



HAL
open science

Représentations cinématographiques et régimes d'historicité. La série noire post-communiste en Hongrie

Mario Adobati

► **To cite this version:**

Mario Adobati. Représentations cinématographiques et régimes d'historicité. La série noire post-communiste en Hongrie. Art et histoire de l'art. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III; Eötvös Loránd Tudományegyetem (Budapest), 2020. Français. NNT: 2020PA030084 . tel-03445951

HAL Id: tel-03445951

<https://theses.hal.science/tel-03445951>

Submitted on 24 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ SORBONNE-NOUVELLE PARIS 3
ED 267 Arts & Médias
EA 185 IRCAV – Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel
&
EÖTVÖS LORÁND TUDOMÁNYEGYETEM
BTK Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet
Film-, Média- és Kultúraelméleti Doktori Program

REPRÉSENTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES ET RÉGIMES D'HISTORICITÉ

La série noire post-communiste en Hongrie

Thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles

Présentée par
Mario ADOBATI

Sous la direction de
Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT
&
KOVÁCS András Bálint

Soutenue le 23 novembre 2020

Devant un jury composé de :

Antoine DE BAECQUE, Professeur des universités, École normale supérieure de Paris
Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT, Professeur émérite, Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3
Jean-Pierre ESQUENAZI, Professeur émérite, Université Lumière Lyon 2
Pietsie FEENSTRA, Professeure des universités, Université Paul Valéry Montpellier 3
Kristian FEIGELSON, Professeur des universités, Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3
KLANICZAY Gábor, Professeur des universités, Central European University, Budapest
KOVÁCS András Bálint, Professeur des universités, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest

RÉSUMÉ

Représentations cinématographiques et régimes d'historicité. La série noire post-communiste en Hongrie

La série noire post-communiste en Hongrie est formée par un corpus d'une dizaine de films, réalisés, pour la plupart, entre 1987 et 1994, et qui partagent d'importantes caractéristiques poétiques. Les interrogations premières sur l'unité puis sur la catégorisation du corpus d'un côté, ainsi que sur ses liens possibles avec l'événement 1989, le dépérissement du communisme et les difficultés inhérentes à l'entrée dans la période post-communiste de l'autre, firent se confronter un double corps de problématiques, articulant l'histoire du cinéma à l'histoire faite avec le cinéma. En effet, du besoin de comprendre la série noire sur le plan esthétique, sociologique et historique émergèrent des questions complémentaires liées à la capacité que peut avoir le cinéma d'exprimer un discours quant à une expérience spécifique du temps et de l'histoire, entre mémoire collective, mentalités et identité nationale – un régime d'historicité. Dans ce mouvement, cette thèse s'attache à développer une pensée théorique et pratique de l'histoire des représentations appliquée aux éventuelles spécificités ontologiques des représentations cinématographiques.

Mots clés : série noire, post-communisme, régimes d'historicité, représentation cinématographique, identité nationale, mémoire collective, mentalités, cinéma hongrois, formes cinématographiques de l'histoire

ABSTRACT

Film representations and regimes of historicity. The post-communist black series in Hungary

About ten films form the corpus of the post-communist black series in Hungary. They were made, for most of them, between 1987 and 1994, and share deep poetic characteristics. The first interrogations regarding coherence and then categorization of the corpus on one hand, and possible links to the 1989 event, decay of communism and difficulties inherent to the entrance in the post-communist era on the other hand brought this research to confront a dual body of interrogations, articulating film history to history made with films. Born from the need to understand the black series on an aesthetic, sociological and historical level, complementary questions rose regarding the ability of cinema to express a narrative as for a specific experience of time and history, between collective memory, mentalities and national identity – a regime of historicity. In this dynamic, this thesis aims at developing a theoretical and practical thinking of history of representations applied to the possible ontologic specificities of film representations.

Keywords : black series, post-communism, regimes of historicity, film representation, national identity, collective memory, mentalities, Hungarian cinema, cinematographic forms of history

Pipnak – aux Estike et aux Valuska

« qui nous permettent d'être dans ce monde »

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont d'abord à mes deux directeurs de thèse, Jean-Pierre Bertin-Maghit et Kovács András Bálint. En six ans de travail, les raisons de dire merci sont nombreuses – à titre personnel et parmi tout le reste, visible et invisible, je dois au premier mon goût pour l'histoire, soit ma plus stimulante rencontre intellectuelle, et au second ma cotutelle toute entière, soit l'une des plus belles expériences de ma vie.

Merci ensuite aux membres du jury de la soutenance, qui ont accepté de donner de leur temps à mon histoire : Kristian Feigelson d'abord, que je considère comme mon troisième directeur de thèse (merci pour ton soutien indéfectible depuis la toute première année de thèse), puis Antoine de Baecque, qui écrit les histoires que j'aimerais écrire (le cinéma comme histoire, la marche, la nuit, le corps), Jean-Pierre Esquenazi, dont le travail sur le film noir a, très littéralement, été mon livre de chevet, Pietsie Feenstra, pour son soutien à Paul Valéry et qui a eu la grâce de ré-introduire une mixité de dernière minute dans mon jury et, enfin, Klaniczay Gábor, qui a eu l'immense gentillesse de sortir de ses belles spécialités médiévales et shamaniques pour venir à ma rencontre.

Je veux remercier trois autres professeurs : Antonio Somaini, qui a dirigé ma deuxième année de mémoire et dont la bienveillance a su faire fleurir en moi le goût de la recherche, Sylvie Rollet, dont le franc parler m'a toujours été précieux, et Varga Balázs, pour l'aide qu'il m'a apportée à Budapest.

Des mondes hongrois que j'ai eu le plaisir de traverser, je dois remercier toutes les personnes qui ont eu l'amabilité de mettre un peu d'eux-mêmes dans cette recherche et dans ma vie. Ceci comprend toutes les personnes interrogées, celles qui ont permis ces rencontres, Stipich Béla qui a toujours été d'une patience infinie lorsque j'errais, hagard, dans le labyrinthe administratif hongrois, mes chers amis qui m'ont parfois aidé pour certaines traductions, et m'ont toujours appris à voir leur pays – Balázs d'abord, puis Karen, Gábor, Andris, Emese, Bálint, Attila, Loci, Miki, Blanka et tous les autres –, mes professeurs de hongrois enfin, soit Anikó, Éva, Fifu et les équipes des universités d'été de l'ELTE.

Merci à Angèle (et à Noé), à James, à Manon et à Ponpon, qui ont eu le courage de relire certaines parties de ma thèse – Antoine, celle-ci et tout mon rapport à l'histoire te doivent beaucoup.

Merci, enfin et surtout, à toutes les personnes qui ont partagé ces années avec moi.

SOMMAIRE

| | |
|--|-----|
| OUVERTURE – LES CHAMPS PROFONDS | 11 |
| PREMIÈRE PARTIE – CINÉMA ET HISTOIRES | 31 |
| CHAPITRE PREMIER – MÉTHODOLOGIES ET ÉTHIQUES DE LA CRÉATION : FORMES DU RÉALISME | 33 |
| CHAP. II – ÉPISTÉMOLOGIE HISTORICISÉE : LES REPRÉSENTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES AU FIL DES HISTOIRES | 71 |
| I.2.1 Prélude : la topique historique..... | 72 |
| I.2.2 Interlude : la pulsion historiographique..... | 89 |
| I.2.3 Postlude : les représentations cinématographiques..... | 96 |
| I.2.4 Quaalude : une robe couleur(s) du temps | 119 |
| DEUXIÈME PARTIE – CHAMP D'EXPÉRIENCE : LE DOUBLE COMPLEXE | 129 |
| CHAPITRE PREMIER – DE LA CULPABILITÉ À LA DÉRESPONSABILISATION | 131 |
| II.1.1 Constructions morales des personnages..... | 131 |
| II.1.2 Le complexe d'infériorité : impuissance, résignation, martyr | 163 |
| CHAP. II – SOCIÉTÉS CINÉMATOGRAPHIQUES | 183 |
| II.2.1 Violences et solitudes : les relations sociales du film | 183 |
| II.2.2 La série noire hongroise : structure sociale | 220 |
| II.2.3 Le complexe de supériorité : fierté et humiliations | 245 |
| TROISIÈME PARTIE – HORIZON D'ATTENTE : LA DIALECTIQUE DE L'ESPOIR ET DU DÉSESPoir | 289 |
| CHAPITRE PREMIER – TEMPS ET HISTOIRE : FORMES DU DÉSESPoir | 291 |
| III.1.1 Enfermement et circularité..... | 291 |
| III.1.2 Le changement de régime (1985-1994) | 358 |
| CHAP. II – RÉSISTANCES ET ENGAGEMENTS : FORMES DE L'ESPOIR | 415 |
| III.2.1 La résistance au présent du film | 415 |
| III.2.2 La série noire dans <i>l'anti-világ</i> | 432 |
| III.2.3 Le cercle se délite | 440 |
| ÉROSION – LES IMAGES RÉSISTANTES | 459 |
| Annexes | 468 |
| Archives | 477 |
| Bibliographie..... | 479 |
| Corpus de la série noire | 517 |
| Index des noms | 521 |
| Table des illustrations..... | 526 |
| Table des matières..... | 529 |

AVERTISSEMENTS

Toutes les traductions de documents en langue hongroise ou anglaise n'ayant pas fait l'objet d'une publication en français sont de moi. Certains amis m'ont parfois aidé, je les en remercie à nouveau.

Cette thèse respecte la tradition hongroise selon laquelle une personne se présente par son nom de famille avant le prénom.

Le texte de la thèse est construit en supposant au lecteur une connaissance même approximative des films étudiés, et des personnes qui en sont à l'origine. Conscient que peu de lecteurs francophones sont dans cette situation, j'invite qui se serait aventuré-e dans ces pages à commencer par survoler les noms et les résumés présents dans la filmographie [cf. p 517-520.], afin de s'imprégner de ces contextes et de fluidifier la lecture.

Un regret, enfin : les sensibilités et engagements changent au cours de l'expérience doctorale, s'affinent. Aujourd'hui, j'aurais souhaité trouver le temps de combattre, à mon échelle, les offensives masculinisantes dont a souffert la langue française en transformant l'intégralité de mon texte selon les principes de l'écriture inclusive¹ – je demande pardon de n'avoir pu (ou voulu suffisamment fort) le prendre.

ABRÉVIATIONS

BBS : Balázs Béla Stúdió

NME : Nouveau mécanisme économique

KISZ : Kommunismus Ifjúság Szövetség, Association de la Jeunesse Communiste

MMA : Magyar Mozgókép Alapítvány, Fondation pour le cinéma hongrois

MMK : Magyar Mozgókép Közalapítvány, Fondation publique pour le cinéma hongrois

MNF : Magyar Nemzeti Filmalap, Fonds national hongrois pour le film

SZFI (ou « école du film ») : Színház- és Filmművészeti Főiskola, École supérieure d'art dramatique et cinématographique

FiFi : Fial Magyar Filmkészítők Társasága, Association des Jeunes Cinéastes hongrois

FMK : Fial Művészek Klubja, Club des Jeunes Artistes

FCH : Formes cinématographiques de l'histoire

¹ Voir notamment l'excellent travail d'Eliane Viennot, Professeuse émérite de littérature française de la Renaissance : *Le Langage inclusif : pourquoi, comment ?*, Éditions iXe, 2018, 142 p.



NASA et ESA, *Hubble eXtreme Deep Field*, Image numérique, Nasa.gov, 2012

OUVERTURE – LES CHAMPS PROFONDS

« Devant l'image » : historicité et représentations

24 avril 1990. Alors qu'à l'Est l'histoire des hommes redessine fébrilement les frontières géopolitiques de l'Europe à même la terre, le regard de l'Ouest monte vers le ciel, accompagnant la mission STS-31 de la navette spatiale *Discovery* dans son décollage depuis le centre Kennedy (Floride, États-Unis). À son bord, le *Hubble Space Telescope*, l'appareil photographique jetable le plus perfectionné que l'humanité ait jamais produit. Porté par la National Aeronautics and Space Administration et l'European Space Agency, il eût notamment pour objectif d'estimer l'âge de l'univers et sa vitesse d'expansion¹, confirmer l'existence de la matière noire, des trous noirs et des quasars, observer les galaxies, les étoiles et les systèmes planétaires : du haut de son orbite, Hubble plus encore que tout autre télescope s'offrait, sur le mode de l'impression photographique (captation de la lumière sous la forme d'images et de spectres), comme la plus puissante machine à regarder le temps.

Ainsi, la série des *Champs profonds de Hubble*² raconte du temps. Elle est un récit articulant des strates hétérogènes d'historicité³ sur fond d'une narration par l'image de la plus vieille histoire, de la plus longue durée. Comprendre comment les images racontent le temps : ce serait la première interrogation de cette recherche ; mais pas toutes les images, et pas n'importe quel temps. Lorsque Hubble construit les *Champs Profonds*, il choisit le temps qu'il met en image – à plus d'un sens il prend son temps, puisque le mettre en image signifie l'astreindre à un espace. Dans HDF, c'est déjà un vingt-quatre millionième du ciel situé dans l'hémisphère Nord (constellation de la Grande Ourse), pour atteindre un trente-deux millionième situé dans l'hémisphère Sud (la constellation du Fourneau) avec HXDF. Dans un laboratoire des cieux dont la taille angulaire⁴ équivaut à celle d'une balle de tennis à une distance de cent mètres, HDF révélait au monde quelques 3 000 galaxies, pour un nombre inconnaissable d'étoiles supposant chacune une multiplicité de corps célestes plus humbles. HUDF faisait passer ce nombre à plus de 10 000, et HXDF ajoutait à ces dernières encore 5 500 galaxies, prises dans les régions les plus lointaines de l'univers. Un trésor immense d'objets, mais aussi un trésor d'objets absolument immenses – des *galaxies*. Autrement dit (autrement vu), une dialectique pixelisée de l'ombre et de la lumière, où l'image montre des taches de

1 13,7 milliards d'années, pour une augmentation de la vitesse d'expansion estimée à 70 km/seconde tous les 3,26 millions d'années-lumière. Voir https://www.spacetelescope.org/science/age_size/.

2 *Champ profond de Hubble* (Hubble Deep Field – HDF, 1995), *Champ profond Sud de Hubble* (Hubble Deep Field South – HDF-S, 1998), *Champ ultra-profond de Hubble* (Hubble Ultra-Deep Field – HUDF, 2004) et *Champ extrêmement profond de Hubble* (Hubble eXtreme Deep Field – HXDF, 2012).

3 On pourrait ici construire les historicités stratifiées de l'image télescopique, de l'image orbitale, de la prise de vue hubbleienne elle-même et de ses lectures par la communauté scientifique. La façon dont les temps se sédimentent dans ces *Champs* est passionnante.

4 Distance de ses points extrêmes au point d'observation, soit la taille visible depuis la terre.

lumière qui ne sont que lumière, résistant sur un fond noir. Elle ne montre, du reste, que cela, alors qu'à pénétrer chacun de ces embrasements galactiques, nous nous retrouverions soudainement plongés dans l'obscurité la plus totale, prisonniers du noir : la nuit sur terre, les galaxies sont des étoiles qui continuent de briller faiblement au loin. Les *Champs profonds* invitent à une méditation acrobatique entre les échelles infinies d'une histoire de l'univers, et infinitésimales de la lecture humaine de l'image ; le télescope spatial Hubble, quant à lui, est d'abord un magnifique micro-historien qui magiquement replie toute la durée de l'univers sur la surface d'une image.

Mais nous savons bien que la conversion de l'espace en temps qu'opère Hubble ne réside pas dans le ciel comme surface, elle est dans sa *profondeur* ; ce qui fait que le télescope regarde du temps quand nos yeux ne voient que de l'espace, c'est sa capacité à voir plus loin, à percer plus profond la nuit spatiale pour retrouver des lumières toujours plus reculées et dont le voyage jusqu'à nous se compte en milliards d'années¹ : bien qu'il soit impossible de savoir à quoi elles ressemblent aujourd'hui (en temps réel), HXDF a permis l'observation de galaxies datant de 450 millions d'années seulement après la création de l'univers [Fig. 1].

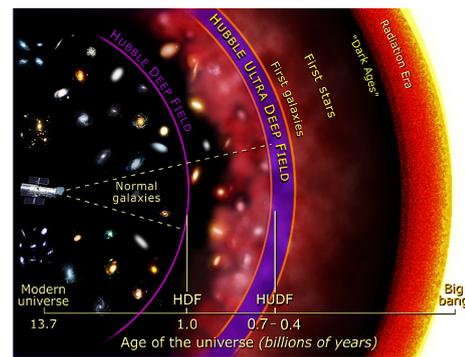


Fig. 1 : Hubble, History of the Universe

Ces images-fossiles qui surgissent anachroniquement dans notre monde sont notre mémoire ; chacune de ces galaxies passées est un souvenir de l'univers, et certaines sont aussi un souvenir possible de notre propre Voie lactée, elles qui sont les seules médiations par lesquelles l'être humain peut demander à l'univers de lui raconter sa propre histoire. Or, si ces images sont les rares représentations visuelles d'une accumulation de souvenirs possibles, on comprend que les « champs » de Hubble forment en image un profond champ d'expérience, dans lequel les scientifiques puisent la matière nécessaire à la construction de notre ultime horizon d'attente : répondre, sur la base des observations réalisées par ces télescopes, à la question « l'univers sera-t-il toujours en expansion ? »², c'est ramener à la portée humaine la mise en tension du passé et du futur les plus absolus ; c'est construire, grâce à de l'image, les fondations du régime d'historicité³ de l'univers et, en son sein, de l'humanité. Ainsi, ces *représentations visuelles* contiennent tellement de temps, et d'un temps tellement dynamique et vivant, que leur statut d'images fixes est, à mes yeux, presque intenable : de toutes les images jamais produites, ce sont peut-être les plus ontologiquement cinématographiques.

À un niveau simplement métaphorique enfin, les *Champs profonds* peuvent être vus comme la

1 Rappelons que la vitesse de la lumière est égale à 299 792 458 m/s.

2 <https://hubblesite.org/contents/news-releases/1996/news-1996-01.html>. La confirmation, en 1995, de l'accélération infinie de l'expansion de l'univers est l'une des découvertes majeures de notre ère, ayant permis d'éliminer la thèse du *Big Crunch*, sorte de *Big Bang* inversé où l'univers s'effondrerait en lui-même, victime de sa propre densité.

3 La définition du régime d'historicité sera extensivement travaillée en [I.2.1.2]. Pour l'heure, que le lecteur sache que cette notion renvoie à « la forme de la condition historique, la manière dont un individu ou une collectivité s'installent et se déploient dans le temps. » Dans François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps* [2001], Paris, Points, 2015, p. 14-15. Ci-après : *Régimes d'historicité*.

modélisation, animée par une intense poésie formelle, du régime d'historicité : le champ est littéralement constellé d'expériences dont la singularité se saisit dans leur mise en structure. Elles s'étagent dans le temps jusqu'aux confins du passé et n'ont comme horizon que nos propres limites technologiques, celles qui nous empêchent de saisir ce qu'il y a là-bas, derrière. *Les Champs profonds* nous rappellent que c'est ce que l'on a vu qui nous permet de penser ce que l'on pourra voir. À mes oreilles, ils résonnent avec une autre métaphore, qui liait dans un titre brillant et sensible une forme spatiale et une idée d'histoire : lorsque l'anthropologue Marshall Sahlins publiait ses recherches sur les îles Fidji sous le titre *Islands of History*, il insistait immédiatement sur le fait que chaque objet d'étude est rempli d'histoire, des histoires qu'il contient et qui font de lui un objet d'histoire, mais aussi qu'il est producteur d'un discours sur l'histoire (l'histoire de ces îles demande à penser la méthode historique) et, même, que la forme insulaire est en soit une épistémologie, invitant à penser la géographicit  des espaces comme une forme de la connaissance : « *Islands of History, Des  les dans l'histoire* dit le titre français, assurément, mais aussi des îles, elles-mêmes productrices d'histoire, des “ les d'histoire” »¹ – le père du régime d'historicité f t sensible à ce pouvoir, et l'approche de Sahlins f t l'une des pierres fondamentales qui permirent la formation du régime d'historicité comme notion dans l'horizon d'attente de la communauté historique.

Déroulement de la problématique « histoire et cinéma »

Comme Leroi-Gourhan l'a montré dans un essai où se magnifie une intense passion pour l'être humain et pour la vie, l'évolution de celui-ci dans celle-là est toujours tout à la fois biologique, culturelle, technique, intellectuelle et, aussi, artistique : tout ceci travaille de concert l'histoire de l'humanit ². Doit-on dès lors accepter comme une seule co cidence la coexistence troublante d'un Hubble historien ayant ouvert la possibilité de questionner notre expérience du temps à l'échelle de l'univers, quand dans le champ de l'histoire même se développaient les outils (concepts, méthodes, approches, textes) d'une appréhension des expériences des temps historiques qui rythment les sociétés ? Guère plus que pour le développement quasi simultané (l'inertie des temps était alors infiniment plus grande) de la cartographie et de l'horlogerie mécanique au début du XV^e siècle à Florence, de la perspective en 1420 et de l'imprimerie en 1434 – traces hétérogènes du nouveau paradigme intellectuel européen, d'une expérience du monde qui allait, durant les siècles suivants, abandonner progressivement le *prisme* [I.2.3.1.1] religieux afin de laisser place à une saisie scientifique du monde. L'Occident des années 1990 devait, lui, faire par exemple un retour chaud et palpitant sur des décennies de guerre froide et inerte. Alors que tombait le mur de Berlin par une nuit de novembre 1989 – six mois à peine avant le décollage de *Discovery* –, regarder ne suffisait plus, il fallait mesurer, comprendre le décalage des expériences : pas seulement comprendre pourquoi en Europe, en Allemagne,   Berlin même la machine de l'histoire s'était comport e de façon si différente, mais surtout comment ces êtres humains avaient pu vivre, eux, cette altérité du temps, et les effets sur la construction psycho-sociale de l'autre qu'e t quarante ans de culture bipolaire ayant avancé

1 François Hartog, « Marshall Sahlins, Des  les dans l'histoire », *Annales* (6), 1989, p. 1361.

2 André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole. 2 vol.*, Paris, Albin Michel, 1964 (coll. « Sciences d'aujourd'hui »). Seul le corps biologique a cessé d'être en phase avec les rythmes en perpétuelle accélération du développement de l'*homo sapiens*.

à deux vitesses, opposant aux régressions dépressives de l'économie socialiste la puissance chaotique des rythmes maniaques imposés par le capitalisme.

S'attacher à comprendre comment les images racontent le temps, ce sera donc ici s'attacher à la façon dont les expériences du temps (ce qui n'est pas n'importe quel temps) peuvent faire image – pas toutes les images, parce que rapidement arrive le moment où les *Champs profonds*, malgré toute leur intense cinématographicité, ne posent plus les mêmes questions (ne lancent plus la même invitation) à l'historien que d'autres types de représentations, de nature différente ou s'attachant à d'autres objets. La question qui était alors la mienne ne consistait pas à savoir si le cinéma se présentait comme un interlocuteur privilégié pour sonder le réel, mais plutôt de recomposer l'architecture de médiations qui s'activent lorsque l'on veut suivre ce trajet depuis les représentations cinématographiques jusqu'aux expériences humaines du temps historique : comment penser le statut de ces représentations ? Traces, témoignages, documents... Si on accepte de les interroger, comment instaurer un dialogue avec elles qui respecte leur propre identité ?

Il reste que je peux aussi « décrocher » un instant et, l'espace d'une seconde, apercevoir à quel point la résistance de l'autre m'invite à le rencontrer. Le rencontrer et non le briser : car là se joue l'éthique elle-même... Quand la résistance d'autrui ne me renvoie pas au pouvoir que je pourrais exercer sur lui mais à celui que je dois exercer sur moi. Quand je ne cherche pas à briser la résistance de l'élève mais à briser en moi ce qui suscite cette résistance...¹

J'ai eu la chance d'entamer ces six années de thèse avec le soutien d'un contrat doctoral à l'université Sorbonne-Nouvelle, et de les clore à l'université Paul Valéry (Montpellier) sur un poste d'Attaché temporaire d'enseignement et de recherche. Elles furent pour moi l'occasion de sentir à quel point ces deux derniers termes sont intimement liés, comme la recherche puise dans l'enseignement et réciproquement, et toujours en des moments et des façons inattendus. Lorsque Meirieu place le *moment pédagogique* dans l'abaissement éthique de ses propres barrières, outre les résonances qui se déploient avec le corpus lui-même [III.2.1.2], c'est à ce bourdon qui répète sans cesse la tonique de cette recherche que je pense : respecter les images et les histoires, pour qu'elles nous montrent comment s'approcher d'elles sans les froisser, sans les briser, comme on marche en forêt pieds nus sur un tapis de mousse, appréciant la douceur et le moelleux à chaque pas grâce à une conscience aiguë de la fragilité d'un tel écosystème.

C'est parce que les représentations sont si fragiles que la première partie de cette recherche devait être dévolue à baliser le sentier qui mène à elles. Il ne sera guère question de méthode, de notions ou d'approches dans cette introduction (l'écourtant du même coup sensiblement), puisqu'un tiers de cette thèse est une introduction (*intro ductio*, « conduire dedans », un cas que la grammaire hongroise identifie comme l'illatif²) dans la méthode. À l'articulation entre représentations cinématographiques et régimes d'historicité, je trouvais les questions suivantes : comment ce type de représentations raconte les expériences humaines du temps historique ? – soit : comment ceux qui représentent représentent, et

1 Philippe Meirieu, *La Pédagogie, entre le dire et le faire : le courage des commencements*, Paris, ESF, 1995, p. 74.

2 Parmi les seize autres qu'elle propose selon Georges Kassai et Thomas Szende, *Grammaire fondamentale du hongrois*, Paris, Langues & Mondes, 2007, p. 545.

comment est-ce que cela conditionne la façon dont ceux qui lisent lisent ? Qu'est-ce qui, de l'histoire, passe dans le film (c'est à mes yeux une question très intimidante, que je me représente comme une cascade vertigineuse), et qu'est-ce qui reste enfermé derrière les lèvres et les mains crispées ? Il s'agissait d'apprendre à lire : ce ne sont pas des questions complexes dans leur formulation, ce ne sont pas non plus des questions originales – Kracauer les posait déjà en essence il y a bien longtemps.

Étude de cas : le corpus de la série noire

Ces interrogations n'ont même pas toujours été le squelette de cette recherche. Déposée sous le titre spatial¹ de « La nébuleuse de la série noire post-communiste en Hongrie », celles qui étaient liées à la méthode se sont développées lors de mes (d)ébats avec la matière cinématographique du corpus, avec la matière socio-culturelle hongroise et, enfin, avec la matière épistémologique et méthodologique produite par la communauté historique. Loin de ces territoires, cette thèse est, au départ, l'extension d'un mémoire qui portait sur la séquence d'ouverture des *Harmonies Werckmeister*, dans une approche analytique empruntant timidement à l'esthétique et à la philosophie. Les recherches entreprises dans ce cadre m'ont mis sur la voie de la série noire, un corpus construit en croisant deux regroupements : Kovács András Bálint délimite une catégorie internationale de films sous le terme de « série noire post-communiste », comprenant des œuvres de Tarr Béla, d'Alexandre Sokourov et de Krzysztof Kieślowski² ; Jean-Pierre Jeancolas, quant à lui, regarde ensemble Tarr et son collègue Fehér György comme les deux seuls représentants d'une pensée filmique nouvelle et forte, tout en leur concédant d'importants épigones³. Le corpus que je retins sur la base d'une analyse poétique succincte était composé d'œuvres de Tarr (*Damnation*, *Le Tango de Satan*, *Les Harmonies Werckmeister*, *L'Homme de Londres*), de Fehér (*Crépuscule et Passion*), de Szász János (*Woyzeck*), de Janisch Attila (*Ombre sur la neige*) et de Szabó Ildikó (*Meurtres d'enfants*), réalisées principalement entre 1987 et 1994, mais perdurant encore jusqu'en 2007. Autour de ces fondamentaux, certains films ont gravité⁴ ; certains seront évoqués à l'occasion, mais principalement pour marquer les limites de leur affiliation à la série noire hongroise. D'autres encore, à l'instar de la navette *Challenger* au décollage de sa dernière mission en 1986, n'eurent pas l'opportunité d'atteindre cette orbite : comme le rappelle très justement Gyórfy Miklós, l'étude de la cinématographie hongroise des années 1990 demande de compter avec les représentations manquantes. L'industrie de production nationale toute entière subissait alors les turbulences chaotiques de son ouverture sauvage à l'économie de marché et à la libre concurrence, impliquant :

1 Repartir, à la toute fin de la route (j'écris ces lignes en août 2020, alors que tout le corps de la thèse a été rédigé), des *Champs profonds*, c'est aussi une façon pour moi de refermer mon propre cercle et de nouer l'aboutissement au commencement, en ce tout premier stade du récit qui me donne l'impression que tout renaît encore.

2 Kovács András Bálint, « La "série noire" post-communiste. Les problèmes de style dans le Nouveau Cinéma d'Europe de l'Est », *Cahiers d'études hongroises* (9), 1997-1998, p. 35-43. Ci-après : « La "série noire" post-communiste ».

3 Jean-Pierre Jeancolas, *L'Œil hongrois : quatre décennies de cinéma à Budapest, 1963-2000*, Budapest, Magyar Filmunió, 2001, p. 294-299. Ci-après : *L'Œil hongrois*.

4 Citons à toutes fins utiles les œuvres suivantes : *Le Cheval de Turin* (*A Torinói ló*, Tarr Béla, 2011), *Les Garçons Witman* (*Witman fiúk*, Szász János, 1997), *Mon vingtième siècle* (*Az én XX. századom*, Enyedi Ildikó, 1988), *Long crépuscule* (*Hosszú alkony*, Janisch Attila, 1997), *Delta* (*Delta*, Mundruczó Kornél, 2008), *Aucune fille n'a jamais eu un tel effet sur moi* (*Rám csaj még nem volt ilyen hatással*, Reich Péter, 1994) et *Le Blues du sucre* (*Cukorkékség*, Hazai Attila et Pohárnok Gergely, 1999).

Une liberté [qui] n'était pas seulement libératrice, mais aussi entravante, paralysante parce que les artistes n'étaient pas prêts. [...] Beaucoup interprétèrent la liberté comme la perte de leur sensation de sécurité, de localité, de privilèges. Cela causa une perturbation des valeurs [értékszavar], une perte d'identité pour beaucoup, et ce n'est pas seulement parce qu'ils ne reçurent pas d'argent qu'ils arrêterent de réaliser des films, mais aussi parce qu'ils ne savaient plus à propos de quoi faire des films, et sur quel sujet. Ces malheureux films non réalisés sont, à leur façon, les symptômes [des années 1990], ils font partie de l'histoire du cinéma.¹

La réduction du corpus de Kovács à l'échelle nationale n'est pas une critique ou un rejet, mais elle ne relève pas plus d'un oubli ou d'un arbitraire – elle se justifie par le recours à une approche qui construit un équilibre différent entre l'esthétique et l'histoire ; la mienne met au centre les questions identitaires qui ne peuvent, à mon sens et pour ce contexte, s'entendre à niveau international [I.2.3.2.3]. Krasznahorkai, à qui l'on demandait si ses romans « pourraient être transportés dans d'autres petites villes d'autres cultures », eût cette réponse que je voudrais faire mienne : « non, je ne crois pas. On pourrait peut-être tracer quelques parallèles, mais ils seraient forcés : le fait est que chaque culture produit ses propres conditions fragiles, sensibles et impossibles à reproduire ; des odeurs, des couleurs, des goûts, des objets et des humeurs qui tous paraissent insignifiants mais qui ont un caractère qui est tout sauf intangible. »² Incidemment, cela permettait aussi d'articuler dans l'analyse ce qui fait le caractère national d'un cinéma³, entremêlant approches poétiques et politiques⁴ – faire travailler ensemble l'*homo aestheticus* et l'*homo moralis* de Kosztolányi⁵. En définitive, je remarque que si, en début de thèse, il m'apparaissait vital de justifier cette approche face à la pression d'une approche régionale, la plongée dans l'histoire nationale hongroise a balayé en moi les moindres doutes quant à cette légitimité. J'espère que le lecteur francophone le ressentira aussi, lui qui n'a probablement pas à faire l'expérience de la profonde solitude ontologique qu'elle laisse aux Hongrois : je l'invite à s'émerveiller à son tour de cette singularité identitaire et historique [I.2.3.2.3 et II.2.3.3].

Privilégier une approche nationale n'est pas nier les liens qu'un pays entretient avec le monde. Les Hongrois composant la société à l'origine de la série noire [II.2.2 et III.2.2] ont pu être attentifs à des événements très lointains, comme aux événements plus proches, propres au bloc de l'Est par exemple : même si traditionnellement la Hongrie s'est toujours sentie occidentale, le tracé des frontières politiques devait créer une solidarité accrue envers ses voisins d'Europe médiane. Je ne me suis pas interdit d'y emprunter (printemps de Prague, Solidarité, etc.), mais toujours en tâchant de ne convoquer, de l'histoire humaine, que ce qu'il m'était possible de rattacher directement au quotidien des personnes dont il était

1 Gyórfy Miklós, *A tízedik évtized: a magyar játékfilm a kilencvenes években és más tanulmányok*, Budapest, Palatinus, 2001, p. 258. Ci-après : *A tízedik évtized*.

2 Paul Morton, « Anticipate Doom: The Millions Interviews László Krasznahorkai », *The Millions*, 9 mai 2015.

3 Törtajada rappelle – tous les films de la série noire remplissent ces conditions – que « la réponse apportée à la définition du cinéma suisse se fonde sur trois critères de base pour déterminer la nationalité : 1) une production majoritairement suisse ; 2) un réalisateur suisse ou qui vit depuis longtemps en Suisse ; 3) un film tourné au moins partiellement en Suisse. » Dans « Du "national" appliqué au cinéma », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* (54), février 2008, p. 14.

4 Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma : méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, A. Colin, 1992, p. 95. Ci-après : *De l'histoire du cinéma*.

5 Kosztolányi Dezső, « Önmagamról », *Nyugat* (1), 1933.

question – somme toute bien peu, et il est certain que des événements pertinents se sont perdus dans ce mouvement. Je veux cependant minimiser l'importance de l'histoire internationale : si Rousso a pu mettre en avant, quant aux traumatismes historiques, que « les formes que revêtent aujourd'hui les expressions de la mémoire collective se ressemblent d'un bout à l'autre de la planète, et pour des événements sans rapport les uns avec les autres »¹, il n'en reste pas moins que les mentalités qui composent le cœur sombre d'un peuple lui appartiennent encore de plein droit. Les processus de globalisation n'ont toujours pas (aujourd'hui, mais à plus forte raison au tournant des années 1990) aplani les formes identitaires, et les micro-régimes d'historicité lui opposent farouchement la résistance de leurs expériences singulières du temps.

Reste enfin, c'est important, la question de ma légitimité de Français à écrire sur la Hongrie. À l'heure où, dans les milieux militants, la « parole concernée »² fait force de loi, j'opposerai ici une « parole informée »³, dont l'information est passée par de nombreux biais que je refuse de hiérarchiser : il est possible d'apercevoir une couleur particulière hongroise au détour d'une page, d'un mot ou d'une règle de grammaire, d'un paysage de campagne, d'une conversation ou en faisant l'expérience d'une *szűke deszka*⁴, dans cet îlot hors du temps qu'est le Calgary, chez Vicky à Budapest⁵. Les expériences touristiques, sociales, culturelles, artistiques, etc. permises par la cotutelle notamment furent immenses. On perd, en retour, une partie de l'objectivité du chercheur alors que l'attachement à la culture se développe et s'enrichit de nouveaux apprentissages. Benjamin Stora raconte ainsi son rapport au Viêt-nam, pays dans lequel il séjourne après sa crise cardiaque : « j'ai ainsi poursuivi mes “classes” universitaires comme je les aime : dans la vie. Non simplement en passant examens et diplômes mais en se faisant “éponge” et “miroir” d'un pays. »⁶ En un sens, cette thèse de doctorat fût l'opportunité de réfléchir à mon idée même du voyage, pour que celui-ci ne soit plus un *vol* (au double sens d'un trajet et d'un pillage), pour qu'il oppose à l'appropriation⁷ la tentative, respectueuse et intimidée, d'une inscription.

1 Henri Rousso, « Les dilemmes d'une mémoire européenne », dans *Historicités*, éd. Christian Delacroix, François Dosse et Patrick Garcia, Paris, La Découverte, 2009, p. 214.

2 Cette position veut qu'une personne étant directement confrontée à une situation oppressive et/ou traumatique (sexisme, racisme, homophobie, violences sexuelles, etc.) ait une légitimité supérieure à en parler face à une personne ne la subissant pas au quotidien. La communauté scientifique ne s'étant pas encore fermement saisie de cette question, lire par exemple <https://feminazgulencolere.wordpress.com/2016/08/06/les-concerne-e-s/>, contre <https://simonae.fr/militantisme/les-indispensables/parole-concerne-emanicipation-confiscation-risques-essentialisation/> ou surtout <https://www.madmoizelle.com/parole-de-concernee-931619>.

3 L'approbation que m'offrit Kovács András Balint était absolument nécessaire à mes yeux, et vint calmer une insécurité battante, que je pense saine : il doit toujours y avoir une méfiance quant à soi-même lorsque l'on s'immerge dans une culture qui ne fait pas partie de nos identités.

4 Littéralement, « planche de graisse », obtenue en tartinant de la graisse animale (porc, canard, oie) sur une tranche de pain que l'on saupoudre ensuite de paprika et d'oignon rouge finement haché ou tranché, selon les écoles. Le groupe de rap Bêlga, dans un clip parodiquement nationaliste intitulé « Magyar Nemzeti Hip-Hop » (« Hip-hop national hongrois ») réalisé pour le film de Jancsó Miklós *Réveille-toi et reste éveillé (Kelj fel, komám, ne aludjál)*, 2002), ont plaisir à moquer cette recette comme un bien triste symbole de l'identité nationale hongroise. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=jS-jSTVt670>, et en annexe 2 une traduction commentée à quatre mains des paroles de ce précieux document critique et populaire des mentalités hongroises.

5 Budapest, Frankel Leó út 24, 1027.

6 Benjamin Stora, *Imaginaires de guerre : les images dans les guerres d'Algérie et du Viêt-nam* [1997], Paris, La Découverte, 2004, p. 5. À cette très belle proposition je ne voudrais retirer que le terme de « miroir » [I.2.3.1.1] – l'éponge, en revanche, sied à l'historien ; elle est une métaphore à la capacité d'absorption jamais prise en défaut.

7 Celle qui met dans les bouches des phrases telles que « j'ai fait telle ville ou tel pays. »

Déroulement de la problématique « histoire du cinéma »

À la façon dont Febvre écrivait sur Rabelais ou Luther pour comprendre leur siècle, dont Duby écrivait sur Guillaume le Maréchal pour approcher les structures de la chevalerie ou encore dont Le Goff se plongeait dans la vie de Saint Louis pour repenser la forme biographique, cette thèse instrumentalise la série noire (œuvres et auteurs) pour réfléchir aux problèmes posés par l'articulation des représentations cinématographiques aux régimes d'historicité. Il était cependant impossible, dans ce mouvement théorique, de faire l'économie des interrogations que posait le corpus à qui voulait s'en saisir ; il est apparu que les deux étaient inextricablement liés. Nous pourrions repartir de cette question que posait Sorlin en 1977 quant au *Volleur de bicyclette* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1947) : « pourquoi consacre-t-on un film au chômage en 1947 ? »¹ J'aime la simplicité, l'évidence et le caractère élémentaire de cette question, qui ressemble à un petit monticule de terre sous lequel on devine une colonie entière de fourmis qui s'affaire. Ce que se demande Sorlin, c'est la raison pour laquelle, à un moment précis de l'histoire (une conjoncture, le nœud d'une infinité de fils vivants), apparaît la nécessité socio-historique de consacrer un film à (de représenter) tel problème, ou telle question. Dans le cas de la série noire, il s'agissait d'abord de mettre à plat, avec la précision et l'exhaustivité que permet la thèse, les éléments de la convergence esthétique qui avaient amené Kovács, Jeancolas et quelques autres à rassembler ces films en une *fekete széria*, une « série noire post-communiste ».

Interroger cette densité du « noir » qui attire toute une poétique à lui, interroger la « série » aussi, soit le modèle de catégorisation possible de ce corpus et de ce monde de l'art qui l'avait construit. Il s'agissait dès lors de rechercher les raisons de cette convergence esthétique en dehors de l'analyse des œuvres et du domaine des influences artistiques et philosophiques² : à un niveau sociologique, en se demandant si elle était le fait d'un groupe, et de l'action concertée de ces personnes – avait-on affaire à un groupe, à une école, ou bien seulement au rapprochement fortuit de tentatives esseulées ? À un mouvement, à un genre, à une série, à une mode, ou bien se trouvait-il, comme me le dit Kovács alors que je le rencontrais pour la première fois dans un café de Buda et que je lui expliquais cet aspect sociologique de mon projet de thèse, qu'« il n'y a rien », aucune forme de groupe à l'intérieur du monde de l'art cinématographique, artistique ou contre-culturel ? Face au constat de l'absence d'un groupe organisé, il y eût une peur du vide bien réelle, suivie d'une remise en question de la viabilité de ce corpus :

1 Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma : ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier Montaigne, 1977, p. 43.

2 Francastel aimait rappeler que « l'apparition de la forme ressemble davantage à une fluctuation qu'à une création *ex nihilo*. » Ainsi, toute une recherche pourrait être réalisée quant à la question de ces influences de la série noire – je ne veux surtout pas les nier (je les convoque régulièrement), mais je crois que cette recherche, pour être cohérente et aussi exhaustive que nécessaire, est une autre recherche. Pour l'œuvre de Tarr, Kovács a réalisé ces découpages analytiques avec la précision chirurgicale de celui qui fût le maître à penser du cinéaste. Ces corps d'influences ne sont pas sans invariants, mais se parent aussi d'importantes différences d'un auteur à un autre – la série noire ne peut être regroupée en un tout cohérent par le seul biais de ces jeux d'influences là. En dernier lieu, je suis convaincu de la force déterministe de l'histoire ; et même lorsque Tarr piocha activement dans les recherches poétiques de ses prédécesseurs comme l'on ferait à un buffet chinois, son désir d'exprimer le temps ramenait ses choix vers l'histoire. Voir notamment Kovács András Bálint, *The Cinema of Béla Tarr: the Circle Closes*, London / New York, Wallflower Press, 2013, p. 48-55, 173-174 (ci-après : *Béla Tarr*), et pour la citation, Pierre Francastel, « Art et Histoire : dimension et mesure des civilisations », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* (2), avril 1961, p. 309. Ci-après : « Art et Histoire ».

poser la question des modalités d'un rassemblement que les auteurs à rassembler n'ont jamais réalisé donne des vertiges. Mais si les « vertiges » peuvent être la manifestation d'une phobie ou de problèmes cérébraux plus graves encore, ils peuvent aussi s'entendre de façon positive, comme les signaux poétiques qu'envoie l'esprit au corps lorsqu'il fait face à une situation tellement stimulante qu'elle fait chanceler en lui les certitudes les mieux établies. Ils ouvrent alors la porte aux possibles : accepter l'absence d'un groupe solidement établi sans chercher à la contraindre a offert de passionnants défis méthodologiques.

