à construire.

Le refus ou l'impossibilité de comprendre et de voir caractérise les héros de *A toi de jouer !* (1990, Tímár) ou de *Témoin, de nouveau* (Bacsó, 1994), des communistes simples et honnêtes qui y ont cru et y croient encore. On peut dire que les cinéastes hongrois semblent pris par cet étrange sentiment de parler d'un–présent–qui-est-déjà-Histoire, de vivre et de filmer l'Histoire "en direct". Mais justement : les professionnels du cinéma semblent reprendre là un discours journalistique. S'agit-il d'un indice de la perte d'autonomie du champ cinématographique hongrois, au profit du champ journalistique et télévisuel, à la recherche du sensationnel[41] ?

Ce ne sont pas des films sur la liberté, l'œuvre culte de György Szomjas, *Film débris* (1993) le montre clairement. Dans un coin de brasserie enfumé et délabré, le journal télévisé qui montre le mur de Berlin pris d'assaut par les Allemands de l'Est rencontre l'indifférence des convives... qui avaient auparavant fait tomber une palissade pour accéder à leur eau-de-vie du matin : l'histoire, la liberté d'un côté, l'alcool et la détresse de l'autre. Le sous-titre officiel du film est évocateur : "*Et maintenant que nous avons gagné (qu'allons-nous devenir) ?*". Bikácsy parle de "survivants"[42] à propos de cette chute du communisme survenue sans eux (ils en détournent même le regard), aggravant encore leur désespoir.

Pourtant, tout n'est pas noir. À partir de 2000 un nouveau regard est porté sur le passé récent : si les événements ne sont qu'un arrière-fond dans *Place Moscou* du jeune Ferenc Török[43], la liberté (de voyager et de faire des études à l'étranger, en l'occurrence à Paris) commence à être thématisée par le cinéma. Il y avait déjà eu, avant lui, le film d'Ibolya Fekete, seule contre tous : *Bolshe Vita* (utilisant, tout comme Szomjas, mais avec allégresse, les images du canon de la représentation télévisuelle de 1989, de Prague à Berlin, renvoyant au savoir tacite du spectateur européen). Szabó lui-même change de perspective au cours de la décennie : la fin de *Sunshine* est bien plus "optimiste" que celle de *Chère Emma.*

Politiques de l'histoire

Les gouvernements de droite (1990-94 et 1998-2002) ont été sensibles au thème de l'histoire en général et aux films historiques en particulier. Ils ont chacun eu une politique culturelle spécifique de soutien visant à favoriser ce genre. Dans un premier temps, à partir de 1993, la MTFA tente de donner une nouvelle vie au film historique. Dans un second temps, une politique culturelle d'intervention directe est mise en œuvre (suscitant de très vives polémiques),

41 cf. Pierre Bourdieu, *Sur la télévision*, Paris, Liber – Raisons d'agir, 1999.

42 Gergely Bikácsy, "L'humour noir, l'humour nocturne dans la trilogie de Ferenc Grunwalsky", conférence prononcée lors du colloque "Esthétique et représentation sociale dans le cinéma hongrois" organisé par Paris III – Sorbonne Nouvelle en janvier 1996. (Communication parue dans le *Cahier d'Etudes hongroises*, n°9, 1997/ 98.)

43 Voir : les interviews du jeune cinéaste, qui dit avoir très délibérément mis en scène sa génération – passant son bac en 1989 – comme étant complètement indifférent à l'avènement de la démocratie...

en vue de la création de quelques films historiques phares. Sous le premier gouvernement de droite, ce soutien était indirect et multiple, mais inefficace, sous le second, plus ciblé et plus efficace. Malgré ces efforts, l'histoire récente, de 1948-1989, qui est à l'ordre du jour au Parlement comme dans les médias, l'est beaucoup moins au cinéma[44]. D'autant moins que le film a, de façon générale, perdu son importance symbolique primordiale aux yeux des principaux acteurs politiques.

Au début de la décennie, les subventions accordées à la Fondation du Cinéma Historique sont loin d'être négligeables. Le Conseil est essentiellement composé de cinéastes (spécialistes prestigieux de l'histoire filmée) et d'historiens, avec deux "cinquante-sixards". 1956 est en effet au centre de l'activité de la Fondation. Le gouvernement suivant (1994-98, socio-libéral) prévoit de réduire la subvention de la Fondation à zéro. Un bras de fer public est engagé. La Fondation demande une "discrimination positive" pour ce genre, soutien qu'on lui refuse. "Il faut enregistrer ce qui peut encore l'être", plaident-ils (pour constituer une "mémoire culturelle" de cette période). Le président de la Fondation argue du "risque de la disparition des témoins directs ", etc. De fait, le discours sur la mémoire des crimes du communisme rappelle, à bien des égards, celui sur la Shoah : il ne faut pas faillir au devoir de mémoire (et d'archives)[45]. En guise de réponse, le ministre estimait qu'autour de 1989, "le public s'était effectivement tourné vers l'histoire, mais cet intérêt tend à diminuer progressivement depuis " et annonce... l'audit imminent de la Fondation. Le président, blessé, rétorque que ce n'est qu'en 1990 que l'on a pu commencer à traiter le tabou absolu : 1956 (nous avons vu que 1956 n'était qu'un tabou relatif au cinéma).

Malgré un soutien public financier en 1996, la Fondation est progressivement marginalisée. Elle reste néanmoins active dans le domaine des documentaires. Un an plus tard, un nouveau scandale l'éclabousse : les membres du Conseil de la Fondation "partageraient l'argent entre eux", d'après les révélations de la presse de gauche. 30% " seulement " des sommes ont été versées à leurs propres membres se défendent-ils, arguant de leur intégrité...

Si cette Fondation ne peut que rêver de financer des grands films de fiction sur l'Histoire récente du pays, la coproduction internationale (*Sunshine*), voire le Premier ministre en personne le font à sa place. Sous l'impulsion du chef de gouvernement et du secrétaire d'Etat du Ministère de la Culture, une politique ostentatoire du film historique, symbolisée par *L'homme du pont* de Géza Bereményi, est en effet engagée sous le deuxième gouvernement de droite de l'après-89. Cette volonté politique doit faire face à un "front du refus" de l'écrasante majorité des cinéastes, qui retrouvent là leur posture d'opposition au Pouvoir d'antan.

Le gouvernement décide en 1999-2000 de sacrifier à l'autel de ce qu'il considère comme du *conservatisme,* tourné vers un passé glorieux, et de financer directement – en contournant l'ensemble des institutions du cinéma – la production de quelques films historiques

[44] Malgré la nouvelle Loi sur l'audiovisuel, le rôle des chaînes privées, finalement crées en 1997, reste limité. Si elles contribuent à la réalisation de certaines "comédies historiques" grand public notamment, elles ne tiennent absolument pas à financer des films coûteux (à costumes), ou réputés "lourds", comme les films sur l'Histoire récente...

[45] Ce " devoir de mémoire " découle d'une situation politique analogue mais opposée, dans la mesure où en Hongrie, c'est évidemment surtout la droite qui en parle. cf. l'article de Paul Gradvohl in Henri Rousso, *Stalinisme et nazisme. Histoire et mémoire comparée*, Paris, éd. Complexes, 1999. Ou : Paul Gradvohl, "Identité nationale et histoire en Hongrie", *Historiens et géographes*, n°366, 1999.

"nationaux" majeurs : d'abord, le film de l'opéra national *Bánk Bán*, premier long-métrage, très gros budget... d'un ami du Premier Ministre... L'Histoire devient alors omniprésente sous des formes mythologisées. Le festival de 2002 s'ouvre avec *Légende du cerf doré* de Marcell Jankovics, mythe fondateur, épopée nationale sous forme de dessin animé : le cinéaste déroule un tapis persan visuel très décoratif sous les pieds des tribus magyares qui font route aux 8e-9e siècles vers le bassin des Carpathes, à travers taïgas et steppes.

Pendant deux ans, avant la première du film, "toute" la Hongrie parlait d'un long-métrage sur István Széchenyi, homme d'Etat hongrois du 19e siècle et symbole politico-historique parfait : emblème des conservateurs réformistes, patriotes, mais européens... Signé Géza Bereményi, souvent considéré comme un des plus grands talents du cinéma hongrois depuis son *Eldorado* (1988), le film a comme acteur principal... un ami très proche du Premier ministre (et acteur fétiche du cinéaste). Ce comédien aurait fait pression sur le réalisateur pour que le film n'ait pas une fin " pessimiste"[46] et s'autorisait à faire des déclarations publiques pour interpréter le film à la place du réalisateur[47].

Ce film en costume hors norme propose un nouveau mythe des origines : le rêve brisé d'une autre histoire, celle que la Hongrie aurait "méritée", celle que le pouvoir voulait lui offrir a posteriori... Pratiquement tous les acteurs de la vie culturelle entrent alors en résistance : ce front du refus est large et chacun va définir sa position par rapport à Bereményi et son "film d'Etat"[48]. En dépit de la vive polémique politico-cinématographique (fonds publics élevés, intervention politique directe, "falsification" de l'Histoire), le film semble beaucoup moins "didactique" que l'on pourrait le penser. Le cinéma a son autonomie en dehors de l'intervention politique.

Au printemps 2002, l'avenir du film historique hongrois restait néanmoins suspendu à un facteur politique, celui du maintien ou non du gouvernement de droite au pouvoir. Le programme avait été annoncé : à raison d'un grand film historique par an, la Hongrie devait filmer et se devait de filmer tous les grands moments de son histoire[49]. Or, ce gouvernement de droite a été défait et le nouveau ministre de la Culture souhaite rendre son entière autonomie au cinéma, tout en promettant une aide substantielle à la Fondation du cinéma hongrois.

Le film historique comme imaginaire de référence

De nouveaux enjeux sont apparus tant dans le milieu professionnel que dans la société : profiter de la liberté pour briser les derniers tabous ? Fonder une nouvelle mythologie historique nationale avec l'aide du pouvoir ? Ou bien au contraire : donner une nouvelle orientation au cinéma hongrois ? Toutes ces tendances passent par des stratégies visant à modifier les rapports de force au sein de la cinématographie et dans ses relations au champ politique, faisant de plus en plus appel aux représentations et au financement européens. Malgré le "départ à la retraite" progressif de "la génération

[46] Kosáry, ancien président de l'Académie des Sciences, fut dans un premier temps conseiller pour le film. Il est aujourd'hui indigné à l'idée même qu'on ait pu laisser une fin ouverte, ambiguë, alors que les historiens ont prouvé le suicide de Széchenyi.

[47] Le réalisateur s'en tenait à un discours apolitique sur les traits originaux de son héros : son génie, ses démons.

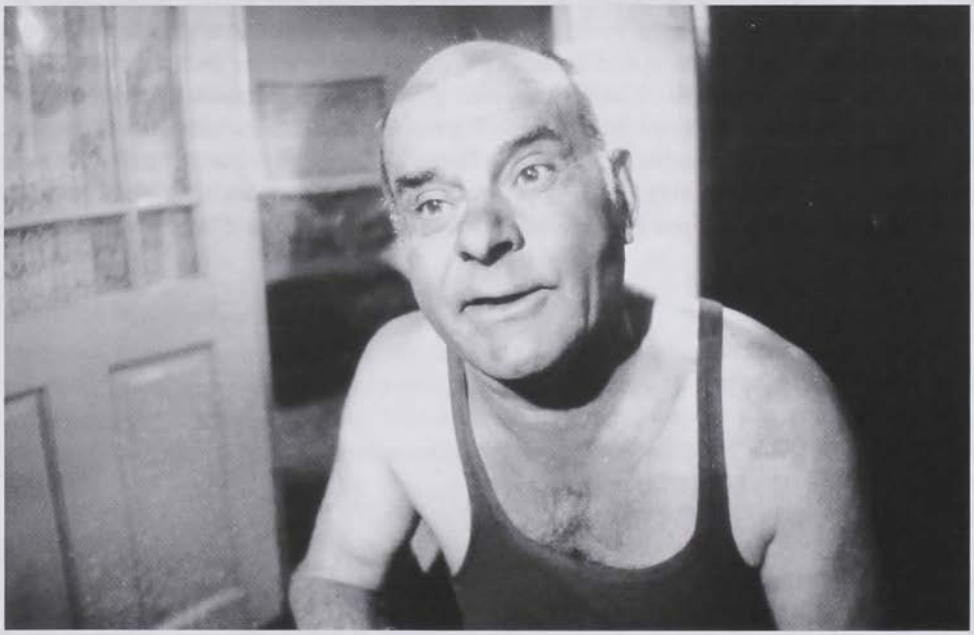
[48] Distribution de tracts d'un collectif de jeunes cinéastes, lors de la première du film, fastueuse et hautement politisée (présence du premier ministre)r, dénonçant les abus de financement, etc.