Parmi ces défis se trouvait une dernière interrogation, celle du caractère « post-communiste » de la « série noire ». Admettre en thérapie de couple la convergence poétique avec sa relative absence sociologique signifiait reconnaître cette contradiction profonde de leur relation, et chercher des voies complémentaires pour « sortir du noir »¹ : exposer à d'autres jeux de mise en lumière la convergence. Je ne pouvais pas accepter immédiatement que des trajectoires individuelles aussi lâchement liées se soient retrouvées, le temps d'un film pour la plupart, nez-à-nez dans la même pièce ; pas plus que, sans plus de concertation, elles aient pu reprendre leurs routes égoïstes comme si l'air du temps leur avait soudainement insufflé leur vie et intimé l'ordre de revenir à leurs propres recherches cinématographiques. Il fallait rejeter l'arbitraire d'une interprétation de ces quelques fils tendus que l'on aurait pincés et resserrés en un point, avant que personne ne décrète le moment de la série noire révolu mais que tout-e-s l'entendent et l'obéissent. Les raisons de cette convergence esthétique étaient donc à chercher à un niveau historique, afin de saisir dans quelle mesure et selon quelles modalités la mémoire collective hongroise avait pu la conditionner – était-elle active, ou bien passive ? Réfléchie ou subie ? Je voulais encore essayer de déterminer le poids d'éléments moins visibles, *moins conscients*, articulant de façon inséparable du conscient et du non conscient, comme c'est le cas notamment des questions liées aux identités et aux mentalités. Pas n'importe quel temps : comprendre comment les images racontent le temps, c'était donc aussi déterminer quel temps elles voulaient raconter. Ce problème commençait par une attention soutenue à la périodisation des œuvres, mais également à celle de leurs auteurs – nous verrons qu'il y a déjà là deux rythmes bien différents, et que si le contexte de production des films s'articule volontiers avec le tournant de 1989, il n'en va pas de même pour le contexte de production des artistes dont on fabrique la matière brute au milieu des années 1950, mais dont on raffine la personnalité plus volontiers au cours des années 1970 et 1980. Dans ces conditions, la série noire est-elle réellement post-communiste ? Comment s'articule-t-elle à l'événement-1989, à son avant, à son après² ? Si elle construit une poétique de l'historicité (avec toute la part d'imaginaire que la « poétique » demande), quelle historicité poétise-t-elle ? Qu'est-ce que nous dit cette poétique cinématographique de ce régime d'historicité, d'une expérience humaine de ce temps hongrois bouleversé – et comment ? C'est bien cette interrogation sur le dire du temps qu'ont les images qui constitue l'ultime point d'orgue de ma recherche. Ce repli imprévu d'une problématique liée à la catégorisation de la série noire sur une problématique

1 Georges Didi-Huberman, *Sortir du noir*, Paris, Minuit, 2015, 64 p., qu'il écrit à propos du film *Le Fils de Saul* (*Saul fia*, 2016) de Nemes László qui fût l'assistant-réalisateur de Tarr sur *L'Homme de Londres* et qui en outre se révéla être le fils de Jeles András et de ma première professeure de hongrois – disons-le une première fois, le monde de la contre-culture hongroise est, comme le Jean de la comptine, petit et dense.

2 « Avant » et « après » sont ici choisis pour leur caractère ouvert, qui ouvre du temps vectorisé et illimité de part et d'autre de l'événement.

propre au champ de l'histoire est peut-être ce qui fit de ce corpus un laboratoire privilégié pour conduire cette observation des interactions entre des représentations cinématographiques et un régime d'historicité.

Archives, sources, entretiens – critique génétique et histoire orale

Approcher la série noire ne fût pas sans difficultés. Il est temps de faire état de la matière m'ayant fait défaut au regard des ambitions idéales de ce travail – quoi que j'aie tenté d'y pallier en usant d'autres artifices lorsque cela était possible. Il y eût aussi des manques qui se révélèrent impossible à combler. Ils auraient parfois permis d'apporter plus de précision à certains points de la recherche. Il faut espérer qu'un jour il soit possible de la compléter ici et là, quitte à corriger au pinceau certaines hypothèses qui, en l'état des connaissances disponibles, m'ont paru les plus sûres à suivre.

J'aurais aimé avoir accès aux archives de production des films, que ce soit pour ceux produits avant le changement de régime (Mafilm), ou après (MMA, MMK et MNF), mais ce me fût impossible. Non pas refusé cependant ; ces décennies d'archives étaient simplement introuvables. Ma longue quête faite d'échanges téléphoniques, épistolaires et de rendez-vous innombrables et parfois improbables pour les retrouver peut être synthétisée dans les trois rencontres suivantes¹ – je remercie tous celles et ceux qui ont bien voulu donner de leur temps et de leurs efforts pour m'y aider :

1) Varga Balázs, Professeur à l'Université Eötvös Loránd (ELTE), auteur de la somme la mieux documentée quant à l'industrie et à la production cinématographique du changement de régime. Il ne pu guère m'aider, et certainement aurais-je dû voir un indice des difficultés à venir dans le fait que les sources dont il se réclame à la fin de son ouvrage ne mentionnent aucune archive de production, taillant une place importante à des sources secondaires (bulletins de revues spécialisées et travaux d'offices de statistiques extérieurs)². Les historiens du cinéma hongrois doivent accepter de travailler sans mémoire ;

2) L'équipe des Archives du cinéma hongrois (Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmarchívum). Cette institution a, depuis, fermé pour être avalée par le MNF. J'ai pu y voir *Stand de tir* (qui n'a jamais fait l'objet d'une édition) deux fois, gribouillant fébrilement mes notes alors que défilait une VHS de qualité extrêmement médiocre qui ne me permit aucune capture d'écran, ainsi que certains métrages précédents des cinéastes étudiés³ sur des VHS toujours plus mal en point mais qui me permirent de pouvoir replacer leur(s) film(s) appartenant au corpus dans l'évolution thématique, poétique, narrative qui leur avait permis de voir le jour. D'autres demeurèrent indisponibles, même dans les archives du Balázs Béla Stúdió qui les

1 D'autres m'ont offert une aide plus ponctuelle, depuis un rendez-vous de peu de résultats malgré les bonnes intentions, jusqu'à de simples échanges de mails. Tóth Béla fit le pont entre Varga Balázs et Havas Ágnes par exemple, il y eût aussi Tóth Erzsébet (secrétaire générale du MMK) ou Szomjas György (cinéaste enthousiaste et Secrétaire général de l'Association des cinéastes hongrois). Les échanges avec des producteurs (Miskolczi Péter et Dárday István), lorsque ce fût possible, se terminèrent aussi en impasse.

2 Filmévkönyv, Hungarian Film Guide, Magyar Filmszemle Katalógus, Jelentés a Magyar Mozcókép Alapítvány gazdálkodásának ellenőrzéséről. Allami számvevőszék 2003 et 2006, Magyar Filmunió hírlevelei, Magyar Mozcókép Közalapítvány hírlevelei, Nemzeti Filmiroda statisztikái, Központi Statisztikai Hivatal statisztikái, European Audiovisual Observatory adatbázisai (Korda, Lumière). Voir Varga Balázs, *Filmrendszerváltások*, Budapest, L'Harmattan, 2016, p. 188.

3 Notamment de Szabó Ildikó ou de Fehér György, ceux de Janisch étant disponibles sur ses DVDs.

avait parfois vus naître. Quant à découvrir un fonds d'archives de production, il allait falloir chercher ailleurs, d'autant que la restructuration qui les menaçait alors rendait toutes les incertitudes de l'équipe plus vacillantes encore ;

3) Havas Ágnes, enfin, PDG actuelle du MNF (équivalent hongrois de notre CNC), eût contre toute attente l'amabilité de me recevoir le 23 février 2018 dans ses bureaux luxueux budapestois, au dernier étage du 147 rue Róna – pour m'expliquer que les archives que je cherchais n'étaient pas exactement perdues, mais qu'elles n'étaient pas pour autant clairement localisables non plus. Sa promesse, en fin d'entretien, de m'envoyer les documents qu'elle pourrait réunir resta lettre morte.

Les archives de production auraient permis de mettre en place une critique génétique des œuvres. Celle-ci a fait défaut à deux niveaux principaux : dans la périodisation de la série noire d'abord, et notamment lors de l'étude de sa gestation [III.2.3.1]. Lente à se mettre en place, la réalisation des films qui la composent fût souvent différée tout au long des années 1980, pourtant leur émergence est signifiante – j'envie Esquenazi qui eût les moyens de mettre en pratique le principe selon lequel « pour appréhender de façon précise les circonstances de cette émergence d'un genre accidentel, il faut examiner l'histoire de la production des quatre films qui nous servent de guide. »¹ En l'absence d'un accès au dépôt de scénarios et de projets de films, ainsi qu'aux réponses motivées de refus, cette périodisation est condamnée à manquer de précision. J'ai toutefois réussi à m'en approcher grâce au recoupement d'entretiens individuels avec des sources secondaires et autres témoignages ; je considère ces lacunes comblées, à l'exception du seul cas du *Tango de Satan*, dont j'aurais aimé pouvoir suivre l'évolution, depuis la première tentative de réalisation en 1985 au sein du Tarsulás StudiÓ jusqu'à sa coproduction effective en 1994. La chronologie nécessaire à la périodisation de la série noire, elle, n'en pâtit toutefois pas excessivement, attendu que l'on sait que le roman de Krasznahorkai fût publié en 1985. Mentionnons que l'accès aux dossiers de candidature à la production d'un film aurait peut-être pu permettre d'opposer aux représentations manquantes (voir *supra*) des hypothèses de candidats à la série noire, mais ceci reste largement douteux, relevant de conjectures fort hasardeuses, encore ébranlées par le récit que firent Tarr ou Fehér de la façon dont ils trompaient les producteurs en présentant des scénarios bien plus dynamiques que les films qu'ils réalisaient ensuite [I.1.1]. À un deuxième niveau, une approche génétique aurait permis de suivre l'évolution des œuvres, depuis leur conception la plus embryonnaire jusqu'à leur résultat final : comme le rappelle Sylvie Lindeperg, « la genèse des œuvres permet d'apporter une première série de réponses à la question des usages du passé »². Je suis conscient que dans cette brèche immense se nichent de nombreux éléments de réponse que je ne pouvais inventer par nul autre biais, des informations diverses quant au film lui-même comme à son rapport à l'histoire. Plus que les archives de production, ce sont les archives personnelles des cinéastes qui auraient été les plus pertinentes ici. Janisch seul m'offrit l'accès à certains documents ayant précédé la réalisation de ses films, dont le storyboard de *Long Crépuscule*, qui me permit surtout de mieux saisir la façon dont il passait de l'idée à l'image. Ici, ce

1 Jean-Pierre Esquenazi, *Le Film noir : histoire et significations d'un genre populaire subversif*, Paris, CNRS Editions, 2012, p. 83. Ci-après : *Le Film noir*.

2 Sylvie Lindeperg, *Les Écrans de l'ombre : la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français, 1944-1969* [1997], Paris, Points, 2014, p. 13.

sont les entretiens (ceux que je réalisai comme ceux publiés par d'autres) qui eurent pour tâche de remédier à ce manque, autant qu'ils le pouvaient – certains auteurs ne libéreront les traces écrites de leurs aventures qu'après leur mort.

Les films eux-mêmes ne sont pas l'unique source de regrets en matière de disponibilités manquées. Au carrefour de la sociologie et de l'histoire, j'ai regretté de ne pouvoir accéder aux archives des rapports d'espions réalisés sur les personnalités étudiées dans le cadre de leur implication au sein de la contre-culture hongroise des années 1970 et 1980 – ils auraient pu constituer certains des meilleurs témoignages biographiques et culturels, mais pour des informations relevant d'un tel niveau d'intimité¹, il faudra encore attendre le décès des concernés.

D'autre part, il est généralement reconnu que le hongrois est une langue qui farouchement défend ses charmes par un apprentissage des plus ardues. M'y plonger fût l'un des grands plaisirs de l'expérience universitaire : je commençai des cours hebdomadaires à l'Institut hongrois de Paris dès la première année de master, que je poursuivis jusqu'à ma deuxième année de thèse, alors que la cotutelle m'amena à habiter directement à Budapest pour un total de seize mois. Deux universités d'été à l'ELTE (à raison de cinq heures de hongrois par jour deux fois un mois durant) vinrent compléter cette formation linguistique, pour un niveau que j'estimais alors entre B2 et B1². Mais le vocabulaire du hongrois est immense et sa grammaire d'une grande complexité ; lire des articles spécialisés ou des chapitres d'ouvrages scientifiques demandait toujours un investissement temporel très important, et lorsque le style de l'auteur se faisait plus lyrique, une aide extérieure redevenait parfois une nécessité. J'ai pu lire beaucoup en hongrois, les nombreuses traductions inédites que j'ai le plaisir d'apporter aux chercheurs francophones en témoigneront, mais dans l'immense bibliographie disponible, il fallut faire des choix. Ceux-ci se portèrent en priorité sur les champs cinématographiques de la thèse : écrits relatifs aux films étudiés³, pour la plupart pratiquement inconnus en-dehors de la Hongrie⁴, écrits sur les institutions de production, sur la distribution et la réception. De l'autre côté, cela signifiait abandonner d'autres champs, dont l'histoire et la sociologie – ce qui ne pouvait qu'être une perte. Je justifie ce choix ainsi : la production académique quant à une sociologie de la série noire elle-même est inexistante – l'essai de cartographie des relations sociales et dynamiques de pouvoir [II.2.2.1] est certes largement incomplet, mais il est le premier en cette direction, et s'appuie sur les entretiens réalisés. J'ai pu aussi parcourir certaines références fondamentales liées à l'exploration de la contre-culture hongroise dans les années 1970 et 1980, moins que je ne l'aurais souhaité, mais suffisamment, je l'espère, pour avoir inscrit cette recherche à un niveau d'exigence satisfaisant. Certaines études sociologiques majeures, au croisement du monde de l'art cinématographique et des contre-cultures, sont encore toutes entières à réaliser : la place et l'influence de Bódy Gábor sur le

1 Ce furent parfois les plus proches amis ou membres de la famille qui informèrent l'État socialiste des activités suspectes des uns et des autres. De grandes douleurs se cachent encore trente ans après, comme le montre le cas de Szábo [cf. p. 273] ou de Forgách, pour qui l'ouverture de ces archives fût l'occasion de découvrir les rapports déposés par sa propre mère. Le lecteur non magyarophone pourra se reporter à la traduction anglaise récemment réalisée, András Forgách, *The Acts of My Mother*, Scribner, 2018, 400 p.

2 J'étais alors capable d'avoir une conversation décente en hongrois – de comprendre les films regardés ou encore de conduire la majeure partie de mes entretiens dans cette langue originale.

3 Souvent en excluant ceux sur Tarr, qui possède déjà une abondante bibliographie en français et en anglais.

4 La *Passion* de Fehér était enfin présentée (par Tarr lui-même) au public parisien lors de la troisième édition (21-26/11/2018) du festival « Un week-end à l'Est ».

monde artistique hongrois ou l'importance des principaux foyers de sociabilisation comme matrices de relations et d'opinions¹ en sont de solides exemples.

L'histoire hongroise, en revanche, est riche d'une importante bibliographie. Outre les traductions des historiens et sociologues fondamentaux (Bibó, Szűcs, Molnár, Hankiss, Csepeli, etc.), on trouve un important corps de références académiques par des auteurs francophones ou anglophones (Rupnik, Castellan, etc.). Ce qui me faisait le plus défaut parmi ce que les auteurs étrangers pouvaient plus difficilement apporter concernait l'analyse historique des mentalités. J'ai voulu y remédier en convoquant la littérature hongroise, qui s'est présentée comme une source de grande qualité : les auteurs hongrois réfléchissent beaucoup à leur identité ; les témoignages de Babits, de Márai ou de Konrád² par exemple sont absolument précieux, quoi que l'imaginaire propre à la littérature ait toujours demandé à être recoupé avec d'autres types de sources. Parmi celles-ci, les représentations cinématographiques occupent une place de premier rang – selon quelles modalités (quelle forme de critique des sources leur appliquer), ceci sera l'objet du I. Je voudrais simplement ici revenir sur un problème d'ordre technique qu'il convient d'exposer au lecteur, afin que le cinéma puisse effectivement « être considéré comme un immense lieu d'archives, un gisement renfermant le visible, une mémoire monumentale mais périssable de grands événements et d'infimes actions quotidiennes dont on n'a exploré jusqu'ici qu'une infime partie. »³

Ce problème concerne principalement le travail de Sopsits : son film de fin d'études ayant été banni pour huit ans, il dût attendre 1988 pour entamer la production de *Stand de tir*. Le résultat de ses efforts arriva à un total de deux heures et quarante-deux minutes⁴, desquelles il ne resta en fin de course qu'une heure et vingt-cinq minutes – soit, à huit minutes près, la moitié. Alors que son premier film avait été un enfant mort-né, Sopsits ne pouvait se résoudre à voir son second film subir le même sort. Il se plia aux décisions du studio et remonta son film : « j'étais tellement en colère qu'avec mon scénariste et mon éditeur, on commença à faire pile ou face pour sélectionner les scènes que l'on remonterait ou jetterait. » L'exemple qu'il cite est, au regard de cette recherche, particulièrement instructif : « la séquence où un personnage jète un avion en papier durait initialement neuf minutes. » On comprend alors que les formes (cinématographiques de l'histoire) sont, littéralement, déformées. Sur la seule base de cet exemple et sans l'accès aux archives de production ou aux archives personnelles du cinéaste, il est impossible de formuler des hypothèses convaincantes sur ce à quoi aurait pu ressembler le film qu'il avait souhaité faire et qu'il avait pu réaliser ; on sent cependant qu'il eût été plus lent et que son rythme au moins eût été plus proche encore de celui de la série noire. La violence de son remontage m'a amené à placer le *Stand de tir* légèrement en retrait dans cette recherche⁵, d'autant que ma tentative d'obtenir un entretien avec le cinéaste ne put

1 Une étude sur l'impact sociologique du BBS viendrait compléter la bibliographie existante, mais des lieux comme ceux abordés en [II.2.2.2] demandent encore une étude extensive.

2 Konrád utilise souvent une forme mêlant autobiographie romancée et fiction pour réfléchir à l'histoire. Les arcs narratifs, les péripéties sont souvent du domaine de l'imaginaire, mais ses textes brillent à chaque coin d'authentiques et sincères réflexions sur son histoire et son identité.

3 Gian Piero Brunetta, « Histoire et historiographie du cinéma », *Histoire du cinéma. Problématique des sources*, éd. Irène Bessière et Jean A. Gili, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, 2004, p. 244.

4 Sándor Csukás, « BKF Fényíró Filmklub 39 – Vendég: Sopsits Árpád », 17 septembre 2014. Les informations et citations suivantes quant au montage de *Stand de tir* proviennent aussi de cet entretien.

5 Le cas d'*Ombre sur la neige* est tout à fait différent. Janisch explique que le « scénario faisait 200 pages, et je n'étais pas assez expérimenté à l'époque alors j'ai tout tourné. Ensuite, dans la salle de montage, nous en avons monté la moitié. Donc c'est un film très court [1h15], et j'aime cette longueur. » Je note cependant deux différences avec le cas de Sopsits : 1) le film qu'il présente est celui qu'il voulait présenter ; 2) quoi que seul un examen du scénario original puisse le confirmer, il y a fort à

aboutir.

En effet, toutes les personnes contactées n'acceptèrent pas la rencontre. Je regrette particulièrement que mes demandes n'aient pu aboutir auprès de Krasznahorkai László, de Sopsits Árpád, de Szász János et de Medvigy Gábor¹. Pour les autres, la préparation d'un questionnaire semi-directif fût guidée par les principes de l'histoire orale² [annexe 3], étant entendu que ce questionnaire devait servir de maquette sur laquelle la personne interrogée pouvait développer, plutôt que de carcan dans lequel l'enfermer. La forme des entretiens a par ailleurs varié du tout au tout, pour le meilleur comme pour le pire : les personnalités les plus loquaces, comme Janisch ou Szabó, m'ont offert des rencontres allant jusqu'à plus de quatre heures, ce qui n'était cependant pas toujours un gage de qualité quant à l'entretien lui-même. Je regrette ainsi que Derzsi János ait bu tant de pálinka (eau-de-vie hongroise) qu'au bout d'une heure il ne parvint plus à articuler ses mots³.

Lorsque toutes les pistes furent épuisées, j'arrivais à un total de douze personnes interrogées. Neuf avaient travaillé directement sur les films, les trois restantes étant composées de l'épouse de Sipos, de Csikesz Judit (épouse de Sas) et de Kiss Anikó, ex-épouse de Jeles András. C'est à mes yeux une richesse supplémentaire d'avoir pu obtenir le témoignage de ces femmes qui ne furent pas directement impliquées dans la série noire, mais dont les expériences de vie sont d'égale importance du fait de leur appartenance, en ce temps-là, au milieu social étudié. Cette recherche de représentativité était centrale dans ma démarche : il importait de ne pas se focaliser sur les cinéastes, mais d'essayer de toucher à toute la palette des métiers décisionnaires du film. J'ai ainsi obtenu le témoignage de deux cinéastes, d'un auteur, de deux compositeurs, d'un ingénieur son, d'un chef décorateur, d'une monteuse et d'un acteur. Leurs témoignages ont fait beaucoup pour ma compréhension de ce temps et du climat intellectuel, politique, social, artistique, économique qui régnait alors.

Exposition du plan

Reflétant le double corps de problématiques, le temps de ce récit est rythmé par un mouvement théorique (I), auquel succède un mouvement pratique (II-III). À mes yeux, l'hommage à une critique génétique défunte comme au geste de création des œuvres elles-mêmes – soit la modestie la plus élémentaire – imposait de commencer par l'étude de l'atelier des cinéastes, à l'aide de quelques éléments représentatifs de leurs méthodes et éthiques de réalisation du film. Alors que ces méthodes étaient composées de procédés souvent hétérogènes, ceux-ci se cristallisaient autour d'une éthique commune : la volonté d'hyperboliser le réel depuis la fiction. La mise en tension de formes documentaires et fictionnelles qu'opèrent ces œuvres est tout à fait singulière ; elle porte un discours et des désirs de la part

parier que les 200 pages de scénario n'étaient pas la description balzacienne de paysages et de trajectoires d'avions en papier. Dans Mario Adobati, Entretien avec Janisch Attila, 27 juillet 2015.

1 Je remercie toutefois ce dernier d'avoir pris le temps de me répondre avec honnêteté.

2 Florence Descamps, *Les sources orales et l'histoire : récits de vie, entretiens, témoignages oraux*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2006, 287 p. et Fabrice d'Almeida et Denis Maréchal, *L'histoire orale en questions*, Bry-sur-Marne, INA, 2013, 138 p.

3 La personne, hongroise, qui m'accompagnait toujours lors de mes entretiens afin de m'aider à traduire au besoin les éléments de conversation peu clairs ou plus complexes ne comprenait plus non plus ce qu'il disait. Je souhaite que János parvienne à lutter contre son alcoolisme.

des auteurs quant à leurs publics éventuels – je devais m'attacher à l'analyse de ces ambitions et des moyens mis en œuvre pour les atteindre, afin d'en juger la légitimité et l'efficacité. Cette exploration est, à mon sens, la condition *sine qua non* permettant de procéder à la construction épistémologique : la question « comment lit-on un corpus d'œuvres ? » doit toujours s'enraciner dans celle, concomitante, du « comment les œuvres qui le composent ont-elles été écrites ? » – elle seule lui ouvre un droit de pensée. Apprendre à lire fût pour moi un territoire de plaisirs rares. Hélas, je regrette que la présentation des résultats impose le recours à une rhétorique autoritaire et assertive quasi orbánienne ; je veux ici réaffirmer que ce plaisir fût celui de *pro-poser*, « poser devant » le regard des autres des idées qui ont le goût de l'appropriation et du débat et qui entendent le perpétuer. Au commencement, une pédagogie du lire qui, dans le besoin de définir et historiciser les concepts fondamentaux de la recherche, rencontra leur nécessaire articulation. En m'inscrivant ensuite dans le sillage des progrès réalisés par la branche cinématographique de la discipline historique, je voulais donner à cette recherche la pleine conscience de sa propre historicité, condition à une réflexion sur la notion de représentation cinématographique. À une approche théorique ontologique répond donc l'exposition de certaines conséquences pratiques que celle-ci implique pour le faire de l'histoire. En dernier lieu, j'ai essayé de rendre explicites les logiques et les rapports de pouvoir qui travaillaient mon plan, estimant qu'il s'agissait là d'éléments concernant la méthode et la vérité historique qu'elle construit. Contrairement au temps présent du récit, le jeu n'y est donc pas d'exposer linéairement le déroulement du plan en tentant d'en gommer les aspérités ; il ne s'agit pas d'un exercice de continuité à la façon de Wagner qui écrivait la mort d'Isolde (*Tristan und Isolde*, 1865) en déjouant cadence après cadence, dans un jeu savant de modulations enchaînées et pour un art de la transition jamais égalé.

Le mouvement pratique fait communiquer les analyses cinématographiques, sociologiques, institutionnelles, économiques et historiques. La structure du champ d'expérience (II) est abordée à l'aide d'un double complexe organisant les routes soyeuses¹ depuis la mémoire collective jusqu'à certains aspects du régime d'historicité de cette société hongroise. Dans des mondes misérables, corrompus et pervers, le prisme retenu pour l'analyse morale des personnages fût celui des formes paradoxales de leur responsabilité, auxquelles j'apposai le complexe d'infériorité, forgé dans un fatalisme incapacitant, qui est le complexe primaire d'identification du monde de l'art étudié. Le complexe de supériorité, en revanche, est caractérisé par une forme d'identification par le rejet ; il s'est construit, à bien des niveaux, dans la confrontation à la violence et à la douleur. Aussi m'a-t-il semblé qu'une étude des relations sociales serait la mieux indiquée pour s'en saisir ; c'est elle qui permet d'éclairer la zone d'obscurité au creux de laquelle se nichait une question d'importance : pourquoi cette peinture de la violence débouche-t-elle sur l'hégémonie de la solitude ? L'analyse sociologique qui s'y greffe répond au double objectif d'intégrer la présentation de la structure sociale aux origines de la série noire dans la structure historique qui vit naître cette société, et de confronter la représentation sociale diégétique à la réalité sociale, éprouvant ainsi l'hypothèse d'une reconstruction dans le film de problématiques sociologiques internes à ce monde de l'art.

1 Entre route de la soie et *silkroad market*, entre trajectoires ouvertes de circulation d'idées précieuses et fourmillant marché noir des émotions cachées.

L'horizon d'attente (III) sert, quant à lui, à organiser l'étude de la mémoire vivante, interprétée grâce à cette polarité majeure de la tension du temps présent vers le futur qu'est la dialectique de l'espoir et du désespoir. Le désespoir d'abord – il est le chef de l'orchestre souterrain qui interprète inlassablement la partition du mal entendue par les Hongrois jusqu'à l'acouphène. Les représentations cinématographiques l'abritent de toutes part ; j'ai choisi de le dévoiler en interrogeant la construction des univers diégétiques : temps, espaces, récits et histoire organisent la vie des sociétés qui se débattent dans un environnement dont les caractéristiques fleurissent toujours au point d'équilibre entre un réel auquel il faut survivre et un imaginaire proprement diabolique – à l'enfermement spatial répond la circularité temporelle. Les formes du désespoir, quoi que terriblement présentes dans le champ d'expérience analysé précédemment, atteignent un paroxysme que seule l'expérience directe et vivante de l'histoire pouvait imprimer avec une telle force dans les structures mentales hongroises : par ce que j'ai pensé comme un dialogue enjoué entre Braudel et Ginzburg, entre les jeux de périodisations permis par la multi-temporalité et les jeux d'échelles permis par la micro-histoire, j'ai voulu retrouver les forces économiques, sociales, institutionnelles, politiques et mentales qui traversèrent 1989 de part et d'autre du dernier quart de notre XX^e siècle. Je crois, cependant, que les ressources de l'être humain sont infinies ; je crois que l'espoir doit surpasser le désespoir, parce que deux millions et demi d'années d'homo-histoire nous ont montré le caractère inaliénable de la vie, et qu'en dépit de toute la force carcérale des prisons mentales que l'histoire peut amener un peuple à construire, celui-ci lui opposera toujours sa propre résistance éthique née d'initiatives individuelles, du refus de la soumission et de l'affirmation de la dignité humaine. La série noire a cette immense qualité : elle met en scène de fragiles formes poétiques de la résistance, qui passent fugitivement lors d'une danse ou sur un visage. Cette insoumission au désespoir devait être mise en perspective avec l'examen des trajectoires militantes qu'eurent les auteurs, nous amenant progressivement sur le dernier rivage de la série noire, celui des adieux vers un chimérique horizon.

*La mer vous a rendus à votre destinée,
Au-delà du rivage où s'arrêtent nos pas.
Nous ne pouvions garder vos âmes enchaînées ;
Il vous faut des lointains que je ne connais pas.¹*

Éloge de la maladresse : pour une histoire thérapeutique et subjective (avant-propos postposé)

Antoine Prost, marqué par sa lecture de l'historien britannique Collingwood, eût cette belle formule : « toute histoire est connaissance de soi-même : *self-knowledge*. [...] L'histoire serait moins fascinante si elle ne combinait ainsi l'approfondissement de soi et la découverte des autres. »² En connaissance des périls narcissiques qui guettent l'historien se lançant dans une entreprise d'égo-histoire, je voudrais opposer à celle-ci son envers, une contre-égo-histoire sans violence ni complaisance, dont j'esquisserai brièvement les potentialités autour d'une double instabilité, de parcours et de personnalité. Tout comme il importe plus à la vérité historique de tracer avec honnêteté et vigueur les limites et les

1 Gabriel Fauré, *L'Horizon chimérique* [1921], Op. 118 no. 4, sur un poème de Jean de La Ville de Mirmont.

2 Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Points, 2014, p. 167.

manques rencontrés (voir *supra*) que les éventuelles forces et qualités de la recherche, l'exercice d'une auto-analyse glorificatrice dégoûte. En revanche, je considère profitable, sinon nécessaire, d'exposer certaines des fragilités personnelles qui louvoient calmement derrière le récit. Ce n'est pas là « se tirer une balle dans le pied », selon l'expression populaire bien imagée, mais plutôt refuser d'embrasser une tradition universitaire bien tenace que j'associe à une forme de masculinité toxique¹ et de compétitivité intellectuelle d'influence capitaliste : viser un état de superlativité – le meilleur, le plus fort, le plus érudit, le plus original. Ainsi, l'exercice ne ressort pas d'un désir de rallier le lecteur à sa cause en jouant à satisfaire ses éventuelles pulsions scopiques macabres, mais d'une reconnaissance et d'une acceptation des faiblesses que l'on parvient à identifier en soi : je plaide pour une valeur consciente et thérapeutique de l'écriture de l'histoire ; il faut aimer son corps d'historien, avec ses défauts. Il ne s'agit pas pour autant de les cultiver, ni de prôner un manque de rigueur. C'est une forme de refus de la dissimulation et du mensonge par omission qui reconnaît l'imperfection et la perfectibilité ontologiques du sujet écrivant.

Onze années d'études universitaires m'ont fait prendre conscience d'une forme d'instabilité dans mon parcours, qui en constitue paradoxalement la continuité : saxophoniste amateur depuis l'enfance, je me suis laissé porter par le souffle musical de cet instrument vers une licence en musique et musicologie (Université Lumière Lyon 2). J'en effectuai les deux premières années avec la mauvaise volonté juvénile caractéristique d'un vieil adolescent, avant de me prendre au jeu universitaire. Lorsque je n'assistais pas à mes cours, j'investissais ma passion pour la transversalité artistique et notamment pour le cinéma, dévorant au moins autant d'oeuvres cinématographiques que musicales. Je tentai ensuite, très intuitivement, de concilier ces deux passions lors d'une première année de master recherche en musicologie (Université Paris-Sorbonne Paris IV). L'analyse dans laquelle je me lançai, « audio-logo-visuelle » selon le mot de Michel Chion², était caractérisée par une attention égale aux différents champs que j'avais alors le bonheur de découvrir ou d'approfondir au fur et à mesure de mes besoins (musicologie et études cinématographiques, mais aussi littérature, histoire de l'art, philosophie, psychanalyse, etc.). Je fus poliment invité, au cours d'une soutenance de fin de première année quelque peu inconfortable³, à une ré-orientation avec prise d'effet immédiate vers un département d'études cinématographiques – ce fut Antonio Somaini qui eût l'amabilité de m'accueillir pour ma deuxième année (Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3). Sous sa supervision, je pus terminer un mémoire qui fût, aussi exactement qu'on peut le concevoir, le mémoire que je désirais alors écrire. Je lui serai éternellement reconnaissant pour l'immense bienveillance dont il fit preuve à mon égard. Je ne voyais rien de signifiant dans ces revirements, et poursuivais un projet de thèse que j'imaginai fort naïvement comme la prolongation de mon mémoire : le corpus l'était, mais ce corpus appelait un appareil méthodologique et disciplinaire fort différent, puisqu'il m'amenait dans l'histoire du cinéma, ce que je ne sus faire avec la modération qui m'aurait permis d'en rester là. Prenant une grande respiration, je sautais à pieds joints – un véritable *leap of faith* – dans

1 Le genre de cette toxicité est une construction culturelle : femmes et hommes peuvent faire preuve avec une égale adresse de comportements catégorisés comme relevant de la masculinité toxique – l'éducation traditionnelle des hommes les y prépare cependant avec plus de rigueur et de détermination tout au long de leur vie.

2 Michel Chion, *L'Audio-vision*, Paris, Nathan, 1990, 186 p.

3 Les deux membres de mon jury, bienveillants, reconnurent qu'il y avait eu un travail sérieux, mais se déclarèrent incapables de le juger, car ne relevant pas suffisamment (exclusivement) de l'analyse musicologique.

l'histoire toute entière¹. Musicologie, études cinématographiques, histoire : ce n'est que très récemment que j'ai pris conscience de la logique qui avait présidé à ce cheminement. Alors que la musicologie (telle qu'elle était enseignée dans un département résolument conservateur) ne pouvait entendre parler de transversalité, les études cinématographiques me permirent de conjuguer toutes mes passions artistiques dans l'analyse de cet art qui les accueille tous. L'histoire, elle, m'a invité à penser les arts au service du monde, à faire d'eux cette « mesure des civilisations »² par laquelle l'art n'était plus une fin, mais un commencement : l'histoire faite avec l'art est une biologie des sociétés. Elle est la maîtresse la plus exigeante que je puisse m'imaginer³ aujourd'hui en sciences humaines et sociales ; elle accueille toutes les disciplines que son auteur peut convoquer et son exploration, en plus d'être absolument infinie, est caractérisée par une immense liberté.

Mais la liberté se paye. Mon apprentissage de l'histoire (comme, dans une moindre mesure, du cinéma⁴) est celui d'un autodidacte. Les tâtonnements initiés à l'issue de ma deuxième année, à la suite de la découverte de Bloch, me font aujourd'hui sourire – la bibliographie le reflète parfois dans certains titres de peu d'importance au regard de mon sujet, quoi que j'aie tiré de *La Société féodale*⁵ l'enseignement le plus vivant de l'histoire, et que mes lectures de *Montaillou* ou du *Dimanche de Bouvines*⁶ relèvent aussi de véritables épiphanies. Outre un manque d'efficacité certain et une rentabilité temporelle largement questionnable, apprendre en autodidacte et au gré du hasard des lectures signifie surtout accepter la présence de béances dans sa culture historique. Tout comme je passai un an à penser l'organisation de ma thèse selon les principes de la multi-temporalité braudélienne, avant de me saisir des travaux plus récents de l'histoire des représentations qui l'avaient globalement invalidée, le lecteur averti trouvera certainement, à une échelle moins dommageable je l'espère, certaines naïvetés et archaïsmes qui fleurissent encore à mon insu dans les failles de cette recherche. Plus encore, être un historien de quatre ans d'âge a engendré une forte insécurité et des phénomènes de surcompensation dont je souhaite avertir le lecteur.

Parmi les rejets de l'insécurité, il en est un que je chéris cependant, et je voudrais saisir ce temps de l'introduction afin de l'explicitier en une forme de dédicace : le lecteur trouvera en cette thèse une déclaration d'amour – à ce cinéma hongrois, certes, mais aussi à la communauté des historiens que j'ai découverte si tard. Je voudrais en rappeler, après Marou, la valeur épistémologique :

1 Je revois très bien le moment du saut, lorsqu'en fin de deuxième année mes pieds ne touchaient plus terre et que, déboussolé, perdu, désespéré, je considérais l'idée de tout arrêter. Je remercie chaleureusement Jean-Pierre Bertin-Maghit qui me rattrapa en m'envoyant dans les bras de Marc Bloch, dont je découvris l'*Apologie* l'été 2016, allongé sur une plage bretonne en compagnie de quelques amis. Après une dizaine de pages je délaissai les seconds et la mer pour, un peu paradoxalement, plonger entièrement dans le premier, où m'attendait l'une de mes plus belles rencontres intellectuelles, de celles qui prennent une valeur paradigmatique dans la constitution de notre personnalité.

2 Pierre Francastel, « Art et Histoire », *op. cit.*

3 L'usage de la première personne du singulier est important : je ne cautionne aucune hiérarchisation des arts pas plus que des champs.

4 J'ai suivi des séminaires consacrés à certains aspects du cinéma lors de ma deuxième année de master – l'enseignement y est cependant largement sporadique (quelques dizaines d'heures dans l'année) et déjà spécialisé.

5 Marc Bloch, *La Société féodale* [1939-1940], Édition électronique, 2007.

6 Georges Duby, *Le dimanche de Bouvines : 27 juillet 1214*, Paris, Gallimard, 1973, 302 p.

Comment comprendre, sans cette disposition d'esprit qui nous rend connaturels à autrui, nous permet de ressentir ses passions, de repenser ses idées sous la lumière même où il les vit, en un mot de communier avec l'autre. Le terme de sympathie est même insuffisant ici : entre l'historien et son objet c'est une amitié qui doit se nouer, si l'historien veut comprendre, car, selon la belle formule de saint Augustin, « on ne peut connaître personne sinon par l'amitié. »¹

Me promener en leur compagnie fût ma plus belle aventure intellectuelle, découvrir leurs visages, essayer de saisir leurs personnalités était aussi important à mes yeux que leurs idées – j'aurais aimé connaître les disparus, je ne désespère pas de rencontrer un jour les vivants. Dans ce mouvement, les écouter – et les voir, lorsque l'enregistrement vidéo d'un entretien par exemple² permettait, autant que possible, d'ajouter à la communication de l'historien l'analyse de sa méta-communication – fût un outil de cette connaissance : que serait un psychanalyste qui n'aurait jamais entendu l'élocution si particulière de Lacan ? En entendant le timbre de la voix de Marc Ferro, on perçoit une bienveillance indéfectible qui a fait autant pour ma compréhension de l'historiographie du cinéma dans les années 1980 et 1990 que les mots et le sens qui s'y articulaient calmement. Lire, entendre ou voir les uns s'exprimer sur les autres est toujours à la fois une jouissance et une intelligence – Jacques Le Goff lisant le testament de Marc Bloch³ ou l'hommage que Fernand Braudel écrivit à son maître et ami disparu, Lucien Febvre⁴ : on pourrait n'apprendre l'historiographie qu'ainsi. L'histoire engage la subjectivité de l'historien jusqu'à son corps.

La subjectivité de l'historien lie son corps et son esprit et les fait travailler ensemble ; elle est l'un des plus puissants moyens à sa disposition pour comprendre ce qu'il étudie. Investir de son être entier l'objet de son étude était déjà le programme par lequel Le Roy Ladurie ouvrait son travail sur un certain carnaval sanglant : « j'ai longtemps rêvé d'écrire l'histoire d'une petite ville, Romans par exemple en Dauphiné ; cité que je hante avec plaisir ; province dont j'aime les habitants et les paysages. »⁵ C'est exactement en ce sens qu'Arlette Farge défendait le pouvoir souverain et la valeur épistémologique de l'émotion :

Émotion : le mot est dit, presque tabou pour qui prétend étudier les faits sociaux. À mon sens, l'émotion n'est pas, comme on le croit si souvent, une exclusion de la raison, ni même ce sentiment mielleux badigeonnant uniformément les pans de la réalité rencontrée. Au contraire, elle est un des murs de soutien sur lequel se fonde l'acte de comprendre, de chercher. C'est par la brèche qu'elle ouvre entre soi et l'objet regardé que s'introduit l'interrogation. Émotion n'est pas forcément génératrice de contemplation, ni même d'oblation ; c'est aussi l'acharnement mis à comprendre la violence et la faiblesse des choses, la médiocrité et l'inouï des situations ; c'est encore la confrontation avec l'insolite en même temps qu'une manière de se laisser remuer par ce qu'on connaît déjà. [...] L'émotion est agissante.⁶

La maladresse, deuxième instabilité à laquelle le lecteur est ici confronté, se profile – que je l'écrive

1 Henri-Irénée Marou, *De la connaissance historique* [1954], Paris, Seuil, 2016, p. 98.

2 Voir une conférence est plus instructif que la lire, mais je voudrais aussi valoriser les cadres moins formels de communication des idées : un entretien ne permet pas à l'historien de développer toute la subtilité et l'érudition de sa pensée, il permet cependant de s'approcher bien plus de sa personnalité, ce qui est une forme complémentaire et précieuse de connaissance.

3 <https://www.youtube.com/watch?v=Jd7dS5nEhZU>.

4 Fernand Braudel, « Lucien Febvre et l'histoire », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* (12), n° 2, 1957, p. 177-182.

5 Emmanuel Le Roy Ladurie, *Le Carnaval de Romans. Du mercredi des cendres à la chandeleur (1579-1580)* [1979], Paris, Gallimard, 1986, p. 9.

6 Arlette Farge, *La vie fragile. Violence, pouvoirs et solidarités à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Seuil, 1986, p. 10.

avec franchise : cette thèse est avant tout la mienne. Le temps qu'elle renferme est celui que je lui ai donné, et la vérité qu'elle narre est celle que j'ai construite, pétrie de mes émotions et de ma subjectivité. Pour cette raison, il n'était pas question d'employer le « nous », qui est à mes oreilles un vestige archaïque de prétentions à l'objectivité qui ne devraient plus avoir cours aujourd'hui. Duby, à la fin de sa vie, avait appris à s'en défendre. Après un plaidoyer vibrant pour la chaleur de l'écriture que seul le corps de l'historien peut insuffler (« je préfère l'histoire passionnée » écrivait-il), il poursuivit en expliquant que « depuis quelques temps, j'emploie de plus en plus le mot “je” dans mes livres. C'est ma façon d'avertir mon lecteur. Je ne prétends pas lui transmettre la vérité, mais lui suggérer le probable, placer devant lui l'image que je me fais, honnêtement, du vrai. »¹

Puisque cette thèse est mienne, certaines pages ont une ambition plus lyrique que factuelle – les introductions et les conclusions s'y prêtent surtout, car elles entretiennent un rapport à la narration parfois similaire aux arias de l'opéra, que viendraient entrecouper les longs récitatifs déroulant l'histoire. J'aime écrire, mais j'ai aussi le sentiment diffus de ma maladresse (le corps avec l'esprit – depuis tout jeune, je suis si maladroit), de style, de ton ou d'idée, qui me guette à chaque fois que mes doigts enfoncent une touche. Même si je suis conscient qu'elle me dessert parfois, je n'ai pas voulu censurer la totalité de ce bout de moi et me résigner à rejoindre « ceux qui se risqueraient à ne rien risquer, s'abandonnant confortablement à la certitude muette des institutions, ceux qui rentreraient dans le jeu sans volonté d'y jouer un peu eux-mêmes, [car] ceux-là prendraient, sans doute, tous les atours de l'esprit de sérieux, mais c'est leur discipline qu'ils ne prendraient pas au sérieux. »² Si j'ai voulu dissimuler une plaisanterie, je l'ai fait, une adresse à un collègue, un professeur, un ami, je l'ai fait, répéter plusieurs fois mes remerciements à ceux qui m'ont donné de leur temps, qui m'ont inscrit dans leur histoire, je l'ai fait aussi. L'anecdote veut que Debussy, lui qui déconstruisit peut-être plus que tout autre les règles sévères du langage tonal, ait un jour répondu à son professeur d'harmonie : « il n'y a pas de théorie, il suffit d'entendre. Le plaisir est la règle. » J'ai faite mienne cette proposition tant au niveau de la méthode que de l'écriture, et plutôt que de prétendre à l'objectivité, à la scientificité ou à la force du style, je veux en accepter les failles et les maladroites, les reconnaître et leur donner mon nom. Je ne voulais pas faire la meilleure thèse, j'ai la chance intense d'avoir pu réaliser *ma* thèse, celle que j'aime et que je voulais écrire. J'en remercie ici à nouveau mes directeurs, qui ne m'ont jamais imposé ni rythme de travail, ni forme, ni style, et qui ont accepté mes égarements avec patience, compréhension et bienveillance. Je souhaite à celles et à ceux qui la liront de ressentir une partie du plaisir que j'ai eu à l'écrire.