[49] La seconde étape aurait été un long métrage sur le grand roi de la Renaissance, Mathias...

de l'histoire", les cadres sociaux de la mémoire ne se sont pas dilués. Si cette *differentia specifica* du film hongrois, l'amour–répulsion à l'égard de l'histoire, a tendance à décliner depuis la fin des années 70, si ce déclin ne fait qu'accélérer dans les années 90, les anciens toujours actifs et une grande partie des "jeunes" générations continuent à s'inspirer du passé, d'une manière ou d'une autre. Pour cause : ces "jeunes" ont eux-mêmes été formés par ces mêmes "anciens"... La mémoire historique reste donc sensiblement la même et garde sa place privilégiée comme référence, mais le cinéma se restructure et s'ouvre à l'Europe. Les nouvelles modalités pour filmer l'Histoire de la Hongrie ne relèvent plus d'une pure tragédie. On refuse notamment le "défaitisme". Les films à succès ont en commun de s'intéresser à l'Histoire "vue d'en bas", aux petites gens du quotidien ; stratégie héritée de l'époque socialiste, où une telle attitude permettait à la fois d'être soutenu financièrement et de ne pas se soumettre politiquement.

Indépendamment de la Fondation du cinéma historique, la plupart des premiers films (de Pacskovszky à Török) ainsi que les plus grands succès publics de la décennie (*Dollybird*), les films les plus primés (*Glamour*), les films dont on a le plus parlé (*Sunshine* ; *L'homme du pont*), dont on s'est le plus moqué (*La conquête de la Patrie*), ou encore les films les plus chers (*Bánk Bán*, *L'homme du pont*) restent bien des films historiques. Alors que les plus grands succès critiques se rattachent au genre du film "atemporel" (Tarr, Fehér ; Szász, Gothár) et/ou "ludico-européen" (Kamondi, Enyedi).

Le film historique gagne en autonomie, mais continue d'être une expression de la mémoire culturelle et du discours politique actuel. Par ailleurs, il incarne l'obsession mémorielle, les compromissions avec le pouvoir, la veine moralisatrice, récusées par une grande partie des jeunes générations. Le film historique d'avant 1989 fournit une "matière première visuelle" à ces jeunes cinéastes. Par exemple, il inspire les plus grands succès critiques de ces dernières années, autour de formes stylisées en noir et blanc. En retour de boucle sur plusieurs décennies, la grande plaine meurtrie et maudite de Tarr, dans *Tango de Satan*, finit par se confondre avec celle de Jancsó (*Les Sans-espoirs*), de Sára (*Pierre lancée*) ou de Kósa (*Dix mille soleils*). Comme si l'histoire avait peu à peu été absorbée par une nouvelle forme d'"a-temporalité" ?



Etienne, le roi, Gabor Koltay, 1984
Recsk . Le goulag hongrois, Géza Böszörményi et Lívia Gyarmathy, 1989

Jean-Pierre Jeancolas

À quelles fins, l'histoire ?

Une lecture attentive des contributions internationales qui composent ce numéro de Théorème *confirme au présent cette affirmation maintes fois avancée depuis trois décennies que l'histoire est le lieu privilégié du cinéma hongrois. L'histoire, malmenée, parfois récusée dans l'ultime décennie du XXème siècle, n'est pas morte : éventuellement retournée, comme on le dit d'une vieille veste, instrumentalisée "pour servir", elle n'a pas disparu des écrans de Budapest.*

Il importe de préciser, avant de développer, que les notes qui suivent ne prendront pas en compte la qualité artistique des films évoqués. C'est prioritairement en tant que support d'un discours contradictoire que le cinéma sera interrogé et inséré dans la construction chaotique de la Hongrie post-communiste.

Il n'existe pas de coupure nette entre un avant et un après. L'effondrement presque indolore, à la fin de 1989, du système mis en place et géré par János Kádár et son équipe transforme certes les bases logistiques d'un cinéma qui se coule, petit et frileux, dans une logique de marché immédiatement pénalisante. Une logique dont les nouveaux pouvoirs successifs comprendront vite qu'absolue elle serait assassine, donc qu'une dose minimale d'étatisme était indispensable. Elle a pris la forme des Fondations plusieurs fois évoquées dans les pages qui précèdent. Mais le cinéma hongrois avait amorcé sa "dékadarisation" plusieurs années plus tôt. Dans le champ du documentaire notamment.

Dans le cadre de l'autoproclamée "École de Budapest" (l'étiquette émanait plus de Hungarofilm que des documentaristes qu'elle entendait fédérer), des cinéastes conscients des possibilités du direct avaient dès les premières années soixante-dix posé un regard de sociologue avisé ou impertinent sur un présent réel. Le propos ici n'est pas d'analyser leur démarche, mais simplement d'en prendre acte. Ils n'étaient pas "dissidents" au sens que l'Occident prêtait alors au statut de quelques grands intellectuels qui prenaient leurs distances avec l'ordre soviétique, ils tra-

*vaillaient sans la farder la réalité des villages, des rues, des lieux de travail ou de loisirs de la Hongrie présente. Judit Elek, dans le diptyque réalisé à Istenmejeze, dans le nord du pays (*Un village hongrois *en 1971,* Une histoire simple *en 1975), Gyula Gazdag et Judit Ember dans* La décision *(*A határozat*), compte rendu d'une crise au sein d'une coopérative agricole, tourné en 1972 et mis au placard jusqu'en 1984, mais dont tout le monde savait qu'il était projeté et discuté dans les écoles de cadres du parti, Pal Schiffer avec notamment* Liberté provisoire *(*A pártfogolt*) en 1981, Gyula et János Gulyás avec* Ne pâlis pas ! *(*Ne sápadj !*) en 1982. Dans ces films-constats souvent aigus, chacun à sa manière, et tous en se recommandant d'une vieille tradition sociographique remise à jour par le Studio Béla Balázs qui avait été l'EHESS de leur génération, dressaient une cartographie non officielle de la société. Il n'est pas excessif de voir en eux les historiens du présent.*

C'était aussi le temps où, toujours dans l'oasis d'expérimentation et de liberté qu'était le Studio Béla Balász, des jeunes gens qui auraient pu être les fils de Miklós Jancsó se posaient autrement la question qui avait fondé l'oeuvre de l'auteur de Psaume rouge *: comment on écrit l'histoire ? Gabor Body dans* Amerikai anzix *(*Souvenir d'Amérique*), ou András Lányi dans* Segesvár *(*Les créateurs d'un mythe*).*

Dans les années quatre-vingt, des documentaristes enquêtent aussi sur le passé proche de la Hongrie, entreprenant de détruire à la caméra 16 mm l'histoire officielle qui fondait la légitimité de la République Populaire. À propos de la Seconde Guerre mondiale, à propos des déplacements de population imposés pendant ou juste après cette guerre. Sándor Sára est le maître de ce travail analytique et démesuré, dans des séries de plusieurs heures. Pergötüz *(*Feu roulant*) amorcé dès 1982, longue enquête en cinq épisodes sur le naufrage de la Deuxième Armée Hongroise mise en 1942 à la disposition des nazis et anéantie en janvier-février 1943 par l'Armée Rouge sur le front du Don : 40 000 morts et 70 000 blessés et prisonniers. Sára travaille avec des documents d'époque, mais surtout à partir des témoignages des survivants ou des familles de disparus. Pendant quarante ans, le sujet avait été tabou, sacrifié sur l'autel de la fraternité hungaro-soviétique.* La route pleure devant moi *(*Sir az út elöttem*) en 1987, évoque en quatre épisodes les migrations forcées de la minorité Sicule, ballottée après 1941 entre les bouches du Danube, la Transylvanie et une plaine conquise sur les Serbes où beaucoup ont trouvé la mort en 1945. Dans les années de doute qui précèdent 1989, Sára, dont les films sont diffusés par la télévision de l'État, est l'homme de la contre-histoire populaire.*

Comme le sont, en 1988-1999, les auteurs de Recsk, *Géza Böszörményi et Lívia Gyarmathy. Un film-enquête de 220 minutes sur le camp de Recsk, ouvert en 1950 dans le nord du pays, pâle et triste copie du goulag stalinien. Böszörményi avait été détenu à Recsk. Son film, projeté au festival de Budapest au moment où le régime de Kadar se fissure, est un modèle de dignité. Nous y reviendrons.*

La Hongrie post-communiste a voulu son cinéma différent. Pourtant dans les mois qui suivent la mise en place de la nouvelle République Hongroise, le travail d'investigation des documentaristes se poursuit. Citons, parmi beaucoup d'autres, Pál Schiffer avec son Expiation

(Engesztelö) *sur un épisode de la répression qui a suivi 1956, István Tényi, avec Béla Bálazs et ses disciples, qui est un procès en réhabilitation de Béla Bálazs évincé de l'Institut de Cinéma de Budapest en 1948 pour "formalisme bourgeois", ou encore les deux auteurs de* Recsk, *qui dans* Le règne de la tyrannie *donnent la parole à un ancien magistrat qui dans les années cinquante avait exécuté les basses oeuvres du régime.*

Pendant la première législature de la jeune république, le premier ministre József Antall a présidé en 1991 à la mise en place d'une fondation, Magyar Mozgókép Alapítvány, ou MMA, chargée de soutenir financièrement la production cinématographique nationale en répartissant une enveloppe annuelle sur des projets de films sélectionnés par une commission ad hoc. *Deux ans plus tard, le même gouvernement installe une seconde commission, plus explicitement politique dans sa définition même, Magyar Történelmi Film Alapítvány, spécialisée dans le film historique, mandatée pour soutenir la production d'oeuvres traitant "de la révolution et des évènements de 1956 et des bouleversements vécus au cours des cinquante dernières années".*

Sous couvert de pédagogie, c'était ouvrir la porte à une histoire officielle. En 1996 et 1997 sort une brochette de fictions "populaires" (entendons par là des films destinés au grand public et plus particulièrement aux tranches d'âge trop jeunes pour avoir vécu les années staliniennes et précisons aussi que la cible ne sera pas atteinte, les jeunes Hongrois du milieu des années quatre-vingt-dix préféraient les films hollywoodiens) qui réduisaient l'histoire à des chaînes d'anecdotes manichéennes.

Une brève étude de cas peut ici éclairer la propos. En 1987 et 1988, Lívia Gyarmathy et Géza Böszörményi avaient réalisé Recsk, *qui s'inscrivait dans la ligne des documentaires d'investigation évoquée plus haut. Trente-cinq ans après la fermeture du camp, ils rencontraient des anciens détenus et d'anciens gardiens pour construire à la hongroise (en se donnant du temps, en montant peu, en laissant s'installer la parole, souvent difficile, des locuteurs) une méditation sur le fait concentrationnaire en intégrant le poids du temps qui a passé. La parole des anciens kapos qui s'efforcent de comprendre est traitée avec la même sensibilité attentive que celle des anciens proscrits. En février 1997, en ouverture du festival annuel de Budapest, Lívia Gyarmathy propose un film de fiction, dont le scénario est écrit par Böszörményi, intitulée* Évasion (Szökés) *qui raconte l'arrestation et l'internement au camp de Recsk d'un héros exemplaire, victime de l'acharnement d'une police politique brutale et corrompue. Plus de nuances, pas de tentative de comprendre.* Évasion, *soutenu par la Fondation pour le cinéma d'histoire, se réduit au discours pauvre voulu par le pouvoir. L'histoire n'est plus un objet d'enquête, elle est un outil au service du nouveau pouvoir.*

Il est singulier de noter qu'un autre film produit dans des conditions analogues a été réalisé par Sándor Sára : Le procès (A vád) *également tourné en 1996, raconte une machination de l'armée rouge, en 1945, pour couvrir les exactions (vols et viols) commises par deux soldats russes aux dépens d'une famille de paysans hongrois. Le filmage est pesant, démonstratif. Paradoxalement, ces deux films, celui de Sára comme celui de Gyarmathy, produits d'une volonté politique affirmée par la majorité parlementaire conservatrice de la première législature, sont sortis trois ans plus tard quand une majorité conduite par les socialistes était au pouvoir.*