1 Georges Duby, *L'histoire continue*, Paris, Odile Jacob, 1992, p. 81. Le lecteur trouvera la citation précédente en [cf. p. 415-416].

2 Patrick Boucheron, « Ce que peut l'histoire : leçon inaugurale de Patrick Boucheron au Collège de France », *Dailymotion*, décembre 2015.

PREMIÈRE PARTIE – CINÉMA ET HISTOIRES

Embrasser les vertiges de l'interprétation, suivre les méandres qu'elle trace et à la suite desquels elle nous invite sans pour autant se perdre, en concentrant toute l'énergie exégétique dans les points névralgiques comme l'on ferait une soudure – l'interprétation renforce alors ce qu'elle touche, elle consolide ses objets et leur donne toute leur puissance. Cette première partie se pense comme un apprentissage de la soudure : très pratique, aussi concret que le travail du film aux yeux de Tarr, mais une pratique qui ne se sublimera qu'à l'aide d'une maîtrise théorique des alliages et des métaux, des températures de fusion, des gestes et positionnements du corps. L'idée fondamentale, mainte fois explorée ici – sous toutes ses soudures –, veut que toute méthode d'analyse (a fortiori historique) doive se fonder sur l'analyse des méthodes de création, qui d'abord conditionnent la première. On ne peut penser une histoire des représentations sans expliciter d'abord les intentions de ceux qui ont représenté, s'ingéniant à créer un système relativement cohérent d'expressivité. Subordonner l'exposé de méthodes de création à la validation de ma propre méthodologie d'analyse ne paraît pas amener à la sur-interprétation – à la condition de toujours redoubler ce geste d'une attention nourricière aux contours créatifs des œuvres : ne jamais les plier, ne jamais les forcer, expliciter inlassablement ses propres choix d'organisation (de représentation) de principes qui ont souvent jailli instinctivement, depuis le marasme indistinct des désirs et des volontés qui accompagne l'acte de création, lui donnant grâce et sauvagerie.

CHAPITRE PREMIER – MÉTHODOLOGIES ET ÉTHIQUES DE LA CRÉATION : FORMES DU RÉALISME

*Tel un météore, mon imagination échauffée
Court à travers le monde et m'emporte,
Le désespoir partage ma chambre
Et la folie est à ma porte.
Petőfi Sándor, Nuages*

L'exposé des méthodes de création collectives et des désirs individuels qui les sous-tendent a été construit à l'aide d'une hypothèse précise. Il s'agissait de montrer que ces auteurs ont pensé les grands principes organisant la création de leurs films¹ dans un but convergent, qui pourrait être résumé de la sorte : en appeler au plus réel, mais uniquement pour en exacerber les caractéristiques et, ainsi, le dépasser. Les œuvres cherchent, par tous les moyens, à se situer au plus près de la vie et des hommes, puis à en appuyer tant et si fort les traits – ce qui fait du réel le réel – que bien souvent leur mouvement l'explose complètement. Le recours à des techniques héritées d'une pratique ou de connaissances du documentaire est, à ce titre, particulièrement présent. Si ce principe organisateur ne fait, à mes yeux du moins, aucun doute, il n'est pas question de le penser comme seul et totalitaire, ou comme l'unique préoccupation des auteurs. Il n'est même pas garanti que ce soit le principe qui organise dans leurs propres consciences leurs actes de création ; ce principe, par ailleurs, ne permet pas d'organiser l'intégralité de leurs principes méthodologiques – il en articule cependant la vaste majorité, et cette recherche, du reste, ne s'inscrit pas dans la critique génétique, pas plus qu'elle n'a l'utopique vocation de reconstituer l'intégralité des idées qui ont gouverné à leurs actes de création.

Repartons donc des choses les plus concrètes ; elles nous amèneront d'elles-mêmes vers les plus abstraites. La dimension collective de la production du film, pensée ici dans la spécificité de cette culture socio-professionnelle (on ne crée pas collectivement un film de la même façon en France, en Hongrie ou à Hollywood), laissera place à la dimension individuelle des éthiques personnelles de création – principalement autour d'idées au charme jamais pris en défaut, telles que l'intransigeance et l'acharnement. Les pages suivantes s'attacheront à des questions de sélection et de travail avec les lieux, les acteurs, les bruits et, enfin, les formes que prennent le symbole².

1 Une partie des similarités observées provient, à un niveau profond, du système de production cinématographique hongrois et de la culture professionnelle de ce monde de l'art.

2 Certains éléments qui auraient pu être intégrés ici, comme le travail du scénario, de l'image (avec la justification du noir et blanc, du plan-séquence ou du plan long, du montage), etc., se sont plus organiquement intégrés dans le corps de la thèse. Je n'ai pas cru bon de les en déloger, quand j'avais encore un échantillon suffisamment représentatif, empruntant à des domaines très divers du cinéma, de sa pratique comme de son langage.

I.1.1 Prologue : le film est le produit d'un groupe

Quoi qu'il ait pu en dire la politique des auteurs, la sociologie a démontré l'affirmation présentée dans le titre de cette partie au point de la réduire au statut de truisme. Dans le cinéma plus encore que bien souvent ailleurs, « les œuvres d'art ne représentent pas la production d'auteurs isolés, d'«artistes» qui possèdent un don exceptionnel. Elles constituent bien plutôt la production commune de toutes les personnes qui coopèrent suivant les conventions caractéristiques d'un monde de l'art afin de donner naissance à des œuvres de cette nature »¹ – et c'est heureux.

Le problème que soulève le titre est légèrement différent. Il interroge, d'abord, la place que *peut* laisser le cinéaste à ses plus proches collaborateurs dans le processus de création cinématographique, que ce soit avant, pendant ou après le tournage : certaines cultures professionnelles sont sur ce point beaucoup plus permissives que d'autres – c'est généralement le cas des cultures d'Europe de l'Est, qui associent depuis longtemps les différents métiers principaux du cinéma dès la phase de conception du film, parfois des mois avant le début du tournage. Dans cet ordre d'idées, penser la dimension collective du film implique aussi de souligner, lorsqu'il y en a lieu, le caractère privilégié de ces collaborations – ce que Damien Marguet invitait à faire en termes deleuziens d'*énonciation collective*². Les cinéastes, régulièrement, s'entourent d'une équipe restreinte de proches collaborateurs, revenant d'un film à l'autre. Tarr, bien sûr, est le cas le plus connu³, mais Janisch et Szász aussi savaient s'entourer :

*Il travaille avec la même équipe. Forgách est son scénariste sur chacun de ses courts et longs métrages, Medvigy Gábor est l'opérateur de deux longs métrages, Kornis Anna est la monteuse des trois longs et plusieurs courts métrages, et garder ses acteurs est aussi obligatoire, bien sûr en utilisant des variations : Ujlaki Dénes, Csujja Imre, Kovács Lajos, Andorai Péter, Szarvas József, Székely B. Miklós. Janisch ne change que ses acteurs principaux pour chaque nouveau film (Miroslaw Baka, Töröcsik Mari, Gáspár Tibor).*⁴

*Jodál Ágnes est ma costumière, elle apporte les échantillons de couleur. Romvári Józsi apporte les échantillons de décors, et la personne clef, Máthé Tibor, est le chef opérateur. C'est le groupe, à compléter avec les acteurs, en premier lieu Kovács Lajos. C'est pourquoi chez moi il n'y aura jamais d'écrit dans le générique « un film de Szász János ».*⁵

Construire une relation de confiance, si possible inscrite dans la longue durée et reconduite sur plusieurs films, est absolument essentiel pour la plupart de ces cinéastes, et vital pour leurs collaborateurs

1 Howard S. Becker, *Les mondes de l'art* [1988], Paris, Flammarion, 2010, p. 59 ou p. 27 : « Tout travail artistique, de même que toute activité humaine, fait intervenir les activités conjuguées d'un certain nombre, et souvent d'un grand nombre, de personnes. L'œuvre d'art que nous voyons ou que nous entendons au bout du compte commence et continue à exister grâce à leur coopération. [...] Celle-ci peut revêtir une forme éphémère, mais devient souvent plus ou moins systématique, engendrant des structures d'activités collectives que l'on peut appeler mondes de l'art. »

2 Damien Marguet, « “Traduire en images” ? Poétiques du film et de la lettre chez Pier Paolo Pasolini, Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, et Béla Tarr », Thèse de Doctorat d'Etat, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2016, p. 280-283. Ci-après : « “Traduire en images” ? ».

3 Voir Kovács András Bálint, *Béla Tarr, op. cit.*, p. 13-14. Le récit qu'il fait des changements de chef opérateur pour Tarr est particulièrement instructif, et détaille les raisons pour lesquelles l'occupation de ce poste, considéré comme vital par les Hongrois, a connu autant de bouleversements.

4 Agostón Kristof Meleg, « Zárt univerzumok – variációs láncok – Janisch Attila két filmje », *Filmkultúra*, 2 juin 2015. Un tableau plus complet des récurrences dans les équipes de Janisch est disponible en annexes 4 et 5.

5 András Csejdy, « Háditudósítás », *Filmvilág* (4), avril 1997.

aussi. Ceci permet à ces derniers d'apprendre à mieux connaître les personnalités et les goûts des réalisateurs : « généralement, quand on a travaillé sur plusieurs films ensemble, je me rappelle ce qu'ils aiment, en termes de durée, de rythme... »¹ Pour Sipos, ingénieur son, « c'est juste nécessaire d'avoir une relation proche avec le réalisateur, et je lui demande toujours lors de la production, ce qu'il veut dire avec le film, quel est son but, pas seulement le script en lui-même. Après je peux commencer à penser à ce que je veux y mettre, moi, comme ingénieur son. »²

Après l'avènement du monde capitaliste, ce filou de Fehér a appris à oublier les producteurs dudit processus collaboratif. Il n'hésite pas à leur mentir éhontément, afin de pouvoir obtenir l'argent nécessaire pour réaliser son projet autrement invendable [I.1.7] : « je devais faire croire aux producteurs de *Crépuscule* que je faisais un film policier. J'ai dit la vérité à propos du film uniquement après avoir dépensé l'argent. Mais je ne crois pas que je serai capable de piéger les producteurs à nouveau. »³ Tarr ne procède guère différemment avec la construction de son scénario [III.1.1.3].

Ensuite, reposer la question du film comme produit d'un groupe interroge la place que *veut* laisser le cinéaste à ses plus proches collaborateurs dans le processus de création cinématographique : est-il ce que les Anglo-saxons appellent un *control freak*, dominateur et tyrannique, pour qui seules ses propres idées ont droit de cité dans ses films, ou est-il au contraire à l'écoute de ses collaborateurs, perméable à leurs propositions ? Dans un cas comme dans l'autre, le film reste le produit d'un groupe. Mais plus le cinéaste laisse de place à ceux qui l'entourent, plus le film se charge du mélange de ces individualités – toutes mesures gardées. Le résultat reste toujours, en Hongrie, « en premier lieu le produit de son réalisateur [...], qui typiquement développe le scénario, participe ou au moins supervise son écriture, recherche la permission des fonctionnaires du studio pour procéder à la production, décide du casting, dirige le tournage et supervise le montage, imprimant inévitablement sa marque sur le film. »⁴

Ici, les témoignages concordent pour attribuer à Tarr la personnalité la plus difficile. À tel point qu'aux yeux de Krasznahorkai, « il est juste que Tarr porte la couronne, le reste d'entre nous qui avons travaillé avec lui, et tout particulièrement moi, nous sommes anonymes dans cet heureux enchaînement d'événements, et c'est ainsi que ce doit être. »⁵ Je ne peux adhérer à cette vision, quoi que sa formulation en ces termes soit très hongroise dans la résignation et le fatalisme dont elle fait preuve. Le fait qu'en dernière analyse il s'agisse bien d'une représentation coordonnée par Tarr ne saurait aucunement la faire sienne. Le film est un royaume où les couronnes ne peuvent, sauf rares exceptions, coiffer un seul chef – et ce indépendamment de la volonté de celui-ci, plus encore de ses serfs. Or, ici le groupe de Tarr se situe résolument dans la norme, et ce malgré la virulence de son tyran. Kelemen, du reste, en témoigne volontiers :

1 Mario Adobati, Entretien avec Kornis Anna, 16 avril 2017.

2 Mario Adobati, Entretien avec Sipos István, 5 mai 2017.

3 [Anonyme], « Arcok: Fehér Györgyre emlékezünk », *Filmkultúra*, 2002.

4 David Paul, « Hungary: The Magyar on the Bridge », dans *Post New Wave Cinema in Soviet Union and Eastern Europe*, éd. Daniel J. Goulding, Bloomington, Indiana University Press, 1989, p. 179.

5 Paul Morton, « Anticipate Doom: The Millions Interviews László Krasznahorkai », *op. cit.*

Après la lecture du scénario, nous parlions en général de l'aspect que celui-ci prendrait : nous partageons alors notre vision de l'ensemble du film ainsi que des scènes et des plans particuliers. Puis nous réfléchissons à la manière de réaliser cela concrètement. Ce n'est pas différent d'une danse. Vous choisissez la musique puis l'écoutez. Ensuite, vous vous accordez sur le style, les pas, la chorégraphie, etc. Et puis enfin, vous dansez. Ensemble. La liberté créatrice n'existe que dans le cadre d'une vision partagée et d'un style à propos duquel vous êtes tombés d'accord.¹

De ce travail collaboratif, en revanche, les décisions finales incombent inmanquablement à Tarr : « je suis un mec très autocratique et tout est entre une paire de mains. Faire des films n'est pas un processus démocratique. Je dois décider de tout. Mais je serais fou, un fou si je n'écoutais pas mon compositeur, mon chef opérateur et mon auteur »². Sopsits se décrit, à ses débuts, très autocratique aussi : « je suis l'un de ces cinéastes qui aiment avoir le contrôle sur chaque partie de la production. Je prenais toujours la caméra des mains de l'opérateur et la mettais où je pensais qu'elle devait être, ce qui, à l'évidence, lui faisait très peur. »³

Les autres auteurs de la série noire fonctionnent, à des degrés divers, en suivant la même logique d'un équilibre entre des décisions finales qui ne peuvent revenir qu'au cinéaste, et un espace laissé aux proches collaborateurs. Cet espace est souvent large dès le développement du film. C'est le cas notamment de la relation aux chefs opérateurs et aux auteurs, avec qui le dialogue s'enclenche respectivement dès le repérage des décors, et dès les tous premiers pas dans la conception du film. Máthé, dans son travail avec Szász, se considère comme « co-auteur, co-producteur, dans le meilleur sens possible. [...] Comme professeur à l'école du film, je m'en tiens à ce modèle, que le cinéaste et le chef opérateur devraient toujours travailler ensemble depuis le début jusqu'à la fin. Ils ne peuvent pas avoir de secrets l'un pour l'autre. »⁴ Szász abonde en ce sens : « on prévoyait vraiment en amont du tournage. On a fait beaucoup de dessins, on a parlé beaucoup de certains plans. »⁵ Pour Sas, idem, le film « est un travail de groupe, on travaille avec le compositeur, le responsable des décors, etc., on écrit presque le script ensemble, on choisit les décors... Sur *Ombre sur la neige*, j'ai beaucoup participé à la création du storyboard. »⁶ Interrogé sur le temps nécessaire à la co-préparation d'un tournage, il répondit en riant « de dix ans à dix mois ! » – derrière l'approximation et la relativité, une certitude : certainement pas dix heures, ni même dix jours. Máthé refusa même des postes, au seul motif qu'on lui demandait de rejoindre le projet trop tardivement⁷. Il prépare le tournage minutieusement : « d'abord, je dessine tout, j'écris la force des lumières, où seront les lampes... Bien sûr, ça ne veut pas dire que ce sera forcément ainsi. [...] Avant le tournage je sais déjà comment seront tous mes ajustements pour les vingt jours de tournage. »⁸ Medvigy aussi montre toujours un engagement à cette mesure : « après avoir lu le livre, j'ai une idée de lieu, j'y vais et je prends des photos.

1 Michael Guarneri, « Béla Tarr, Fred Kelemen, Mihály Víg », *Débordements* (blog), 8 décembre 2014.

2 Phil Ballard, « In Search of Truth: Béla Tarr Interviewed », *Kinoeye* (blog), 29 mars 2004.

3 Sándor Csukás, « BKF Fényíró Filmklub 39 – Vendég: Sopsits Árpád », 17 septembre 2014.

4 Bori Bujdosó, « Nagyön rossz filmet is jó csinálni », *Origo*, [s.d.].

5 Gábor Szabó, « BKF Fényíró Filmklub 39 – Vendég: Szász János és Kovács Lajos », 12 novembre 2014.

6 Mario Adobati, Entretien avec Sas Tamás et son épouse, Csikesz Judit, 14 avril 2017.

7 « Quand j'ai entendu qu'ils voulaient que je rejoigne le processus deux jours avant le tournage, j'ai immédiatement dit non ».

Bori Bujdosó, « Nagyön rossz filmet is jó csinálni », *op. cit.*

8 Tamás Sas, « Nem csak a fényekkel kell törődni! Beszélgetés Máthé Tiborral », *Filmkultúra* (3), 1994.

Pas trop, juste les plus pertinentes qui sont responsables des fondements cinématographiques. Et je donne ces photos au cinéaste et le travail peut continuer à l'écran. »¹

Máthé est quelqu'un dont la position résume bien la philosophie générale de la culture professionnelle du film en Hongrie : il ne s'agit pas que tout soit décidé et contrôlé par un unique individu ; en revanche, il est vital que les professions de quelque impact sur le film travaillent très en amont du tournage, afin que le film soit malgré tout pensé collectivement, et ce dans tous ses détails. On ne peut qu'être admiratif devant l'investissement de chacun dans le projet, à l'aide de rencontres régulières, des mois durant (et non rémunérées), avec d'autres membres fondamentaux de l'équipe : « nous, en Hongrie, on prépare un film pendant au moins trois mois avant le tournage », déclare fièrement Máthé qui veut « furieusement être dans tout, depuis le choix des acteurs jusqu'au repérage des décors »². Janisch y voit la raison d'une difficulté particulière inhérente au film : « à chaque étape de sa création (choisir les acteurs, les décors, le montage, le son, etc.) tu dois faire le film entier ! »³ Ses story-boards sont d'une grande précision, contenant beaucoup d'indications plan par plan ; même s'il peut s'en éloigner durant le tournage, il visualise l'intégralité de son film avant de le tourner. Pour faire bonne mesure, il réalise aussi parfois un « pré-tournage » en la seule compagnie de sa femme Illés Klára, durant lequel il tourne, en temps réel, une version de ce qu'il compte mettre en place et qu'il n'a plus qu'à montrer le lendemain à son équipe⁴.

Penser le film dans ses moindres détails est une position largement partagée par Tarr pour qui, aussi du fait de la forme du plan-séquence qui oblige la planification puis la répétition minutieuse, affirme que « rien n'est accidentel dans mes films. Je hais la contingence, je connais tout le film du début à la fin. Quand je ferme mes yeux, je vois le film »⁵ – jusqu'aux mouvements de caméra : « je les ai en tête depuis des mois [avant le tournage]. Je les imagine quand je suis seul dans le décor. Parfois même dans le lieu, avant le décor. »⁶

Autre forme d'intransigeance qui vaille la peine d'être notée, les cinéastes sont prêts à d'immenses sacrifices pour obtenir ce qu'ils désirent. Tarr n'hésite pas à étaler le tournage du *Tango de Satan* sur trois années pour avoir la saison, le temps et la lumière qu'il désirait. Janisch attend que Medvigy guérisse de son cancer pour tourner *Long crépuscule* – rien de moins. Sans Forgách, il refuse de faire un film⁷. Szász

1 Mátyás Erdély, « BKF Fényíró Filmklub 39 – Vendég: Medvigy Gábor », 17 avril 2013.

2 Tamás Sas, « Nem csak a fényekkel kell törődni! Beszélgetés Máthé Tiborral », *op. cit.*

3 Mario Adobati, Entretien avec Janisch Attila (2), 28 mars 2017.

4 Ainsi procéda-t-il, notamment, pour la dernière séquence d'*Ombre sur la neige*. *Ibidem.*

5 Konstanty Kuzma, « Béla Tarr on The Turin Horse », *East European Film Bulletin*, 15 février 2011.

6 Cyril Neyrat et Emmanuel Burdeau, « Plus de pitié », *Cahiers du Cinéma* (637), septembre 2008, p. 31. On ne peut que saluer la méthode tarrienne, qui consiste à s'asseoir, seul, dans un espace vide, et d'y penser une chorégraphie imaginaire de mouvements de caméra ; ainsi que l'identité des buts de Janisch et Tarr et ce malgré une position diamétralement opposée quant aux moyens nécessaires pour y arriver, puisque Tarr « déteste les story-boards ». Dans Laurent Aknin, « Entretien avec Béla Tarr », *L'Avant-Scène Cinéma* (588), décembre 2011, p. 6. Szabó, quant à elle, dessine des story-boards et prend des photos pour le scénario, mais sans chercher l'exhaustivité, s'appuyant plus volontiers sur sa « très bonne mémoire visuelle. » Dans Mario Adobati, Mon entretien avec Szabo, 21 avril 2017.

7 Pour *Másik part*, Forgách eût le malheur de refuser. Il raconte alors que Janisch vint chez lui trois semaines durant, tous les jours pendant des heures, jusqu'à ce qu'il finisse par accepter. Dans Mario Adobati, Entretien avec Másik János, Forgách

retarda toute la production de *Woyzeck* le temps que Máthé soit disponible pour lui. La série noire et ses auteurs regorgent d'anecdotes de ce type, de formes d'intransigeance¹ et de non-compromissions exceptionnelles.

Mais cette intransigeance peut toutefois s'adapter, dans le contexte chaud du tournage, où « tout se passe différemment, bien sûr, de ce qu'on avait prévu. Tu dois être ouvert d'esprit quant à ces *situations de la vie réelle* et ne pas essayer de forcer des plans théoriques. »² Les dialogues peuvent aussi être changés ou réduits, « donnant plus de chances à la méta-communication qu'à la communication verbale. »³ Pour ces cinéastes, filmer est toujours un art au plus proche de la vie.

I.1.2 « Montrer à quoi ressemble le monde » – les espaces

Les aspects les plus fondamentaux de l'utilisation des lieux que font les cinéastes (et leurs équipes) seront discutés en [II.1.1.2 et III.1.1.1], aussi ai-je choisi de limiter ici la réflexion aux strictes logiques présidant aux processus de sélection et, pour ce faire, de ne m'arrêter que sur deux cas exemplaires. Les autres cinéastes ne poussent pas l'obsession jusqu'à ce niveau, mais tous y accordent une importance comparable, pour des raisons elles aussi liées à une recherche de réalisme très avancé⁴.

Janisch, d'abord, accorde à la phase de repérage des lieux une importance pour le moins inhabituelle. Il a passé cinq ans à chercher les espaces qui constitueraient les cadres de son dernier long-métrage, *Másnap* – arpentant, littéralement, la Hongrie entière⁵. Alors qu'il repère un endroit dont il identifie des potentialités cinématographiques (en lien ou non avec son projet du moment), il sort une petite caméra portative et enregistre. Il possédait, au jour du dernier entretien, pas moins de 140 cassettes d'une heure chacune, pleines de paysages. La première version de *Másnap* fût, par ailleurs, un montage de ces lieux, vides, « comme une mosaïque » se plaît-il à dire⁶. Ce n'est qu'après ces longues périodes de repérage des décors, « trop longue et pénible pour les autres (mais moi j'aime énormément) » qu'il commence à travailler collectivement⁷. Ainsi, c'est en toute modestie qu'il explique qu'il « connai[t] chaque petit chemin de Hongrie », ce que Kovács Attila confirme en riant : « Attila connaît tout le pays ! Le moindre petit village ! »⁸ C'est, en réalité, l'étape qui suit celle du repérage des décors. Janisch aime sa

András et Marcovich Anikó, 8 juillet 2015.

1 Szabó, enfin, est un cas d'intransigeance un peu à part, elle qui est une véritable touche-à-tout. Sur *Meurtres d'enfants*, elle est créditée comme réalisatrice, mais aussi pour les costumes (qu'elle fit professionnellement pendant de nombreuses années avant de devenir réalisatrice) et pour les décors (aussi pour des raisons financières, puisque ce que l'on fait soit même coûte souvent moins cher). Elle a appris le montage à ses heures perdues à l'école du film, mais elle préfère malgré tout en laisser la supervision à une professionnelle. Dans Mario Adobati, Mon entretien avec Szabo, 21 avril 2017.

2 Gábor Szabó, « BKF Fényíró Filmklub 39 – Vendég: Szász János és Kovács Lajos », 12 novembre 2014. Je souligne.

3 Michael Guillén, « Béla Tarr's *Man from London* », *Green Cine* (blog), 29 septembre 2007.

4 L'influence des néo-réalistes dans la relation aux décors, qu'elle soit directe ou qu'elle soit simplement le produit d'une convergence a posteriori d'opinions, est forte. Voir Kovács András Bálint, *Béla Tarr, op. cit.*

5 Mes entretiens avec Janisch. Les informations suivantes de ce paragraphe, sauf mention contraire, en sont toutes issues.

6 Le court-métrage de paysages a été inclus dans les bonus de l'édition hongroise du DVD.

7 Il l'admet lui-même, il fait ici figure d'exception en Hongrie, à travailler avec le chef opérateur à la dernière minute, « parce que je choisis les décors tout seul, je travaille sur le scénario avec mon auteur, je dessine mes story-boards... »

8 Mario Adobati, Entretien avec Kovács Attila F., 28 avril 2017. À ceci, on peut faire correspondre l'affirmation suivante de Tarr, à propos de *L'Homme de Londres* : « j'ai vu tous les ports d'Europe. C'est définitivement un fait. » Dans Fionn Meade,

relation avec son chef décorateur et architecte, dont il reconnaît aussi le caractère difficile :

J'aime travailler avec Attila, parce qu'il est très intelligent et il comprend vraiment ce que je veux. Parfois on s'est disputé, par exemple sur Ombre sur la neige, l'appartement du héros, on l'a construit en studio, et ensuite le mec des équipements et moi on a mis des trucs ici et là, des objets, du matin à l'après-midi, et l'après-midi Attila est arrivé et a dit « Oh mon dieu mais c'est plein de putain d'trucs ! » et il a dit que si c'est ce dont j'ai besoin, alors il rentre chez lui parce qu'il aime quand c'est vide. Il n'est pas quelqu'un de facile, en tout cas pas facile de travailler avec lui, parce qu'il a des idées et des vues très spécifiques, mais c'est aussi une bonne chose.

Au-delà du plaisir personnel de la promenade, l'une des raisons pour lesquelles Janisch trouve que le repérage des décors est la partie « la plus agréable de tout le processus de réalisation » tient au fait que dans son acception du cinéma, le décor « n'est pas juste l'arrière-plan, c'est quelque chose comme l'esprit. Parfois le paysage détient la scène, sans l'homme, sans que rien ne s'y passe. »

Cette belle dernière phrase doit résonner avec ce qui sera dit quant au désir de ces cinéastes de mettre à mal l'anthropocentrisme du cinéma [III.1.1.3.2] ; pour l'heure, il suffit de souligner que Janisch pense le paysage comme l'esprit du film, et nous sommes déjà à mi-chemin de la personnification qu'en fait Tarr chaque fois qu'il est interrogé à son sujet : « tout lieu a un visage. Le lieu est un acteur principal »¹, voire « le personnage principal. Il a un visage. Les maisons, les paysages... Montrer à quoi ressemble le monde. »² À nouveau, je convoque cette citation en renfort du fait de sa chute, qui relie le principe éthique à sa finalité : « montrer à quoi ressemble le monde ». L'approche est résolument réaliste, quasi documentaire, et recherche la vie plutôt que l'artificialité de la diégèse fictionnelle. C'est ce désir qui guide l'approche qu'a Tarr (à la suite de Krasznahorkai) de l'Alföld, et que Marguet décrit ainsi :

Le Tango de Satan est constitué des impressions laissées à l'écrivain par ce séjour dans la plaine, et sa traduction en images aura nécessité de revenir sur ces terres pour en faire à nouveau l'expérience, pour procéder à un autre recueil d'impressions (c'est de cette façon que Tarr rend compte des repérages et du tournage du film), au moyen cette fois d'une caméra. [...] Le récit est subordonné à l'expérience dont il témoigne et qu'il réinvente, qu'il « traduit » au lecteur ou au spectateur. La question de la distance entre l'expérience et sa traduction, de la possibilité pour la littérature d'être « réaliste » (d'être dans un lien, non plus de ressemblance, mais de parenté au réel) est centrale chez Krasznahorkai : « à vrai dire, je ne voulais absolument pas devenir écrivain. Ce n'est pas une contre-posture, non, ce qui m'intéresse vraiment, c'est ce qu'il y a avant l'écriture, en dehors : ce réel qui échappe à la prise définitive du sens. »³

« Béla Tarr », *Bomb Magazine* (100), 2007, p. 36.

1 Corinne Maury et Olivier Zuchuat, « Tout lieu a un visage. Entretien avec Béla Tarr », dans *Béla Tarr : de la colère au tourment*, éd. Corinne Maury et Sylvie Rollet, Crisnée, Yellow Now, 2016, p. 14.

2 Marion Haudebourg et Jean-Nicholas Berniche, « Interview de Béla Tarr : le nouvel expressionniste », *Evene*, 23 septembre 2008. Je souligne. Pauer raconte que dès l'instant où Tarr l'a approché pour *Damnation*, cette idée était déjà claire pour lui : « il m'a dit qu'en plus de ses quatre personnages principaux, les décors seraient le cinquième ; donc les décors devaient jouer un rôle aussi (si ce n'est plus) important que l'intrigue. » Dans Kovács András Bálint, « Monológok a Kárhozatról », *Filmvilág* (2), février 1988.

3 Damien Marguet, « “Traduire en images” ? », *op. cit.*, p. 145.

I.1.3 « Ils ne sont pas en train de jouer. Ils sont. » – les acteurs

Mettre en regard le processus de sélection et de travail avec les acteurs d'un côté, et l'analyse des personnages et des relations sociales de l'autre permet de développer ce rapport de la méthode de création au degré de réalisme des films. Des espaces aux visages, il n'y a qu'un pas dans le cinéma hongrois [II.2.1.1.2]. Toutes les vues que Tarr exprime quant à son rapport aux acteurs concordent vers une même direction : les acteurs ne doivent pas jouer, mais être, *devenir* des *personnes* (plutôt que des personnages). L'intérêt d'une telle position réside dans le degré de cohérence avec lequel elle s'insère dans cette poétique globale du réel.

Tarr répète donc inlassablement son dédain pour l'éventuel parcours professionnel des acteurs, au profit de la personnalité des êtres humains qui se présentent en face de lui : « quand je choisis un comédien, c'est d'abord sa personnalité que je regarde en premier. Cela m'est donc égal de savoir si c'est un comédien professionnel ou un ouvrier d'usine. »¹ Szász a volontiers donné le rôle féminin principal à Diana Văcaru, qui lui fût suggérée par Fehér malgré son absence totale d'expérience². Sopsits, quant à lui, a recherché presque un an durant le visage et le corps qui incarneraient le personnage principal. Il ne parvenait pas à trouver une personnalité suffisamment froide et indifférente – il la trouva finalement à Miskolc, dans un lycée. Le détective, quant à lui, est joué par Nagy Feró, figure du rock hongrois des années 1970 et 1980 qui se faisait appeler *a Nemzet csótánya*, « le cafard de la nation », que le cinéaste découvrit lors de l'un de ses concerts et dont il apprécia la fraîcheur de sa diction amatrice³.

Cette approche prend ses racines dans le typage eisensteinien et que l'on retrouve chez différents réalisateurs⁴, qui veut que l'important ne soit pas les hypothétiques qualités de jeu de l'acteur, mais bien plutôt sa capacité initiale à refléter, par son seul physique, un vécu correspondant à la situation du personnage : « les acteurs sont choisis d'abord pour ce qu'ils sont, pour ce que leurs corps, leur langage corporel, leurs visages et gestes évoquent et suggèrent immédiatement. »⁵ La véracité du jeu d'un acteur en situation provient alors non pas de son habileté à *mimer* un personnage, mais à en remplir l'espace grâce à une expérience passée ayant *inscrit* (gravé) ce personnage sur les traits physiques de l'acteur.

Pour faciliter ce passage de l'acteur à la personne cinématographique, on peut encore évoquer le cas des acteurs du *Tango de Satan* – tous artistes de l'underground hongrois avec des parcours et itinéraires de vie peu communs⁶, donc personnalités fortes aux faciès marqués par la vie ; le cas des figurants dans *Les Harmonies Werckmeister*, véritables chômeurs de Oroszlány, ex-ville minière hongroise ; ou encore celui des Tsiganes de Hős utca⁷ pour *Woyzeck* : la plupart de ces cinéastes sont toujours à la recherche d'acteurs à même de *représenter* le plus directement possible leurs personnages, que cette représentation se produise

1 Béla Tarr, « Tous ces films ne servent à rien s'ils ne changent pas les idées des hommes », *NUNC* (29), février 2013, p. 14.

2 Szász János, « Woyzeck director János Szász », *Youtube*, [s.d.].

3 Csukás Sándor, « BKF Fényíró Filmklub 39 – Vendég: Sopsits Árpád », 17 septembre 2014.

4 Pasolini, Bresson à nouveau, etc.

5 Yvette Biró, « Landscape After Battle: Films from “The Other Europe” », *Daedalus* (119), janvier 1990, p. 161-182. Ci-après : « Landscape ».

6 Forgách András, « Black and blacker », *Metropolis*, n° 2, été 1997, p. 103.

7 « Rue des Héros », un paradoxe cynique pour cette rue alors d'une très grande misère. Szász explique d'ailleurs qu'il n'a pas eu à avoir recours à un chef décorateur, l'état de délabrement naturel des bâtiments étant déjà amplement suffisant [Fig. 40]. Dans Szabó Gábor, « BKF Fényíró Filmklub 39 – Vendég: Szász János és Kovács Lajos », 12 novembre 2014.

sur le mode d'une symbolisation cynique (*Le Tango de Satan*) ou d'un naturalisme grinçant (*Les Harmonies* *Werckmeister* et *Woyzeck*).

Ils désirent ainsi traduire cette personnalité en la matière authentique d'un récit : « je veux vous montrer de vraies émotions. Je place mes acteurs dans des situations réelles, ils ne sont pas en train de jouer. Ils sont. Rien d'abstrait. Rien de réel, bien sûr. Ce n'est pas simplement du réalisme. Je ne sais pas comment appeler ça. »¹ Même si, de son propre aveu, Sopsits peut se montrer dur avec ses acteurs, lui non plus ne recherche pas la performance. Il promet à Kovács de le faire jouer dans son film si un jour il venait à en faire un, pas moins de dix ans avant d'y parvenir enfin. Il l'avait vu au théâtre, et avait été séduit justement par sa capacité à être naturel : « il ne joue pas plus que nécessaire, il n'en fait jamais trop »². L'authenticité a tellement d'importance à ses yeux qu'il eût recours à une véritable prostituée pour la scène de sexe, qui fût aussi l'occasion pour l'adolescent de perdre son – authentique – virginité³.

Les cinéastes de la série noire ne recherchent jamais les dramatiques performances des acteurs, auxquelles ils préfèrent des mécanismes de direction plus passifs : avant le tournage, Tarr et l'acteur parlent extensivement du personnage, afin de faciliter l'identification⁴. Une fois la caméra en marche, en revanche, les indications de Tarr à l'adresse de l'acteur se raréfient beaucoup⁵ puisqu'il veut éviter d'interférer et donc de perturber la relation qui se construit entre l'acteur et son propre personnage : « les comédiens ne sont pas en train de jouer, mais en train d'être. »⁶ Quitte à tourner encore et encore une même séquence, comme en témoigne Víg, acteur principal (non professionnel) pour l'occasion du *Tango de Satan* : « j'ai été amené à refaire une scène seize fois. Béla Tarr ne dirigeait pas ses acteurs. De sorte que s'il fallait refaire seize fois la scène on la refaisait seize fois. Il attendait que les acteurs soient à l'aise dans leur rôle, qu'ils s'y identifient et trouvent dans leur fort intérieur ce que lui, Béla Tarr, cherchait en eux. »⁷

Janisch, quant à lui, considère volontiers que « diriger les acteurs n'est pas le travail du cinéaste, c'est le travail des acteurs. »⁸ Ce qui revient au cinéaste, « la chose la plus importante, c'est le processus de compréhension, compréhension de la situation. » Il place les acteurs dans une situation qu'il comprend avec eux, jusqu'à ce qu'ils arrivent naturellement à être le personnage qu'ils incarnent. Il apprend beaucoup, en ce sens, de son travail avec l'acteur polonais jouant le personnage principal d'*Ombre sur la neige*, Mirosław Baka :

1 Tuttle Harry, « L'Avventura : Interview with Béla Tarr », *Unspoken Cinema*, 29 septembre 2008.

2 Sándor Csukás, « BKF Fényró Filmklub 39 – Vendég: Sopsits Árpád », 17 septembre 2014.

3 *Idem*.

4 Mario Adobati, Entretien avec Derzsi János, 1er avril 2017.

5 « Je ne parle pas beaucoup durant le tournage. Peut-être juste quelque chose comme “Plus fort. Moins fort. Plus rapide. Plus lent.” C'est suffisant. [...] Je ne dirige pas les acteurs. Ça ressemble simplement à un chef d'orchestre. » Dans Michael Guillén, « Béla Tarr's Man from London », *op. cit.*

6 Gisèle Breteau-Skira (éd.), « Entretien avec Béla Tarr » in *Cinéastes de la mélancolie*, Biarritz, Séguier, 2010, p. 18.

7 Hubert Chiffolleau, « Entretien avec Mihály Víg », *NUNC*, n° 29, février 2013, p. 30.

8 Mario Adobati, Entretien avec Janisch Attila, 27 juillet 2015.

C'était fantastique, parce qu'à cette époque, mon anglais c'était trois mots, donc j'essayais toujours de lui expliquer ce que je voulais sans dire aucune parole. Je n'aimais pas expliquer à travers la traductrice, parce que quelque chose manque, l'énergie, qui est plus importante que les mots. Le dixième jour, Baka renvoya sa traductrice parce que c'était plus simple sans elle, sans le langage.¹

Szász ne croit pas, non plus, aux grands discours de préparation de l'acteur et aux longues déclarations sur le but de l'art, mais plutôt à « ces quelques mots puissants juste avant le tournage »². Kovács Lajos le décrit comme « toujours très sensible » aux besoins des acteurs. Il essaye de sentir si ses acteurs sont dans le bon espace mental, et ne fait pas démarrer la caméra avant³.

En dernier lieu, j'aime le témoignage comparatif que livre Derzsi de ses collaborations avec Tarr, Janisch et Fehér, et dont je reproduirais la substance⁴ ainsi :

Tarr est toujours très préparé et a une image précise dans sa tête du film entier, il connaît chaque morceau de chaque scène. On parle beaucoup du personnage et de l'environnement, et à la fin je finis par exister dans mon rôle. Ce n'est pas tant jouer un rôle, mais plutôt comme si c'était ma vie, pour un moment, et tout le décor fait partie de ce grand monde. Janisch est lui aussi très bien préparé et précis, mais il donne aussi à ses acteurs une certaine liberté. Il connaît le début et il connaît la fin, mais il laisse ses acteurs découvrir le chemin. Et Fehér est le plus élégant des trois. Il savait très bien ce qu'il voulait, mais il avait sa propre façon de me le faire comprendre. S'il n'était pas satisfait du travail produit, il disait juste « c'est pas bon, mais je ne sais pas pourquoi », laissant ses acteurs dans la confusion. Et s'ils avaient un avis ou une idée, il était toujours très reconnaissant et n'hésitait pas à changer ses propres idées.

L'ambiguïté de cette position présidait déjà au tout premier long-métrage de Tarr, qui s'ouvre sur le carton suivant : « c'est une histoire vraie, elle n'est pas arrivée aux personnages de notre film, mais elle aurait pu leur arriver à eux aussi ». Ici se manifeste cet équilibre entre une distanciation toute fictionnelle du réel (l'histoire n'est pas arrivée aux personnages du film), mais immédiatement redoublée d'un retour paradoxal à celui-ci (c'est une histoire vraie, elle *aurait pu* leur arriver). L'emploi du conditionnel passé est significatif, puisqu'il souligne bien cette ambiguïté du réel, entre réalisé et non-réalisé, entre conscience claire de participer d'un régime narratif fictionnel, et désir contradictoire d'appartenir au monde, à la vie, plutôt qu'à la fable cinématographique bazinienne⁵.

I.1.4 « Les trains passaient dans l'appartement ! » – les bruits

Plutôt que de lancer une grande attaque contre l'ensemble de l'empire des sons, je propose ici une très brève escarmouche contre la petite principauté des bruits. Certaines utilisations de la musique – elle qui est plus majestueuse, et peut-être plus à même de développer des formes signifiantes – demanderont d'être étudiées plus avant, puisqu'elles s'intègrent pleinement dans ce que le film nous dit de l'histoire, de la société, des mentalités [III.2.1.3]. Mais il m'a semblé que le travail des bruits et des atmosphères sonores,

1 *Ibid.*

2 Szabó Gábor, « BKF Fényíró Filmklub 39 – Vendég: Szász János és Kovács Lajos », 12 novembre 2014.

3 *Ibid.*

4 Comme mentionné en ouverture [p. 24], l'entretien fût difficile à enregistrer. J'ai donc dû reconstituer cette partie après coup : si les mots ne sont pas nécessairement identiques, le contenu du discours de Derzsi est, en revanche, respecté – ce qui ne revient pas toujours à le prendre pour argent comptant.

5 André Bazin, « Montage interdit », dans *Qu'est-ce que le cinéma* [1958], Paris, Le Cerf, 1999, p. 49-61.

d'une exceptionnelle minutie, nécessitait ses paragraphes de gloire ; c'est que l'intérêt qu'accordent les cinéastes aux bruits est, lui, révélateur de leur relation au réel.

Chacun des films du corpus, au premier rang desquels *Ombre sur la neige*, *Woyzeck*, les œuvres de Tarr et de Fehér, font entendre, à qui tend l'oreille, des compositions tout à fait musicales des bruits. La chorégraphie angoissante des respirations et des halètements de *Passion* comme l'orchestration comique des bruits de succions et de craquements des os de la volaille lors de la séquence où le Capitaine se repaît grasement dans *Woyzeck* n'ont guère à envier à l'utilisation de la musique elle-même. Sipos István est l'ingénieur son sur ce dernier film ainsi que sur *Ombre sur la neige* (puis sur les films suivants des deux cinéastes), quelqu'un d'extrêmement précieux aux yeux de Janisch¹, qui « apporte la musique, moi [Sipos] j'apporte les atmosphères [...]. C'est dans la création de l'atmosphère sonore que je peux être créatif, qui doit aider l'esprit du film. »² Tout au long de sa carrière, il prit ce travail très à cœur : interrogé sur la très belle partition des bruits de trains pour rendre présente la gare dans *Woyzeck*, sa femme se fendit d'un grand rire en s'exclamant *a lakásban menték a vonatok!*, « les trains passaient dans l'appartement ! », après quoi elle ajouta immédiatement qu'« ils passèrent pendant très, très longtemps ! »

Derrière la plaisanterie se lisait une admiration certaine pour le dévouement de son mari envers son travail, couplée à l'expérience de ce que l'on ne peut qu'imaginer comme des jours et des jours d'essais du matin au soir, à écouter une infinité d'enregistrements de trains et autres bruits de gare, et à tenter de composer avec. Le travail de Sipos, n'eût-il été au cinéma, s'apparenterait de très près à de la musique concrète, en l'occurrence à la fameuse *Étude aux chemins de fer* (1948) de Pierre Schaeffer. Le résultat s'inscrit pleinement dans le langage du film, renforçant l'enfermement comme l'aliénation du personnage dans la gare.

Sipos explique utiliser un mélange de *field recording* et de sons prélevés dans des banques de sons ; Víg fait de même, puisque « nous utilisons beaucoup d'engins comme les machines à vent ou à pluie, toute une cacophonie »³. Les cinéastes ne s'intéressent pas à la provenance réelle du son (qu'ils ne demandent pas), seul compte le résultat. Alors que l'on pense la question du réalisme au vu du travail sur les seuls bruits qu'imposent Sipos et Víg à leurs cinéastes – tout heureux, certes, d'obliger –, on ne peut que remarquer l'attention extrême aux atmosphères sonores qui éclate dans chaque séquence, au point d'enclencher une relation expressionniste au réel : ce qui aurait pu être perçu comme réaliste ne l'est, en essence, pas réellement. En définitive, peu importe la provenance du son et sa concordance avec la réalité du moment filmé – aucun cinéaste de la série noire n'utilise l'enregistrement direct du son sur le tournage (ce qui ne les empêche pas d'enregistrer, à ce moment-là, des sons). Au contraire, ils préféreront toujours recréer patiemment, en studio, l'atmosphère sonore de leurs films, recherchant une forme de réalisme exacerbé. Janisch le premier explique que « l'atmosphère [sonore] est très importante pour moi, qui est

1 Sipos « est l'un des meilleurs, m'a absolument compris, senti, ce que je pense, et il a un excellent imaginaire pour créer des sons ». Dans Mario Adobati, Entretien avec Janisch Attila (2), 28 mars 2017.

2 Mario Adobati, Entretien avec Sipos István, 5 mai 2017. Les informations suivantes, sauf mention contraire, proviennent aussi de cet entretien.

3 Corinne Maury, et Olivier Zuchuat, « Tout lieu a un visage. Entretien avec Béla Tarr », *op. cit.*, p. 15.

entre réalisme et irréalisme. »¹

I.1.5 « Plus près de la vie que du cinéma » – les formes du symbole

Il est tout à fait remarquable de relever la constance (et la fermeté) avec laquelle Tarr rejète, dès que l'interrogeant a le malheur de s'en approcher, tout ce qui touche aux domaines du symbolique, de l'allégorique, de la métaphore et, au-delà, de la religion, de l'art, du politique et, globalement, de l'histoire. Prenons la petite anthologie d'extraits suivante :

*Maintenant nous sommes quatre, Ágnes, Mihály, László et moi. C'est un groupe fermé. On pense ensemble le film. Mais tu dois savoir une chose : nous ne parlons jamais d'art. Nous parlons de choses concrètes, d'événements concrets [...]. Nous pensons à toute cette putain de vraie vie.*²

*Nous ne faisons pas de spéculations métaphysiques ou philosophiques, parce qu'un film est concret. [...] Si tu es un écrivain, tu as du papier et tu peux écrire beaucoup de choses à propos de cette table. Mais si tu es un cinéaste, tu ne peux que montrer cette table. Tu peux immédiatement voir quel genre de table et pourquoi elle est intéressante, mais ça n'est toujours qu'une table. [...] C'est un langage très primitif.*³

*Travailler sur un film est toujours très concret pour moi. C'est pour ça que je dis qu'il n'y a pas dans mes films de métaphores, d'allégories ou de symboles. Nous n'avons qu'un seul grand objectif : filmer la réalité.*⁴

*Dans un film il n'y a absolument aucun symbole, aucune métaphore. Un film c'est quelque chose de très concret, de primaire. C'est comme si on était un ébéniste. On ne peut filmer, en fait, rien d'autre que la réalité concrète.*⁵

*Ici, il n'est pas question ni de Dieu ni du Diable. Il n'est question que des hommes, de la façon dont ils vivent ici et maintenant.*⁶

*Normalement, mes films n'ont pas de message. La caméra est un observateur qui capture l'atmosphère d'un moment et réagit à la vie. Je ne veux pas donner de message au public, je veux montrer aux spectateurs mon image du monde. La caméra a un point de vue objectif, je ne peux que vous montrer la réalité.*⁷

Les entretiens qu'accorde Tarr sont remplis d'affirmations semblables, qui peuvent se résumer ainsi : 1) le film, ontologiquement, ne peut exprimer que la réalité – oubliant, méconnaissant ou refusant ainsi un siècle de théories du cinéma, du plus fantasque Epstein⁸ au plus terre-à-terre Chion⁹ ; 2) en

1 Mario Adobati, Entretien avec Janisch Attila, 27 juillet 2015.

2 Fionn Meade, « Béla Tarr », *op. cit.*, p. 37.

3 Phil Ballard, « In Search of Truth: Béla Tarr Interviewed », *op. cit.*

4 Gérard Grugeau, « Entretien avec Béla Tarr », *24 images* (111), 2002, p. 43.

5 Béla Tarr, « Tous ces films ne servent à rien s'ils ne changent pas les idées des hommes », *op. cit.*, p. 13.

6 *Ibid.*

7 Konstanty Kuzma, « Béla Tarr on The Turin Horse », *op. cit.*

8 Il développe notamment ses belles réflexions sur la nature animiste du cinéma dans *Le Cinématographe vu de l'Etna*, Paris, Les Écrivains unis, 1926.

9 Les pouvoirs qu'il prête, le plus souvent à juste titre, à la musique, affirment toujours la capacité du cinéma à dépasser l'enregistrement du réel. Voir par exemple le son comme valeur ajoutée sur l'image, la valeur parenthétique de la musique, etc.

conséquent, le cinéma est étranger à la métaphore, à l'allégorie ou au symbole ; 3) et plus encore à toute interprétation d'ordre philosophique ou historique.

Appelons un chat, un chat : le premier point, à mes yeux, regorge d'une telle concentration de mauvaise foi qu'il ne me paraît pas mériter discussion. Contentons-nous de résister à l'inlassable répétition du cinéaste par le rire, comme le fit le Kétfarkú Kutya Párt, le « Parti du Chien à deux queues », qui répondit à l'inlassable propagande du gouvernement Orbán à l'aide d'une campagne d'affiches de contre-propagande dont celle sur laquelle on peut lire, inlassablement répété, *amit sokszor ismételnék, igaznak tűnik* : « ce que l'on répète beaucoup paraît vrai, ce que l'on répète beaucoup paraît vrai » [Fig. 2] – pas nécessairement. Le désir du cinéaste de ne pas s'empêtrer dans des discussions théoriques et analytiques avec ses interlocuteurs est flagrant ; on regrette simplement qu'en lieu et place du déni grotesque, il n'ait choisi un plus humble refus.



Fig. 2 : KKP, *Amit sokszor ismételnék...*

Le deuxième point, en revanche, n'est plus si général que sa réfutation se présente comme un détour dans l'argumentation. Il nous permet de toucher, en effet, à quelque chose de précieux : les formes du symbole. En partant d'un cas précis – la baleine des *Harmonies Werckmeister*, qui permet de traiter tout à la fois du symbole, de la religion et du réel – mais dont on trouve de nombreux exemples dans tous les films de Tarr¹, je souhaite confronter, une fois pour toutes, le cinéaste aux incohérences de son discours et, parce que la recherche n'est ni affaire de critique, ni de petites vendettas, conclure par la reconstruction de la forme que prend le symbole dans les films de Tarr – ce que d'autres ont très bien fait avant moi.

Au départ, une gigantesque baleine qui interroge : pourrissante, promenée par un cirque dont elle est l'unique attraction mais malgré tout témoin du monde infini et mystérieux des profondeurs océaniques, on perçoit d'entrée de jeu la force symbolique qui s'en dégage. Le pouvoir de l'animal croît en puissance dès lors qu'on le replace dans la structure qui est la sienne : elle s'oppose à une autre étrange créature, le Prince difforme et prophète du chaos, mais résonne avec Valuska János, personnage principal, simple et béat qui rêve de l'infini des astres, de l'océan et de la musique. On n'a pas manqué de faire le rapprochement, à l'évidence, avec le mythe biblique de Jonas, englouti par un poisson géant alors qu'il devait annoncer la destruction d'une ville – János (anagramme de Jonas), après tout, est témoin de la destruction de sa ville, et engage une relation avec une baleine. Krasznahorkai (et Tarr à sa suite) avaient par ailleurs déjà joué sur les noms religieux d'une façon comparable, avec le personnage principal du *Tango*

Dans Michel Chion, *L'Audio-vision, op. cit.* et *La Musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, 475 p.

¹ Pour la présence de la religion, mentionnons *Le Cheval de Turin* et sa structure renvoyant, « sous une forme inversée, aux six jours de la création selon la Genèse », la Dame du vestiaire dans *Damnation* citant extensivement Ezekiel [cf. p. 352]. Laurent Aknin, « À propos du *Cheval de Turin* : le requiem de Béla Tarr », *L'Avant-Scène Cinéma*, (588), décembre 2011, p. 22.

de Satan : « Irimiás, qui signifie Jérémie, est un messie. Tous les messies sont généralement des espions ordinaires »¹.

Mais Tarr, fidèle à lui même, refuse le dialogue : « c'était dans les années 1960, Ils ont promené cette putain de baleine dans toute l'Europe, la montrant en Allemagne, en Pologne, en Hongrie... C'était en 1961 je crois, j'étais juste un gamin. Allégories ? Métaphores ? Je ne sais pas, mais je crois que la baleine n'est qu'une baleine »² ou, encore, « nous ne pensions pas au mythe de Jonas en tournant. Maintenant que les gens m'en parlent, je reconnais que le rapport est étrange. »³

Il admet pourtant, quoi que de mauvaise grâce, la présence de la religion dans ses films : « nous ne sommes vraiment pas religieux. Nous ne croyons en aucune sorte de religion. C'est une partie de la vie, c'est la raison pour laquelle nous l'impliquons un peu dans le film »⁴ ou, comme il aime à se départir du maître soviétique, « il y a une très grande différence entre nous. Tarkovski était croyant et sa pluie est toujours une pluie qui purifie, qui nettoie et donne de l'espoir. Chez nous, il n'y a ni Dieu ni Diable. Il n'y a que nous, ici. »⁵ À un premier niveau, je dirais que le symbolisme religieux de Tarr marche dans les pas de Benjamin, pour qui sa propre « pensée a le même rapport à la théologie que le papier buvard à l'encre. Elle en est toute imbibée. Mais si l'on s'en remettait au buvard, il ne resterait rien de ce qui est écrit. »⁶ Il y a, à l'évidence, une grande capacité d'absorption du religieux par le cinéma chez Tarr et Krasznahorkai, sans que celui-ci transperce jamais au point de devenir entier – un moyen plutôt qu'un but. À un second niveau, Kovács nous en donne la raison en ces termes : « en dernière analyse, la spécificité du cinéma de l'Europe de l'Est est ce sentiment de la spiritualité en voie de disparition du point de vue de laquelle l'effondrement politique d'un monde peut être rendu universel. »⁷ La citation est d'une grande richesse, elle qui met en tension les questions de la présence fantomatique de la spiritualité et du politique dans les films avec le caractère est-européen de ces cinémas autour d'un double processus de disparition et d'universalisation. Les autres films de la série noire, quoi qu'à divers degrés, participent d'une même logique : « Fehér, dans ses deux films, s'interroge sur la part de l'homme dans un monde de confusion et de dérégulation où ne se pose plus depuis longtemps la question de Dieu. »⁸ Comme nous le verrons, les notions, fondamentales sur le plan sociétal, de progrès, d'histoire, de futur, etc. se sont, semble-t-il, définitivement éteintes. Dans ce contexte, la religion opère par transposition, comme une parabole permettant de représenter, à l'aide d'un vocabulaire (audiovisuel) théologique, des questionnements

1 Dans Steve Erickson, « A Brief Interview With Béla Tarr », *Home Earthlink*. Voir aussi David Lengyel, *Trembler pour l'autre : pour une éthique du cinéma*, Paris, Le Palio, 2015, p. 100. Ci-après : *Trembler pour l'autre*.

2 Jay Kuehner, « Béla Tarr and “This Process of Making” », *Green Cine*, 6 mars 2006. C'est effectivement le cas. L'anecdote veut qu'elle ait servi aux Occidentaux à espionner par-delà le rideau de fer, ajoutant une dimension politique à sa présence dans le film. Krasznahorkai affirme en avoir gardé un souvenir « particulièrement vif ». En revanche, je ne peux suivre Marguet lorsqu'il en conclut que « pour un Hongrois né dans les années 1950, le cirque, sa gigantesque remorque et sa troupe de forains étrangers n'ont rien de métaphorique. » L'ancrage dans le réel d'une expérience n'empêche pas plus un Hongrois qu'un autre de construire du sens abstrait depuis ce réel. C'est ce que fit Krasznahorkai. Cité par Marguet, « “Traduire en images” ? », *op. cit.* p. 160.

3 Pascal Richou, « Béla Tarr, le cosmos sinon rien », *Cahiers du Cinéma* (547), juin 2000, p. 31.

4 Phil Ballard, « In Search of Truth: Béla Tarr Interviewed », *op. cit.*

5 Béla Tarr, « Tous ces films ne servent à rien s'ils ne changent pas les idées des hommes », *op. cit.*, p. 14.

6 Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » [1940], dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2003, p. 448.

7 Kovács András Bálint, « La “série noire” post-communiste », *op. cit.*, p. 42.

8 Jean-Pierre Jeancolas, *L'Œil hongrois*, *op. cit.*, p. 299.

beaucoup plus proches de l'homme : la spiritualité, le mouvement général de l'histoire, l'état du monde, l'ontologie humaine. Des motifs religieux hantent *Woyzeck* (ou, plus justement, hantent Woyzeck)¹, mais ceux-ci sont ramenés autour d'une réflexion toute humaine, comme lorsqu'il dit à Mari : « tu es aussi belle que le péché. Est-ce que le péché mortel peut être aussi beau ? »²

Chez Tarr, la baleine s'intègre dans une vaste allégorie d'inspiration religieuse : « János n'y voit, lui, que le prodige attestant la puissance de la divinité capable de créer des créatures aussi incroyables. »³ En effet, il s'exclamera : « cette créature mystérieuse de la mer est venue des lointains océans. Vous devez la voir. [...] Il n'y a rien de mal avec elle, M. Árgyelán. Regardez simplement cet animal gigantesque, ce que le Seigneur est capable de créer. Comme le Seigneur est mystérieux, lui qui s'amuse avec d'aussi étranges créatures. » De fait, sur le mur de la chambre de Valuska trône une gigantesque carte du ciel. Bayon le formule adroitement, en écrivant que « sa baleine [...] est une *Cetus* à terre, une constellation dés-astree »⁴, marquant aussi ce qui unit la baleine à l'infini d'essence divine – la musique, à travers les recherches de M. Eszter, rejoint cette figure. La baleine est aussi, effectivement, un astre à terre. Alors que l'infini s'incarne dans notre monde, il commence à se soumettre au lent pourrissement de la matière, tout comme les harmonies d'avant Werckmeister ne peuvent plus exister dans le monde d'aujourd'hui – elles sont un paradis à jamais perdu pour notre oreille. Le pourrissement de toutes choses comme principe immuable de l'ordre du monde est le fondement de la recherche philosophique et poétique de ces deux auteurs.

Comment, sur la large base offerte par la baleine, peut-on penser une construction du symbole chez Tarr qui ne se satisfasse pas du déni de son auteur, tout en cherchant malgré tout à intégrer les filets de sens que laisse couler sa bouche fermée ? Je suis avec Lengyel pour dire, déjà, que « la métaphore ne serait pas si étrangère à l'univers visuel et sonore de Béla Tarr, en tant qu'elle est l'indice repérable d'un soubassement philosophique voire même spéculatif. »⁵ Face aux démentis répétés de Tarr quant à l'art et à la philosophie dans ses échanges avec ses collaborateurs (et, en conséquent, comme socle de réflexion pour ses œuvres), ce sont ses propres collaborateurs qu'il me faut convoquer (mais leurs témoignages sont bien plus rares), à commencer par deux citations de Krasznahorkai contredisant, sans équivoque possible, le cinéaste : « je trace pour Béla l'arrière-plan philosophique de notre question, jour et nuit, jour et nuit, c'est notre méthode de collaboration »⁶ ou, plus extensivement, « je lui ai parlé de Dostoïevski, lui n'a pas fait d'études supérieures, donc il se cultivait à travers moi, à travers Mihály Víg qui est très cultivé, Béla a absorbé tout ce que nous lui disions. [...] Dans le cas de *Sátántangó*, je lui ai plutôt parlé de questions philosophiques, dans la littérature, dans l'art, [...] qu'est-ce que représente telle ou telle notion philosophique. »⁷ De l'autre côté, le témoignage de Kovács (qui fût le consultant du cinéaste notamment)

1 Sous la forme d'objets (crucifix, peintures...), de personnages (Mari), de citations bibliques...

2 La question du péché et de culpabilité est fondamentale. Elle sera traitée en [II.1].

3 Jacques Rancière, *Béla Tarr, le temps d'après*, Paris, Capricci, 2011, p. 60.

4 Estelle Bayon, « *Les Harmonies Werckmeister* : un conte politique », *L'Avant-Scène Cinéma* (588), décembre 2011, p. 10.

5 David Lengyel, « De deux sons de cloche : la métaphore dans le cinéma de Béla Tarr », dans *Métaphores et Cultures : en mots et en images*, éd. Véronique Alexandre Journeau et alii, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 266.

6 James Hopkins, « Against the Brutal, Against the Bad: an Interview With László Krasznahorkai », *Literature Across Frontiers*, 11 juillet 2013.

7 Damien Marguet, « "Traduire en images" », *op. cit.*, p. 310.

est offre un démenti flagrant à la négation que fait Tarr quant à son rapport avec l'art et son langage. Alors que je l'interrogeais sur le mode d'absorption (recherche consciente d'inscription dans le modernisme accompagnée, donc, d'un travail sur le langage cinématographique lui-même, contre des corrélations effectuées a posteriori par les critiques et chercheurs), par Tarr, des influences que Kovács lui attribuait dans ses écrits¹, il me répondit ceci :

C'était une démarche absolument consciente. Mon rôle comme collaborateur avec Tarr a commencé par de longues conversations en 1985-1987 sur le modernisme, sur Tarkovski, Antonioni et Fassbinder. C'était alors que j'ai fini mon livre sur Tarkovski, et il était absolument curieux des types de plans-séquences dans l'histoire du cinéma. Donc, ce n'était pas du tout une absorption passive, mais une recherche systématique d'un style qui pouvait continuer et renouveler la tradition moderniste.²

C'est là une démarche tout à fait louable ; on regrette les efforts que fit ensuite Tarr, entretien après entretien, pour couvrir ses traces. Dire « nous ne parlons jamais d'art » avec ses plus proches collaborateurs a la résonance d'une noix pourrie lorsque l'on sait qu'il passa deux ans à en débattre avec l'un des plus éminents spécialistes mondiaux du modernisme cinématographique³, au moment où il concevait *Damnation* et actait une inflexion majeure dans son style cinématographique. À ce titre, il me semble vital de ne plus plier vainement la théorie aux répétitions du cinéaste⁴ mais, bien plutôt, de l'affronter pour pouvoir la reconstruire. Ainsi je ne suis pas d'accord avec deux façons dont Damien Marguet cherche à faire coïncider la parole de Tarr et ses analyses : d'abord, la baleine *fait* bien symbole,



Fig. 3 : *La baleine défaite* - séquence finale des Harmonies Werckmeister

et ce même si « elle n'apparaît jamais en entier »⁵ – ce qui est, par ailleurs, faux à l'échelle du film, puisque le plan d'ensemble final authentifie, de façon toute bazinienne⁶ [Fig. 3], la baleine complète que le montage interne au plan-séquence nous avait montré morcelée (quoi que non sans une forme de continuité) lors de la première rencontre avec Valuska [Fig. 4]. J'ajouterais que même à invalider la thèse de l'authentification rétrospective, on doit accepter que l'oeil de la baleine – et, en son sein, la confrontation

1 « Jeu d'acteur inexpressif et dialogues quasi-religieux : Bresson, lenteur et compositions partiellement statiques : Ozu, Bresson et Tarkovski ; plans longs : Antonioni, Jancsó et Angelopoulos ; mouvements de caméra continus et complexes : Resnais, Jancsó et Angelopoulos ; citations auto-réflexives : Godard ; représentation de relations humaines cruelles sans psychologie : Fassbinder. » Dans Kovács András Bálint, *Béla Tarr, op. cit.*, p. 173-174.

2 Conversation privée avec Kovács, les 26 et 27 mai 2020.

3 Kovács András Bálint est notamment l'auteur de *Screening Modernism: European Art Cinema (1950-1980)*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, 432 p.

4 Je contredis ici, même partiellement, l'un des auteurs pour lesquels j'ai le plus d'estime quant à l'oeuvre de Tarr – j'espère qu'il me le pardonnera. Voir Damien Marguet, « “Traduire en images” ? », *op. cit.*, p. 156-158.

5 *Ibid.*

6 André Bazin, « Montage interdit », *op. cit.*

(qui est une reconnaissance ontologique, identitaire) du regard de Valuska à celui de la baleine, de façon cette fois toute levinassienne [III.2.1.2] – forme une image forte qui fait symbole.



Fig. 4 : Rencontre de Valuska avec la baleine (Les Harmonies Werckmeister)

Ensuite, il écrit à propos de la scène finale du *Tango de Satan* :

Il importe ici d'insister : ces images ne relèvent ni de l'allégorie ni de la métaphore, du moins dans leur conception. Elles ne sont pas « écrites » mais découvertes dans [la réalité, révélées par l'adoption d'une perspective particulière (d'où l'importance des repérages pour Sátántangó, orientés par la lecture du roman)]. Tarr et Krasznahorkai ont déclaré à de nombreuses reprises haïr le symbolisme, et il faut les croire lorsqu'ils affirment que leurs travaux sont toujours le produit d'un contact direct avec la réalité.¹

Peut-être suis-je trop terre-à-terre ; à mon sens, cependant, n'est révélé au cinéma que ce qui a été écrit – sauf, à la rigueur, à procéder comme Dziga Vertov. Mais Tarr et son équipe en sont fort loin, et « l'adoption d'une perspective particulière » suffit amplement à constituer un geste cinématographique en écriture ou, très simplement, à lui accorder son statut de *geste* et sa force d'intentionnalité.

En revanche, il y a ici la matière d'une reconstruction du symbole. Chez Tarr – et c'est ce qu'il faut retenir de toutes ses tentatives d'ostracisation de ce puissant constituant du langage cinématographique –, tout est toujours « produit d'un contact direct avec la réalité. » J'aime, ici, le retournement que pratique habilement Rollet : « ses films, en effet, ne se bornent pas à tourner le dos à l'allégorie, ils l'affrontent, en mettant en scène la tension entre perception et signification, donc entre présentation et représentation. »² Plutôt que leur négation, c'est la confrontation des procédés métaphorisants, soit la mise en tension de ce qui est (qui existe dans le réel), et de sa représentation (ce qui est exprimé dans le film) – une représentation symbolisée d'un réel trop présent, voire étouffant mais qui, à l'heure de rendre le dernier souffle, fait resurgir une colonne perpendiculaire de sens jamais complètement défini. Car c'est là la seconde caractéristique du symbole chez Tarr, qui navigue entre une écriture d'une grande précision, et une signification toujours de la plus belle lâcheté :

Ces films sont fortement symboliques, surtout chez Tarr et Kieślowski, mais d'une façon post-moderniste, en ce que les symboles qu'ils construisent ne sont pas des citations culturelles traditionnelles. Leur symbolisme se réfère à la spiritualité ou au mysticisme, mais n'est pas relié à une tradition spécifique religieuse ou mystique. À certains points de ces films, certaines images ou objets sont extraits du contexte narratif et saturés d'une signification spéciale sans qu'une signification spécifique leur soit attribuée. Ces objets deviennent symboliques dans leur manière de représenter un certain univers secret caché derrière

1 Damien Marguet, « "Traduire en images" ? », *op. cit.*, p. 156-157.

2 Sylvie Rollet, « L'étoffe rythmique à l'épreuve du monde : une théorie à l'oeuvre », dans *Béla Tarr : de la colère au tourment*, éd. Corinne Maury et Sylvie Rollet, Crisnée, Yellow Now, 2016, p. 128.

eux. C'est la manière de symboliser initiée dès les années soixante par Tarkovski, qui distinguait cette procédure de la construction traditionnelle des symboles dans le cinéma. Il appelait ces images icônes plutôt que symboles, terme qu'il considérait comme trop conceptuel, tandis que les icônes portaient selon lui une vision synthétique non-conceptuelle du monde, une qualité plutôt mystique ou religieuse.¹

Le désir si fort, chez Tarr, de se rapprocher du réel l'amène à nier le symbole, quand toute son œuvre est la preuve que leurs natures respectives ne sont pas nécessairement contradictoires. Il souhaite retrouver la vie² en privilégiant des formes empruntées au documentaire, mais dans la fiction : « les 600 hommes au chômage sont réels, dans leurs vêtements réels, avec leur laideur réelle, et ça c'est la pauvreté réelle. Tout était réel – ça ressemble à un documentaire. »³

Avant de poursuivre – d'abord par la question du symbolisme chez d'autres auteurs, ensuite sur la question de l'intrusion de formes documentaires et du désir du réel dans la fiction de ces films –, les quelques pages passées nous invitent à une halte méthodologique. Quand bien même ma démonstration aurait échoué aux yeux du lecteur et qu'il choisisse de poursuivre aux côtés de Tarr, défendre cette position implique, pour le reste de la recherche, de répondre à la question suivante : comment utiliser les entretiens de quelqu'un dont la mauvaise foi a été mise en évidence ? Comment utiliser des sources qui travaillent potentiellement contre nous ? Y a-t-il encore la possibilité d'y saisir quoi que ce soit, ou faut-il préférer tout rejeter ? Je penche pour la première solution. Dans le cas qui nous occupe, plusieurs éléments sont à prendre en compte : 1) tout d'abord, la mauvaise foi de Tarr n'est pas toujours un mensonge, et je pense sa croyance dans le réel on ne peut plus sincère ; 2) comme j'en ai fait l'hypothèse (quoi qu'invérifiable), le déni frontal de toute dimension symbolique dans ce réel pourrait être la trace d'une angoisse née de l'héritage d'une jeunesse à qui l'on refusa l'entrée à l'université (il souhaitait étudier la philosophie), construisant une forme d'insécurité intellectuelle qu'il protège par le refus d'engager le dialogue – c'est, du reste, lorsqu'on en vient à la philosophie et à ses références que la mauvaise foi laisse place au mensonge le plus froid ; 3) de l'autre côté, si ce point est bien causé par une insécurité, l'intégralité de son discours ne s'en trouve pas nécessairement invalidée. Il invite seulement à la vigilance : toujours juger, soi-même, de la véracité potentielle et de l'honnêteté intellectuelle de ses affirmations au regard d'une logique inhérente à la relation entre ses propos, et ce dont ils traitent. En dernier lieu et pris par le doute, il n'y a pas de méthode plus efficace que celle léguée par les historiens positivistes à l'orée du XX^e siècle : le recoupement et la confrontation des sources.

Le symbole chez Szász, Szabó et Sopsits se présente sous une forme tout à fait traditionnelle, combinant en ces rares occasions le gros plan sur un objet à une forme sémiologique simple, définie.

1 Kovács András Bálint, « *Satantango* », dans *The Cinema of Central Europe*, éd. Peter Hames, London / New York, Wallflower Press, 2004, p. 241. « Représenter un certain univers secret caché derrière eux » renvoie déjà au-delà de l'histoire, vers les questions d'identité et de mentalités.

2 « J'espère que nous sommes plus près de la vie que du cinéma » est une sincère et touchante déclaration. Dans Phil Ballard, « In Search of Truth: Béla Tarr Interviewed », *op. cit.* Voir aussi Jay Kuehner, « Béla Tarr and "This Process of Making" », *op. cit.* : « si tu peux oublier pour un instant que tu es un réalisateur, tu pourras peut-être te rapprocher de la réalité. »

3 Cité par Jonathan Romney, « Out of the Shadows », *The Guardian*, 24 mars 2001.

Szász, par exemple, ajoute volontiers un effet de ralenti qui symbolise aussi les articulations de la structure narrative : à la fin du premier rasage du Capitaine (renvoyant à l'imminence de sa mort), sur l'envol d'un corbeau, alors que Woyzeck décide de ne plus revenir chez le Docteur et, à la toute fin, lors du meurtre de Mari et lorsque Woyzeck regarde ce qu'il vient de faire. L'utilisation que fait Szász du ralenti sert à mettre en exergue des moments symboliques forts, où s'est jouée une partie du destin de son héros – un effet qu'il dût juger lui-même de peu de maturité, persistance de ses expérimentations visuelles post-adolescentes de son film précédent¹ et qu'il abandonnera pour de bon dès son film suivant.

Janisch, en revanche, donne au symbole une forme aussi singulière que différente de Tarr, absolument personnelle – biographique, voudrait-on dire – tout en construisant une relation au réel d'une proximité comparable. L'histoire hongroise, chez Janisch, refait toujours surface depuis les profondeurs de son propre inconscient.

Son intégration dans le corpus de la série noire, à l'aide du seul *Ombre sur la neige*, pose de très graves difficultés, comparables à celui qui désirerait extraire *Damnation*, par exemple, des films suivants de Tarr : du fait de l'incroyable cohérence des univers reconduits d'un film à l'autre, ces cinéastes ont construit, volontairement ou non, des résonances telles qu'il est délicat de penser l'un sans les autres. Dans le cas de Janisch, il est tentant de ne penser ses films que comme autant de variations d'une poignée d'idées, déclinées sous différentes formes. Meleg Agostón Kristof a trouvé, à juste titre, trois lignes de force qui apparaissent au travers de sa filmographie, qui ne sont jamais une séparation, mais seulement des tendances (dont ne s'embarrassent pas les symboles janischiens) : *Zizi* et *Long Crépuscule, L'autre rive* et *Másnap*, et enfin *Robert et Robert, En retenant son souffle* et *Ombre sur la neige*². L'influence de ses courts-métrages sur ses longs est immense et, globalement, on trouve des éléments transversaux appartenant à tous les niveaux du langage cinématographique (la cohérence de Janisch dépasse de loin les seuls motifs visuels) qui essayent, de toutes leurs forces, de s'exprimer à travers le cinéaste – plutôt que l'inverse.

Il est important de noter que ces éléments (ces récurrences), ne sont certainement pas toujours conscientes de la part du cinéaste – certaines sont de purs fantômes venus de l'enfance de Janisch, des souvenirs inconscients³, qu'ils peuvent être associées à des sens différents, au besoin contradictoires et, enfin, qu'ils évoluent d'un film au suivant, jamais de façon linéaire puisque nous avons à faire à quelque chose qui ne croît pas de façon mécanique. Certains motifs sont absolument constants, d'autres disparaissent le temps d'un ou deux films, reviennent, etc. Certains sont apparus dès le premier film,

1 Szász lui-même renie ce film, *Ne pas déranger (Szédulés, 1990)* [cf. p. 446-447].

2 Agostón Kristof Meleg, « Zárt univerzumok – variációs láncok – Janisch Attila két filmje », *op. cit.*. J'ajouterais que *Robert et Robert*, son premier court (si l'on excepte *Árnyékban*, ne serait-ce qu'au motif de son appartenance au documentaire), est un peu à part – comme la toute jeune enfance cinématographique de Janisch.

3 La pomme (verte) est particulièrement intéressante : apparaissant dans cinq de ses sept films, Janisch a définitivement une relation spéciale avec elle – on peut presque voir sa mère lui en donner une chaque matin avant qu'il ne monte dans l'éternel bus (jaune, de ramassage scolaire). Il ne peut s'empêcher de faire figurer ce dernier dans chacun de ses films, sous une forme ou une autre, pour une unique raison : « c'était le véhicule de transport principal à Kecskemét, quand j'étais enfant. Même si à cette époque il n'avait pas de signification spéciale pour moi, il chavirait et je devais toujours vomir après un tour. Mais ma perception a changé avec le temps. J'ai le sentiment que – alors que ces objets reviennent de mon enfance – il y avait une sorte d'intérêt, d'amour entre nous. Même si je suis sûr que ça n'était pas le cas. Ici je ne m'intéresse pas à la ruine, je ne m'intéresse pas au passage de ceux-là, mais ce qui est important c'est que je ressente quelque chose pour ces objets, quelque chose que j'ai à faire avec. » Dans Erzsébet Bori, « Mitől megy az autóbusz? (Janisch Attila filmrendező) », *Magyar Narancs*, 17/04/1997.

d'autre ont pris le train en marche – tous ne se sont pas arrêtés au terminus (qui n'est, peut-être, pas encore advenu).

On pourrait, bien sûr, avancer que l'inconscient est toujours une force créatrice, et n'est jamais indépendant de l'acte de création même le plus réfléchi. Pour cette raison, quelques aspects de la méthode propre à Janisch permettront de mettre en avant le caractère hautement inhabituel de l'inconscient dans le travail de ce cinéaste :

C'est mon cerveau : plein de fois, après que le film est fini je comprends ce que j'ai fait. Mais je ne commence jamais du sens. Pour moi, ce qui est vraiment important c'est l'image, c'est l'atmosphère, la situation, la musique, les couleurs, mais je ne commence jamais « ok, j'ai une idée de ce dont traite mon film. » Je n'ai jamais une idée, je vois juste une image, un visage, un personnage, je ne sais pas, et après je dois découvrir mon film. Le film crée ses propres connexions entre ses propres éléments. J'ai tout fait, mais tout ne vient pas de mon cerveau. Donc je pense que le moment où je découvre que le film a ses propres connexions, son propre esprit, une vie indépendante, le moment où je découvre ça, je dois le laisser partir [hagy abba]. Ça ne veut pas dire que le film est bon ou pas, ça veut dire que je dois le laisser partir. Parce que le film est en dehors de mon territoire.¹

De ceci je voudrais souligner trois points : il sélectionne les objets importants du film sur des critères de goût, mais sans se préoccuper de leur symbolisme ; il laisse le film créer ses propres réseaux de sens (« je cherche quelque chose... Je ne sais pas exactement quoi, mais si je le trouve, je le reconnaitrai, mon dieu, c'est ça ! »²) ; et comme il l'a aussi exprimé en cette belle formule, *sosem fejezőnk be egy filmet, csak abbahagyjuk*, « on ne finit jamais un film, on le laisse »³. Ces trois points dévoilent une configuration bien particulière dans sa relation au film : la part, immense, qu'il laisse à des *décisions non contrôlées en toute connaissance de cause*. Ce qui relève de son goût personnel, de la chance, ou même qui est créé *par* le film – comment pourrait-on ignorer ici le travail caché de l'inconscient ? D'autre part, si l'on admet avec lui que les objets et autres formes cinématographiques ne sont pas chargés de sens *a priori*, mais le construisent dans un second temps, peut-on encore parler de symboles ? J'identifie, chez Janisch, deux formes principales de mise-en-scène du symbole.

Premièrement, dans chacun de ses films (mais beaucoup plus dans ses courts que dans son dernier long), des motifs importants sont montrés en gros plan. L'objet-symbole est donc séparé par le cadre qui contribue, avec la récurrence, à sa fétichisation⁴. Dans cette forme cinématographique, Janisch montre l'objet en lui-même, lui donne son importance, mais *sans lui permettre de prendre directement et par lui-même du sens*. Le fétiche ne se réfère à aucune idée symbolique autre que celle que l'objet contient – une montre est une montre, un signifiant est un signifiant. Malgré tout, le fétiche – et à travers le processus même de fétichisation – gagne, film après film, une autre forme de sens. Les fétiches se comportent moins comme des symboles, que comme des symptômes : ils créent des réseaux de sens, puisqu'ils ne sont interprétables qu'en association avec d'autres symptômes de problèmes réprimés, trop difficiles pour être exprimés

1 Mario Adobati, Entretien avec Janisch Attila, 27 juillet 2015.

2 Janisch Attila, « Janisch Attila porté », sur *Arnyék a havon* [DVD], 1991.

3 Mario Adobati, Entretien avec Janisch Attila, 27 juillet 2015. Le verbe, *hagy abba*, signifie littéralement « laisser là-bas », et est aussi utilisé pour « décrocher » de la cigarette ou d'une drogue.

4 Le concept est embrassé dans sa terminologie psychanalytique, comme un objet d'excitation et de jouissance pour le cinéaste.

directement, consciemment. Ils sont les parties incomplètes d'un signifié dont la répétition dévoile leur trompeuse normalité – tel le Newton fort malchanceux de Gotlib, les pommes nous tombent à nouveau dessus [Fig. 5-6].



Fig. 5 : Quelques pommes fétichisées dans Robert et Robert, Zizi (x2)



Fig. 6 : Quelques pommes fétichisées dans Ombre sur la neige (x2) et Másnap

Au manque de sens répond une autre figure, où Janisch donne *trop* d'un sens délibérément insuffisamment défini. Dans ces figures, le prétendu symbolisme fonctionne un peu comme l'« arborescence d'associations ou de conflits de sens »¹ chère à Didi-Huberman. Prenons le cas du médaillon de *Long Crépuscule* [Fig. 7], fétiche dont les associations de sens étaient déjà présentes dans *Ombre sur la neige* à travers la montre du héro. Ce médaillon « n'avait pas de sens initialement, c'était juste un objet sur la scène. »² Le sens affleura par la suite, mais un sens caché, secret – ce secret est la clef, puisque malgré tous ses efforts, le personnage ne parviendra jamais à l'ouvrir. Son contenu n'est jamais dévoilé. Il est lié à plusieurs idées :

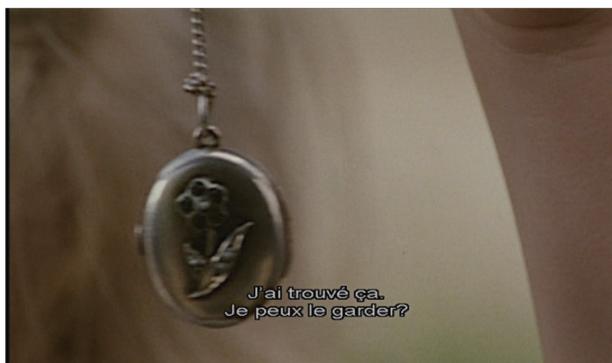


Fig. 7 : Le médaillon de Long crépuscule

[Mari] est une archéologue, et une petite fille le [médaillon] trouve, mais elle le lui vole, parce qu'elle pense « je suis une archéologue, donc tout sur la terre m'appartient. Et pour András, la phrase était très importante ici, celle que Töröcsik Mari dit : « j'ai volé quelque chose qui était à moi. » András a dit que quand il avait trouvé cette phrase, après il a été très facile d'écrire le scénario, c'était la phrase clef. Et pour moi c'était important, parce que [...] j'ai compris que le secret est important. Et elle voulait l'ouvrir et chaque fois elle échouait. Et tout le monde croit qu'il y a un secret, mais tu ne sais jamais ce que c'est.

1 Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, op. cit., p. 28.

2 Mario Adobati, Entretien avec Janisch Attila, 27 juillet 2015.

*Et puis elle le rend. Donc sans le moment où elle rend le médaillon, le médaillon est juste un médaillon dans le film.*¹

Le médaillon, 1) ostensiblement lié à un tic-tac sonore, 2) est associé au personnage d'une archéologue – Schubert écrit « une personne qui s'oriente avec assurance à travers les strates du temps. En revanche, avec du temps de l'au-delà, elle ne peut être heureuse. Elle tombe d'un rêve dans un autre »² –, et donc, 3) associé aussi à sa relation au monde et à ce qu'il contient (le très sensible « j'ai volé quelque chose qui était à moi »), mais plus encore, 4) à l'idée de creuser dans le temps lui-même, à travers la conversation faussement innocente qu'elle a au début, alors qu'on lui dit « tu n'es pas devenue vieille. Tu as décidé d'arrêter le temps, comme une statue ou une peinture », mais aussi, 5) associé à l'idée du secret, à l'impossibilité de le révéler : le médaillon contient un secret si mystérieux et si puissant qu'il est inatteignable. Le deviner serait vain et superficiel – la mort, la vie, le temps ? Des réponses, d'autres questions ? Ce qui importe c'est le secret, et le secret du temps – trop d'un sens délibérément insuffisamment défini. L'objet, en lui-même, n'est pas très symbolique, en ceci qu'il ne poursuit pas un but, une direction, mais offre à la lecture et à l'interprétation un symptôme, figure complexe qui appelle l'« ouverture à tous les vents du sens »³. Je terminerai sur ce point en le ramenant du même geste au plus profond d'*Ombre sur la neige*, en citant extensivement Janisch :

*Tu sais, au début rien n'a de signification spéciale, c'était juste ma montre, et j'ai un personnage principal, et chaque personne a une chose spécifique, alors, c'est quoi son truc ? Je voulais que le personnage ait un objet spécial, et le mec ne va jamais faire réparer sa montre même si elle ne marche pas, alors ce mec est en route, et en même temps pas sur sa route, c'est un personnage errant, sans but. Et c'est la raison pour laquelle toutes ces choses lui arrivent, il est sur sa route, il pense « je suis sur ma route », mais il n'est nulle part. Mais au départ, juste j'aimais la montre, je la lui donne, c'était facile. Tu sais, au début il attend, à l'aéroport, et c'était un bon moment, tu sais, juste un gros plan, pas de signification. Et j'ai beaucoup aimé ce moment, quand il est dans le bus, la nuit, et il regarde sa montre, et règle l'heure, la change, mais sans que ce soit connecté au temps réel, ça n'a pas de sens. J'ai aimé ce geste sans signification, parce que c'est ça la vie. Tu es en dehors de ta vie, et tu fais quelque chose comme si tu étais à l'intérieur, mais tu n'y es pas, c'est juste que tu ne réalises pas que tu es déjà en dehors de ta vie, mais tes mains, et ta tête, continuent de se comporter comme si tu étais à l'intérieur. Ensuite, quand on fait le montage, j'ai coupé, enlevé des plans avec la montre, parce que je trouvais que c'était trop, et je regarde à nouveau, et là j'ai compris que c'est dans les moments les plus importants que tu vois la montre.*⁴

Force est de constater que la question du symbole comme mise en tension du réel avec le représenté se repose chez Janisch, et se détord dans un étrange rebondissement, nous invitant à explorer une rhétorique du souvenir qui fait symptôme dans les films : le réel transperce la diégèse, malgré l'auteur.

Au problème méthodologique posé par le symbole chez Tarr répond un autre problème méthodologique : si le symbole fait symptôme et ne fait sens qu'à un niveau supérieur, dans l'association à ses itérations à l'échelle de la filmographie, comment peut-on composer avec cette nécessité, sans chaque fois s'abîmer dans l'exégèse complète de ses films lors de chaque symbole convoqué ? J'ai choisi, avec le héros d'*Ombre sur la neige*, d'amputer brutalement. Une étude non publiée d'une trentaine de pages, réalisée

1 *Ibid.*

2 Gusztáv Schubert, « Anasztázia », *Filmvilág*, 04/1997.

3 Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, op. cit., p. 31.