Quelques années plus tard, la troisième législature de la République et le gouvernement de Viktor Orbán qui en était issu ont de nouveau été tentés par une instrumentalisation, plus explicite, du cinéma. Cette fois, en passant par le canal d'une commission de célébration du millénaire de la Hongrie, il ne s'agissait plus de régler des comptes avec le passé proche, mais de mettre en avant un passé national mythique ou historique. Déjà en pleine époque Kádár, une tentative d'opéra rock filmé, Étienne, le roi *(*István, a király*) mis en scène par Gábor Koltay, avait été en 1984 un monument élevé au nationalisme hongrois et à l'église triomphante. En 2001, le même Koltay dirige* Sacra corona, *fresque épique jouant le jeu de la cape et de l'épée, l'épée surtout, sur la construction et la christianisation de l'État hongrois au onzième siècle. Simultanément sort un long métrage d'animation,* Le chant du cerf miraculeux *(*Ének a csodaszarvasról*) qui décline l'histoire mythique des Hongrois dans une version destinée aux enfants sages. Enfin l'année 2001 a été celle du très long tournage de* Hídember *(*L'homme du pont*), biographie du comte Széchenyi qui fut au dix-neuvième siècle l'homme de l'entrée de la Hongrie dans l'économie moderne. Réalisé par Géza Bereményi, doté d'un budget pharaonique de 1,8 milliard de forints (le budget d'un film hongrois dépasse rarement 200 millions), alimenté directement par les caisses de l'État. La première du film au printemps 2002, en pleine campagne électorale, a eu lieu dans la salle Urania en présence du Président de la République et du Premier Ministre.*

Le fait est singulier en partie par son archaïsme. La démarche du pouvoir est celle des régimes totalitaires des années trente et quarante qui pensaient mobiliser la mémoire (une image héroïque de l'histoire) pour peser sur le présent par des films monuments à la gloire ici des rois de Prusse ou des savants allemands du dix-neuvième siècle, là des chefs de guerre russes qui avaient défait les armées napoléoniennes. Széchenyi en 2002, comme en d'autres temps Frédéric II ou Souvorov, est appelé à reprendre du service au service d'une grande cause nationale.

*Et comme la Hongrie contemporaine n'est pas un régime totalitaire, ce n'est probablement pas par hasard que des jeunes cinéastes praticiens du "petit budget" et de la dérision, brocardent ce retour du passé héroïque dans des comédies bouffonnes et/ou sarcastiques chahutant l'image du roi Mathias (*Országalma *de György Czabán) ou inventant le peuple barbare des Mogyors et son arrivée en Pannonie (*Helyfoglalas, avagy a Mogyorók bejövetele *de András Szöke). Il ne s'agit pas pour eux d'inventer une contre-histoire. Mais seulement de faire exploser une histoire par trop officielle. Ce qui est encore une autre manière de dire l'histoire.*

"Et ça, c'est quel genre de «*man*» ?!"
dessin de Papai Gabor paru dans la *Nepszara* du 7 avril 2002,
au moment de la sortie de la superproduction hongroise
L'Homme du pont (*A Hídember*)

Repères historiques

L'Empire austro-hongrois (1867-1918)

Une double monarchie est établie en 1867 par l'empereur François-Joseph, qui régnera jusqu'en 1916 comme roi de Hongrie. L'Autriche comme la Hongrie conserve ses lois, son gouvernement et sa capitale. La souveraineté est partagée. La Hongrie vit sous un régime parlementaire pluraliste, où moins de 10% de la population adulte a le droit de vote.

La Première Guerre mondiale et le régime Horty (1920-1944)

Ayant perdu la Première Guerre mondiale, la monarchie austro-hongroise donne naissance à de nouveaux Etats après la révolution démocratique de 1918. En mars 1919, un régime communiste sous l'égide de Béla Kun s'empare du pouvoir pour 133 jours. Attaqués par la Roumanie, les communistes seront remplacés par un gouvernement présidé par le régime de l'amiral Horty. En 1920, au terme du traité de Trianon, la France, l'Angleterre et l'Italie découpent la Hongrie et en distribuent les deux tiers aux pays voisins. La politique étrangère de Horty s'orientera jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale dans une perspective de reconquête des territoires et d'alliance avec l'Allemagne nazie et l'Italie fasciste.

La Deuxième Guerre mondiale (1941-1945)

Avec cette stratégie de reconquête l'Amiral Horty se range aux côtés de l'Allemagne pour déclarer la guerre à l'Union Soviétique le 27 juin 1941. Irritée par sa politique de double-jeu envers les alliés, l'Allemagne l'envahit le 19 mars 1944. En septembre, la Hongrie deviendra un champ de bataille. L'amiral Horty est déporté en Allemagne, tandis que le parti d'extrême droite, Les Croix fléchées, prend le pouvoir et poursuit la politique antisémite nazie qui culminera avec la déportation et l'assassinat de 800 000 juifs.

Un régime soviétisé (1945-1956)

La terreur mise en place par le parti fasciste hongrois allié aux Allemands prend fin au début de 1945 avec l'occupation soviétique. L'Armée rouge libère Budapest. Après les élections de 1947, les communistes occuperont les principaux ministères. En juin 1948, le parti communiste hon-

grois et le parti social-démocrate s'allient pour former le Parti ouvrier hongrois, qui deviendra un parti unique avec à sa tête Rakosi, organisant une politique de répression stalinienne. A la mort de Staline en 1953, le premier gouvernement réformateur de Imre Nagy conduira une politique de dégel (fermeture des camps).

De la révolution de 1956 à l'ère Kadar

Un soulèvement populaire exigeant le retour à la démocratie débouche sur la révolution de 1956. Des affrontements armés débutent le 23 octobre au cours d'une bataille de rues pour la prise de la Radio. Le 4 novembre, après de sanglants affrontements, les tanks soviétiques referont leur entrée dans les rues de Budapest (cf. la chronologie en annexe). Les pro-moscovites reprennent le pouvoir, obligeant au retrait de Nagy, exilé puis exécuté en 1958. L'arrivée de Kadar amorcera un processus de libéralisation en plusieurs phases (amnestie de 1962-1963) puis ouverture économique en interne et externe (1967-1968). Dans les années 1980, une nouvelle dose d'économie de marché sera introduite grâce à une série de réformes, permettant d'oxygéner un système essoufflé.

L'après 1989

Avec la chute du mur de Berlin et l'installation d'une démocratie parlementaire, dans un contexte de transition économique, des élections donneront lieu à plusieurs gouvernements successifs : alternance de coalitions de droite puis de gauche soucieuses d'intégrer l'Union européenne (traité d'adhésion du 16 avril 2003).

Double page précédente :
Professeur Hannibal, Zoltán Fábri, 1956

Bibliographie indicative

Béla Balàzs, *Theory of the film*, Dover, New-York ,1970 ; *l'Esprit du film*, Payot, Paris, 1977.

György Balogh, Erzsi Bàthory, Eszter Fazekas, *Hungarian film*, Hungarian Film Institute, Budapest,1999.

Balàzs Béla Studio 1961-2001, éd. BBS-Orpheusz Kiado , Budapest, 2002.

Yvette Biró, *Jancsó*, éd. Albatros, Paris, 1977.