4 Mario Adobati, Entretien avec Janisch Attila, 27 juillet 2015.

pour la Professeure Vajdovich Györgyi en juin 2017, pré-existe à toutes mes analyses du symbole chez Janisch. Trop conséquente et manquant souvent de pertinence du fait de son corpus pour être reproduite dans son intégralité ici, j'ai essayé d'en adapter les contours pour que le lecteur ne se sente jamais en défaut d'informations, mais l'impossibilité (à laquelle je tiens) chez Janisch de sortir une œuvre des autres, avec une force que je n'avais encore jamais rencontrée, projètera obligatoirement son ombre sur certains recoins de la thèse.

I.1.6 Épilogue : hyperbolisation du réel et universalisation de la réalité hongroise

Nombre des procédés décrits jusqu'ici ou par la suite s'inscrivent déjà dans un héritage du documentaire. Tarr le fait très consciemment, lui qui a côtoyé ce monde pendant plus de dix ans avant d'arriver à *Macbeth*. Les autres, peut-être un peu moins consciemment, ou peut-être que le goût du documentaire était très présent dans le monde cinématographique hongrois du kádárisme tardif – c'était, après tout, l'une des formes permettant alors la plus grande liberté critique¹. Cette relation au réel se poétise dans ce que Kovács a appelé une « accumulation d'effets de réel négatifs », qui « ne consiste pas en une représentation exacte et mesurée de l'environnement social, mais procède d'une conjonction : la vision qu'il propose, extrêmement biaisée et émotionnellement amplifiée, reste en même temps très proche de la réalité et ne glisse jamais vers l'invraisemblance. »² Ici, une distance est, d'entrée, à marquer : Tarr et Fehér poussent cette logique jusqu'à son paroxysme. Elle est le souffle de leur cinéma. Le *Woyzeck* de Szász y emprunte beaucoup, mais s'en éloigne déjà un peu ; *Meurtres d'enfants*, *Ombre sur la neige* et *Stand de tir* y empruntent toujours, mais s'en éloignent un peu plus.

Pour Aknin, cette conjonction serait une, « alliance entre le réalisme et la matérialité la plus rugueuse qui soit [...], et une forme de fantastique métaphorique »³ – je ne crois pas, toutefois, qu'il y ait lieu de convoquer le fantastique : ces films y empruntent quelques éléments, certes, et jouent sur cette frontière. Mais même *Le Cheval de Turin* qui pousse, certainement, cette logique jusque dans ses derniers retranchements, « ne glisse jamais vers l'invraisemblance » dit Kovács, ne fait jamais du régime fantastique son refuge. Lui l'accorder revient à méconnaître certaines des logiques articulant son discours au plus profond. C'est pourquoi l'« accumulation d'effets de réel négatifs » me paraît la terminologie la plus précisément appropriée, elle qui joue avec la lisière de la forêt fantastique, sans pour autant s'y laisser séduire et emporter par le Roi des Aulnes.

Dans *Woyzeck*, le réalisme du monde dépeint se désagrège aussi dans ses détails. Comme le remarque Gelencsér dans un article nommé, fort à propos, « L'universalité du drame de Woyzeck », alors que l'histoire se passe dans une gare, personne n'y vient jamais. Le quotidien n'est donc pas montré d'un

1 Kovács rappelle que « dans le cinéma hongrois, l'idée de mixer la fiction avec le style documentaire apparut au début des années 1970, mais ne devint réellement à la mode qu'autour de 1975 » Dans Kovács András Bálint, *Béla Tarr, op. cit.*, p. 22.

2 Kovács András Bálint, « Un outsider au centre », dans Corinne Maury et Sylvie Rollet (éd), *Béla Tarr. De la colère au tourment*, Crisnée, Yellow Now, 2016, p. 31.

3 Laurent Aknin, « A propos du *Cheval de Turin* : le requiem de Béla Tarr », *op. cit.*, p. 22.

point de vue réaliste ; l'espace, au contraire, devient symbolique¹. Même *Ombre sur la neige* ne procède pas si différemment, lui qui met au centre une recherche sur « la dimension d'incertitude et d'instabilité propre au réel »². Au premier plan de celle-ci, une longue séquence de rêve halluciné, que Janisch refuse obstinément de délimiter par le langage cinématographique : il est impossible de savoir avec certitude quand le rêve commence, et quand il se termine – Janisch admire, de tout son cœur, les histoires qui utilisent les dérèglements de la psychologie humaine (ce que subit le réel est toujours auto-infligé) pour jouer sur les limites du fantastique :

Zizi est basé sur The Summer People [1948] de Shirley Jackson, je l'ai lu quand j'avais quatorze ans, et c'était un livre très étrange, parce que je n'y ai rien compris, et j'étais très en colère et j'ai jeté ce putain de livre contre le mur après l'avoir lu pour la quatrième fois et j'étais, genre, « va te faire foutre, et c'est quoi cette putain d'histoire ?! », je n'avais rien compris, et j'avais cette sensation dans mon estomac, poussant très fort, parce que l'atmosphère, chaque personnage, et les situations étranges n'avaient aucun sens. C'était typiquement le meilleur thriller que j'aie jamais lu. [...] Il y a deux histoires dans ma vie, The Summer People, et l'autre c'était Le Voyeur [1955], de Robbe-Grillet.³

En définitive, la question revient à se demander ce qu'est – et donc ce que *peut* – le cinéma, lorsque sa quête dévorante pour le réel se renverse sous les coups de l'imaginaire, que le poétique⁴ devient poétique, que les procédés documentaires se soumettent au régime fictionnel⁵ et que le réel se dérègle de l'intérieur. On élucidera ainsi le paradoxe d'une méthode qui souhaite, *dans la fiction*, être plus près encore du réel que le documentaire ne le serait, et une poétique des films dont la fonction hyperbolique en *explose* littéralement le réalisme : « mes films sont comme des documentaires, avec de vraies gens et des situations prises dans la vie de tous les jours. L'usage que je fais de ma caméra est peut-être un peu différent, mais en gros, ça ressemble à du documentaire. »⁶ La toute-puissance du réel est exprimée au plus profond dans le commentaire suivant :

Tu dois comprendre de manière très claire, que le film et la littérature sont deux langues complètement différentes et qu'il n'y a pas de passage direct entre les deux. Tu dois comprendre aussi que Krasznahorkai a transformé une réalité en une œuvre littéraire. Autrement dit, l'œuvre littéraire est une sorte de miroir, et si j'étais parti de l'œuvre littéraire je serais parti d'un reflet. [...] Si on veut faire un film, il faut retourner dans la réalité dont Krasznahorkai est parti. Cela nous a pris deux ans pour parcourir la grande plaine. Krasznahorkai est venu une fois pour nous montrer les lieux originaux, où tout ça s'est passé [...]. Après deux ans à parcourir la plaine, nous avons commencé à avoir une notion de ce que ça signifie la grande plaine, quel genre de personnages habite là-bas, comment ils passent leur vie, quelles sont les lois de leur vie.⁷

1 Gelencsér Gábor, « *Woyzeck* », *Filmkultúra* (2), février 1994.

2 Agnès Peck, « *Ombre sur la neige*, Long Crépuscule », *Positif* (448), juin 1998, p. 34.

3 Mario Adobati, Entretien avec Janisch Attila, 27 juillet 2015.

4 Jean Molino, *Le Singe musicien : essais de sémiologie et anthropologie de la musique*, Paris, Actes Sud / INA, 2009, 478 p.

5 Au seul niveau de Tarr, c'est cette po(i)étique du réel qui travaille le plus en profondeur l'unité de son œuvre sur presque quarante ans, le facteur de cohésion entre sa première et sa deuxième période.

6 Gérard Grugeau, « Entretien avec Béla Tarr », *op. cit.*, p. 43.

7 Damien Marguet, « “Traduire en images” ? », *op. cit.*, p. 311-312. Je souligne. Bien que Tarr utilise la métaphore hautement controversée du miroir et du reflet, il est clair qu'à ses yeux non versés dans les théories socio-historiques, il s'agit bien plutôt d'un prisme – en témoigne l'emploi du verbe « a transformé », comme le désir de repartir de la réalité pour pouvoir la reconstruire. Il n'y a pas *transposition*, mais *traduction*.

Si ces auteurs souhaitent, effectivement, ne pas filmer, ne pas fictionnaliser, ne pas *raconter* une histoire, mais bien *présenter* une situation, montrer des morceaux de vie, alors le statut de ce réel est tout à la fois idéalement objectif et intensément subjectif, du fait que sa perception est transformée par le caractère multi-traumatique de la mémoire nationale hongroise – c'est là le travail de l'imaginaire. Gelencsér parle d'une méthode « fictio-documentaire » qu'il met en lien avec une formule du poète Pilinszky, lorsque celui-ci invite à « voir la réalité derrière les faits »¹. Un lien doit être pensé entre cette éthique du réalisme et, déjà, la politisation des intentions qui la conditionnent, comme une survivance du monde construit par le kádárisme. On gagne ainsi à suivre ceux qui ont relié cette subversion du réalisme directement aux problématiques historiques contemporaines : Rollet d'un côté (« ne relevant à proprement parler ni du documentaire ni de la fiction, elles ont en commun d'élaborer une vision du monde et un “imaginaire du réel” qui manifestent une pensée aux prises avec les questions, voire les apories, de l'époque contemporaine »²), Kovács et son mode de représentation « symbolique-documentariste » de l'autre, pour « un univers matériel misérable, désorganisé, ruiné, constituant d'une part une représentation documentariste de l'environnement de ceux qui vivent dans le communisme industriel effondré, d'autre part le symbole d'une détérioration universelle des conditions de vie exprimant une atmosphère de fin du monde. »³ Cette tension inductive (du particulier vers le général) n'est rien de moins que la clef de lecture de la série noire.

Elle existe (préside), chez Tarr, depuis son tout premier long-métrage, et Kövesdy a mis en évidence la façon dont les problèmes sociaux sur lesquels Tarr enquête à travers ses fictions l'autorisent à ouvrir sur des phénomènes plus larges⁴ : dans *Le Nid familial*, la problématique des appartements (qui était la problématique principale de sa décennie) révèle les problèmes liés à la bureaucratie, aux inégalités subies par les Tsiganes et à l'alcoolisme. *Szabadgyalog* repose en apparence sur l'intégration sociale, mais s'exporte dans les problématiques liées aux possibilités de ceux qui n'ont pas de privilèges, la question de la mobilité sociale et, très important, du choix de style de vie dans le régime totalitaire (choisir, ou non, l'*anti-világ* et les difficultés inhérentes à ce choix). Derrière l'aventure humaine de *Rapports préfabriqués*⁵ se cache la question de la vie dans les HLM et dans la dépendance aux aides à la maternité⁶. L'auteur rappelle,

1 Gelencsér, *Más világok: filmelemzések*, Budapest, Palatinus, 2005, p. 202.

2 Sylvie Rollet, « L'archipel de la résistance », *Positif* (597), novembre 2010, p. 105. Je souligne.

3 Kovács András Bálint, « La “série noire” post-communiste », *op. cit.*, p. 35-43. McKibbin abonde dans ce sens lorsqu'il écrit que « la question que ces films posent est la suivante : quelle est la meilleure option disponible dans ce qui est déjà le pire des mondes possibles ? Si Karrer agit traitreusement parmi ceux qui sont eux-mêmes des traîtres, la communication avec un chien n'est-elle pas la meilleure option ? » Dans Tony McKibbin, « Cinema of Damnation: Negative Capabilities in Contemporary Central and Eastern European Film », février 2005.

4 Kövesdy Gábor, « Léket kapott élek. Dokumentum és fikció viszonya Tarr Béla korai filmjeiben », *Metropolis* (2), été 1997, p. 85. Dans ce paragraphe, l'intégralité des idées sont directement reprises de son article, précieux quant à la compréhension des premiers films de Tarr pour qui n'est pas familier des problématiques socio-historiques hongroises, et dont je me borne à reprendre les points pertinents pour mon étude.

5 Bien qu'il n'y ait pas lieu de le développer extensivement ici, rappelons avec Kövesdy que *Rapports préfabriqués* est le lieu où s'origine le renversement de l'équilibre entre documentaire et fiction constitutif de la première période. Après ce film, Tarr ne pouvait que bifurquer plus avant, au point qu'une étude approfondie pourrait, peut-être, montrer que si c'est bien dans *Damnation* que la nouvelle esthétique prend forme, le renversement est bel et bien à placer sur *Rapports préfabriqués*. Ce n'est pas un hasard si ses deux films suivants, *Macbeth* et *Almanach d'Automne*, ne peuvent absolument pas être rattachés à sa première période – bien plus proches, en ceci, de sa seconde, ce qu'une méconnaissance générale, à l'Ouest, de la première et, plus encore, de ces deux films charnières tend à faire souvent oublier.

6 Les GYES, *Gyermekgondozási segély*, littéralement signifiant « assistance à la puériculture » (donc l'équivalent de nos Paje, aides

à juste titre, qu'en procédant de la sorte, Tarr fût un cinéaste en prise avec son temps : les problèmes sociaux sur lesquels se fondent chacun de ses films sont en réalité bien distincts, et représentent l'esprit changeant d'une époque avec une grande précision, à une échelle très restreinte (quelques années).

Cette tension inductive existe aussi à un niveau bien plus souterrain, partagé d'une façon ou d'une autre par tous les films du corpus, et qui a trait directement à ce qui réside au plus central de cette recherche – l'identité hongroise. Toujours à poursuivre la réflexion sur les formes du réalisme dans les films, on prépare ainsi le terrain aux questions proprement historiennes de représentations, puisque les deux sont, après tout, intimement liées. En effet, si l'on admet que ces films ont à cœur de s'attaquer directement à la matière même de la réalité, c'est somme toute assez naturellement que se pose la question du référent géographique, voire géopolitique de cette réalité.

Ici, nous devons jongler avec beaucoup d'interprétations souvent contradictoires. Elles le sont pourtant moins qu'elles ne le pensent. Alors qu'on a formulé cette question de façon statique, elle se révèle intimement dynamique : dans le mouvement inductif, de la réalité hongroise vers son universalisation, les deux co-existent, communiquent et se complètent, engendrant parfois des confusions. De cette façon, la question n'est pas – en premier lieu, car elle demande malgré tout à être examinée – de savoir si les univers diégétiques représentés dans ces films sont typiquement hongrois, ou pas, et dans quelle mesure, ou est-européens, ou centre est-européens, ou au contraire parfaitement universels, etc., mais bien plutôt de saisir comment la représentation du référent, à travers l'« accumulation d'effets de réel négatifs » combinée à l'histoire nationale et régionale, fait que les univers de ces films explorent, dynamiquement, de grands pans de ce spectre géopolitique.

Reprenons la position suivante de Kovács : « stylistiquement, rien n'est “hongrois” dans les films de la seconde période de Béla Tarr, autre que l'environnement qui y est représenté. »¹ Outre le fait qu'en l'état², cette proposition amoindrit par trop la puissance de l'histoire sur le développement des trajectoires personnelles, la construction des individualités et les choix stylistiques qui en découlent, reste encore à mentionner que la problématique du caractère identitaire de l'environnement est aussi vaste que l'Alföld elle-même – tout particulièrement dans le cinéma hongrois. C'est ce qui fait s'exclamer Schubert, à propos de *Meurtres d'enfants*, « bien sûr que le paysage est hongrois, avec une touche hongroise, une caméra hongroise. Un paysage industriel éviscéré, contaminé, qu'on a déjà pu voir de *Damnation à Stand de tir* »³. Biró, rejetant ici l'approche régionale, souligne justement que la question du paysage a été au centre des

à la maternité), furent implantées en 1967.

1 Kovács András Bálint, *Béla Tarr, op. cit.*, p. 3.

2 Je sors volontairement – et joyeusement – cette proposition de son contexte, afin de m'en servir de tremplin pour la réflexion qui suit quant aux rapports entre les paysages et l'identité. L'auteur, comme nous l'avons vu et le verrons encore [cf. p. 62], ne se limite absolument pas à cette acception du problème – du reste, je veux croire en la valeur épistémologique d'une boutade faite à son directeur de recherches.

3 Schubert, Gusztáv, « Vakvarjúcska », *Filmvilág* (6), juin 1993.

recherches cinématographiques sur les identités nationales centre-européennes¹.

Les témoignages des auteurs de la série noire tendent, du reste, à abonder dans ce sens. Szász pense que le rôle du film hongrois « est d'essayer de rester hongrois »², Medvigy souhaite faire des films hongrois, réalisés en Hongrie, « parce que c'est la façon de montrer au monde que la Hongrie, ça n'est pas que pálinka et szalámi, mais qu'il y a des gens qui vivent ici et qui pensent au monde. »³ La position de Janisch est, sans surprise, ambiguë, voire contradictoire. Alors qu'un moment il se réjouit de faire un film et une histoire « typiquement est-européenne »⁴, l'instant suivant (à peu de choses près) il peste contre le visage « trop polonais » de Baka. Il souhaite « faire des films hongrois bien sûr, mais pas typiquement hongrois » se distinguant ainsi, à ses yeux, des autres films de la série noire : « *Meurtres d'enfants* est un film hongrois, et les films de Béla sont très mystiques et très forts, mais très hongrois. » *Ombre sur la neige* reste, toutefois, son film le plus typiquement hongrois, et ce même aux yeux de son chef décorateur : « les lieux, peut-être que c'est plus à la mode aujourd'hui, mais à l'époque, comme ce bureau de poste, c'était très typique des années 1970-1980 en Hongrie. On a utilisé des bâtiments un peu type Bauhaus, le centre commercial, les constructions en ciment, les grosses routes surélevées. »⁵ Même Tarr, alors qu'on lui demande pourquoi ses films ne traitent que « de paysages laids et de gens laids », ou qu'ils sont « pleins de boue et de saleté, pleins de gens se soûlant et tombant, la réponse de Tarr fût : “Je créerais la même impression si je faisais un film à propos d'autres gens. C'est notre nation. C'est notre rôle. C'est ce que je vois.” »⁶ La recherche d'une certaine identité hongroise est fondamentale.

On ne peut, toutefois, s'empêcher de remarquer que ce caractère hongrois-ci se trouve paradoxalement défini par le caractère indéfini de ses formes, qui appellent immédiatement une forme d'universalité. Pour commencer, les auteurs prennent grand soin à ne jamais, au grand jamais proposer d'identificateurs spatio-temporels précis : Pauer explique qu'ils « évit[aient] volontairement les références politiques et économiques. »⁷ *Woyzeck* se déroule « dans une Hongrie ferroviaire imprécise »⁸, Szász désirent « amener à la vie une atmosphère sans âge, bien que contemporaine »⁹. C'est pourquoi la formulation de Grunes est si pertinente, lui qui insiste sur la mise à jour de la pièce de Büchner « pas tant au présent que dans une abstraction d'un temps industriel qui *pourrait* être le présent dans un étirement à rebours [*backward stretch*] de l'Europe de l'Est. »¹⁰ Fehér explique avoir « toujours voulu faire un film qui ressemble à la dernière copie trouvée d'un très vieux film »¹¹ : un objet sans âge et qui n'appartient

1 Yvette Biró, « Landscape », *op. cit.*, p. 163.

2 Szabó Gábor, « BKF Fényíró Filmklub 39 – Vendég: Szász János és Kovács Lajos », 12 novembre 2014.

3 Tóth Menyhért, « “Itt emberek élnek, akik gondolkoznak a világról” – Interjú Medvigy Gábor operatőrrel », *Filmtett*, 10 octobre 2014. Je conserve l'orthographe originale de *szalámi* afin de le distinguer de son homophone italien.

4 Cette information comme les suivantes dans ce paragraphe sont issues de mon premier entretien avec Janisch.

5 Mario Adobati, Entretien avec Kovács Attila F., (2), 2 mai 2017.

6 Kovács András Bálint, *Béla Tarr, op. cit.*, p. 174.

7 Kovács András Bálint, « Monológok a Kárhozatról », *op. cit.*

8 Jean-Pierre Jeancolas, *L'Œil hongrois, op. cit.*, p. 283.

9 Csejdy András, « Haditudósítás », *op. cit.*

10 Dennis Grunes, « *Woyzeck* (János Szász, 1994) », *Dennis Grunes* (blog), 24 février 2007

11 *Ibid.*

vraiment à aucune époque, que l'on identifie mais seulement indistinctement, comme on replacerait vaguement un visage oublié depuis longtemps. Il place ainsi l'action de *Crépuscule* « quelque part à un point du passé indéfinissable »¹, alors qu'à propos de son adaptation de *Passion*, il a personnellement « insisté sur le fait que son film n'a vraiment rien à faire avec ce temps et ce lieu et qu'il était attiré par l'universalité du roman de Caïn. »² Erőss parle, à propos de *Meurtres d'enfants*, d'un « présent vague, en vertu d'un savoir tacite qui date les films en fonction de repères typiques, [qui] se perçoit comme un passé récent a-chronologique. »³ Tout concorde pour nous indiquer, au-delà d'un cœur hongrois certain, une incertaine forme des contours ou, à filer la métaphore, du corps identitaire de ces films.

C'est aussi le résultat d'un procédé que Tarr et Pauer se plaisent à employer sur *Damnation* et sur *Le Tango de Satan*, deux films dont l'unité de lieu voudrait (ou non) faire oublier qu'ils ont été construits à l'aide d'une multiplicité de lieux réels : Pauer explique qu'« il y a une maison dans le film dont la façade est à Budapest, l'intérieur est à Ajka, et le magasin à côté est à Pécs »⁴ et Marguet rappelle la liste des lieux de tournage suivante pour le *Tango de Satan*, dont l'intégralité de l'action se passe pourtant dans un diamètre inférieur à deux jours de (lente) marche : « le hameau de Kendergyár près de Újszentmargita au nord-est du pays (pour la ferme collective), celui de Czigler Tanya au sud de Budapest (pour la ferme de la famille Horgos) ou encore la ville de Baja (notamment pour la séquence des chevaux galopant sur une place), non loin de la frontière avec la Serbie. »⁵

Janisch, lui, raconte une anecdote dont la direction est singulièrement similaire quant à une première version imaginée d'*Ombre sur la neige* :

*Au début, je pensais que je commencerais le film avec un plan sur un acteur hongrois très célèbre. Et il irait à la poste, faire le braquage, comme ça tout le monde penserait que ce film est à propos de ce mec, mais le sac plastique serait ramassé par l'autre type, qui aurait eu un visage absolument inconnu, et ça aurait complètement exprimé ce que je pense : ce qui est important, c'est la situation, et toi, toi tu pourrais te trouver dans cette situation, dans cette situation non désirée et non attendue.*⁶

L'anecdote nous met, d'abord, sur la voie d'un désir fort d'inclusion du spectateur dans la diégèse, d'identification non pas au personnage, mais à la situation : alors que la célébrité du premier acteur fonctionne, littéralement, comme un repoussoir, on ne s'y identifie à l'inconnu que par contraste, que par opposition à une identification impossible. Ensuite, elle nous amène à comprendre la façon dont, aux yeux Janisch, l'histoire des héros aux grandes aventures doit laisser place à celle de ceux qui, justement, ne font pas histoire – ce qui n'est rien de moins, dans sa conscience, qu'un mécanisme visant à universaliser son propos⁷.

1 Forgách András, « Black and Blacker », *Metropolis* (2), été 1997, p. 95.

2 Andrew Horton, « Hungarian New Waves: New trends in Hungarian Cinema at London's ICA », *Kinoeye* (blog), 13 décembre 1999. Je souligne.

3 Erőss Gábor, « Le statut de l'histoire au cinéma après 1989 », dans *Cinéma hongrois : le temps et l'histoire*, éd. Kristian Feigelson et Jarmo Valkola, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2003, p. 239.

4 Kovács András Bálint, « Monológok a Kárhozátról », *op. cit.*

5 Damien Marguet, « "Traduire en images" ? », *op. cit.*, p. 276.

6 Mario Adobati, Entretien avec Janisch Attila, 27 juillet 2015.

7 Et, inconsciemment, un mécanisme travaillé par la perception du statut du héros qu'a imprimée l'histoire hongroise [II.1.2].

Pour revenir à la relative non-définition spatio-temporelle, elle répond en réalité au sentiment de vivre « sur un bord du monde »¹ dit Tarr. C'est pourquoi Erőss voit dans le monde de *Meurtres d'enfants* :

*Un représentant par excellence de ce « monde-de-la-mort », [qui] se passe dans un présent vague et... sur des terrains vagues [...]. 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.*²

Ce sont donc les caractéristiques mêmes de l'identité géo-politique hongroise qui lui donnent cette potentialité, absolument comprise et consciemment saisie par ces auteurs, de se constituer épistémologiquement en une force inductive et d'exprimer, depuis le cas hongrois extrapolé, une situation de crise³ universelle. Autrement dit, c'est parce que le contexte hongrois est un contexte de crise profonde des hommes, du temps et de l'histoire⁴ que ces films s'y ancrent si fermement, tout en faisant appel à une variété de procédés leur permettant d'en gommer les marqueurs, et ce afin de construire des univers suffisamment vagues *et* précis pour exprimer toute l'angoisse vécue face à un monde en crise : « l'indéfinition de l'espace et du temps, leur discontinuité [...] ne cherche[nt] pas à évoquer le passé [...], et pas vraiment non plus à stigmatiser le présent par la référence au passé, mais plutôt, grâce à l'universalité des histoires racontées, à mettre en garde contre tous les totalitarismes, qu'ils soient le fait d'un pouvoir ou seulement d'une pensée individuelle. »⁵ Ainsi, nous avons bien à faire à « un monde réel, filtré à l'aide d'une approche subjective, qui transforme une expérience sociale spécifique en une image universelle du monde. »⁶ Celle-ci n'est pas directement réaliste (« excessivement biaisée » nous dit encore Kovács), elle est une lecture expressionniste de quelque chose se situant au carrefour de l'histoire, des mentalités, du régime d'historicité et de l'identité hongroise et qui, dans un second temps, se projète dans l'universalité. Tarr, plus laconiquement, l'exprime ainsi : « oui, nous faisons des films hongrois, mais je pense que la situation est un peu la même partout. »⁷ La méthode est, intuitivement peut-être, mais précisément,

1 Tarr Béla, « Le cinéma, dans un proche avenir », *Cahiers du Cinéma* (542), janvier 2000, p. 18.

2 Erőss Gábor, « Le statut de l'histoire au cinéma après 1989 », *op. cit.*, p. 239.

3 On peut aussi comprendre, comme à rebours, la relative non-définition spatio-temporelle comme la manifestation, dans la construction des univers diégétiques, de la crise ontologique décrite en [II.2.1] : « l'indéfinition de l'espace et du temps met à jour l'instabilité existentielle des personnages [...] : à l'absurdité de l'être répond l'absurdité du monde. » Les problèmes ontologiques et cosmiques, chez Tarr et Fehér au moins, sont toujours très proches – mais toujours dissociés. Pour la citation, voir Marie-Thérèse Journot, « La Hongrie au Festival international du film 1995 : Une esthétique de l'absurde », *Cahiers d'études hongroises* (9), 1997-1998, p. 55.

4 Forgách parle de « romantisme tardif », en traçant une analogie entre la crise existentielle à la base du mouvement romantique, et celle qui traverse le cinéma hongrois des années 1980, depuis Bódy notamment : connecter l'expérimentation et la fragmentation pour réclamer l'universalité, la recherche profane et scandaleuse de dieu, élever le profane dans les sphères du sacré, fondre ensemble l'essentiel et le marginal, c'était l'*életprogram*, le « programme de vie » de Bódy. Dans Forgách András, « A későromantika előérzete », *Filmvilág* (2), février 1996. Je préfère ici la reformulation aussi proche du texte original que possible à l'emploi de guillemets beaucoup trop infidèles – le hongrois de Forgách est d'une richesse et d'une complexité qui m'échappent encore trop.

5 Marie-Thérèse Journot, « La Hongrie au Festival international du film 1995 : une esthétique de l'absurde », *op. cit.*, p. 55.

6 Kovács András Bálint, *Béla Tarr*, *op. cit.*, p. 174.

7 Phil Ballard, « In Search of Truth: Béla Tarr Interviewed », *op. cit.*

empirico-inductive¹ – et comme toutes les bonnes plaisanteries ont une fin, concluons en reprenant la suite de la position de Kovács :

Mais il trouva aussi une façon d'exprimer un sentiment quant à une période historique, sans jamais référer directement à cette période spécifiquement, ce qui a rendu son expression ouverte à une interprétation universelle. Ce sentiment concerne un déclin général qui avait une signification très concrète en Europe de l'Est à cette époque, bien qu'elle devienne significative à un niveau global. Par-delà leur valeur esthétique et historique, la signification des films de Béla Tarr est qu'ils donnèrent la plus puissante vision d'une région entière et de sa situation historique.²

I.1.7 Épilogue 2 : prémisses à une histoire des représentations

Au cours des années 1980 et 1990, le passage de l'histoire des mentalités à celle des représentations et la bifurcation vers le moment-mémoire [I.2.2.2] qui en est, à bien y regarder, consubstantiel, se conçoit de la façon suivante :

C'est sans doute cette attention portée aux « formalités des pratiques » (selon l'expression de Michel de Certeau), qu'elles soient du côté de la production ou de celui de la réception, qui a le plus endommagé une manière classique d'écrire l'histoire des mentalités. D'abord, en l'obligeant à considérer les discours dans leurs dispositifs mêmes, leurs articulations rhétoriques ou narratives, leurs stratégies persuasives ou démonstratives. Les agencements discursifs et les catégories qui les fondent – ainsi les systèmes de classement, les critères de découpage, les modes de représentations – ne sont point réductibles aux idées qu'ils énoncent ou aux thèmes qu'ils portent. Ils ont leur logique propre – et une logique qui peut fort bien être contradictoire en ses effets avec la lettre du message. Seconde exigence : traiter les discours dans leur discontinuité et leur discordance. Longtemps, le chemin a paru aisé qui faisait conclure de l'analyse thématique d'un ensemble de textes à la caractérisation d'une « mentalité » (ou d'une « vision du monde » ou d'une « idéologie »), puis faisait passer de celle-ci à une assignation sociale univoque. La tâche paraît moins simple dès lors que chaque série de discours doit être comprise en sa spécificité, c'est-à-dire inscrite dans ses lieux (et milieux) de production et ses conditions de possibilité, rapportée aux principes de régularité qui l'ordonnent et la contrôlent, et interrogée dans ses modes d'accréditation et de véridiction.³

Il faut retenir de cette dense citation à la fois l'explication du passage des mentalités aux représentations, et le programme qui sous-tend ce passage : les représentations mettent bel et bien à mort les mentalités, elles sont leur juge et leur bourreau, et ceci d'abord pour des questions de méthode.

La conséquence immédiate en est l'infléchissement des objets étudiés, qui tendent à se déporter en passant des mentalités aux mémoires : « l'histoire des représentations, telle que je la conçois, c'est aussi, bien sûr, celle de la constitution de la mémoire historique et vécue. »⁴ Étrangement, les représentations ne condamnent pas explicitement les mentalités ; le refoulement de ces dernières est plutôt lié à une incompatibilité de méthode, puisque les territoires de prédilection des représentations ne pouvaient plus être cette zone trop brumeuse et insaisissable de la psyché collective, envers laquelle les historiens

1 Il est intéressant de noter qu'une même tension – quoi que d'une grande douceur – entre le caractère hongrois et l'universalité est à la racine des recherches musicales de Víg pour Tarr : « j'espère sincèrement qu'il y a beaucoup de la Hongrie dans cette musique, mais j'ai en même temps essayé d'atteindre un certain niveau d'"universalité". » Dans Michael Guarneri, « Béla Tarr, Fred Kelemen, Mihály Víg », *op. cit.*

2 Kovács András Bálint, *Béla Tarr, op. cit.*, p. 4.

3 Roger Chartier, « Le Monde comme représentation », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* (6), décembre 1989, p. 1517.

4 Christian-Marc Bosséno et Michel Vovelle, « Des mentalités aux représentations », *Sociétés & Représentations* (2), 2001.

développent une juste méfiance. Ils préfèrent alors utiliser les représentations pour repérer les « nouvelles stratifications de mémoire [...] élaborée[s] en fonction ou en reflet plus ou moins direct de l'esprit et des moyens techniques, intellectuels et idéologiques du temps. »¹ Dans cette citation, l'important est bien le « plus ou moins direct » qui résume, en réalité, tout une éthique historienne. Comme le dit Artierès, « une représentation d'une part ne serait jamais purement et simplement reçue du passé, mais serait aussi pour l'historien une interrogation présente sur sa transmission ; d'autre part, elle n'est pas non plus seulement le reflet d'une réalité donnée mais le produit d'une action. »² Le programme que l'histoire des représentations avance est avant tout formé de questions de méthode (et de remise en question de celles déjà existantes), opérant un retour à la critique des sources marqué par les interrogations sur le discours (enregistrant, notamment, les leçons de deux Michel historiens – Foucault et de Certeau) – à un nouveau renouvellement, donc, du questionnaire. Il s'agit, dès lors, de :

- 1) « dessiner, d'abord, l'aire sociale (souvent composite) où circule [...] une production »³ – soit construire sociologiquement les groupes que l'on désire lier aux représentations analysées ;
- 2) « reconstruire les manières de lire propres à chaque communauté de lecteurs »⁴ – soit, dans le champ du cinéma, l'obligation de penser la façon dont un ensemble *construit* (plutôt, donc, que *donné*) de spectateurs reçoit les représentations cinématographiques et, donc, de penser la médiation existant entre le film et ceux à qui il s'adresse, dans une dynamique où *chaque contexte entourant chaque objet d'étude est unique* ;
- 3) « traiter les discours dans leur discontinuité et leur discordance »⁵ – ce qui s'entend sur le plan interne (embrasser les contradictions propres aux représentations et aux discours qu'on leur suppose) comme sur le plan externe : « la réalité est contradictoirement construite par les différents groupes qui composent une société »⁶

Aujourd'hui, l'appel à l'aide que lançait Esquenazi en 2000 s'est imposé dans la quasi totalité des pratiques universitaires de l'histoire et cinéma : « imposer l'idée, pourtant si évidente, qu'un film ne peut pas être compris quand on oblitère son contexte de production et son contexte de réception, quand on omet de comprendre comment notre compréhension est elle-même déterminée par une situation ou par un discours dominant. »⁷

1 *Ibid.*

2 Philippe Artierès, « L'inscription dans un courant historiographique majeur », *Sociétés & Représentations* (40), février 2015, p. 343.

3 Roger Chartier, « Le Monde comme représentation », *op. cit.*, p. 1511.

4 *Idem*, p. 1512.

5 *Idem*, p. 1517.

6 *Idem*, p. 1514.

7 Jean-Pierre Esquenazi, « Le film, un fait social », *Réseaux. Communication – Technologie – Société* (99), 2000, p. 34.

Cette dynamique a conduit les historiens à ré-évaluer l'opposition entre culture savante¹ et culture populaire, qui s'était imposée au cours des décennies précédentes. Face à une histoire esthétique qui s'était, jusqu'au milieu du XX^e siècle, attachée prioritairement à la culture savante et aux œuvres jugées rien moins que – disons-le comme ça l'était pensé – (esthétiquement) supérieures, le monde intellectuel de la fin des années 1960, sous l'impulsion de courants fortement diversifiés (développements du marxisme, avancées des sociologues, réhabilitation des cultures pré-modernes par les anthropologues, etc.), accorda de plus en plus d'importance aux produits de la culture populaire : il s'agissait de saisir le peuple, et le décalage entre les œuvres issues de la culture savante, retenues par les histoires des arts d'alors, et la réalité des groupes sociaux en termes d'éducation comme d'accès à la culture ne pouvait plus être ignoré. Dans une attitude fort compréhensible mais pas toujours justifiée, les chercheurs braquèrent la barre de telle sorte que leur gouvernail soit tout d'un bloc orienté vers la culture populaire, attendu qu'« en raison de son impact sur un large public, [elle] est la plus significative pour retrouver la structure mentale d'une époque. »² Les occurrences de cette pensée sont innombrables dans les productions des années 1970 à 2000, et correspondent précisément à l'outillage conceptuel de l'époque. Lucian Boia, avec son humour coutumier posait le problème ainsi : l'excellence littéraire « est en tout cas moins instructive que la représentativité. Et comme la médiocrité est plus représentative que le génie, il [l'historien] doit se résigner à parcourir une longue série d'ouvrages de qualité douteuse. »³

Il n'est plus possible aujourd'hui de penser dans une telle poussière conceptuelle – et ce principalement grâce à l'histoire des représentations. Pour Vovelle, c'est « l'accent mis sur les conditions même de la formation, de l'élaboration des représentations collectives, avec l'insistance mise sur les conflits de représentations, qui permet, sinon de régler définitivement son sort au vieux serpent de mer du conflit culture populaire/culture d'élite, du moins de lui donner une dimension dynamique nouvelle. »⁴ Concrètement, ce que pointe « l'accent mis sur les conditions même [...] de l'élaboration des représentations collectives », c'est l'inopérabilité intrinsèque de la dichotomie savant/populaire, jugée comme un modèle trop simpliste qui esquivé, en définitive, la vraie problématique : en subsumant les conditions de l'élaboration des représentations collectives sous une binarité idéologiquement teintée, on s'interdit rien de moins que la prise en compte critique de la relation (toujours spécifique, unique et à identifier) de la représentation au réel. Autrement dit, certes, le fait que les œuvres de la série noire appartiennent – dans une mesure peu commune par ailleurs – à la culture savante des élites intellectuelles et à leurs films d'auteurs dotés de recettes misérables signifie donc une connexion directe avec le peuple hongrois et les classes les plus populaires tout aussi pathétique. Mais l'histoire des représentations nous enseigne que ce n'est là ni l'art, ni la manière de poser la question, et qu'en croyant renverser l'opposition du savant et du populaire, on ne fait que la reconduire et présumer, encore, d'une « représentativité » généralisée dont le caractère problématique est aujourd'hui évident car celle-ci est basée, qui plus est, sur des jugements de goût eux-mêmes fortement remis en question dans leur inhérente subjectivité.

1 Elle-même liée à une culture des élites, quoi que les deux ne se recoupent pas exactement.

2 *Ibid.*

3 Lucian Boia, *Pour une histoire de l'imaginaire*, Paris, Belles Lettres, 1998, p. 44.

4 Christian-Marc Bosséno et Michel Vovelle, « Des mentalités aux représentations », *op. cit.*

Il y a, d'abord, la nécessité absolue de commencer par définir le groupe – « l'aire sociale (souvent composite) » – dont il est question. On ne postule plus d'équivalences insuffisamment définies entre des œuvres et un public beaucoup plus large que celui qui en est à la racine sans s'appuyer sur une analyse de la réception des œuvres – ceci vaut tout autant pour les produits de la culture savante, que pour ceux de la culture la plus populaire qui soit. Délivrés du poids de cette équivalence factice, il ne reste qu'à admettre, puis apprécier en l'embrassant avec volupté le fait qu'un corpus d'œuvres ne nous renseigne que sur ce que l'on a réussi à définir avec une relative exactitude comme les sujets de la représentation (qui ne sont pas nécessairement ni les représentants, ni les représentés [cf. *infra*]). Il y a, ensuite et au-delà de la caractérisation sociologique du groupe et des dynamiques de réception de l'œuvre qui lui sont propres, la nécessité de définir une méthode de représentation (qui est, dans son geste, une opération de critique historique des sources), soit un certain rapport au réel qui se décline sur deux niveaux : celui d'une ontologie du médium lui-même, pris dans ses conditions « objectives » de représentation du réel [I.2.3.1], et celui du corpus de représentations lui-même, entendu dans la direction d'une analyse des modalités de construction de ce rapport que les artistes choisissent, en pleine connaissance de cause ou plus intuitivement, d'engager avec le réel au travers de leurs œuvres [I.1.6]. Ce dernier point doit encore prendre en compte à la fois le contexte de production, et l'éthique de création : cette dernière correspondant aux choix des auteurs, quand le premier renseigne sur les limitations extérieures imposées à leur volonté dans la constitution de ce qui fonde, en essence, la *représentation* – la complexité d'un rapport à la réalité dont la définition peut être une source de jouissance pour l'historien.

Au départ de cet épilogue en coda, un trouble méthodologique, né de l'impossibilité de concilier les résultats de certaines analyses : comment, en effet, superposer l'image largement positive de la série noire comme société [II.2.2], avec l'image misérabiliste et proportionnellement négative que les sociétés diégétiques construisent [II.2.1.1] ? L'hypothèse d'un marquage historique plutôt que sociologique, telle que je la défendrai, constitue un élément de réponse. Mais il reste en partie insatisfaisant, ce manque appelant du même coup une réflexion complémentaire que j'ai trouvée dans la confrontation de deux réalités sociales bien distinctes : ceux qui représentent, et ceux qui sont représentés. Quelles que soient leurs origines sociales, les représentants [II.2.2 et III.2.2] appartiennent presque tous, à l'heure à laquelle ils représentent – travaillent sur les films de la série noire –, à la classe moyenne. Jusque dans le communisme le plus tardif, tous ceux investis d'un pouvoir décisionnel quelconque sur le film (du cinéaste au maquilleur) sont employés officiellement par l'État, et appartiennent à une catégorie professionnelle décente – pour le dire abruptement, travailler au cinéma n'est pas travailler à la coopérative. En conséquence, pas un seul d'entre eux ne peut s'identifier aux personnages dépeints dans les films, suspendus entre la vie et la mort mais les deux pieds résolument enfoncés dans la misère. Szász, qui vient d'un milieu aisé, explique : « j'ai besoin de faire des films à propos du fond de la société, pour tout le monde, pas seulement pour le 1% spécial de cette bourgeoisie. »¹

1 Szabó Gábor, « BKF Fényíró Filmklub 39 – Vendég: Szász János és Kovács Lajos », 12 novembre 2014.

Différence entre représentants et représentés, différence entre réalité et fiction ? La question aurait pu en rester là, n'eût-elle entré sévèrement en conflit avec l'éthique du réalisme cinématographique que ces auteurs partagent. Elle pose, de plus et à son tour, un nouveau problème : si l'on accepte cette hypothèse, on admet que ceux qui représentent ne se représentent pas et, partant, la nécessité non seulement de définir avec autant d'exactitude que possible le groupe représenté¹, mais aussi de recentrer les analyses sur cette tranche-là de la société hongroise – à commencer par s'assurer qu'elle est représentée adéquatement. Certes, mais est-ce aussi productif qu'on le désirerait ? À bien y réfléchir, on s'aperçoit rapidement que le représenté lui-même n'a pas l'évidence que devrait lui donner la cohérence, voire l'uniformité de ses représentations à travers les différents films. Un nouvel écart se creuse alors, entre les représentations et les représentés. Réalistes jusqu'à la déraison, péchant par un trop-plein de réalisme, elles perdent leur lien privilégié avec le groupe social dont elles s'inspiraient initialement, s'en détachent pour se transformer en un *imaginaire des représentés*. Les représentés pourraient, par ce processus, se transformer simplement en représentations, mais la façon dont cette transformation est mise en œuvre est si profonde qu'elle brise, dans ce mouvement, le lien identitaire des représentations à la spécificité du milieu représenté : en dernière analyse et dans un geste dont l'éthique pourrait être remise en cause, les représentations ne représentent pas leur groupe représenté (qui est en réalité plus proche d'un inspirant)² ; elles symbolisent (ou expriment) beaucoup plus qu'elles ne représentent. Cette tranche présumée de la population hongroise est choisie pour sa capacité à symboliser une situation infiniment plus générale.

Ce mode de la symbolisation sur lequel s'effectuent les représentations nous amène cependant vers une autre tension, celle existant entre les représentants et le représenté ; entre ceux qui expriment, et ce qui s'exprime. Il ne s'agit plus de saisir une distance entre des personnes, mais entre des désirs. En effet, s'il est impossible de rattacher les représentés à une réalité sociale pertinente, l'analyse doit encore trouver les moyens d'affirmer l'objet de son étude ; et l'analyste, d'élucider ce que les quelques centaines de pages suivantes cherchent à penser : en interprétant ces films dans leur histoire, qu'est-ce que – mais, déjà, *qui* est-ce que – j'interprète ?

Les films de la série noire, en effet, attirent un nombre de spectateurs particulièrement restreint – et ce même pour des films Hongrois. *Stand de tir* en est le *hit*, avec ses quelques 7000 spectateurs en 177 séances programmées³, pour 18,9% d'utilisation des salles – même à l'échelle de la démographie hongroise, c'est minuscule. D'autres sont moins chanceux encore : *Woyzeck* attire 5000 âmes dans ses 194 filets (26,2%), très proche de *Meurtres d'enfants* avec ses 5148 visiteurs pour 191 séances ; *Crépuscule* jouit de seulement 93 séances pour 1238 spectateurs (26,2%) et, sans surprise, les sept heures et demie du

1 Ce qui aurait été tout aussi nécessaire dans le cas d'une adéquation entre représentants et représentés – la différence résidant dans le fait que le groupe à définir est alors plus simple, en grande partie donné par les fiches techniques des œuvres elles-mêmes.

2 Même si l'obtention d'une forme de reconnaissance des représentants par les groupes inspirants, dans les *rare*s occasions où cela a pu se produire, apporte une joie profonde. Kovács Lajos est resté marqué par sa rencontre avec un travailleur des rails qui, lui agrippant l'épaule, le remercia d'avoir compris quelque chose de la vie des siens. *Ibid.*

3 À titre de comparaison, les films américains, la même année, profitent très facilement de plus de 1000 séances, parfois plus de 3000 – 3290 pour le peu reluisant *Allô maman, c'est encore moi* (*Look who's talking too*, Amy Heckerling).

Tango de Satan ne sont programmées que 38 fois, pour 843 spectateurs (34,1%)¹.

Même si c'est, à ma connaissance, impossible à prouver de façon conclusive, je veux soutenir l'hypothèse qu'une partie conséquente des 843 spectateurs du *Tango de Satan* sont aussi ceux qui ont grossi les statistiques de distribution des autres films de la série noire, et qu'on les trouverait parmi les représentants bien plutôt qu'au sein des représentés². De l'autre côté, on peut ici positivement conclure que ces films ne sont pas, loin s'en faut, des succès au box-office – financièrement, ils sont tous une catastrophe individuelle ; et qu'ils n'obtiennent donc pas une reconnaissance marquée ni de la société hongroise dans son ensemble, ni des groupes représentés. Il est intéressant de noter qu'ils restent, contre le désir de Szász (mais certainement de beaucoup d'autres), des films « pour le 1% spécial de cette bourgeoisie », qui est plutôt (d'abord) une classe d'intellectuels et d'artistes.

Avant de poursuivre, écartons une objection potentielle, née d'un problème que Iordanova pose en ces termes : « l'aspect le plus problématique de la crise [d'après 1989] fût que pour un temps les cinéastes semblèrent perdre leur public national. »³ L'hypothèse d'une rupture entre les films hongrois et leur public national dans l'immédiat post-communisme est tenace, alors que cette rupture n'est que la révélation d'un phénomène qui existait depuis fort longtemps : le grand public a enfin pu suivre ses inclinaisons naturelles, renvoyant du même coup un reflet quantitatif peu flatteur aux cinéastes auteuristes. Car avant cela, en l'absence d'une économie de marché et d'un monde économique compétitif, les cinéastes purent se consacrer à faire des films selon une nécessité qui n'était pas celle de la rentabilité et du plus grand nombre. Au début des années 1990, peu de cinéastes ont perdu les vieilles habitudes, ce dont l'arrivée massive des films américains les accusera violemment. Pour Cunningham, *Woyzeck* est « l'archétype du film hongrois que les Hongrois ne veulent plus voir »⁴. Si les films des cinéastes « satisfont leur propres goûts (et ceux des cinéphiles étrangers), mais guère plus »⁵, il n'est pas dit qu'il faille en conclure, cependant, à la catastrophe à tout autre niveau qu'économique – faire des films commerciaux ne devrait pas, me semble-t-il, devenir l'unique but de la production cinématographique⁶.

Cette rencontre manquée entre les films de la série noire et le grand public hongrois semble reposer le problème de la représentativité de ceux-là, et de la légitimité des réflexions qu'ils posent quant à la société hongroise, prise dans son ensemble comme prise seulement dans l'acceptation la plus restreinte. Cependant, non seulement « il est très loin d'être certain qu'un groupe socialement en difficulté aimera

1 Toutes les données de distribution sont extraites des Országos Filmforgalmazási, *Adattár*, publiés annuellement par le Művelődési és Közoktatási Minisztérium Mozgokép Osztály.

2 Sans être conclusif, la scission entre le goût du public et le goût des critiques permet d'étayer l'hypothèse selon laquelle le public de la série noire est avant tout constitué d'intellectuels, et non des couches les plus populaires de la société : après avoir boudé *Damnation*, les Prix décernés aux Filmszemle vont à *Meurtres d'enfants*, *Woyzeck* et *Le Tango de Satan* [cf. p. 447-448].

3 Dina Iordanova, *Cinema of the Other Europe. the Industry and Artistry of East Central European Film*, London / New York, Wallflower Press, 2003, p. 144. Ci-après : *Cinema of the other Europe*.

4 John Cunningham, *Hungarian Cinema: From Coffee House to Multiplex*, London / New York, Wallflower Press, 2004, p. 149.

5 *Ibid.*

6 Gálik tout particulièrement fustige les cinéastes hongrois oublieux de leurs publics, lorsqu'il s'extasie devant le succès de *Csinibaba* (Tímár Péter) en 1998 : « il semblerait que des cinéastes hongrois commencent à prendre en compte les besoins des spectateurs hongrois. » Dans Gálik Mihály, « Who Laughs Last... Film and Broadcasting in Hungary », dans *Privatization and Culture: Experiences in the Arts, Heritage and Cultural Industries in Europe*, éd. P. B. Boorsma et alii, Boston, Kluwer, 1998, p. 134.

retrouver dans ses loisirs un portrait de ces mêmes difficultés »¹, mais les chiffres de distribution indiquent bien plutôt un phénomène, concret, d'auto-identification et de reconnaissance par la société qui est à l'origine de ces films, et que l'on peut légitimement élargir (le groupe de la série noire est bien loin de comptabiliser les quelques 5000 spectateurs de *Woyzeck* ou *Meurtres d'enfants*) au cercle concentrique suivant, celui de l'*anti-világ* hongrois [III.2.2.1]. C'est encore ce que souligne Marguet en convoquant le concept d'*énonciation collective* dès la construction du film², afin de dépasser l'idée selon laquelle le film est, simplement, le produit d'un groupe, pour atteindre à celle du film comme expression d'une collectivité : Sorlin rappelle que « ceux qui font des films vivent dans le même pays que leurs futurs spectateurs, dont ils partagent en partie les problèmes et les espoirs. »³

Cet anti-monde partage son histoire commune aussi avec la société hongroise globale, mais se distingue notamment par son interprétation de certains pans de celle-ci ainsi que, plus généralement, par leur politisation (même relative) et leur éthique générale de vie. Ainsi, tout au plus peut-on noter un problème d'inadéquation entre les moyens mis en œuvre (des films profondément auteuristes) et le but visé (des réflexions quant à quelque chose qui touche d'abord tous les Hongrois, pour ensuite s'étendre plus largement encore). Certainement, du reste, beaucoup de ceux qui ne vont pas s'asseoir au cinéma pour endurer le long et diabolique tango des images en mouvement reconnaîtraient pourtant quelque chose d'eux-mêmes, projeté lentement sur les écrans en noir et blanc ; mais je me trouve, encore, réduit à procéder par hypothèses.

En dernier lieu, ce deuxième épilogue souhaite s'arrimer à une conclusion très proche de celle de l'épilogue précédent, quoi que par un chemin tout différent : la tension du particulier vers le général, le désir d'universalisation du discours reste au centre du travail de ces cinéastes. Kovács, à propos de l'œuvre de Tarr, avance très justement que « même si ses films ne sont vus que par un public restreint, ils expriment dans leur langage universel les sentiments de millions de personnes ordinaires vivant en Europe de l'Est »⁴ – ce à quoi on peut faire répondre Szász, à propos de la pièce originale de Büchner, « je ne peux pas l'utiliser pour cette fin en soi, de m'exprimer moi, mais tout d'abord je dois faire apparaître la force de la pièce, pour pouvoir montrer quelque chose de ce que l'on vit aujourd'hui. »⁵ La méthode est toujours la même, quel qu'en soit le public : prendre le particulier (hongrois) en crise, en accentuer les traits jusqu'à l'hyperbole afin d'en faire un commentaire beaucoup plus général sur l'ordre du monde – *fiat ars, pereat mundus*, disaient les futuristes fascistes derrière Marinetti. Pas pour ceux qui, aux côtés de Benjamin, souhaitent qu'à « l'esthétisation de la politique perpétrée par les doctrines totalitaires, les forces constructives de l'humanité [...] répondent par la politisation de l'art. »⁶

1 Jean-Pierre Esquenazi, *Le Film noir*, *op. cit.*, p. 144.

2 Damien Marguet, « “Traduire en images” ? », *op. cit.*, p. 283.

3 Pierre Sorlin, *European Cinemas, European Societies, 1939-1990*, New York, Routledge, 1991, p. 14.

4 Kovács András Bálint, *Béla Tarr*, *op. cit.*, p. 4.

5 Janisch Attila, « “A Föld se volt más, mint egy fölborult fazék” », *Filmvilág* (2), février 1995.

6 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » [1936], dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, p. 220.

Cette politisation de l'art doit être pensée en son sens le plus large, le plus accueillant [III.2.1.1]. Si j'ai pu critiquer le déni total d'intentions politisées, les films qui seront analysés ici n'en restent pas moins dépendants d'un système de politisation qui n'est pas, loin s'en faut, celui d'un René Vautier par exemple. Au militantisme exacerbé de la jeunesse, ces films opposent une attitude plus mure peut-être, plus construite certainement, qui souhaite proposer une véritable réflexion sur certains aspects des Hongrois – mais quels aspects ? De quoi, en définitive, est-il question dans ces films ? S'agit-il d'histoires, de mémoires, de mentalités, de sensibilités, d'attitudes, d'imaginaires, d'identités ou d'un mélange aléatoire et chaotique de toutes ces notions ? Quel rapport à l'histoire (et à quelles formes d'histoire) ces films ont-ils construit ? Parler de *représentations cinématographiques*, mais représentations de quoi (et, bien entendu, comment) ? Ces questions, loin d'être rhétoriques, ont demandé un important travail critique d'élaboration terminologique, qui n'a pas la prétention d'une réelle histoire des concepts comme nos voisins germaniques aiment à la pratiquer, mais a la vocation de construire, à présent, l'épistémologie et la méthodologie de l'histoire qui a gouverné, pendant la rédaction de ce travail, la construction et la présentation des thèses qu'il défend.

CHAP. II – ÉPISTÉMOLOGIE HISTORICISÉE : LES REPRÉSENTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES AU FIL DES HISTOIRES

[Son écriture] croise, dans chacun de ses livres, deux fils narratifs : celui qui déploie l'histoire, qu'il faut reconstituer, et celui qui dit la difficulté de l'entreprise.

Roger Chartier, Introduction à la *Leçon inaugurale au Collège de France* de Patrick Boucheron

S'il eût été fort plaisant de procéder à la façon de Boucheron et de faire ainsi mien un pan du beau programme qu'il énonçait alors¹, le jeune historien que je suis ne veut se résoudre au risque de payer l'ingénuité du style au prix de la clarté d'exposition. Dans cette thèse, il y en a deux, inséparables comme les deux corps du roi selon Kantorowicz, comme les deux corps siamois du cinéma d'après Epstein² ; tout au mieux peut-on penser que de ces siamois, celui doté du plus grand pragmatisme finira par intégrer l'autre, foetus inattentif et perdu dans l'imaginaire.

C'est ici, certainement, une affaire de personnalité ; la mienne ne peut se résoudre à délaissier le geste qui accompagne l'écriture de la pensée – plus encore, c'est toujours dans l'écriture de ce geste que j'ai trouvé les sensations les plus physiquement électrisantes qui ont accompagné ces années de recherches. Les travaux qui m'ont donné mon goût pour l'histoire sont pour la plupart ceux d'ordre méthodologique ou épistémologique – l'*Apologie* de Bloch³ à la toute première place. Les articles qui ont pu arrêter une matinée, une après-midi ou une soirée, procurant une excitation intellectuelle telle qu'il ne m'était plus possible de lire sans faire les cent pas, ont toujours été ceux qui, d'une façon ou d'une autre, proposaient les retours d'auteurs sur leur pratique de l'histoire⁴. Qu'importe, du reste, si leurs conclusions comme leurs méthodes me parurent alors justes ou non, ou si je reconnus ou non ma propre méthode dans les leurs : les plus hauts degrés de stimulation proviennent de l'inventivité du parcours, oui, de l'imagination dans la méthode et, en somme, des ressources que l'homme parvient à convoquer et à articuler pour construire sa pensée – j'appellerais tous ces travaux et toutes ces œuvres, en pluralisant le titre d'un roman de Henry James qui m'est particulièrement cher pour l'incroyable construction

1 « Il convient de réconcilier en un nouveau réalisme méthodologique l'érudition et l'imagination. » Dans Patrick Boucheron, « Ce que peut l'histoire : leçon inaugurale de Patrick Boucheron au Collège de France », *Dailymotion*, décembre 2015.

2 « Le cinéma me paraît semblable à deux frères siamois qui seraient unis par le ventre, c'est-à-dire par les nécessités inférieures de vivre, et désunis par les cœurs, c'est-à-dire par les nécessités supérieures de s'émouvoir. Le premier de ces frères est l'art cinématographique, le second est l'industrie cinématographique. On demande un chirurgien qui séparerait ces deux frères ennemis sans les tuer, ou un psychologue qui aplanirait les incompatibilités entre les deux cœurs. » Dans Jean Epstein, « De quelques conditions de la photogénie » [1923], dans *Écrits sur le cinéma : 1921-1953*, Paris, Seghers, 1974, p. 137. J'emprunte directement à Vezyroglou la métaphore royale de Kantorowicz. Voir « Pour une histoire culturelle du cinéma », Habilitation à diriger des recherches, Université de Lorraine (Metz), novembre 2019.

3 Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 2002, 159 p. Ci-après : *Apologie*.

4 Si le premier ouvrage fût de Bloch, le dernier article en date fût celui de Maria Tortajada, « Du "national" appliqué au cinéma », *op. cit.* Dans cette introspection brillante, l'autrice explicite, page après page, toutes les articulations qui président à son acception d'un cinéma national, en écho à l'ouvrage qu'elle publie sur le cinéma suisse – considérer que rien ne va de soi (et surtout pas quelque chose d'aussi dangereux que l'idée du national appliquée au cinéma), choisir un problème, le penser sous toutes ses coutures, et l'offrir à ceux qui viennent après.

épistémologique du personnage principal, mes *sources sacrées*¹.

Les pages qui suivent ambitionnent, plus pragmatiquement, ce que j'ai appelé une « épistémologie historicisée », terme un rien barbare voulant mettre en évidence la nécessité, dans la construction d'une épistémologie, de dégager les strates d'épistémologies passées qui ont rendu sa présence possible dans le contemporain. Il s'agit, ici, d'un travail en quatre mouvements, glissant du plus théorique vers l'esquisse d'une pratique de l'histoire : d'abord le *prélude*, forme terminologique et historiographique libre désirant isoler, saisir, puis ré-articuler en une topique historique² les notions les plus fondamentales qui sont à l'oeuvre dans cette thèse, ainsi que les histoires qui les ont portées. Ces notions sont au nombre de quatre principales : mémoires, mentalités, identités et régimes d'historicité, quoi que d'autres viennent en enrichir l'architecture – la dialectique du réel et de l'imaginaire au premier plan. Cette topique, on le sent, appelle avec force un autre travail historiographique, afin de coudre ensemble l'histoire, et l'histoire avec le cinéma dans un *interlude*, lui qui permet aussi de passer de l'histoire *au* cinéma, aux représentations cinématographiques. Ce dernier concept fait l'objet d'un *postlude*, refermant le champ purement théorique pour ouvrir vers les conditions pratiques de cette histoire. En dernier lieu, je proposerai un *quaalude*, voyage à travers le récit désirant justifier les choix qui président à sa structure, puisqu'en définitive c'est dans le récit que se reposent les temps de l'histoire, et dans sa structure qu'affleurent les rêves de l'historien.

I.2.1 PRÉLUDE : LA TOPIQUE HISTORIQUE

L'école des Annales et, à sa suite, les tenants de la nouvelle histoire ont élaboré, rouage après rouage, une large et puissante machine théorique permettant d'élargir les territoires de l'historien vers des zones plus troubles, marécages mentaux allant des brumes du souvenir aux frontières de la conscience. S'il ne peut s'agir, ici, de reconstruire l'intégralité de cette machine au gré des différentes personnalités qui l'ont rendue fonctionnelle (ou, parfois, qui en ont aussi souligné les dysfonctionnements), l'histoire que je souhaite raconter ne peut faire l'économie d'un affutage terminologique qui seul permettra de définir, au-delà des mots et des courants qui les portent, le sujet même de cette histoire, construisant du même coup une *topique historique*.

L'adjectif « topique », dérivé de *topos*, le lieu, s'appliquait chez les Anciens à la divinité qui régnait sur un lieu et le protégeait. Alors que l'usage commun, en rhétorique, linguistique ou encore pharmacologie tend à prendre l'adjectif dans un sens sur-locatif, pour désigner « ce qui se rapporte

1 Je voudrais citer, ici, à titre d'exemples des étranges épistémologies qui me sont si chères, les travaux de Walter Benjamin, Guy Debord, Georg Groddeck, Jacques Lacan, Jean Esptein, Glenn Gould, Aby Warburg ou Siegfried Kracauer, Sergueï Eisenstein, ainsi que le Philippe Meirieu de *Frankenstein pédagogue*, le Claude Lévi-Strauss des *Mythologiques* ou encore le Roland Barthes de *La Chambre claire*. Tous ont acquis mon admiration profonde, pour des raisons fort peu académiques au demeurant, s'appropriant, s'installant dans des principes de méthode plus ou moins légitimes mais toujours d'une originalité et, partant, d'une virtuosité sans pareil.

2 Rousso a justifié l'application à l'histoire (et au collectif) de concepts forgés par la psychanalyse (pour l'individu) dans la saisie des pathologies mentales : outre la notion de « topique » le lecteur trouvera employés « complexe », « refoulement » ou encore « traumatisme ». Voir Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy : de 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, 1990, p. 23.

exactement au sujet dont on parle »¹, Freud lui rendit un nouveau souffle par l'élaboration de ses deux topiques successives visant à une représentation (plutôt que cartographie, terme trop rigoureux) hiérarchisée des différentes instances gouvernant la vie psychique de l'être humain². À ce titre, la topique historique ne se réclame pas de la métaphore, mais bien d'une tentative parallèle, dans le tissu social, de représentation des instances du fonctionnement mental collectif qui structurent le passage de l'histoire prise dans l'ordre du réel insaisissable, vers les représentations (ici, cinématographiques) appartenant à l'ordre du symbolique déchiffrable. Cet essai topique, dont la description précise se construira étape par étape, n'a pas vocation à établir un système de marbre, intransgressible, mais plus modestement à ouvrir un espace de discussion en vue de son éventuel développement. Il est porté par la conviction que le champ constitué par les histoires des zones troubles de la vie humaine peut, après un siècle dévolu à la recherche de ses territoires et de ses outils, les structurer, ainsi que ses concepts et ses approches, de façon hospitalière, inclusive et articulée.

En parallèle, et puisque chacune des notions convoquées renvoie à une ou plusieurs approches de l'histoire – histoire des mentalités, de la mémoire, de l'imaginaire, histoire identitaire, sociologique, économique, esthétique ou tout à la fois culturelle, une histoire des représentations ou encore la micro-histoire – je dois aussi, au milieu de ces imposantes demoiselles, positionner ma propre pratique.

I.2.1.1 MÉMOIRES, MENTALITÉS, IDENTITÉS ET IMAGINAIRES

La mémoire collective est la matière même de l'histoire.

Alphonse Dupront, « Problèmes et méthodes d'une histoire de la psychologie collective »

Cette petite remarque, timide, en note de bas de page, d'un historien aujourd'hui un peu oublié mais qui fût le maître de Pierre Nora ou de Mona Ozouf, encensé par Jacques Le Goff à titre posthume³, énonçait dès 1961 le programme révolutionnaire qui fût celui de Duby douze ans plus tard, lors de son travail sur un certain dimanche de l'été 1214⁴. La mémoire a été, à de très nombreuses reprises, distinguée de l'histoire, « deux perceptions du passé nettement différenciées », en ceci que « la mémoire est un vécu, en perpétuelle évolution, tandis que l'histoire – celle des historiens – est une reconstruction savante et abstraite, plus encline à délimiter un savoir constitutif et durable. »⁵

La question de la mémoire demande à faire remonter à la surface un autre passage, qui est celui des traces que laisse l'inscription de l'histoire dans la mémoire collective, afin d'« identifier les véritables

1 <https://www.cnrtl.fr/definition/topique>.

2 Conscience, pré-conscience et inconscience dans la première topique, et Moi, Ça et Surmoi dans la seconde topique.

3 À l'occasion de la publication, par Nora et Ozouf, de la thèse qu'il soutint en Sorbonne en 1956 (à 51 ans et avec une vie d'historien déjà bien remplie), *Le Mythe de Croisade. Essai de sociologie religieuse*.

4 Je n'oublie pas les travaux pionniers de Maurice Halbwachs – l'approche du sociologue n'a pas constitué, alors, la mémoire collective en un territoire pour l'historien.

5 Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy : de 1944 à nos jours*, op. cit., p. 10. Ricoeur a validé, au-delà d'une simple analogie, le déplacement de la mémoire individuelle vers la mémoire collective : voir Paul Ricoeur, « Histoire et Mémoire », dans *De l'histoire au cinéma*, éd. Antoine de Baecque et Christian Delage, Paris, Complexe, 1998, p. 21.

reliefs d'une mémoire collective. »¹ Car c'est bien des reliefs qu'il s'agit, des aspérités de l'histoire que l'étoffe du souvenir ne parvient pas à estomper et qui demeurent sous le toucher, écrivant l'histoire dans la mémoire collective comme une inscription en braille : « jusqu'à quand le souvenir, tel qu'il s'exprime en option collective, survit-il à l'érosion de l'histoire ? »², se demandait Vovelle. Les historiens ont constitué la notion d'*événement traumatique* ou de *traumatisme historique* afin de conceptualiser ce rapport singulier de l'histoire sur la mémoire collective.

Quoi qu'il puisse se produire à différents niveaux du collectif, depuis le groupe micro-social jusqu'à une multitude de groupes nationaux (les deux guerres mondiales en sont les exemples les plus évidents), il peine à s'inscrire dans une mémoire internationale qui, elle, peine tout simplement à exister³. C'est que l'événement traumatique, à tout le moins dans le champ historique de notre XX^e siècle occidental façonné par les États-nations, tend fortement à s'écrire à l'échelle mémorielle nationale – et pour cause, même lorsqu'il réunit plusieurs pays, chacun de ses acteurs impose à sa suite une mémoire souvent biaisée, presque toujours contradictoire, qui désire se couler dans le moule des sentiments nationaux, épousant les formes de ses blessures et de ses cicatrices. En dessous de l'échelle nationale, le traumatisme existe bien sûr, mais il perd généralement en importance du fait qu'il ne bénéficie pas des importants relais commémoratifs mis en place au niveau national – avec toutes les exceptions que l'on voudra bien trouver.

Il faut encore distinguer (mais assembler aussi) la *mémoire vivante*, lieu de la transformation⁴ de l'expérience directement vécue en un ensemble signifiant de souvenirs, et la *mémoire transmise*, indirecte et qui, au niveau collectif, est une appropriation lacunaire de l'histoire⁵. La mémoire vivante est, profondément, un processus en perpétuelle écriture ; la mémoire transmise, elle, s'écrit aussi durant la vie humaine, mais de façon beaucoup plus discontinue – beaucoup à l'école et durant la jeunesse, moins une fois l'individu formé⁶. En deuxième lieu, la nécessité de souligner que la mémoire collective ne chasse pas uniquement sur les terres de l'événement, mais aussi dans l'étendue des situations, où le temps se fait plus long, plus lent : déjà Bloch observait, à propos de l'ère (longue) des incursions armées hongroises dans le monde occidental, que « ces ravages matériels n'étaient pas tout », invitant à en « mesurer le choc mental » avant de conclure que « la mémoire des hommes est courte et leur capacité d'illusions, insondable »⁷. La

1 Jeffrey Andrew Barash, « Les enchevêtrements de la mémoire », dans *Paul Ricoeur, de l'homme faillible à l'homme capable*, éd. Gaëlle Fiassé, Paris, PUF, 2008, p. 29-30 pour cette citation et les suivantes de la page, sauf indication contraire.

2 Michel Vovelle, *Idéologies et mentalités*, Paris, Gallimard, 1992, p. 258.

3 Henri Rouso, « Les dilemmes d'une mémoire européenne », *op. cit.*, p. 208.

4 Cette transformation répond à des logiques bien trop complexes pour que leur détail se révèle pertinent dans cette étude. Retenons, à tout le moins, un processus conjoint de simplification (lié, entre autres, à l'oubli) et de symbolisation – l'opération par laquelle on se souvient est un processus qui, même avec les plus grands efforts, ne permet jamais de retrouver l'expérience complète ; seuls les sommets de l'expérience affleurent des abysses mémoriels.

5 Apprise dans les livres ou à l'école, par transmission écrite ou orale, ne reste jamais que des morceaux incomplets et éclatés de l'histoire dans nos mémoires. Ces dernières ne sont pas, pour autant, limitées à l'expérience directe des événements ou des situations.

6 D'autant plus que son acquisition participe, en théorie, à la formation de l'individu. Ce schéma d'opposition entre un processus relativement continu et un autre largement plus discontinu, voire écrit à la hâte pendant les premières années et plus ou moins délaissé par la suite est, naturellement, extrêmement schématique, réducteur et généralisant à la fois. Il n'a valeur que d'approximation lointaine et non une quelconque potentialité heuristique.

7 Marc Bloch, *La Société féodale*, *op. cit.*, p. 75.

force traumatique ou épique de l'événement en fait, certes, un objet privilégié pour entrer dans la mémoire collective – 1956, 1989, etc. Cependant, et c'est tout particulièrement vrai dans le cas de la mémoire vivante, des durées plus longues peuvent aussi prendre une importance notable dans la construction des mémoires – aux ancestrales invasions barbares répondent de plus récentes nostalgies de temps révolus et rétrospectivement glorifiés, forme (déformation) bien connue à l'Est.

Dans le cadre de cette étude, la mémoire occupe, à l'arrière-plan, une place de premier plan. Ce petit paradoxe s'explique dans le fait qu'il ne s'agira pas, à aucun moment, de faire de l'histoire de la mémoire. En revanche – et c'est ainsi que je lis l'épigraphe de Dupront –, il n'est plus question de faire de l'histoire *de l'histoire* ou, si l'on veut, de l'histoire *du réel* non plus. C'est, autant que faire se peut, en approchant l'histoire du point de vue intensément subjectif de ceux qui l'ont vécue que j'entends tracer des liens entre l'histoire et les représentations cinématographiques. Bien qu'elle ne soit pas la matière même de mon histoire, la mémoire se présente comme la première instance médiatrice entre les hommes et leur expérience de l'histoire.

Si la mémoire se présente sous des traits relativement accueillants pour qui s'engage dans un travail terminologique, il en va tout différemment de la notion de *mentalités*. Toujours trouble dans sa définition et dans la délimitation de ses territoires de l'aveu même des historiens qui en ont fait la gloire, elle souffre de surcroît d'une pluralité terminologique née de désaccords entre lesdits historiens et, pour couronner le tout, elle a terminé son parcours reculée, abandonnée en partie ou totalement par beaucoup, remplacée, avec ses territoires et ses méthodes, par d'autres formes d'histoire – n'y a-t-il cependant rien à sauver de ce navire ? Doit-on, encore avec Fauré, chanter « Vaisseaux, nous vous aurons aimés en pure perte »¹ ? Je veux croire que non, à la condition d'embrasser son flou en l'encadrant fermement : il est impératif de lui délimiter un champ d'action et de l'articuler avec les autres notions convoquées afin que, tel l'élément d'un mobile, les mentalités puissent trouver leur place dans une construction épistémologique sans en bouleverser l'équilibre.

Au départ de l'ouverture des mentalités aux historiens (et de sa légitimation subséquente comme enquête possible), on trouve les figures de Bloch et Febvre. Si le respect, l'estime et l'amitié réciproques de ces deux historiens n'est pas en question, leur acception même des *mentalités* les divisa, et tout particulièrement dans l'approche qu'ils en proposèrent – c'est dire que, dès le début, la notion créa un espace que l'on considèrera comme imprécis et donc négatif, ou au contraire hospitalier et donc essentiellement positif². Dans les années 1960 et 1970, la nouvelle histoire s'empara de cet héritage des Annales, et lui fit subir un processus de transformation par lequel ces historiens entendaient ré-actualiser la notion et l'adapter à l'ouverture toujours plus profonde qu'ils pratiquaient dans leur champ de recherche et dans leurs objets d'étude. C'est justement à ce moment que les définitions proposées par ceux qui

1 Gabriel Fauré, *L'Horizon chimérique* [1921], Op. 118 no. 4, sur un poème de Jean de la Ville de Mirmont.

2 Pour une analyse détaillée de l'incompatibilité de leurs postulats ainsi que de chacune des évolutions de la notion, le lecteur peut se reporter notamment à Florence Hulak, « En avons-nous fini avec l'histoire des mentalités ? » *Philonsorbonne* (2), 15 avril 2008, p. 89-109 et Damien Boquet, « L'erreur de Lucien Febvre : anti-historiographie de l'histoire des émotions », *op. cit.*, 2013.

s'identifiaient comme les historiens des mentalités élargirent encore de beaucoup l'espace initial :

*Nous cherchions à reconnaître non pas ce que chaque personne tient accidentellement refoulé hors de sa conscience, mais ce magma confus de présomptions héritées à quoi, sans y prêter attention mais sans non plus le chasser de son esprit, elle fait à tout moment référence.*¹

*Histoire des mentalités : étude des médiations et du rapport dialectique entre les conditions objectives de la vie des hommes et la façon dont ils se la racontent, et même dont ils la vivent. [...] La prospection des mentalités, loin d'être une démarche mystificatrice, à la limite devient un élargissement essentiel du champ de la recherche. Non pas comme un territoire étranger, exotique, mais comme le prolongement naturel et la fine pointe de toute histoire sociale.*²

*La mentalité telle que nous l'abordions, c'était dans le cadre de la définition belle mais vague de Robert Mandrou, cette « histoire des visions du monde », qui esquissait alors un élargissement de ses territoires et de son propos, d'une histoire préalablement à dominante culturelle chez Mandrou, ainsi dans la culture populaire, à cette nouvelle approche des attitudes, des comportements... Vous voyez que je cherche mes mots, mais on hésitait à l'époque sur les concepts même. On parlait de sensibilité, on parlait de mentalité et c'était là l'audace.*³

L'articulation de ces trois propositions me paraît particulièrement productive, en ceci qu'elle ajoute au plaisir de la confrontation de deux auteurs, celui de la confrontation d'un même auteur à dix ans d'intervalle, avant et après que soit acté le tournant historique ayant sinon condamné, du moins dépassé l'usage des mentalités. On remarque ainsi que la définition initiale de Vovelle (en réalité contemporaine de l'extrait de Duby), cherche à épinglez avec autant de précision que possible l'objet de son étude, à la fois par le processus de définition (le « rapport dialectique entre les conditions objectives de la vie des hommes et la façon dont ils se la racontent, et même dont ils la vivent »), mais aussi par son inscription dans la science historique (« le prolongement naturel et la fine pointe »). L'histoire des mentalités a été un temps pensée comme « histoire-carrefour », « affirmation volontariste de la capacité de l'histoire à produire la synthèse des autres disciplines »⁴. À l'inverse, dès que le regard se fait rétrospectif, il perd considérablement de son assurance – un phénomène qu'on est tenté d'imputer à la nécessité disparue de justifier sa propre pratique et sa position. Nous entrons alors dans le « magma confus de présomptions héritées », selon la belle formule de Duby, ou dans une « histoire des visions du monde », rapidement suivie par des hésitations avouées. Cette histoire attire les approches vers elle, les rassemble et les fédère. Parmi elles, par exemple, l'histoire des attitudes, ou l'histoire des sensibilités, telle que Mandrou la développa⁵, suivi de Corbin qui en trouvait le beau programme (Ô combien large) déjà chez Febvre, qui « prône une histoire de la perception, des sensibilités, des émotions, des sentiments et, surtout, de la façon dont ils forment système. [...] En 1941, il invitait à étudier la peur, l'amour, le plaisir,

1 Georges Duby, *L'histoire continue*, *op. cit.*, p. 124.

2 Michel Vovelle, *Idéologies et mentalités*, *op. cit.*, p. 25.

3 Christian-Marc Bosséno et Michel Vovelle, « Des mentalités aux représentations », *op. cit.*

4 Florence Hulak, « En avons-nous fini avec l'histoire des mentalités ? », *op. cit.*

5 Voir par exemple Robert Mandrou, « Le baroque européen : mentalité pathétique et révolution sociale », *Annales. Histoire, Sciences sociales* (5), octobre 1960, p. 903.

la colère, la cruauté, etc. »¹

Les mentalités sont un *champ*, au double sens de ses méthodes et de ses objets, mais aussi d'une véritable étendue, une *Alföld* fluide et toujours à investir quoi que délimitée – tant que l'on accepte de s'en tenir à des frontières sauvages. Celles-ci sont donc trop imprécises pour faire des mentalités, en elles-mêmes, un outil opératoire au XXI^e siècle. Ce qui m'apparaît toutefois clairement, c'est leur indéniable présence : elles restent comme une anti-chambre de l'histoire², un sas entre l'histoire dans ses conditions d'objectivité, et les hommes dans leur condition d'êtres subjectifs qu'elles contribuent à articuler. Ce sont ces articulations qu'il me semble vital d'explicitier afin de dépoussiérer la notion de mentalités.

Une déformation de l'histoire (événements et situations traumatiques ou épiques) s'imprime dans la mémoire collective qui, elle, opère d'une façon largement similaire vis-à-vis des mentalités : l'événement traumatique dépasse la « mémoire explicite » pour toucher aux « attitudes les plus profondes d'un peuple »³ : « combien des habitants de la Vendée provençale, entre Aix et Arles, qui votent traditionnellement pour la droite ou l'extrême droite, savent les conditions historiques dans lesquelles le partage s'est fait sous la Révolution française ? Ces souvenirs inconscients sont certainement l'un des faits les plus obscurs et en même temps les plus enracinés de ce que nous nous efforçons de saisir. »⁴ La notion de *souvenirs inconscients* est délicatement flottante, mais elle souligne la double médiation, mémorielle puis mentale, entre l'histoire et les êtres humains, comme deux strates d'inscription de la première sur les seconds. Les mentalités se distinguent enfin de la mémoire collective en ce qu'elles sont traditionnellement pensées comme les dépositaires de la longue durée, témoins d'un état qui change difficilement, alors que la mémoire collective est en perpétuelle construction, sensible aux revirements immédiats ou aux inflexions du temps moyen : « découvrir, au contraire, dans *ces souvenirs qui résistent*, le trésor d'une identité préservée, les structures intangibles et enracinées, l'expression la plus authentique des tempéraments collectifs : en somme, ce qu'il y a de plus précieux. »⁵ Les mentalités sont bien ce qui, de la mémoire collective, s'inscrit un peu plus profondément dans l'être humain – vers son identité.

Dans le cas de la série noire, les sources écrites, orales et les éléments complémentaires issus des questionnaires ont permis d'affirmer l'importance de l'identité collective nationale dans la construction identitaire hongroise en général, et dans celle des acteurs de la série noire en particulier. La réflexion sur l'identité nationale est primordiale chez les Hongrois, plus encore que chez nous Français. Nous en étudierons bientôt les raisons historiques, ainsi que le positionnement spécifique qu'adoptent les acteurs de la série noire face à (contre) la représentation dominante de l'identité nationale.

Cette problématique, naturellement, n'est pas exempte de dangers. Sur le plan historiographique, la question nationale renvoie à une douloureuse tradition de l'histoire identitaire nationaliste aujourd'hui

1 Dans Alain Corbin *et alii*, « De l'histoire des représentations à l'histoire sans nom. Entretien avec Alain Corbin », *Politix* (21), premier trimestre 1993, p. 8.

2 On reconnaît la comparaison empruntée à Kracauer, que je détourne sciemment de son emploi original.

3 Jeffrey Andrew Barash, « Les Enchevêtrements de la mémoire », *op. cit.*, p. 32.

4 *Idem*.

5 Michel Vovelle, *Ideologies et mentalités*, *op. cit.*, p. 22. Je souligne.

encore bien vivante¹, qui ne cache pas son affiliation à différents courants idéologiques à la moralité vaseuse, qui se disputent pathétiquement la place la plus à droite du spectre politique. Il n'est pas question, ici, de présenter les résultats de cette recherche dans l'une de ces vilaines farces qui se donnent les atours d'un colloque en se parant d'une scientificité qui ne trompe personne, tels que les organise l'institut Iliade par exemple. Au contraire, en attirant l'attention sur la pluralité des identités nationales *au sein d'une même nation*, on se propose de penser une histoire des identités nationales qui soit de gauche ou de droite, progressiste ou doucement conservatrice peu importe, mais qui demeure humaniste et, en dernier lieu, historienne. Cette histoire ne sera ni glorieuse, ni miséreuse, mais honnête, ayant à cœur de mettre en avant la vivace pluralité des formes identitaires nationales qui cohabitent dans une nation.

L'identité nationale est, avant tout, un sentiment. Celui-ci « prend appui sur quatre éléments : a) la territorialité, qui en constitue le fondement le plus primitif et que les hommes partageraient avec les autres espèces animales, b) la culture, le langage et les coutumes, c) l'ethnicité, conçue comme l'accord avec les mythes raciaux de descendance ou de lignée, d) l'existence d'un état national »². Sur cette base et comme toute représentation d'un sentiment, l'identité nationale ne peut être pensée autrement que comme un imaginaire, représentation construite (et à déconstruire) : « si les identités nationales allemande, italienne ou française ne font aujourd'hui aucun doute, c'est qu'un énorme travail de création identitaire et d'éducation au national a été accompli depuis deux siècles. »³

La notion historique d'*imaginaire* doit donc intervenir dans cette organisation terminologique. Boia la définit en creux de celle de *mentalités*, face à laquelle l'imaginaire a dû, un temps, affirmer son statut et sa légitimité :

*L'imaginaire, même s'il tire sa sève des profondeurs des mentalités, se distingue nettement par certains traits particuliers. Face à la configuration en quelque sorte abstraite des mentalités, l'imaginaire suppose toute une collection d'images sensibles. Il s'affirme comme une autre réalité, imbriquée dans la réalité tangible, mais non moins réelle que celle-ci. De plus, l'imaginaire se présente d'une manière beaucoup moins élaborée, parfois même particulièrement sophistiquée. Mythes, religions, utopies, systèmes d'altérités, fictions littéraires, hypothèses scientifiques : nous nous trouvons à un niveau plus « élevé », plus « formalisé », plus proche des idéologies que des mentalités (les idéologies n'étant, du point de vue de l'imaginaire, que des mythologies sécularisées). C'est le degré de formalisation et de prise de conscience qui marque en fin de compte la distinction.*⁴

L'imaginaire est donc le produit tangible des mentalités. Il est, exactement, ce qui existe virtuellement entre les mentalités et les représentations concrètes, idéologies, religions ou arts ; le dernier pallier d'un monde pulsionnel et instinctif qui s'apprête à s'incarner en un monde clair, conscient et figuré – « la machinerie cachée sous la surface des choses »⁵. Le cinéma est un puissant vecteur des pulsions de l'imaginaire, et subit en retour toutes les transformations que celui-ci veut bien imprimer sur les pellicules.

1 Voir le petit mais sincère article d'Étienne Anheim, « Face à l'histoire identitaire », *Le Monde*, 28 septembre 2016.

2 Oakes, cité par Richard Wittorski, « La notion d'identité collective », dans *La question identitaire dans le travail et la formation : contributions de la recherche, état des pratiques et étude bibliographique*, éd. Mokhtar Kaddouri et alii, L'Harmattan, 2008.

3 Anne-Marie Thiesse, « La fabrication culturelle des nations européennes », dans *Identité(s) : l'individu, le groupe, la société*, éd. Catherine Halpern, Auxerre, Sciences Humaines Éditions, 2016, p. 258-259.

4 Lucian Boia, *Pour une histoire de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 39-40.

5 Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2002, p. 9.

Il faut soumettre l'imaginaire trans-historique à un problème concret, défini spatialement et temporellement – l'occasion de peser la proposition suivante :

L'imaginaire collectif est vivant, puissant, sans se trouver obligatoirement homogène, car il se modèle infiniment selon les groupes sociaux, les classes d'âge, les sexes, les temps et les lieux. Bâti sur des bases communes identiques dans le cadre d'une culture nationale donnée, ce qui distingue par exemple l'imaginaire français de celui des Américains, il varie ensuite pour se couler dans des besoins spécifiques [...]. Sans oublier les contre-cultures qui refusent ou détournent les mêmes messages.¹

Ceci demande de déterminer la façon dont l'imaginaire s'articule avec la mémoire collective, les mentalités et l'identité nationale. En premier lieu, Muchembeld souligne les liens privilégiés existant entre l'imaginaire et la culture nationale, puisque la culture nationale façonne l'imaginaire. En revanche et en retour, l'identité nationale n'est connaissable qu'à travers l'imaginaire qui la constitue et rend les aspects, les contours, les caractéristiques de celle-ci intelligibles : dès lors que l'on souhaitera entendre quelque chose des relations entre des représentations et une identité nationale, il faudra penser un *imaginaire de l'identité nationale*, alimenté par la mémoire collective. Les mentalités ont, elles aussi, une influence sur l'identité nationale médiée par l'imaginaire. Opérant sur un pied de relative égalité (avec toutes les infinies variations de proportions que chaque cas singulier voudra bien apporter à l'équation de cet équilibre) dans leur travail de cet imaginaire, mémoire collective et mentalités se distinguent toutefois par leur mode d'action, les unes plus souterraines que l'autre. Dans cette structuration de l'univers mental de l'histoire, il ne manque plus qu'une seule pièce, un seul rouage pour que la machine puisse commencer à produire de la représentation, pour que l'on puisse passer du monde abstrait des idées au monde concret de leurs produits, pour que l'on puisse, en somme, retrouver la façon dont l'histoire fait irruption entre les mains des hommes.

I.2.1.2 LES RÉGIMES D'HISTORICITÉ

Le temps de cet univers villageois s'écoule en chronologie flottante, découpé dans l'incertitude, au rythme des catastrophes inquisitoriales ou des travaux afférents aux pacages : rafle de 1308, mise en défens de l'herbe à foin et fauche des prairies constituent les repères temporels, du reste mal assurés, du berger Jean Pellissier.