Bryan Burns, *Hungary world cinemas*, Dickinson University Press, 1996.

Eurocréations/IDATE, *Guide de l'audiovisuel et du cinéma en Europe Centrale et Orientale*, Institut d'Etudes Slaves, Paris, 1992.

Kristian Feigelson, Nicolas Pélissier, *Télérévolutions culturelles : Europe centrale/Russie*, L'Harmattan, Paris, 1998.

Giacomo Gambetti, *Settimana del cinema Ungherese*, ed Ente dello Spettacolo, Roma 1987 et Nuovo Cinema/Pesaro, *Cinema Magiaro : L'homo et la storia*, éditori Marsilio, Venezia, 1982.

Daniel J. Goulding, *Five filmmakers*, Indiana University Press, Bloomington 1994.

Daniel J. Goulding, *Post new wave cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*, Indiana University Press, Bloomington, 1989.

Peter Hames, Catherine Portugès, *Cinema in transition : post-communist East-Central Europe*, Temple University Press, 2004.

Jean-Pierre Jeancolas, *Cinéma hongrois 1963-1988*, Presses du CNRS, Paris, 1989.

Jean-Pierre Jeancolas, *L'oeil hongrois*, Magyar FilmUnio, Budapest, 2001.

Andreas Bálint Kovács, *A film szerint a vilag*, éd. Palatinus, Budapest, 2002.

Antonin Liehm, *Les cinémas de l'Est*, Cerf 87, Paris, 1989.

Hanno Loewy, *Béla Balàzs : märchen, ritual und film*, Worwerk, Berlin, 2002.

Magyar filmografia, *Hungarian features films 1931-1997*, éd. Magyar filmintézet/Hungarian film Institute and film Archives, Budapest, 1998.

Jozsef Marx, *Szábo István*, éd. Vince, Budapest, 2001.

Jozsef Marx, *Jancsó Miklós*, éd. Vince, Budapest, 2001.

Istvan Nemeskürty, *History of the Hungarian cinema : word and images*, éd. Corvina, Budapest, 1974.

Jean-Loup Passek (dir.), *Le cinéma hongrois*, éd. Centre Pompidou, Paris, 1979.

Graham Petrie, *History must answer to man*, éd. Corvina Kiado, Budapest, 1978.

Helmut Pfügl (dir.), *Der Traum vom Glück*, FilmArchivAustria, Film Unió, Budapest, 1999.

Catherine Portugès, *Screen memories : Marta Meszaros*, Indiana University Press, 1993.

Georges Sadoul, *Panorama du cinéma hongrois, 1896-1953*, éd. Français Réunis, Paris 1952.

Revue Belge du cinéma, "Le cinéma hongrois", n°12, été 1986.

Revue *Cahiers de la Cinémathèque*, "Il était une fois le cinéma dans l'Est", n°67/68, 1997.

Revue *Etudes cinématographiques*, "Le nouveau cinéma hongrois", n°73/77, 1969.

Revue *Cahiers d'Etudes hongroises*, "Esthétique et représentation sociale dans le cinéma hongrois", n°9, 1997/1998.

Revue *Image et Son*, "Le cinéma hongrois", n°217, mai 1968.

Revue *Premier Plan*, "Jeune cinéma hongrois", n°43, décembre 1966.

Les auteurs

Yvette BIRÓ (yvette.biro@nyu.edu), professeur à la New York University, critique et scénariste, éditrice de la revue *Filmkultúra* à Budapest de 1965 à 1973 ; a publié, entre autres, *Jancsó*, éd. Albatros, 1977 ; *Le 7ème art*, ed; Osiris, Budapest ; *The metamorphosis of the image*, éd. Osiris, Budapest, 2003.

Juliana BRANDT (julia.brandt@cs-net.de), chercheur associée à l'Institut d'histoire de l'université de Leipzig. A effectué ses recherches sur la culture hongroise au Centre d'études européennes de Harvard et à l'Université libre de Berlin.

Pauline DAVID (paulinecsdavid@yahoo.fr), auteur d'une maîtrise d'études cinématographiques à Paris III, actuellement chargée de mission à la Commission Média (Bruxelles), collabore à la revue d'histoire du cinéma *1895*.

Raymond DURGNAT (1932-2002), professeur à l'Université d'East London et professeur-associé à différentes universités (Columbia, Berkeley...). Parmi ses publications : *The Marx Brothers* (1966), *Luis Bunuel* (1967), *Films and Feelings* (1967), *Georges Franju* (1967), *A Mirror for England* (1970), *Jean Renoir* (1974), *The Strange Case of Alfred Hitchcock* (1974), *American King Vidor* (1988), *WR : Mysteries of the Organism* (1999). "*Psaume Rouge*" est son dernier article (version abrégée).

Gabor ERÖSS (gaboreross@yahoo.com), sociologue et chercheur au Collegium Budapest, après sa thèse : *L'Art de l'Histoire*, à l'Ehess (Paris). Traducteur de *Sur la télévision* de Pierre Bourdieu pour les éditions Osiris, Budapest.

Kristian FEIGELSON (kristian.feigelson@univ-paris3.fr), sociologue, maître de conférences (Paris III), auteur de *L'URSS et sa télévision*, éd Champ Vallon 1990 ; coauteur de *Film et histoire*, Ehess, 1984 ; *De la fin de l'histoire*, Le Félin, 1992, et de *Télérévolutions culturelles: Europe centrale/Russie*, L'Harmattan, 1998 ; *Les États post-soviétiques*, Armand Colin, 2003.

Paul GRADVOHL (pg43pg43pg@aol.com), historien maître de conférence en civilisation de l'Europe centrale (Nancy II), co-auteur de *Stalinisme et nazisme. Histoire et mémoires comparées*, éd Complexe, 1999 et de *Mythes et symboles politiques de l'Europe centrale*, PUF, 2002.

Miklos HAVAS (mikhavas@hotmail.com), auteur d'un DEA à Paris I : *Economie du cinéma hongrois*, 1999, actuellement producteur à Budapest.

Jean-Pierre JEANCOLAS, historien critique de cinéma à la revue *Positif*, auteur de *Cinéma hongrois 1963-1988*, Presses CNRS, 1989 et de *L'oeil hongrois*, Magyar Filmunio, Budapest, 2001.