Emmanuel Le Roy Ladurie, *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*

Depuis que les historiens ont commencé à s'intéresser à la condition temporelle de l'humanité en des moments spécifiques de son histoire, le régime d'historicité s'est progressivement dessiné. On peut voir, alors que Marc Bloch souligne la force active et sociale de la peur de l'enfer sur les mentalités du Moyen Âge, une forme magique et intuitive de perception de l'horizon d'attente par la société féodale :

¹ *Idem.*

Des églises puissantes, riches, créatrices d'institutions juridiques originales ; soulevés par l'adaptation délicate de cette « cité » religieuse à la « cité » temporelle, une foule de problèmes ardemment débattus et qui devaient peser d'un poids très lourd sur l'évolution générale de l'Occident : en présence de ces traits, inséparables de toute exacte image du monde féodal, comment ne pas reconnaître, dans la peur de l'enfer, un des grands faits sociaux du temps ?¹

C'est, ici, la saisie des implications pratiques et sociales de cette mise en tension intérieure d'une forme abstraite de représentation mentale du temps (des catégories du présent et du futur ou, pour le dire autrement, de saisir comment une relation affective au futur construit le présent) qui participe d'une dynamique propre au régime d'historicité. Si la conscience de cette démarche me semble peu probable dans le travail de Bloch qui procède par tâtonnements ou, plus justement, qui instrumentalise ces éléments éparses d'un régime d'historicité en devenir au profit des autres problématiques qui l'occupent, la très célèbre monographie villageoise de Le Roy Ladurie, en revanche, procède d'un régime tout différent. De nombreux chapitres affichent, dans leur programme, une exploration de l'historicité locale². Ils marquent une forme de tension entre un champ d'expérience et un horizon d'attente, ils expriment un aspect d'une « forme de la condition historique » ou une « modalité de conscience de soi d'une communauté humaine »³ – quoi que ce qui intéresse ce micro-historien ne soit pas la façon dont la conscience du destin ou de l'au-delà qu'ont ces petites gens conditionne leur horizon d'attente, mais bien plutôt la façon dont ces phénomènes s'articulent à un niveau plus directement social, avec la nature, avec l'habitat.

Cette brève archéologie, dont le geste, certes passionnant, s'apparente malgré tout au dépoussiérage de fossiles enfouis afin d'en révéler les présences anachroniques dans un monde d'idées contemporaines, est symbolique. Entre Bloch et Le Roy Ladurie, avant, autour et après, on trouverait une multitude d'exemples isolés, conservés dans le temps de l'imprimerie, plus ou moins développés, qui cherchent instinctivement à saisir ce que Koselleck et Hartog ont forgé en un redoutable outil conceptuel pour l'historien. Mais cette archéologie est surtout symbolique du fait qu'à l'aide de ces deux exemples choisis, je souhaite placer, d'emblée, mon approche du régime d'historicité sous une lumière sensiblement différente de celle qui le vit naître, relevant plutôt d'une appropriation. En ce sens, les deux auteurs retenus dans cette introduction expriment la double direction que j'entends faire prendre à la notion, en la ramenant au carrefour de l'histoire des mentalités et de la micro-histoire, vers une histoire des micro-régimes d'historicité.

1 Marc Bloch, *La Société féodale*, *op. cit.*, p. 92.

2 Citons notamment « le sentiment de l'enfance et les âges de la vie », « la mort en ce village », « outillage mental : le temps et l'espace », « le sentiment de la nature et du destin », « la magie et le salut », « l'outre-tombe et l'autre monde », « la maison et l'au-delà ». Dans sa monographie romane, Le Roy Ladurie s'intéresse, depuis des cahiers de doléances, à la tension entre passé et futur qui anime Jean de Bourg. Dans *Le Carnaval de Romans. Du mercredi des cendres à la chandeleur (1579-1580)*, *op. cit.*, p. 88-86.

3 François Hartog, *Régimes d'historicité*, *op. cit.*, p. 14-15.

I.2.1.2.1 Le présentisme, une fermeture des régimes d'historicité dans le temps long ?

Le régime d'historicité est une articulation du passé, du présent et du futur et, plus spécifiquement, une enquête sur les « types de distance et les modes de tension »¹ entre le champ d'expérience et l'horizon d'attente – cette tension est le cœur vibrant de la notion. Celle-ci « exprime la *forme de la condition historique, la manière dont un individu ou une collectivité s'installent et se déploient dans le temps.* »² D'emblée, Hartog souhaite lui créer un espace à investir qui permette d'accueillir des approches et des acceptions très différentes. Le régime d'historicité navigue donc entre le rapport qu'une société entretient avec sa mémoire collective, et la façon dont cette société pense, perçoit ou fait l'expérience de son existence dans les temps historiques.

La tension entre champ d'expérience et horizon d'attente, qui permet à l'historien de saisir le rapport au temps historique d'une société, demande le retour à Koselleck, qui pense l'expérience et l'attente comme la terminologie *anthropologique* du passé et du futur : Koselleck veut ainsi ramener ces catégories historiques inanimées à l'être humain et à l'expérience qu'il en fait. Expérience et attente ne présument pas d'une réalité historique objective, elles sont au contraire toutes deux immédiatement rattachées à une perception du temps qui fonctionne par *projections de l'une sur l'autre* : « le couple conceptuel “expérience-attente” est [...] imbriqué en lui-même, il ne pose aucune alternative, bien plus, on ne peut avoir l'une sans l'autre : pas d'attente sans expérience, pas d'expérience sans attente »³. En définitive, penser le rapport des hommes au temps en termes de champ d'expérience et d'horizon d'attente signifie replacer l'être humain dans un temps qui lui appartient, où le passé et le futur n'existent pas comme catégories objectives et données a priori, mais comme « la persistance du passé dans le présent » et un « futur rendu présent, tourné vers un pas-encore »⁴ et plus encore, l'acception du temps historique comme « des possibilités de parcours selon de multiples itinéraires, et surtout de rassemblement et de stratification dans une structure feuilletée qui fait échapper le passé ainsi accumulé à la simple chronologie. »⁵ Dans la pratique de l'histoire, nous verrons que de ceci découle certains fondements primordiaux de la structuration de cette recherche, notamment en termes d'appréhension du passé sous forme structurale, ainsi que d'un temps pensé, au-delà de la multi-temporalité braudélienne, sous la forme du joyeux millefeuille historique au banquet duquel nous convient Ricoeur et Koselleck, comme un temps stratifié.

L'immédiate application du régime d'historicité est, aux yeux de Hartog, le présentisme qui, pourtant régime d'historicité singulier (au double sens de seul, et de spécifique), transparait jusque dans le titre de son ouvrage, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*. Le régime d'historicité et le présentisme y sont unis au-delà de la place logique du présentisme comme régime d'historicité particulier

1 *Ibid.*, p. 39.

2 *Ibid.*, p. 14.

3 Reinhart Koselleck, *Le futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques*, *op. cit.*, p. 360. Ci-après : *Le futur passé*.

4 François Dosse, « Reinhart Koselleck entre sémantique historique et herméneutique critique », dans *Historicités*, éd. Christian Delacroix, François Dosse et Patrick Garcia, Paris, La Découverte, 2009, p. 126.

5 Ricoeur, cité dans *idem*.

parmi l'infini des régimes d'historicité possibles – ce que montre, du reste, le rendez-vous manqué du pluriel des *régimes*, auquel répond le singulier du présentisme, sans que les indéfinies « expériences du temps » qui s'organisent autour de lui ne rétablissent complètement l'équilibre du titre. Ce constat pourrait n'être qu'anecdotique, mais je le crois représentatif du mode d'élaboration du régime d'historicité par Hartog, ayant à ses débuts contribué à refermer une partie de l'horizon de la notion elle-même.

Au départ, Koselleck s'intéresse à une période qui courait de 1750 à 1850, dans laquelle il analyse l'apparition de la notion de *progrès* telle que constitutive de la modernité. C'est ainsi « un nouveau régime d'historicité [qui] apparaît sous la forme d'une croyance dans le progrès porté par le processus historique »¹ – ce que Hartog nommera « futurisme », admiratif de la « puissance de mobilisation de l'avenir »² qu'une figure comme Ernest Renan organisait justement dans le cadre d'un travail sur l'identité nationale. Au futurisme caractéristique de la modernité, Hartog oppose le présentisme du monde contemporain, qui est, dans sa structure, le « renfermement sur le seul présent et point de vue du présent sur lui-même »³, un présent depuis lequel « le futur n'est plus promesses ou “principe d'espérance”, mais menace. [...] Ce futur n'est plus un horizon lumineux vers lequel on marche, mais une ligne d'ombre que nous avons mise en mouvement vers nous, tandis que nous semblons piétiner l'aire du présent et ruminer un passé qui ne passe pas »⁴, et il est enfin un présent qui s'est étendu sur le passé par les dispositifs tels que « la responsabilité et le devoir de mémoire, la patrimonialisation, l'imprescriptible, la dette »⁵ caractéristiques de la fin du XX^e siècle.

Or, à suivre l'élaboration chez Hartog du régime d'historicité, on ne peut qu'être frappé des liens étroits qu'il entretient avec le présentisme lui-même. Au niveau du contexte historique de son élaboration, puisque « la reprise, l'élargissement et la pleine appropriation de la notion interviennent lorsque j'ai perçu, avec d'autres, qu'on pouvait en faire usage pour mieux comprendre 1989 et ses alentours. »⁶ Au niveau des influences scientifiques qui l'ont formé aussi, puisque, comme l'explique Delacroix :

C'est la question de l'événement « revenant » qui, selon Hartog, spécifie le mieux la conjoncture historiographique de ces années 1980. C'est elle qui engage une analyse du présent qui avance que notre régime d'historicité contemporain, sans avenir « ni devant ni derrière », est « hyper-événementiel à l'échelle mondiale », écrit Hartog ; ce qui constitue en quelque sorte une version bêta de la thèse du présentisme. Dans un texte ultérieur, F. Hartog et J. Revel [2001], retiennent d'ailleurs comme « premier trait de la conjoncture historiographique » française de la fin du XX^e siècle la « montée » puis le primat du présent, une analyse précocement défendue par Pierre Nora dès les années 1970. La réflexion sur le présent comme catégorie cardinale de l'expérience temporelle et de l'opération historiographique est bien, dès le début, au centre du travail d'élaboration de la notion de régime d'historicité.⁷

1 *Ibid.*, p. 117.

2 Jean-Frédéric Schaub, « Expériences du temps. Entretien avec François Hartog », *Politika*, 8 mars 2017.

3 François Hartog, *Régimes d'historicité*, *op. cit.*, p. 261.

4 *Ibid.*, p. 255-256.

5 *Ibid.*, p. 267-268.

6 Christian Delacroix *et alii*, « Sur la notion de régime d'historicité. Entretien avec François Hartog », dans *Historicités*, éd. Christian Delacroix, François Dosse et Patrick Garcia, Paris, La Découverte, 2009, p. 136. De plus, c'est « lors d'un séjour à Berlin » qu'il décide d'appliquer le régime d'historicité aux sociétés occidentales et contemporaines. Voir François Hartog *et alii*, « Discordance des temps », *Revue internationale et stratégique* (91), 28 octobre 2013, p. 11.

7 Christian Delacroix, « Généalogie d'une notion », dans *Historicités*, éd. Christian Delacroix, François Dosse et Patrick Garcia,

Hartog expose très clairement la dépendance, dans sa conception, du régime d'historicité au présentisme ; ce qui a peut-être été moins perçu, c'est la façon dont ce lien a pu orienter le travail sur le régime :

*Parler de présentisme. D'abord, par opposition au futurisme [...]. Ensuite, pour mieux confronter le présent d'aujourd'hui à ceux du passé, à quelques-uns d'entre eux du moins, les plus notables, ceux qui ont laissé le plus de traces dans la culture européenne : le présent homérique, l'antique des philosophes, le renaissant des humanistes, l'eschatologique ou le messianique, le présent moderne, celui produit par le régime moderne d'historicité.*¹

Construit dans le désir d'opposer le présentisme au futurisme, le régime d'historicité s'est développé à une échelle très vaste, dans la longue durée, en opposant les très grandes plages de temps palvasiennes les unes aux autres, laissant en retrait les petites calanques de Cassis. Ses différentes études de cas le montrent très bien, qui appartiennent plus à la micro-histoire des régimes d'historicités qu'à l'histoire des micro-régimes d'historicités ; même quand, dans un mouvement qui n'est pas sans rappeler celui de Febvre, Hartog part de l'individu, voire de l'oeuvre (Chateaubriand et ses *Mémoires d'Outre-Tombe*, 1809-1841), c'est en « témoins privilégiés d'une époque »², pour retrouver un régime d'historicité très long : 1789 et 1989 sont les deux points de repère symboliques, les deux basculements fondamentaux du régime d'historicité qu'il identifie pour la civilisation occidentale (« ne pourrait-on inscrire, à titre d'hypothèse, le régime moderne d'historicité entre ces deux dates symboliques que sont 1789 et 1989 ? »³). Comme l'a expliqué Bouton, « dans la pensée de Hartog, l'échelle micro-historique met en lumière le macro-historique, et inversement. »⁴ En définitive, c'est l'absence de dimension comparatiste *dans la contemporanéité* qui m'appelle, comme la virtuosité comparatiste hartoguienne préfère faire feu de la longue distance des temps et des lieux.

I.2.1.2.2 Rouvrir le régime d'historicité : micro-histoire et expériences du temps

Il ne s'agit pas d'*ouvrir* le régime d'historicité mais bien de le *rouvrir* puisque, dans sa recherche théorique, Hartog mentionne explicitement cette possibilité, que le présentisme a pourtant tendu à lui faire laisser de côté dans sa pratique. L'historien français veut d'abord interroger les *ruptures* dans le régime d'historicité, les « profonde[s] remise[s] en question de l'ordre du temps »⁵ plutôt que la construction des continuités. Certainement était-ce une étape nécessaire, attendu que dans les ruptures résident des chocs qui permettent de saisir les grands bouleversements. L'étude du passage d'une structure du régime

Paris, La Découverte, 2009, p. 34-35. Je souligne.

1 François Hartog, *Régimes d'historicité*, *op. cit.*, p. 260.

2 Christophe Bouton, « Hartog's Account of Historical Times and the Rise of Presentism », *History* (360), avril 2019, p. 7.

3 François Hartog, *Régimes d'historicité*, *op. cit.*, p. 144. Je souligne le singulier qui dit l'hégémonie.

4 Christophe Bouton, « Hartog's Account of Historical Times and the Rise of Presentism », *op. cit.*, p. 7.

5 François Hartog, *Régimes d'historicité*, *op. cit.*, p. 137.

d'historicité à une autre en marque les caractères dominants, les traits forts, elle est une étude de la juxtaposition diachronique. À l'inverse, je crois que l'étude des continuités peut, en ce sens, être pensée comme le prolongement du geste initial, et faire ressortir des divergences plus légères dans la fabrique du temps, divergences de teintes plutôt que de matériaux – une étude des régimes d'historicité qui retrouve la juxtaposition synchronique des strates du temps de Koselleck. Passer d'une approche à l'autre du régime ne marque pas seulement un changement dans l'objet de l'étude ; c'est la nature même du régime d'historicité qui s'en trouve différemment éclairée.

Le présentisme lui-même n'est pourtant pas exempt de pluralité. Dans le court texte qui enrichit la ré-édition de 2012, Hartog évoque la possibilité d'une opposition entre un « présentisme plein ou par défaut [qui] peut ainsi être un horizon ouvert ou fermé : ouvert sur toujours plus d'accélération et de mobilité, refermé sur une survie au jour le jour et un présent stagnant. »¹ Implicitement, Hartog est en train de rouvrir le régime d'historicité en instaurant trois catégories structurales (passéisme, présentisme et futurisme) qui sont comme trois rivières au fond desquelles pourrait se découvrir l'or des temps, comme la petite pépite présentiste montaignolaise, dont les habitants « vivent donc une “île de temps” ; elle est coupée du passé, plus encore que du futur ; aux horizons de cette île n'émergent, vers l'amont et vers l'aval, que les Borromées lointaines du paradis perdu, et de la résurrection pour finir. »² On demande alors non plus seulement quelle catégorie (passé, présent ou futur) vient à « dominer »³, mais surtout *comment* cette catégorie domine ? Sur quelles structures mentales cette domination s'est-elle établie ? Dans la domination d'une même catégorie, les différences dans ses *modes d'action* sur les deux autres changent aussi profondément la nature du régime d'historicité. Cette perspective de recherche semble prendre de plus en plus d'importance. L'exceptionnel numéro 117 de la revue *Vingtième siècle*, intitulé « Historicités du XX^e siècle. Coexistence et concurrence des temps », paru au début de l'année 2013 sous la direction de Ludivine Bantigny et de Quentin Deluermoz et sous l'œil bienveillant de Hartog à qui est laissée la place d'une conclusion d'honneur, n'est certainement pas étranger dans le ré-élargissement du régime d'historicité aux yeux de Hartog lui-même : « lire ce volume, c'est un peu comme découvrir, sous un angle inédit, des paysages de montagne qu'on pensait bien connaître : ils viennent à s'ordonner différemment, se décomposant et se recomposant autrement. »⁴

Des couleurs bigarrées du présentisme lui-même, de ses gammes et de ses modes, l'approche nationale témoigne : à apposer sa loupe sur la peur de l'horizon d'attente qui caractérise un pan de l'expérience présentiste, on s'aperçoit que celle-ci peut être vécue de façons fort différentes. Lorsque Hartog explique que « l'histoire n'est plus progrès, mais, au contraire, ou simultanément, marche

1 *Ibid.*, p. 17. On trouvait déjà cette distinction dans l'entretien qu'il donna en 2009. Voir Christian Delacroix *et alii*, « Sur la notion de régime d'historicité. Entretien avec François Hartog », *op. cit.*, p. 145.

2 Emmanuel Le Roy Ladurie, *Montaillon, village occitan de 1294 à 1324* [1975], Paris, Gallimard, 1991, p. 430.

3 François Hartog, *Régimes d'historicité*, *op. cit.*, p. 15.

4 François Hartog, « Conclusion », *Vingtième siècle. Revue d'histoire* (117), janvier-mars 2013, p. 247.

ininterrompue à la catastrophe »¹ et que le présentisme est caractérisé par la tyrannie du « tout-événement »², il marque une limite importante entre le présentisme général qu'il décrit, et le présentisme hongrois qui fait l'objet de cette thèse, puisque chez ces Hongrois l'événement au contraire a disparu, et que l'idée même d'une « marche », d'un mouvement *vers*, est antithétique – leur présent est de la plus grande immobilité, bloqué dans le juste-avant, dans l'imminence de la catastrophe, dans un statisme qui est une *stagnance*, un croupissement.

On peut encore envisager des présentismes en-deçà même de l'échelle nationale, à un niveau micro-social, qui opèreraient souvent par inflexions, divergences plus légères ou micro-ruptures dans la continuité d'un présentisme dominant – dans le monde de l'art du rap français, le présentisme banlieusard des années 1990 n'est déjà plus celui des années 2010, en témoignent respectivement IAM et PNL :

| | |
|---|--|
| <p><i>Ça c'est toute la journée, lendemain après lendemain Lendemain ? C'est pas le problème, on vit au jour le jour On n'a pas le temps ou on perd de l'argent, les autres le prennent Demain, c'est loin, on n'est pas pressé, au fur et à mesure On avance en surveillant nos fesses pour parler au futur Futur, le futur ne changera pas grand-chose, les générations prochaines seront pires que nous,</i></p> | <p><i>leur vie sera plus morose Notre avenir, c'est la minute d'après, le but, anticiper Prévenir avant de se faire clouer Clouer, cloués sur un banc, rien d'autre à faire, On boit de la bière On siffle les gazières qui n'ont pas de frère Les murs nous tiennent comme du papier tue-mouches On est là, jamais on s'en sortira, Satan nous tient avec sa fourche.³</i></p> |
|---|--|

| | |
|--|--|
| <p><i>J'sais pas c'qu'il s'passe dans ma tête, parfois J'voudrais sauver la Terre Parfois, j'voudrais la voir brûler Ça va pas trop j'roule un tehr, Trop d'haine pour neuf mètres carré Tristesse faut pas calculer J'aime pas tes rêves, cauchemars entassés Le cœur qui brûle, sentiments glacés On s'connait pas, j'aime pas ton passé La mij' va bien, passons par assez Parfois peur de demain, peur de t'ôter la vie Parce qu'on a grandi, et ma haine aussi (haine) [...] <i>J'sais pas si l'bonheur va m'endurcir dur dans la merde J'sais pas si son cœur va me suffire j'rajoute la mer</i></i></p> | <p><i>J'attends la nuit, j'attends mon cash [...] <i>J'croisais les même cafards dans le même bât' J'ai les même plats pour les mêmes pâtes Il y a moins de stress à six du mat' Et j'veux plus jamais voir l'impasse Je l'ai mise à nu, elle m'a volé mon cœur Confiance, confiance, plus de mal que de peur Garde tout dedans, plus de larmes que de pleurs (x2) J'ai pas le temps de te séduire, faut que j'retourne charbonner J'ai pas le temps de te mentir, QLF abonné Cette lumière va partir, et mes rêves en pâtir Cette lumière va partir, l'obscurité m'attire⁴</i></i></p> |
|--|--|

Les deux extraits montrent, dans un vocabulaire différent, l'hégémonie du présentisme, qui s'intéresse (ici) moins au passé qu'à la tension entre le présent et le futur. Dans un cas comme dans l'autre,

1 Patrick Boucheron et François Hartog, *L'histoire à venir*, Toulouse, Anarchasis, 2018, p. 64.

2 « Mais d'un événement à l'autre, il n'y a pas de lien, ils se succèdent, sans qu'il n'y ait rien à comprendre. » Dans François Hartog *et alii*, « Discordance des temps », *op. cit.*, p. 14.

3 IAM, « Demain c'est loin », *L'école du micro d'argent*, EMI / Delabel / Virgin, 1997.

4 PNL, « Jusqu'au dernier gramme », *Dans la légende*, QLF Records, 2016.

le présent est dépeint comme profondément délétère, alors que le futur est aussi vu comme la fermeture d'un horizon d'attente duquel rien ne doit être attendu. Présentisme, certes, mais l'exemple expose en plus, au-delà du présentisme vague, deux niveaux distincts de définition possibles du régime d'historicité. En effet, la tension entre présent et futur n'est pas identique de l'un à l'autre. Aux yeux d'IAM, elle brille encore de l'éclat terne d'un temps difficile, mais identitaire : dans la banlieue, les jeunes peuvent, tant bien que mal, se construire. Si l'avenir est fermé, le présent est en mouvement, et cette situation est vécue avec empathie et sollicitude. Chez PNL, en revanche, le présent n'a plus rien à offrir. Derrière les bravades, c'est une expérience profondément destructrice qui est faite de cette tension présent-horizon d'attente, une expérience du temps qui étend ses tentacules à tous les registres de la vie dans les tours, qui avalerait jusqu'à la possibilité du devenir-amoureux (« j'sais pas si son cœur va me suffire j'rajoute la mer »). Le premier présent est celui d'un présent dur, mais attentif ; le deuxième n'est plus que haine, et ces émotions ont une nature explicitement temporelle. Ainsi, au « Demain c'est loin » d'IAM pourrait aussi répondre le titre « Je vis je visser »¹ de PNL, qui marquent tous deux une tension de l'horizon d'attente au présent (le champ d'expérience n'est pas mentionné parce que la rapidité et la superficialité de l'analyse ne le permet pas, mais on le sent, gonflé et maladif, juste derrière), mais aussi une réappropriation de cette tension bien différente : à la dénonciation quasi militante, inquiète d'un avenir inaccessible répond l'apathie, l'indifférence d'une conscience du temps résignée et profondément pessimiste.

L'analyse demanderait bien sûr à être réellement développée, on convoquerait l'histoire qu'on associerait à une analyse audio-logo-visuelle² beaucoup plus large quant aux productions de rap d'une époque à l'autre – on raconterait ces histoires. Ajoutons donc un troisième niveau dans l'analyse des régimes d'historicité : à l'opposition passéisme, présentisme et futurisme, à leurs déclinaisons en expériences différenciées de l'une ou l'autre de ces catégories, nous pourrions encore faire prendre vie au golem, à l'artéfact, en tentant de se placer au plus près de l'expérience du régime d'historicité, d'une perception du temps, d'une relation *subjective* à l'histoire. Il faut alors élargir le questionnaire : au deuxième niveau, Hartog se demandait, « a-t-on affaire à un passé oublié ou trop rappelé, à un futur qui a presque disparu de l'horizon ou à un avenir surtout menaçant, un présent sans cesse consumé dans l'immédiateté ou quasiment statique et interminable, sinon éternel ? »³ Au troisième niveau, c'est un nouveau vocabulaire du régime d'historicité qui s'impose, afin d'en quadriller l'expérience. Ce vocabulaire fait appel aux sentiments, aux émotions, aux affects, aux attitudes, à un programme, donc, qui ressemble de beaucoup plus près à celui des mentalités. Pour ma part je peine à concevoir le régime d'historicité en dehors d'une étude des représentations affectives du temps ; je crois que Hartog ne le verrait pas d'un mauvais œil, lui qui invite à « trouver des manières de faire travailler cette notion multiples, dans des champs différents. »⁴

1 « Visser », en verlan, signifie « servir », soit vendre de la drogue : « je vis, je vends » marque l'idée d'un quotidien dans lequel les pratiques illicites sont devenues la norme, la condition de la vie mais aussi ce qui la rend impossible – une formule d'une étonnante proximité avec le *ez van, ez kell szeretni* du *Titanik bár* [cf. p. 351].

2 Michel Chion, *L'Audio-vision*, *op. cit.* L'évolution du régime d'historicité, on le voit sous le microscope, induit de nouvelles formes artistiques. Les discours des textes sont aussi exprimés par les motifs visuels des clips comme par les formes musicales (rythmiques, mélodiques, harmoniques, vocales).

3 François Hartog, *Régimes d'historicité*, *op. cit.*, p. 38.

4 Jean-Frédéric Schaub, « Expériences du temps. Entretien avec François Hartog », *op. cit.*

I.2.1.2.3 Soumissions et soulèvements identitaires : vers une politique du régime d'historicité

Dans la question des échelles du régime d'historicité, il y a un avant et un après « Historicités du XX^e siècle. Coexistence et concurrence des temps ». Le numéro s'attache expressément à la réduction et à la pluralisation du champ d'application du régime d'historicité :

Il apparaît que ces rapports au temps propres à une même société sont constamment troués et hétérogènes. [...] En ce sens, il existe sans doute une place pour une histoire des historicités, une histoire à la fois sociale, culturelle, intellectuelle, économique et bien sûr politique ; une histoire où l'historien, nourri d'anthropologie, ne construit pas des catégories englobantes du temps, mais tâche de pénétrer les enchevêtrements incessants et les discontinuités inattendues de ces manières d'éprouver le temps ou l'histoire.¹

Il est absolument électrisant de remarquer qu'en s'intéressant aux coexistences dans le régime d'historicité, les chercheurs ont fait apparaître de nouveaux thèmes et de nouveaux problèmes, dont je retiendrai la résurgence d'une identité nationale du régime d'historicité, et l'émergence d'une pensée politisante de celui-ci. Plus encore, il semblerait que l'approche nationale du régime d'historicité entretienne un lien privilégié avec l'approfondissement de cette situation de co-existence interne des régimes d'historicités qui, elle, implique logiquement les rapports de force qu'ils engendrent. Un article sur l'Algérie et un, pionnier et oublié, sur Haïti, illustreront ce renouveau des problématiques, qui lèvent le voile sur l'apparente neutralité du régime d'historicité : le communisme, en Europe de l'Est, fût un exemple spectaculaire de ré-oeuvrement profond des histoires nationales, à tel point que la perception, par le peuple, de cette histoire et du temps historique qui la conditionne et l'éclaire comme un halo en furent intimement bouleversés.

« Bouleversés », mais non annihilés – c'est ce dont nous convainc avec agilité le travail de Raphaëlle Branche, passant lestement d'une historicité à l'autre dans un monde colonial algérien. La chercheuse déclare utiliser les régimes d'historicité afin de « revenir sur la colonisation comme processus et d'abord comme projection dans le temps, visant à peser sur les expériences des acteurs sociaux et, ultimement, sur leurs identités. »² Face au caractère dominant du temps colonial persistent les autres temporalités, et c'est cette coexistence qui se révèle primordiale dans la saisie d'une situation coloniale particulière. Le temps colonial est un temps parasite, qui vit aux crochets des historicités qu'il domine, se superposant à elles. Mais quelle que soit la quantité de sang (très littéralement) qu'il parvient à extirper de sa proie, toujours subsistent des historicités résistantes – ou, plutôt, tant que survit quelque chose des dominés, survit quelque chose de leur historicité et du régime dans lequel ils évoluaient auparavant : « en plongeant plus en profondeur dans le tissu social, se révèlent d'autres historicités témoignant de l'existence d'espaces-temps autonomes, qui continuent à exister alors même que l'État colonial tente

1 Quentin Deluermoz, « Les formes incertaines du temps. Une histoire des historicités est-elle possible ? », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* (117), janvier-mars 2013, p. 6-7.

2 Raphaëlle Branche, « “Au temps de la France” : identités collectives et situation coloniale en Algérie », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* (117), janvier-mars 2013, p. 199.

d'imposer à tous son ordre des choses et du temps. »¹

Ainsi l'autrice conclût-elle son travail, sur une invitation à plonger dans la matière sociale afin de retrouver une tectonique d'historicités tremblantes, écorce sous laquelle demeurent les identités opprimées qui, dans les moments de crises et de révolutions, s'affirment dans le présent, mais aussi dans la possibilité de saisir puis reconstruire leur propre régime d'historicité spolié. Dans un contexte de domination (politique, sociale, culturelle, identitaire) pourraient ainsi fleurir les représentations de contre-régimes d'historicité comme appropriations contestataires de l'histoire.

C'est sous cette folle bannière de la contestation d'un régime d'historicité dominant que Victor Gnassounou entend rassembler les Haïtiens dans un article oublié² paru en 2004 – soit presque dix ans avant les travaux de Duara et Branche³. De plus, il ne s'agit pas (ou plus directement), ici, d'un temps colonial imposé, mais bien d'un régime d'historicité national aujourd'hui intériorisé et assimilé. Constitutif de l'identité haïtienne, celui-ci impose aux Haïtiens une structure mentale délétère et de laquelle ils doivent, eux-mêmes, prendre conscience et se détacher : devenir les acteurs de leur propre régime d'historicité. On voit qu'en avançant le terme de « défi », Gnassounou pèse exactement le poids de ses mots : « Haïti ne doit pas doubler son isolement géographique d'un isolement culturel. Au malheur, nous voulons substituer le terme de défi ; et le défi haïtien, c'est bien son isolement. »⁴ Ainsi peut-on résumer le plaidoyer qu'il livre, construisant la pointe du régime d'historicité dans la tension entre la perception d'un trop fort isolement géo-linguistique et culturel, et d'un malheur tyrannique omniprésent dans les représentations que se font, aujourd'hui, les Haïtiens eux-mêmes de la condition haïtienne : « c'est le régime d'historicité que présupposent les discours qui font du malheur et ses dérivés (vexations, humiliations, traumatismes de l'esclavage et de la colonisation, violences politiques) l'unique schème d'intelligibilité de l'histoire du peuple haïtien. »⁵ Sous la force de l'histoire, l'isolement et le malheur s'historicisent, en ce sens qu'ils acquièrent une valeur identitaire et temporalisante : être seul, c'est une condition sociale inscrite dans le temps et soutenue par une histoire ; c'est, très exactement, une mise en tension pathologique du champ d'expérience et de l'horizon d'attente – un peu à la façon dont Beaupré voyait dans le « cafard » des soldats, « moment de désespérance individuelle face à la répétition cyclique et interminable des jours de guerre », une « maladie du temps »⁶. De cette mise en tension depuis le présent de l'action, le paragraphe suivant témoigne :

1 *Ibid.*, p. 213.

2 Je n'en ai pas trouvé trace dans quelque bibliographie que ce soit – son excavation est due à l'heureuse sérendipité de la recherche sur *Jstor.org*.

3 Son approche, en revanche, souffre notamment de l'absence de tout le travail ayant consisté à développer et approfondir la notion dans cette direction politique et identitaire.

4 Victor Gnassounou, « Haïti : le défi d'un nouveau régime d'historicité », *Présence Africaine* (169), 2004, p. 56.

5 *Ibid.*, p. 55.

6 Nicolas Beaupré, « La guerre comme expérience du temps et le temps comme expérience de guerre. Hypothèses pour une histoire du rapport au temps des soldats français de la Grande Guerre », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* (117), janvier-mars 2013, p. 178.

Le culte de la mémoire que l'on peut à bon droit dénoncer est celui qui est mécanique, sans conscience de la vérité de ce qui s'est passé – heureux ou malheureux – un culte somnambule dans lequel s'obscurcissent les tâches du présent et de l'avenir. [...] Nous osons croire qu'Haïti n'est pas condamnée à gribouiller son histoire, et à se durillonner soit dans son isolement soit dans le monde caraïbe ; qu'elle chemine vers une identité plurielle, noire, créole, caraïbe et un rapport au temps plus créatif, gros de ressources émancipatrices pour se débarrasser de la tunique de Nessus du malheur.¹

La démarche de Gnassounou, si je ne l'avais découverte quelques mois à peine avant le dépôt puis la soutenance, aurait été un modèle unique pour le développement de ma propre approche – à affiner, redessiner, mais un modèle structurant malgré tout. Outre la place accordée à des relations affectives à l'histoire, synthétisées dans l'historicisation de la solitude et du malheur, c'est l'opposition entre un régime d'historicité pensé comme constitutif (intérieurisé) par les autochtones, et la production, par ceux-là, d'un contre-régime d'historicité qui me semble la plus novatrice. Dernier bémol cependant : la proposition de Gnassounou laisse en fin de lecture le goût amer d'un appel purement idéaliste et utopique, qui ne donne pas les clefs pratiques de la reprise en main *de l'intérieur* de ce régime – le défi serait-il, ce coup-ci, proprement insurmontable ?

À cette question, cette thèse veut répondre « oui », mais aussi « non ». Oui, le défi est insurmontable, parce que tant que l'idée même de l'inscription humaine dans les régimes d'historicité ne sera pas passée, entière, dans l'outillage mental populaire, il est évident qu'aucun travail de fond ne pourra être réalisé par le peuple, alors même que ce travail nécessite une force proprement surhumaine – sociale. Mais non, le défi n'est pas insurmontable, en ce sens que les artistes ont su trouver de puissantes voies d'accès au régime d'historicité, ont su planter leurs ongles dans cette partie la plus tendre des mentalités qui participe à conditionner l'imaginaire des identités nationales². Comment l'historien peut, lui, retrouver ces traces de l'action des hommes sur le régime d'historicité, c'est à cette nouvelle question que s'attachent désormais les pages suivantes, en explorant la voie des images cinématographiques.

I.2.2 INTERLUDE : LA PULSION HISTORIOGRAPHIQUE AU CINÉMA

Une liberté totale, mais aussi un extrême respect pour ses propres sources, même les plus minces, et pour tous ceux qui travaillent ou ont travaillé avant lui sur le même sujet.

Gian Piero Brunetta, « Histoire et historiographie du cinéma »

Le mouvement épistémologique qui préside à cette interlude – ainsi nommée en raison de la brièveté qui sera sienne au regard de la liberté formelle qui caractérisait le prélude – est celui d'un crochet, un virage léger dont le parcours entend rapidement rejoindre la branche historiographique principale des

1 Victor Gnassounou, « Haïti : le défi d'un nouveau régime d'historicité », *op. cit.*, p. 53-55.

2 Le régime d'historicité n'est pas ou presque pas influencé ou médié par l'imaginaire national puisqu'il reste la plupart du temps invisible aux yeux de ceux qui le vivent. S'il n'est ni conscient ni consciemment travaillé, il se rapporte plutôt à l'état d'une fonction (au sens mathématique) de la vie, située à l'articulation des mentalités et de l'identité. En revanche, il (et tout l'appareil des mentalités derrière et autour de lui) sculpte en profondeur l'imaginaire.

pages précédentes. Il faut consolider le tracé des notions et des approches effectué jusqu'ici dans le champ de l'histoire avec un geste parallèle dans le champ de l'histoire et du cinéma afin, certes, de montrer cet « extrême respect » pour tous celles et ceux qui ont oeuvré à défricher, machette à la main et stylo ou clavier dans l'autre, la jungle des pratiques historiennes avec le cinéma. En l'absence d'un (impossible) consensus généralisé et de l'éventualité d'un (effrayant) modèle méthodologique prêt-à-porter quant à cette très simple question – quelle relation existe-t-il entre les films et le monde ? –, chaque recherche apparaît comme un nouveau chantier, une nouvelle démonstration, et chaque corpus demande de construire un appareil méthodologique singulier, spécifiquement adapté des outils façonnés par les générations précédentes : « c'est le niveau de conscience et la capacité de chaque chercheur à se mesurer avec l'histoire de l'historiographie et de la critique qui lui permet ensuite de trouver ou de s'inventer une voie propre. »¹ L'intérêt, en plaçant cette question à ce moment du développement, est aussi d'observer la façon dont l'histoire avec le cinéma s'est appropriée les propositions des historiens : en suivant l'évolution des relations entre l'histoire et le cinéma, je veux aller à la rencontre de l'histoire et ré-enclencher leur dialogue, qui se nouera dans la partie suivante.

Le survol du paysage historiographique est encore loin d'être satisfaisant. Pour Albera, « l'absence de discours historiographique sur le cinéma dans tous ses aspects laisse ainsi quartier libre à l'investissement du domaine par qui le veut bien »². En effet, la bibliographie hexagonale que l'on parvient à rassembler fait pâle figure quantitativement – fort heureusement, ses constituants sont généralement d'une grande solidité. L'ouvrage – *Historiographies du cinéma. Concepts et débats*³ – est un chantier qui n'a encore jamais été réalisé en France. Un demi-siècle de discipline lui fournirait-il suffisamment de matière ? Je le crois, puisqu'il me manque – à condition d'adopter une perspective résolument internationale. En l'attendant, il revient à chacun d'historiciser son épistémologie. La démarche rejète l'exhaustivité au profit d'une hiérarchisation des histoires et de leur orientation (ce qui ne signifie pas leur déformation ou leur dénaturalisation, donc refuse aucune forme téléologique), dans le but d'inscrire sa pratique dans le champ des recherches passées et actuelles.

I.2.2.1 LA RÉVOLUTION FERRALDIENNE

À l'époque, je ne me rendais pas compte que ces films ne représentaient qu'un cent millième de ce qui existait. Quand on analysait, par exemple, La Grande Illusion, on ne s'est pas posé la question de savoir « qui a vu ça ? », « qu'est-ce que les gens voyaient en même temps ? », « qu'est-ce qu'ils voyaient à la place ? ». Ces questions sont aujourd'hui évidentes.

P. Sorlin, dans Julie Maeck et Matthias Steinle, « Entretien avec Marc Ferro et Pierre Sorlin »

Comme on le ferait avec ces deux géants aujourd'hui, il convient de traiter leurs idées d'hier avec

1 Gian Piero Brunetta, « Histoire et historiographie du cinéma », *op. cit.*, p. 220.

2 François Albera, « Leçons d'histoire(s) (en France) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* (50), 2006, p. 24.

3 En réponse à la somme produite par Christian Delacroix *et alii*, *Historiographies I-II. Concepts et débats*, Paris, Folio, 2010, 656 et 688 p.

déférence, eût égard à leur grand âge, en les replaçant dans l'outillage mental de leur temps – dans leurs conditions intellectuelles de possibilité – afin d'en saisir à la fois l'originalité (hier), et l'actualité (aujourd'hui). L'histoire est connue : dans un paysage universitaire¹ n'admettant aucunement ni les études cinématographiques, ni l'histoire avec le cinéma, ni même le film tout court, Marc Ferro imposa ses sources. En 1973, il publia ce qui se présente rétrospectivement comme le manifeste de l'histoire française moderne avec le cinéma² : « j'y formulais pour la première fois un début de méthode sur la façon de distinguer et d'analyser les différents types de films. [...] Cet article marque les débuts de mon travail sur le film. »³ Ferro veut utiliser le film comme révélateur des idéologies, afin d'« atteindre, chaque fois, une zone d'histoire jusque-là demeurée cachée, insaisissable, non-visible »⁴ qui permet à l'historien de produire une « contre-analyse de la société ».

L'idée est riche ; Ferro la développa encore et publia, en 1977, *Cinéma et histoire*. La révolution ferraldienne a donc consisté, en premier lieu, à offrir le film à l'historien, en lui traçant un champ d'opérativité qui était celui des expressions idéologiques latentes, voire inconscientes, celles qui étaient absentes des autres sources traditionnelles (soumises à la censure notamment) :

*Ma réflexion « Cinéma et histoire » est née en 1973, pas avant. Avant, c'était le cinéma comme source complémentaire ou comme inspirateur ou encore comme levier ou comme tout ce qu'on veut, mais ce n'était pas du tout une théorie. La théorie, c'est l'article de 1973. Celui de 1968 montrait l'intérêt du film comme apport à la connaissance. L'article de 1973 montrait qu'il existait deux discours parallèles qu'il fallait croiser et confronter.*⁵

Car, à l'instar de la nécessité qui fût celle des théoriciens à la naissance du cinéma de prouver qu'il était art, il fallut à tout prix éviter, en ces années qui virent l'avènement du film comme source d'histoire, le crime tautologique consistant à retrouver, dans le film, ce que l'on savait déjà : le film renvoie « aux particularités du contexte historique dans lequel il a été produit qui, à son tour, explique la production de

1 Pour une histoire des rapports entre histoire et cinéma avant Ferro, je renvoie le lecteur à Christophe Gauthier, « Le cinéma : une mémoire culturelle », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* (52), septembre 2007, p. 9-26. Rappelons aussi la lettre de Bloch à Febvre en 1935 (« le cinéma est “un des plus curieux phénomènes de notre temps et un des plus merveilleux baromètres culturels et sociaux dont nous disposons... Gibier pour nous, vraiment.” » Cité par Dimitri Vezyroglou, *Pour une histoire culturelle du cinéma*, *op. cit.*, p. 49) ; ainsi que le compte-rendu précurseur que fit Mandrou de *L'Homme imaginaire*. Voir Robert Mandrou, « Histoire et cinéma », *Annales ESC* (1), janvier-mars 1958, p. 140-149. Une étude de la réception de cet article au sein de la communauté des historiens du cinéma de l'époque serait à faire. La tâche est assurément rendue difficile par l'absence officielle de l'histoire du/avec le cinéma comme discipline. On sait au moins qu'il fût longtemps oublié, puisque Vezyroglou explique que c'est Fabrice Montebello qui l'a « exhumé dans les années quatre-vingt-dix » pour le séminaire « Écriture cinématographique de l'histoire » de l'IHTP, alors organisé par Delage et de Baecque. *Ibid.*, p. 50.

2 Marc Ferro, « Le film : une contre-analyse de la société ? », dans *Faire de l'histoire III. Nouveaux objets*, éd. Jacques Le Goff et Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1974, p. 315-341. Le premier article fût lancé en 1968, quoi que Ferro tende à le répudier comme « article “publicitaire” », centré sur la volonté de faire accéder le film au statut de source potentielle pour l'historien (défrichage nécessaire). Julie Maeck et Matthias Steinle, « Entretien avec Marc Ferro et Pierre Sorlin », dans *L'image d'archives : Une image en devenir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020, p. 281-296. L'article en question est « Société du XXe siècle et histoire cinématographique », *Annales ESC* (3), 1968.