Péter KENEZ (kenez@cats.ucsc.edu), né à Budapest, historien professeur à l'Université de Californie/Santa Cruz. Collaborateur de différentes revues et auteur de plusieurs ouvrages, parmi lesquels *Cinema and Soviet society from the revolution to the death of Stalin*, éd. Tauris 2000 ; *Cinema and Soviet Society 1917/1953*, Cambridge University Press, 1992 ; *The Birth of the Propaganda State 1917/1929*, Cambridge University Press, 1985.

Arpàd v. KLIMÓ (aklimo@zedat.fu-berlin.de), historien (Institut d'Europe centrale/Université Humboldt de Berlin) auteur de différentes publications parmi lesquelles *Nation, Konfession, Geschichte (1860-1948)*, München / Oldenburg, 2002. Collabore à différentes revues.

Andràs KOVÀCS-BALINT (kovacsab@emc.elte.hu), professeur de théorie du cinéma à l'Université Elte de Budapest, coauteur de *Les mondes d'André Tarkovski*, éd. l'Age d'Homme, 1987 ; *Métropolis*, Paris/Budapest 1992. Traducteur de *Cinéma 1-2* de Gilles Deleuze, éd Osiris/Budapest, 2001.

Hanno LOEWY (h.loewy@gmx.de), professeur de théorie du film à l'Université de Constance et chercheur au Fritz Bauer Institut de Francfort consacré à l'Holocauste. Coordinateur de l'édition allemande des oeuvres de Béla Balazs, éd. Arsenal à Berlin, auteur de *Béla Balazs. Marchen, Ritual und Film* et de *Taxi nach Auschwitz*, Berlin, 2002.

Emmanuelle MADELINE (emmanuelle.madeline@libertysurf.fr), chargée de production après des études à l'Académie des Beaux-Art de Berlin, poursuit une maîtrise en études cinématographiques : *Béla Tarr, représentations et déconstructions filmiques*, Paris III.

Roger ODIN (roger.odin@wanadoo.fr), professeur à l'Université de Paris III et directeur de l'IRCAV, auteur de nombreux ouvrages parmi lesquels *Le film de famille*, éd. Méridiens Klincksieck, 1995, et *De la fiction*, éd. De Boeck, 2000.

Giusy PISANO-BASILE (giusy.pisano-basile@wanadoo.fr), maître de conférence en études cinématographiques à Lille III. Enseigne à Paris III et collabore à différentes revues en France et en Italie.

Katalin PÓR (katalinpor@hotmail.com), auteur d'un DEA en études cinématographiques à Paris III : *Maîtres et serviteurs. Le sens d'un topos*, 2002. Doctorante à Paris I, poursuit ses recherches à Elte/Budapest (2003).

Catherine PORTUGÈS (portuges@complit.umass.edu) professeur en littérature comparée et analyse filmique à l'Université d'Amherst (Massachusetts), auteur de *Screen memories*, Indiana University Press, 1993 et coauteur de *Cinema in transition : post-communist East-Central Europe*, à paraître aux Temple University Press, en 2004.

Edit ROSZAVÖLGYI (edit.r@unipd.it), professeur de linguistique comparée et de civilisation hongroise à l'Université de Padoue. Collabore à différentes revues.

Pierre SORLIN (pierre.sorlin@wanadoo.fr), historien professeur aux universités de Paris III et de Bologne. Auteur de nombreux ouvrages sur le cinéma parmi lesquels *Sociologie du cinéma*, éd. Aubier, 1977 ; *Esthétique de l'audiovisuel*, éd Nathan, 1992 ; *Les fils de Nadar*, éd. Nathan, 1997.

Susan Rubin SULEIMAN (suleiman@fas.harvard.edu), née à Budapest, professeur de littérature française et comparée à l'Université de Harvard, a publié différents ouvrages parmi lesquels *Le roman à thèse*, PUF, 1983, *Retours. Journal de Budapest*, éd Bleu Autour, 1999. "*Sunshine*" a fait l'objet d'une première publication en anglais dans *The Yale Journal of Criticism*, vol. 14, n°1/2001.

Jarmo VALKOLA (jarmo.valkola@jypoly.fi), professeur de cinéma et de média à l'Université de Jyväskylä, et à l'Institut Polytechnique ; auteur de *La perception visuelle au cinéma*, 1993, *La perception des images et du montage*, 1999, *Théorie et esthétique du film documentaire*, 2002, *L'interprétation filmique*, 2002, publiés en Finlande.

English summaries

Théorème *n°7*
"Hungarian cinema : Time and History"

*In "**The Uses and Representations of History**" Paul Gradvohl and Arpàd v. Klimó trace the ideological and aesthetic contexts of History in Hungarian cinema in the years 1949-56, during the Stalinist era. Their commentary illustrates the specific representation of images during this period.*

*In "**Béla Balàzs, Roots of Theory**", Hanno Loewy presents a lauditory overview of the early thought of Hungarian theoretician Béla Balàzs and his theoretical approach to film.*

*In "**The Soviet Influence on Cinema**" (1945-48), Péter Kenéz reviews the ongoing debates on the influence of the Soviet model on Hungarian cinema after World War II.*

*In "**Zoltán Fabri's** **Sweet Anna** **(1958)**" Katalin Pór analyzes the effects of post-1956 on a work by one of Hungary's most famous filmmakers of the fifties and sixties, taking it as an example of History's rewriting under the complete censorship of the period.*

*Pierre Sorlin in "**Did Newsreels Betray the 1956 Revolution ?**" poses the question as to whether the theatrical projection of newsreels in Western Europe may have contributed to the failure of the 1956 Hungarian Revolution.*

*In this article on "**Generation Gaps in the Mirror of the Hungarian New Wave, 1954-1967**" Giusy Pisano-Basile explains the factors underlying the development of the Hungarian New Wave cinema of the sixties.*

*Juliane Brandt's essay on "**The Witness**" by Peter Bacsó (1969) shows how this extraordinary film functions as both the chronicle of an antihero, and as an example of a "picaresque" tradition.*

*In his analysis of Màrta Mészàros's series "**Napló**", Kristian Feigelson points out the importance given by the filmmaker to intimacy in public spaces. Meszarós reconsiders, in this context, her own biography, combining archival images and fiction to evoke her many journeys between Hungary and the USSR.*

*Raymond Durgnat's final essay, "**Red Psalm**" deals with the different narrational, thematic and aesthetic aspects of Miklós Jancsó's 1971 film. According to Durgnat, the visual interest of this film arises from its relationship to the "intellectual-symbolic" cinema of the sixties.*

*In "**The Holocaust as seen Through the Post-1960 Hungarian Cinema**", Edit Rószavölgy shows how various films, from Miklós Jancsó's Igy jottem (1964) and Istvan Szabo's* Apa *(1966) to films of the present day, grapple with representations of the Shoah.*

*Susan Suleiman, in "**Sunshine and the Jews of Hungary**", focuses on Jewish identity in Hungary since the 19th century, giving special attention to Istvan Szabó's film* Sunshine, *and its reception in Hungary after 1999.*

*Pauline David in "**The Prisoner as the Hero of the Eighties**" notes the persistance of the sense of social malaise and pessimism in Hungarian films in the 80s, despite increased freedom from censorship.*

*In "**Les Fleurs du mal/The Flowers of Evil**", András Bálint-Kovács introduces the 1980's generation of anti-establishment and anti-academic filmmakers.*

*Yvette Biró, filmcritic and editor, reexamines the status and history of the journal "**Filmkultúra**" from 1965 to 1973.*

*Emmanuelle Madeline, in her article "**The Documentary Tradition**" describes the transition of the Hungarian documentary from pure socialist AgitProp to a new form of cinéma-vérité.*

*In "**The Visual Aesthetics of Béla Tarr**", Jarmo Valkola analyses the visual style of the Hungarian director (now in Berlin) and situates his work in the context of European painterly traditions.*

*Roger Odin in "**The Bartós Family by Péter Forgàcs**" reflects on cinema's representation of family history. In the case of the Bartós family, personal recollections are retrieved through the examination of a series of "found" documents, enabling the narration of a touching and original story.*

*Miklós Havas, in "**The Economy of a Cinema in Transition**", reveals the changing sources of financing and production support for the Hungarian cinema of the past decade and the impact of these changes on the cinema industry as a whole (distribution and marketing systems). These global changes have, in turn, created new attitudes towards the cinema among the Hungarian public.*

*Catherine Portugès focuses in "**The Cinema of the Women**" on the work of women directors in Hungarian cinema, and describes the situation of a cinema which is now defined as "alternative" in this post-communist political climate.*

*In "**The Status of History in the Cinema After 1989**", Gàbor Eröss asks how political change has affected a cinema in which historical films have attained a certain autonomy as the expression of cultural memory and current political discourse.*

In his Afterward for this Théorème *issue on "**Time and History**", Jean-Pierre Jeancolas, historian of the Hungarian cinema, discusses the way Hungarian cinema continues to revisit history after 1989.*

Table des matières

Le temps et l'histoire 5
Kristian Feigelson et Jarmo Valkola

Représentations et usages de l'histoire 11
Paul Gradvolh et Arpàd v. Klimó

Béla Balàzs, les racines théoriques 25
Hanno Loewy

La soviétisation du cinéma (1945-1948) 39
Péter Kenéz

Les actualités cinématographiques de 1956 55
Pierre Sorlin

Anna la Douce, de Zoltán Fábri. Un exemple de réécriture de l'histoire 65
Katalin Pór

1954-1967. Les clivages générationnels au miroir de la "Nouvelle Vague" 75
Giusy Pisano-Basile

Le témoin de Péter Bacsó 87
Juliana Brandt

Du journal intime à l'écran-souvenir chez Màrta Mészáros 99
Kristian Feigelson

Psaume rouge 111
Raymond Durgnat

Le traitement de l'Holocauste au cinéma 127
Edit Roszavölgyi

Sunshine et les Juifs de Hongrie 133
Susan Suleiman

Le héros prisonnier des années 80 151
Pauline David

Les fleurs du mal 161
Andràs Balint Kovàcs

La revue *Filmkultúra* 165
Yvette Biró

La tradition documentaire 173
Emmanuelle Madeline

L'esthétique visuelle de Béla Tarr 181
Jarmo Valkola

La famille Bartós de Péter Forgàcs, ou comment rendre l'histoire sensible 193
Roger Odin

L'économie d'un cinéma en transition 211
Miklós Havas

Le cinéma des femmes 223
Catherine Portugès

Le statut de l'histoire au cinéma après 1989 233
Gabor Eröss

À quelles fins, l'histoire ? 245
Jean-Pierre Jeancolas

Repères chronologiques 252
Bibliographie 254
Auteurs 255
English summaries 257

Cinéma Hongrois. Le temps et l'histoire
sous la direction de Kristian Feigelson (IRCAV/Paris III)

Secrétariat de rédaction, iconographie : Cyril Béghin et Kristian Feigelson.
Mise en page : Cyril Béghin.
Maquette de couverture : Orlando Torricelli.

Crédits photographiques :

Magnum Erich Lessing : p. 23, pp.52-54.
Péter Forgàcs : p.192, pp.208-209.
Lukács Archive, Budapest : p.24.
Papai Gabor : p.249.
Film Unió, Budapest, pour le reste des documents.

VOLUMES PRÉCÉDENTS

VISCONTI
Classicisme & subversion

RESNAIS
L'Amour à mort

L'ANALYSE
DES FILMS AUJOURD'HUI

CINÉMA
DES PREMIERS TEMPS
Nouvelles
contributions françaises

CINÉMA & (IN)DÉPENDANCE
Une économie politique

RECHERCHES SUR
CHRIS MARKER

Théorème 7

Comment comprendre les usages du passé au cinéma ? Au travers du cas hongrois et à partir de problématiques nouvelles, cet ouvrage se propose de réexaminer les rapports du cinéma et de l'histoire.

Plus qu'ailleurs en Europe centrale, le cinéma hongrois incarne et reflète l'attrait et le rejet du stalinisme, le renouveau des années 60 et la transition des sociétés post-communistes de l'après-1989. Certains films, plus emblématiques, ont été à leur manière des témoins annonciateurs de ces évènements. À partir du tournant de l'après-guerre et de l'avènement d'un pouvoir communiste en Europe, il s'agit ici de mettre en rapport le temps du film avec la durée de l'histoire.

Analyser l'espace-temps d'un film, au-delà de sa prétention à être l'expression d'une époque, montrer les aspects sous-jacents de l'image cinématographique restent les principaux objectifs de cette recherche.

La fonction de l'histoire au cinéma, l'autonomie relative des institutions filmiques, les interactions externes, le rôle de l'écriture, la confrontation des genres, le statut de la mise en scène, la temporalité du montage, la dimension privée comme publique de la mémoire au cinéma... tels sont les thèmes interdisciplinaires de ce numéro de *Théorème.*

Illustration de couverture *Les Harmonies de Werckmeister,* Béla Tarr, 2000

PRIX 19,80 €
ISBN 2-87854-255-X

9 782878 542554