3 *Idem.*

4 Marc Ferro, « Le film, une contre-analyse de la société ? », *op. cit.*, p. 124.

5 Dans Jean-Pierre Bertin-Maghit, « Marc Ferro : un historien et les images », dans Martin Goutte *et alii* (éd.), *L'Histoire en images. L'oeuvre audiovisuelle de Marc Ferro*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, à paraître, p. 42.

l'œuvre »¹. Il est tout à fait probable que le désir d'anticiper cette critique ait participé à la délimitation ferraldienne du champ d'action des films aux yeux de l'histoire : on ne peut répéter ce qui n'a pas été dit. Sorlin le premier pose la question de la pertinence qu'il y aurait dans le choix du film comme source, si celui-ci ne fait que rejoindre ce que d'autres sources plus facilement interprétables expriment : « je suis un peu sceptique quant à la valeur scientifique de la théorie du “miroir”. Non pas que ce soit faux [...]. Mais je me demande si ce qui peut être appris grâce aux films de cette façon vaut la peine de les regarder. »²

Est-ce bien, cependant, toute l'étendue du pouvoir propre au cinéma comme source de l'histoire pour qui ne souhaite pas se contenter de remplacer d'éventuelles vieilles sources austères et poussiéreuses par ses *blockbusters* favoris ? Alors que la nouvelle histoire et, en son sein, l'histoire des mentalités sont en plein essor, le cinéma – à ma connaissance – n'a pas voulu raconter leur histoire. Ferro s'en garde bien, Sorlin aussi, à tel point que j'en suis venu à former l'hypothèse d'un sombre précurseur, d'un micro-traumatisme épistémologique qu'aurait engendré la difficile réception française de la seule tentative d'envergure en ce sens : *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand*, que Kracauer publie en 1947, à propos duquel point « une sorte de malaise, d'embarras, un jugement d'insuffisance, de faiblesse non rachetable. »³ Les critiques que Sorlin lui-même, déjà proche de Ferro, formule à son encontre sont aujourd'hui attachées au travail de Kracauer comme si elles en faisaient partie, et l'on peut envisager un monde où celles-ci auraient, à elles seules, découragé une communauté scientifique (déjà frileuse vis-à-vis du cinéma lui-même) à explorer cette voie périlleuse.

Mais il n'est pas certain que ce monde soit le nôtre, ce que nous révèle l'étude minutieuse de la réception française de cet ouvrage réalisée par Leonardo Quaresima. Sans retracer le parcours détaillé des joies et des peines que la publication du chapitre introductif (exposant la méthode et s'exposant à la controverse⁴), dès 1948 dans la *Revue Internationale de Filmologie*, occasionna dans l'hexagone, rappelons que dès le départ, « un accueil marqué est réservé aux textes de Kracauer »⁵, et des réserves, dans la *RIF*, sont rapidement émises à l'encontre de cette introduction. Quaresima montre alors la façon dont les thèses de Kracauer ont « bénéficié d'une assimilation en partie implicite, en partie explicite »⁶ – je crois qu'il s'agit là de la clef pour comprendre son influence sur Ferro et la façon dont (et la mesure dans laquelle) le Kracauer de *From Caligari to Hitler* participa, quelques trente ans après son écriture, à fermer un territoire légitime du film comme source de l'histoire. En effet, la pulsation de Kracauer perd en grande partie sa vitalité dès le milieu des années 1950. Or, Ferro enseigne en Algérie, à Oran, entre 1948 et 1956, à un moment où son intérêt pour le cinéma n'est pas encore passé du côté scientifique (il faudra attendre, pour

1 Christian Jouaud, cité par Dimitri Vezyroglou, *Pour une histoire culturelle du cinéma*, *op. cit.*, p. 57. Il y souligne, exemple à l'appui, que Ferro avait tout à fait conscience de cette difficulté.

2 Pierre Sorlin, *European Cinemas, European Societies, 1939-1990*, *op. cit.*, p. 211.

3 Leonardo Quaresima, « Relire *From Caligari to Hitler* de Siegfried Kracauer », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, (57), avril 2009.

4 D'autant plus qu'on a, à juste titre, souligné comme ce seul chapitre introductif, détaché du reste, conditionne négativement la lecture, « ramenée à une analyse de contenu qui l'appauvrit et la déforme (et qui compromet fortement l'efficacité même de ses choix méthodologiques de base). » Leonardo Quaresima, « Relire *From Caligari to Hitler* de Siegfried Kracauer », *op. cit.*

5 Leonardo Quaresima, « De faux amis : Kracauer et la filmologie », *Cinémas : revue d'études cinématographiques* (2-3), 2009.

6 Leonardo Quaresima, « Relire *From Caligari to Hitler* de Siegfried Kracauer », *op. cit.*

cela, le milieu des années 1960 et son travail sur la révolution russe). Tout porte à croire qu'il ne découvre donc ce Kracauer qu'en 1973, à l'occasion d'une nouvelle publication du fameux chapitre introductif dans la *Revue d'esthétique* et de la traduction du livre entier à l'Âge d'homme, initiant « une brève période d'intérêt pour les thèses kracaueriennes – notamment de la part des historiens (Ferro, Sorlin). »¹ Ce n'est donc qu'en 1973 que les deux auteurs sont venus à Kracauer ; bien après, donc, que le coup d'envoi de 1968 ait été lancé. Si Ferro pensa activement l'histoire avec le cinéma au regard des thèses de Kracauer, il semble que ça ne puisse être dans son programme, dans les grandes lignes qu'il avait déjà tracées, mais seulement dans les infléchissements éventuels (mineurs) qu'il y réalisa par la suite.

Une deuxième hypothèse doit être mobilisée, qui explique pourquoi la révolution ferraldienne ne s'étendit guère par-delà le petit bois bien défini des idéologies latentes et d'une contre-analyse de la société, vers le royaume des mentalités. Il y aurait eu une mauvaise concordance des temps, une rencontre manquée entre une histoire avec le cinéma qui s'est vue acceptée puis développée lentement par les historiens de profession, et une histoire des mentalités qui, au milieu des années 1980, avait déjà pris plusieurs décharges de chevrotine dans l'aile, s'apprêtant à laisser la place aux représentations, au pragmatisme et au règne de la mémoire :

*D'une part, le retour à une philosophie du sujet qui récuse la force des déterminations collectives et des conditionnements sociaux et qui entend réhabiliter « la part explicite et réfléchie de l'action » ; d'autre part, le primat accordé au politique supposé constituer « le niveau le plus englobant » de l'organisation des sociétés et, pour ce, fournir « une clé nouvelle pour l'architecture de la totalité ».*²

À peine advenue, la grande sœur d'après laquelle on entendait modeler l'histoire avec le cinéma subissait l'un de ses plus importants remaniements (le retour du sujet et du politique qui ramenèrent l'histoire vers la conscience, l'action, le politique) – nul doute que si le film eût trouvé sa légitimité (sa vertu, voudrait-on dire) défendue en milieu universitaire dix ans plus tôt, on eût connu l'histoire faite en sa compagnie sous un bien différent visage.

I.2.2.2 APRÈS FERRO – LE MOMENT-MÉMOIRE

La génération suivante – première génération d'historiens avec le cinéma³ – se met au travail au milieu des années 1980 (l'AFRHC, Association française de recherche en histoire du cinéma et sa revue, *1895*, datent de ce temps) ; il faut attendre encore un peu pour en voir les fruits, et jusqu'au début des années 1990 pour que les premières entreprises de synthèse voient le jour⁴. Ces historiens sont volontiers

1 Leonardo Quaresima, « De faux amis : Kracauer et la filmologie », *op. cit.*

2 Roger Chartier, « Le monde comme représentation », *op. cit.*, p. 1507.

3 Même si tous ne s'identifient pas nécessairement ainsi, tous ou presque ont réalisé leur thèse sur un corpus d'images (et non plus, comme Ferro, Sorlin ou Lagny par exemple, sur un autre sujet après lequel ils en seraient venus aux images).

4 La double publication de Lagny et de Allen & Gomery déjà mentionnée, mais aussi sous l'impulsion de Delage qui orchestre régulièrement une nouvelle tentative (ouvrage, direction d'ouvrages collectifs ou de numéros spéciaux de revues) en ce sens : « Cinéma, le temps de l'histoire » (1995) ; « Le cinéma face à l'Histoire » (1997) ; *De l'histoire au cinéma* (1998) ; « Image et

présentés comme les « héritiers » de Ferro, qu'il s'agisse d'une transmission effective (direction de la thèse notamment) ou plus largement d'une généalogie intellectuelle. S'y inscrivent Jean-Pierre Bertin-Maghit, François Garçon, Christian Delage, Kristian Feigelson, Sylvie Lindeperg et Laurent Véray, Rémy Pithon et François Albera du côté suisse et encore beaucoup d'autres qui composent, ensemble, le corpus de cette génération. Ceux-ci ont, en effet, poursuivi la voie ouverte par Ferro en des directions leur étant toujours propres et parfois changeantes.

Cette génération construit d'abord sa pratique dans la direction ferraldienne de l'histoire avec le cinéma, avant d'essayer de la dépasser dans une double direction : l'histoire *du* cinéma comprise comme une histoire sociale (puis culturelle) du cinéma¹ et, de l'autre côté, une histoire *avec* le cinéma qui s'approcherait, de plus en plus, d'une histoire *par* le cinéma selon des modalités dont la complexité va croissante – vers une écriture cinématographique de l'histoire, tel est déjà le programme avoué de Delage et Rousselier en 1995 qui veulent, « dans le prolongement des expériences de Marc Ferro, tente[r] d'aller plus loin : histoire et cinéma, historiens et cinéastes, écriture de l'histoire et écriture d'un film doivent non seulement admettre mais reconnaître l'existence d'une parenté profonde. »² C'est la voie dans laquelle se sont récemment inscrites les importantes recherches réalisées par Antoine de Baecque quant aux *formes cinématographiques de l'histoire*.

Pour les historiens avec le cinéma, il s'agit de s'approprier de nouveaux territoires, ouvrir le film au-delà de la « contre-analyse de la société ». Cette ouverture se pratique, dans le champ de l'histoire, en grande partie vers sa mémoire. Ceci s'explique notamment de la façon suivante : l'acceptation du cinéma dans la discipline historique permet subitement de rouvrir les grands chantiers du XX^e siècle. Dans les années 1990, tout est à écrire quant à des histoires visuelles des objets « “historiques” au sens large (Deuxième Guerre mondiale, génocide juif, Occupation de la France, etc.) »³ L'attrait de ces objets forts, la possibilité qui est offerte à ces chercheurs de les appréhender avec un regard presque forcément novateur les amena, du même coup, à infléchir leur parcours vers ce sur quoi les images filmées renseignent bien souvent lorsqu'il est question d'un événement : sa mémoire, les traces d'une perception (qu'elle soit officielle ou officieuse, publique ou privée) du passé (et les évolutions de cette perception) plutôt que son histoire elle-même. Pour retrouver le souvenir de Vichy, Rousso met sur le même plan le cinéma avec les commémorations et l'historiographie, soit deux formes de mémoire alors infiniment moins controversées.

Ce renouveau s'articule aussi très simplement aux bouleversements que connaît alors la discipline historique (l'abandon des mentalités au profit de réflexions portant sur la mémoire et sur la nature des représentations) ; c'est donc sans surprise qu'il vient, dans le champ de l'histoire avec le cinéma, d'historiens qui n'y sont que de passage. En 1973, alors que Ferro publie son article-manifeste, Duby

histoire » (2001) ; *L'historien et le film* (2004).

1 La tradition anglo-saxonne tend largement à s'inscrire de ce côté-ci, avec les travaux d'Allen et Gomery, mais aussi Bordwell, Rosenstone, etc. Sur l'arrivée des travaux anglo-saxons en France, voir Pascal Dupuy, « Histoire et cinéma », *op. cit.*, p. 202 et *passim*.

2 Christian Delage et Nicolas Rousselier, « Présentation », *op. cit.*, p. 4.

3 François Albera, « Leçons d'histoire(s) (en France) », *op. cit.*, p. 18.

réhabilite soudainement l'événement par le truchement de sa mémoire et des traces qu'il a laissées :

*Les événements sont comme l'écume de l'histoire, des bulles, grosses ou menues, qui crèvent en surface, et dont l'éclatement suscite des remous qui plus ou moins loin se propagent. Celui-ci [Le dimanche de Bouvines] a laissé des traces très durables : elles ne sont pas aujourd'hui tout à fait effacées. Ces traces seules lui confèrent existence. En dehors d'elles, l'événement n'est rien. Donc c'est d'elles, essentiellement, que ce livre entend parler.*¹

L'inertie du temps propre à la pénétration des idées novatrices dans les consciences étant ce qu'elle a toujours été, c'est à la fin des années 1980 que fleurirent les premiers travaux qui entendaient utiliser le cinéma pour partir à la recherche des mémoires et des imaginaires collectifs – c'est, en essence, la question que pose Rouso d'ès 1987 : « quel lien existe-t-il en définitive entre la représentation filmique et la mémoire collective ? »² La question, d'une infinie complexité, a donné naissance à un bouquet d'ouvrages parmi lesquels se trouve une partie conséquente de ce qui a donné ses lettres de noblesse à la discipline³. On cherche à toucher « le refoulé et l'indicible », mais ça n'est déjà plus l'enjeu principal – bien plus important, aux yeux de ces historiens, l'empire du tangible, « la survivance active et historiquement repérable du passé »⁴, « les différentes strates de la mémoire collective »⁵.

L'hypothèse est donc la suivante : dans l'après-Ferro, les historiens désireux de mettre le cinéma au service de l'histoire ont saisi l'opportunité qui fût la leur de s'attaquer aux grands chantiers du XX^e siècle, dans un contexte historiographique de retour de l'événement et de montée dans le moment-mémoire. Les objets, comme il se doit, ont déterminé les approches et même les questions : l'événement traumatique déchire le tissu de l'expérience collective, il est tout à fait naturel que fleurisse un intérêt envers ces évidences et qu'il constitue le prolongement de l'approche ferraldienne, délaissée car trop restreinte, mais trop périlleuse aussi. Une histoire du non-dit est toujours plus dangereuse à faire qu'une histoire des choses exprimées ; l'observation du caché, du latent, de la structure, en somme des continuités qui se développent avec une lenteur prédatrice prête fort le flan à la critique.

Un exemple du plus haut intérêt quant à l'opposition, dans le champ de l'histoire avec le cinéma, entre l'explicite et l'implicite des objets est l'étude qu'a réalisée Ophir Lévy quant aux « images clandestines », aux formes audio-visuelles des camps ayant une volonté si forte qu'elles en ont transpercé le réel pour passer dans l'imaginaire des représentations malgré les scénarios, les films et leurs auteurs⁶.

1 Georges Duby, *Le dimanche de Bouvines : 27 juillet 1214*, op. cit., p. 8.

2 Henry Rouso, *Le syndrome de Vichy : de 1944 à nos jours*, op. cit., p. 274.

3 Voir par exemple Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le cinéma sous l'occupation : le monde du cinéma français de 1940 à 1946* [1989], Paris, Perrin, 2002, 472 p. et *Lettres filmées d'Algérie : des soldats à la caméra (1954-1962)*, Paris, Nouveau Monde, 2015, 367 p. ; Béatrice Fleury-Vilatte, *Cinéma et Culpabilité en Allemagne, 1945-1990*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1995, 151 p. et *La Mémoire télévisuelle de la Guerre d'Algérie, 1962-1992*, Bry-sur-Marne, INA / L'Harmattan, 2000, 237 p. ; Sylvie Lindeperg, *Les Écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français*, CNRS éditions, Paris, 1997, 443 p. et *Nuit et Brouillard : un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007, 288 p. ; Laurent Veray, *La Grande Guerre au cinéma : de la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay Cinéma, 2008, 238 p. ; Clément Puget, *Verdun, le cinéma, l'événement*, Paris, Nouveau Monde, 2016, 543 p.

4 Henry Rouso, *Le syndrome de Vichy : de 1944 à nos jours*, op. cit., p. 258-259. Dans cette lignée s'inscrivent aussi, en plus des historiens du cinéma cités, Christian Delporte ou Benjamin Stora.

5 *Ibid.*, p. 343.

6 Ophir Lévy, « Les images clandestines. De la sédimentation d'un imaginaire des “camps” et de son empreinte fossile sur le cinéma français et américain (des années 1960 à nos jours) », Thèse de Doctorat d'État, Panthéon-Sorbonne, 2013, 739 p.

On ne saurait concevoir son étude sans la mobilisation d'une réflexion épistémologique de la plus haute cohérence. Même s'il appartient encore pleinement à la mémoire de l'événement traumatique, l'approche de Lévy marque aussi le retour vers une approche plus intuitive de l'histoire et vers un intérêt pour ses latences. L'auteur répond ainsi au souhait de Didi-Huberman, qui interrogeait la façon dont l'histoire de l'art a pu se constituer dans « une telle fermeture du visible sur le lisible et de tout cela sur le savoir intelligible »¹. Notre voie est différente, mais de la longue leçon historiographique de Didi-Huberman, il faut retenir ce désir de débusquer les fermetures pratiquées à notre insu dans les histoires des arts, et se demander conséquemment si l'histoire avec le cinéma n'a pas – tout à son besoin de légitimer sa pratique dans un contexte d'émergence qui voyait le déclin des mentalités, la montée en puissance de la mémoire et l'interrogation des films comme représentations sous la problématique de ses usages – fermé son corpus à une analyse du passage des structures mentales dans les représentations qui, pourtant, travaillent la pellicule à un régime peut-être plus soutenu encore que dans tout autre art.

I.2.3 POSTLUDE : LES REPRÉSENTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES

Nous sommes des êtres regardés, dans le spectacle du monde. Ce qui nous fait conscience nous institue du même coup comme speculum mundi. N'y a-t-il pas de la satisfaction à être sous ce regard dont je parlais tout à l'heure en suivant Maurice Merleau-Ponty, ce regard qui nous cerne, ce qui fait d'abord de nous des êtres regardés, mais sans qu'on nous le montre ? Le spectacle du monde, en ce sens, nous apparaît comme omnivoyeur. Le monde est omnivoyeur, mais il n'est pas exhibitionniste – il ne provoque pas notre regard. Quand il commence à le provoquer, alors commence le sentiment d'étrangeté. Qu'est-ce à dire ? – sinon que, dans l'état de veille, il y a élosion du regard, élosion de ceci que, non seulement ça regarde, mais ça montre. Dans le champ du rêve, au contraire, ce qui caractérise les images, c'est que ça montre.

Jacques Lacan, *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*

Pour faire une histoire avec le cinéma, un dernier mot magique manque à la topique historique, un concept pluri-séculaire² autour duquel se sont articulés les profonds bouleversements qu'a connus l'histoire au début des années 1990 et qui aujourd'hui semble incontournable aux yeux d'une histoire avec le cinéma : les *représentations* sont, pour l'historien, comme une manique qui permettrait de se saisir des films au moment où ceux-ci ont été reconnus trop brûlants pour être digérés sans précautions. À ce prix seulement peut-on, selon le souhait de Marc Ferro mais au vu des plus récents développements de l'histoire, rétablir le film comme source. Cédant à la tentation schopenhaurienne qui guette féroce tous ceux qui s'approchent trop des représentations, cet exposé sera divisé selon une logique d'organisation métaphorisée dans la complémentarité entre *volonté* et *représentation* – il ne s'agit là que d'un caprice personnel. La première veut, dans l'exploration de la place occupée par les représentations dans la topique historique, rappeler que, en dernier lieu et en compagnie d'Antoine de Baecque, il y a une pensée cinématographique à l'oeuvre dans le film : dans le champ de l'imaginaire, ce qui caractérise les

1 Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, op. cit., p. 11.

2 Voir à ce propos : Adalbert Podlech, « La représentation : une histoire du concept » [1972], *Trivium* (16), 2014.

images, c'est que *ça montre*. La seconde souhaite poser quelques uns des principes qui pourront aider à saisir cette pensée cinématographique à l'acte pour retrouver, enfin, l'essence d'une ré-appropriation critique du régime d'historicité hongrois.

I.2.3.1 LE FILM COMME VOLONTÉ (ÉLÉMENTS THÉORIQUES)

L'ouverture devait être théorique, puisqu'il importait d'interroger d'abord le médium de la représentation sur le plan ontologique de ses liens au réel. Sans qu'il soit question de retracer l'intégralité d'un débat presque aussi vieux que le cinéma lui-même, on mettra en valeur la façon dont les paradigmes du réalisme cinématographique impliquent logiquement des paradigmes d'analyse historique : du réalisme bazinien au reflet, de l'impureté au prisme, pour atteindre aux formes cinématographiques de l'histoire. C'est ainsi une cartographie des instances de médiations entre le réel historique et les représentations cinématographiques qui se dessine – jusqu'à définir, donc et d'aussi près que possible pour le sujet de cette étude, les modalités de communication entre ces représentations cinématographiques et les éléments constitutifs de la topique historique.

I.2.3.1.1 Le miroir brisé : du reflet au prisme

Perdre de vue les sujets aboutit à classer les films d'après leur technique. [...] Ce qui est penser que le crû d'un vin se détermine par la forme de sa bouteille, Champenoise, Bordelaise ou Bourguignonne.

Georges Sadoul, « La métaphysique de la profondeur de champ »

Le procès de la théorie du reflet n'est plus à faire¹, pas plus que celui d'une fantasmée ontologie réaliste du cinéma et de ses limites qui sont, elles, bien réelles – l'idée de vouloir en rappeler le débat sonne, aujourd'hui, comme des radotages de vieillard, indignes même des historiens que l'on sait pourtant perdus dans le passé. Il y a malgré tout une poignée d'éléments du débat qui restent pertinents dans le contexte contemporain de cette recherche, c'est ce que le placement de cette partie sous le patronage de Sadoul dans son opposition à Bazin veut signifier. Il n'est pas ici question de reprendre la distinction entre les « metteurs en scènes qui croient à l'image et ceux qui croient à la réalité »², alors même que le corpus illustre comme peu cette profession de foi pour la longueur du plan qui s'étire parfois jusqu'au plan-séquence et qui fait de la profondeur de champ un outil de premier rang. Cette distinction, pertinente dans les années 1950 et pour traiter, principalement, du cinéma d'Orson Welles, ne saurait (ne devrait) être transposée à la légère : les films étudiés et le langage cinématographiques qu'ils développent montrent-ils une croyance en la réalité ? Il est impensable de répondre aujourd'hui à une telle question sur la seule base d'une prise en considération du plan-séquence et de la profondeur de champ, ostracisés

1 C'est la position que défend Molinié et Viala ou encore Dubois. Voir Laurence van Nuijs, « Reflet », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*.

2 André Bazin, « L'Évolution du langage cinématographique », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Le Cerf, 2002, p. 64.

de tout ce qui les conditionne et les complète. C'est en l'occurrence l'intuition de Sadoul, historien qui sent très bien que la question du réalisme cinématographique est plus complexe qu'une simple question technique – elle doit être de fond plutôt que de forme, et interroger les modalités de transformation du réel (par la technique comme par le sujet) plutôt que ses résultats : « le vrai réalisme ne décalque pas, il transpose. Il ne prend pas le monde en bloc, il choisit ses épisodes les plus significatifs. Il ne se contente pas de décrire, il analyse. »¹ Un certain rapport au réel, certes, mais de « transfert de réalité », il ne saurait être question ; tout au plus peut-on parler, avec Sylvie Lindeperg, d'un « surplus de réalité », d'un « plus grand quotient de réalité que la trace écrite » qui « paraît ainsi limiter la *perte* qui est au coeur du travail historique »², quoi que cette saisie poétique du réel ne puisse se penser en dehors des images d'archive au sens le plus strict, de celles qui ont été tournées dans le seul but (et, donc, avec l'éthique correspondante) d'enregistrer la réalité. La fiction ne peut même pas se targuer d'un « surplus de réalité », car si son matériau est arraché au réel, les procédés par lesquels elle le réagence et le reconstruit ramène, à mon sens, l'image à l'exact statut de n'importe quel autre médium face au réel : les images que construisent les mots, les tracés picturaux, la vie des volumes ou des couleurs sont une interprétation du réel qui, si elles sont portées par une éthique de création puissamment réaliste, n'ont rien à envier dans leur statut de documents aux images filmées. La thèse défendue dans ces pages réfute – c'est une conviction – toute hiérarchisation réaliste des arts fictionnels pour des motifs ontologiques ; seule compte l'éthique de création, les *intentio auctoris*³.

De cette « dialectique du réel et de l'imaginaire » qui est le propre de l'art⁴, d'autres penseurs entendaient rendre compte. Il ne faut y voir le propre du cinéma : tous les arts empruntent au réel comme sont médiés par l'imagination, et si le cinéma entretient effectivement un rapport au réel qui peut sembler pousser celui-ci jusqu'à sa momification, je crois que la différence avec les autres arts est de quantité plutôt que de qualité – redisons-le, le cinéma n'est pas du pur réel mais, comme tous les autres arts, il est toujours du tout-réel passé continuellement, en chacun de ses photogrammes, par la moulinette prismatique de l'imaginaire : « il existe uniquement des images et des textes littéraires qui font semblant d'être réalistes, ce qui est tout autre chose. La grille de l'imaginaire s'interpose entre le monde concret et le monde somme toute fictif de l'image ou du discours. »⁵

L'inscription du cinéma dans ce processus continu de transformation du réel signifie l'injonction à « éviter de postuler que le vécu passe par la littérature »⁶, ou par le cinéma tout autant – ce qui ne revient pas à nier l'existence de relations, d'autant qu'il est vrai que « le cinéma accompagne le contemporain de

1 Georges Sadoul, « La métaphysique de la profondeur de champ », *La Nouvelle Critique*, décembre 1948. Je ne suis pas Sadoul sur l'utilisation de la notion de *transposition*, bien trop rigoureuse pour son propos.

2 Sylvie Lindeperg, *La Voie des images : quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Lagrasse, Verdier, 2013, p. 212.

3 Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992, p. 19-47.

4 Pierre Francastel, « Art et Histoire », *op. cit.*, p. 312.

5 Lucian Boia, *Pour une histoire de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 47.

6 Alain Corbin, « “Le vertige des foisonnements” Esquisse panoramique d'une histoire sans nom », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* (1), mars 1992, p. 124-125.

façon intense et singulière »¹. Un peu à la façon dont Goldmann voyait dans le roman la forme littéraire de la société individualiste moderne², Alain Badiou pense le cinéma comme le médium démocratique par excellence, au motif, notamment, qu'il est « un art particulièrement *chargé* de non-art. Un art toujours investi par des formes vulgaires. Par un nombre élevé de ses ingrédients, il est toujours *en dessous* de l'art. Même ses plus évidentes réussites artistiques comportent une infinité immanente d'ingrédients misérables, de morceaux flagrants de non-art. »³ Un art, donc, capable d'accueillir le réel dans sa diversité et de le faire accéder au statut d'art, un art surtout qui puisse accueillir les êtres humains – de façon très barthésienne, Badiou explique : « le cinéma ordonne une puissance formelle, qui est mise au service d'une valeur universelle, celle de l'existence humaine, de la liberté. La puissance formelle du cinéma est mise au service du mode de présence de quelqu'un qui existe, qui choisit, y compris si ce mode de présence-là est un peu absent, singulier, dérangeant... Le cinéma permet de dire, tout d'un coup : “ici, il y a quelqu'un...” »⁴ Cette capacité, ce pouvoir des images cinématographiques à présenter le réel de « celle qui a vécu là »⁵ est particulièrement important pour la série noire – qui n'en prouve pas moins toute la subjectivité qui préside dans cette présentation des êtres [II.2.1.1 et III.2.1.2], puisqu'« il n'existe pas de représentation identique à l'objet représenté ; toute image, même la plus “réaliste”, suppose une intervention – soit-elle minimale – de l'imaginaire. »⁶

À la question, toujours plus délicate, de comprendre comment les arts – avec leurs spécificités – peuvent rendre compte de certains aspects du réel – et, d'abord, desquels ? – Molinié et Viala ont apporté une métaphore supplémentaire qui a le mérite, sur celle du reflet, de penser avec plus de souplesse les mutations du réel. Il s'agit du *prisme*, qu'ils entendent avec autant de fluidité qu'ils parviennent à en convoquer – c'est heureux :

*Métaphore pour métaphore, celle-ci vaut bien l'autre, et elle est même plus rentable parce que plus riche de possibilités d'applications ; et que rien n'empêche un prisme d'avoir sur une de ses facettes une fonction partielle de miroir, imparfaite (puisque'il laisse passer une partie au moins de la lumière, donc des images) mais suffisante pour qu'on discerne et reconnaisse les choses qui s'y reflètent, et que se combinent ainsi les différentes propriétés possibles du prisme et les avantages du miroir.*⁷

Cette acception *détendue* (au sens propre d'une certaine lâcheté, permissivité, comme au sens figuré d'une approche décomplexée) des relations entre l'art, le réel et l'imaginaire, oppose à la rigidité des homologues structurales goldmanniennes un pouvoir transformateur bariolé, puisque « chaque prisme agit diversement sur la lumière qui vient en lui se réfracter. Tel laissera passer tous les rayons, que tel autre en arrêtera la majorité ; tel leur fera subir une grande distorsion, que tel autre les infléchira à peine, voire

1 Alain Badiou, « Le cinéma m'a beaucoup donné », dans *Cinéma*, éd. Antoine de Baecque, Paris, Nova, 2010, p. 19.

2 Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, 372 p. Cette recherche s'est nourrie de ses homologues structurales, qu'elle entend réadapter.

3 Alain Badiou, « Du cinéma comme emblème démocratique », *op. cit.*, p. 383.

4 Alain Badiou, « Le cinéma m'a beaucoup donné », *op. cit.*, p. 20.

5 Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », dans *Oeuvres II*, Paris, Gallimard, 2013, p. 299.

6 Lucian Boia, *Pour une histoire de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 15.

7 Georges Molinié et Alain Viala, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

de façon imperceptible, etc. »¹ Il semble, effectivement, que l'on ne puisse embrasser aucun modèle d'analyse qui soit trop strict, qui n'introduise pas une souplesse minimale dans ces processus de transformation. Cette distance, Molinié et Viala la pensent en termes de *médiations* : « le texte littéraire, et la littérature, ne sont pas des en-soi, ne sont donc pas une fin en soi [...] mais appartiennent à une chaîne de phénomènes. »² En conséquent, aucune création ne saurait être la réflexion objective de la réalité. Toujours interviennent des jeux complexes de relecture, des interactions entre des champs divers, les trajectoires personnelles, l'imaginaire individuel et collectif, etc. L'essence de la représentation artistique se trouve dans les instances de médiation qui la rendent possible. Par un curieux paradoxe, c'est son caractère ontologiquement absent qui actualise sa présence dans le monde : le *hic et nunc* d'une représentation est ontologiquement affaire du « ça a été »³ du représenté – à la condition que le passé soit bien entendu comme révolu et qu'il ne subsiste aucune trace d'un parasitaire « ça est et sera » dont l'image donnerait l'illusion. Pas plus qu'un autre médium – mais pas moins – le cinéma n'a la capacité de présenter le réel et l'histoire, entiers : le seul réel que la caméra enregistre et qui passe dans le cinéma, c'est celui du tournage. Si, effectivement, « le cinéma contribue aussi à densifier le réel et le restitue à l'état d'essence »⁴, si l'image « a le statut de preuve absolue »⁵, il ne peut s'agir que du « ça a été » ; or, ce qui a été n'est rien d'autre que le temps exactement enregistré par la caméra. C'est à cette saisie que nous invite Lindeperg en une formule sensuelle : « ouvrir la voie à une autre histoire qui prendrait au sérieux la question de la prise de vue, en acceptant le corps à corps avec les images »⁶. Tout le reste, cependant, est affaire de médiations. Ce point de vue, il me semble, me place à l'extrême réaliste du spectre des théories du cinéma (que l'on pourrait, pour en donner une idée, faire se dérouler des *stimmungs* de Balázs au *transfert de réalité* de Bazin, ou de l'*animisme* chez Epstein à l'*effcience* chez Eisenstein), puisque cette pensée met au centre la question de la place du réel et s'attache à construire cette position du réel de façon à ce qu'elle soit au plus imprenable – comme on le dirait d'une place forte. Il est vrai, en revanche, que ceci se fait au prix de l'établir sur une presque-île, où le réel n'est qu'à peine présent sur le continent filmique.

Ainsi, le référent, qui seul *est* histoire, n'est plus, et une histoire avec le cinéma qui souhaiterait se faire lecture minutieuse des scintillements de l'histoire devrait remonter les rayons jusque par-delà le prisme, poussant les leçons de la micro-histoire la plus attentive (celle de Ginzburg reconstituant les *possibilités de lecture* de son meunier frioulais du XVI^e siècle) jusque dans l'histoire des représentations : observer, à la façon du biologiste au microscope, tous les phénomènes de mutations qui se produisent comme autant de remous dans un liquide en ébullition – la tâche est monumentale, peut-être possible quoi qu'elle n'ait jamais été proprement entreprise ; la reconstitution de ces trajectoires ne sera pas le but premier de cette thèse. Au chantier monumental d'une modélisation exhaustive des trajectoires prismatiques, j'ai préféré une approche peut-être plus terre-à-terre ; elle repose sur un ensemble de principes qui tentent d'organiser, à une échelle moins précise mais désirée plus fonctionnelle, les

1 *Idem.*

2 *Idem.*

3 Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie* [1981], Paris, Gallimard, 2005, 192 p.

4 Sylvie Lindeperg, *La Voie des images : quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, *op. cit.*, p. 213.

5 *Ibid.*, p. 212.

6 *Ibid.*, p. 213.

mutations de l'histoire dans les représentations cinématographiques. Leur exposition est là, au bout, juste à la suite d'un dernier virage théorique.

I.2.3.1.2 Le miroir recomposé ? Surgissements et éclats

Arrivé à ce point de la réflexion, on peut être tenté par les attrait du pessimisme épistémologique : puisque le réel comme l'histoire sont condamnés à la médiation et à n'apparaître que transformés, est-il encore possible de penser d'authentiques surgissements du réel dans le cinéma ? Peut-être, quoi qu'à définir avec attention leurs modalités d'éclat : nous entrons alors dans un monde de fantômes, ceux qui se manifestent de façon intempestive dans l'art et qui voudraient nous amener à penser, après « cinéma *et* histoire » et « histoire *du* cinéma », le cinéma *comme* histoire, dans une tentative épistémologique de sortir la discipline de la dichotomie entre la « bonne » et la « mauvaise » histoire¹.

À cette tâche se sont attelés certains historiens et philosophes, souvent dans le sillage de Kracauer et Benjamin. Malgré leur popularité et mon admiration pour l'épistémologie qui les sous-tend, je ne souscris pas complètement aux thèses de Kracauer sur la parenté profonde de l'histoire et du cinéma : les analogies de formes et de méthodes ont le charme des sombres évidences, mais j'ai souhaité défendre qu'à mon sens le cinéma ne permet pas mieux qu'un autre médium l'appréhension du réel qui sans cesse se dérobe. Autrement dit, dans les rapports qu'entretient le film à l'histoire, je ne crois pas que l'on puisse réellement dépasser la notion de représentation, et si le cinéma peut se faire histoire, ce ne peut être à travers une appropriation historique du transfert bazinien de réalité – ce qui ne signifie pas pour autant que l'art ne puisse, lui, dire quelque chose de l'histoire. Sans l'ombre d'un doute, la contribution la plus importante dans cette direction a été celle d'Antoine de Baecque, en la matière de ses désormais fameuses *formes cinématographiques de l'histoire* (FCH). Les paragraphes qui suivent lui doivent beaucoup, ainsi qu'aux échanges réalisés avec Antoine Rocipon au sujet de sa propre thèse². Il s'agira, à présent, de s'approprier le concept de de Baecque, de façon à lui rendre sa cohérence dans une acception de la présence du réel au cinéma qui diffère sensiblement de celle qui l'avait vu naître : on ne saurait sciemment scier section de la branche, pour s'asseoir ensuite dessus, la fleur conceptuelle aux dents (regard-caméra : n'y voyez pas malice, estimé membre du jury – les concepts naissent pour vivre). Revenons d'abord aux FCH telles que les a élaborées de Baecque :

Mon idée consista dès lors à repérer, dans la forme même de quelques films (ces agencements visuels et narratifs particuliers) que je jugeais exemplaires, d'identiques moments de surgissement de l'histoire. Certains cinéastes ont cherché à capter cette irruption, ou du moins se sont ingénies, par une mise en scène particulière, à donner une forme à l'histoire, qu'elle soit passée ou qu'elle se déroule devant eux. C'est ce surgissement intempestif bouleversant le matériau du film ou cette mise en scène

1 « La bonne histoire saisit la musique en intériorité, dans son monde. La mauvaise la rapporte à l'extériorité de "l'histoire". La première explique le musical par le musical. Elle comprend une généalogie qui renvoie les œuvres à d'autres œuvres et une archéologie qui les renvoie au matériau musical. La seconde, l'histoire "historiciste", explique le musical par le non-musical : le matériau non-musical, les circonstances biographiques, les structures sociales, etc. » Jacques Rancière, « Autonomie et historicisme : la fausse alternative. Sur les régimes d'historicité de l'art », *Entretemps*, 13 décembre 2003.

2 Antoine Rocipon, « Impossible retour de *l'Étre en guerre* dans le cinéma américain contemporain », sous la direction de Christian Delage, Université Vincennes Saint-Denis – Paris 8, soutenance prévue – et attendue – pour 2020 ou 2021.

*spécifique que je nomme une forme cinématographique de l'histoire.*¹

Un programme des plus stimulants, qu'il est possible de décomposer (et de préciser) selon les quatre points suivants :

- 1) Les FCH sont fondées sur une relation absolument privilégiée du cinéma au réel, d'inspiration benjaminienne notamment : « la capacité du cinéma, quasi mécanique, à “embaumer le réel”, à préserver, mieux que tous les autres arts sans doute, ce que j'appellerais une réalité archivistique ou encore une authenticité documentaire de l'histoire. [...] Il semble arracher des fragments d'histoire à la période dans laquelle il se meut. »²
- 2) Les FCH reconnaissent une participation *active* de l'histoire, « qui s'impose dans le matériau filmique, dans la mise-en-scène, l'agencement visuel et narratif particuliers de certains films. C'est ce surgissement même qui fait naître des formes cinématographiques de l'histoire »³ : parce qu'il entretient ce lien avec le réel, elle peut y réaliser des « surgissements intempestifs ». Elle échappe donc, en partie⁴, au contrôle des auteurs et leur impose sa propre volition.
- 3) Les FCH relèvent d'une homologie entre des formes historiques et des formes cinématographiques (« à un moment historique donné, une forme de l'histoire devient la plus révélatrice des enjeux, des tensions ou des sensibilités en même temps que celle qui permet aux hommes de signifier leur sentiment d'exister dans leur temps »⁵). Plus encore et à la suite de Kracauer, « l'opération historiographique et l'opération cinématographique ont toutes deux en commun la *capacité à donner une forme intelligible aux traces matérielles d'une réalité dont elles témoignent*, cette forme étant scriptuaire dans le cas de l'histoire, visuelle dans celui du cinéma. »⁶
- 4) Cette volonté d'« affronter des problèmes de formes en historien »⁷ se traduit, sur le plan d'une méthodologie des interactions entre cinéma et histoire, par le rejet de « l'historicisation galopante » des films : « répondre à des questions d'histoire avec des films, grâce aux figures propres au cinéma, sans pour autant dissoudre ni l'histoire ni les films dans une conception purement illustrative des rapports entre cinéma et histoire. »⁸

Les FCH naissent donc au moment de la résolution de trois rapports de force successifs (la

1 Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, Paris, Gallimard, 2008, p. 20.

2 *Ibid.*, p. 440.

3 *Ibid.*, p. 46. La double occurrence de « surgissement » dans les cinq lignes citées en préambule, et son retour une troisième fois ici montre bien l'importance que revêt ce *pouvoir* aux yeux de l'auteur.

4 Les auteurs ne sont pas pour autant absolument étrangers au processus de captation de l'histoire : « certains cinéastes ont cherché à capter cette irruption, ou du moins se sont ingénies, par une mise en scène particulière, à donner une forme à l'histoire. »

5 *Ibid.*, p. 40-41.

6 Antoine de Baecque, « Jean-Luc Godard et la critique des temps de l'histoire », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* (117), janvier-mars 2013, p. 151.

7 *Idem.*

8 Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra, op. cit.*, p. 31.

résolution de l'un conditionnant l'avènement du suivant), entre le réel et le film, l'histoire et l'auteur, l'histoire et le film. Ce rapport peut être résolu comme le fait de Baecque ; en revanche, dès que l'on pense la présence du réel dans le film comme j'ai tenté de l'exposer, le chemin qui mène aux FCH doit être adapté – le premier rapport, notamment, demande à être renégocié.

Dans le recours à Kracauer et à Bazin, il y aurait, déjà, une difficulté à attribuer une valeur ontologique à ce qui relève, à mes yeux, d'une analogie formelle plutôt que structurante : le but (les intentions) de l'histoire est la traduction du réel (avec toutes les imperfections qui la constituent ontologiquement), alors que le but du cinéma de fiction (ses intentions) est rarement celui-ci, et même quand il le serait, il procède intensivement par recours à l'imaginaire, alors que l'histoire, au contraire, tente de le domestiquer autant que possible. À la rigueur, j'accepte la métaphore bazinienne de l'embaumement et de la momification, mais à la seule condition que l'on veuille bien la considérer sans s'arrêter à la séduisante puissance de l'anachronisme, du passé préservé dans le présent : ce que la métaphore dit, mais que l'on oublie, c'est que le passage du temps qui suit l'embaumement transforme une personne à peine décédée en une relique certes hautement respectable, mais bien vite poussiéreuse et qui n'a plus grand chose de l'être humain qu'elle fût, que les os et une peau qui résiste à grand peine à la moisissure – et surtout pas la vie. Il s'agit donc de la perte irrémédiable du sujet, dont ne subsiste qu'une sélection de restes doucement répugnants si d'aventure on venait à les sortir de leur vitrine qui protège autant le spectateur que la relique. Ceci ne signifie cependant pas que l'analogie entre écriture scripturaire de l'histoire et écriture visuelle du cinéma soit dépourvue de valeur heuristique, au contraire.

Un deuxième point d'importance découle de la résolution du rapport de force entre le réel et le film en faveur du film (ou, plutôt, sa résolution contre le réel), et nous donne l'occasion de revenir sur la fallacieuse primauté accordée au cinéma sur les autres arts pour manifester ce réel – si le réel ne passe pas directement dans le cinéma, il ne passe certainement pas plus dans les autres arts. Le lien entre la place largement privilégiée du réel au cinéma et la capacité du cinéma à se construire en une forme indépendante de pensée est un fer de lance de la pensée que développe Badiou quant au cinéma – son inesthétique :

Ce que j'appelle en philosophie mon « inesthétique » tente de dire que la philosophie n'a pas à produire la pensée de l'oeuvre d'art, car l'oeuvre d'art pense elle-même et produit la vérité. Un film est une proposition en pensée, est un mouvement de la pensée, une pensée comme articulée à sa disposition artistique. [...] La vérité que produit le cinéma est marquée par tout cela, elle est transmise en bloc dans son mouvement et sa restitution. C'est ce qui est très stimulant et extraordinairement compliqué quand on se pose la question : « Peut-on parler d'un film ? » De tous les arts, c'est certainement celui qui a la capacité de penser, de produire une vérité la plus absolument indéniable. Ça baigne dans l'infini du réel.¹

Il me semble possible d'aborder autrement ce rapport entre le réel et la capacité du film à proposer une pensée cinématographique, afin d'affranchir cette puissance de l'art de la servitude du réel et de l'exclusivité tyrannique du cinéma. Si refuser la relation privilégiée du cinéma au réel peut apparaître, de

¹ Alain Badiou, « Le cinéma m'a beaucoup donné », *op. cit.*, p. 37. Je souligne, et je remercie à nouveau Antoine Rocipon, à qui je dois Badiou tout entier.

prime abord, comme une fermeture épistémologique, ce refus permet en réalité de convoquer les autres arts au secours de la reconstruction des FCH. Dans un article de 1961, Pierre Francastel s'oppose à un jeune louveteau – Barthes n'a alors que quarante-cinq ans, de quinze années son cadet – autour d'une question qui entretient des liens de parenté très forts avec les FCH. Il s'agit, pour Francastel, d'affirmer l'existence d'une pensée artistique et, dans cette affirmation, de l'identifier comme fondamentalement irréductible à la pensée verbale – rejoignant, en ce dernier avant-poste, Badiou et de Baecque. Partant du postulat selon lequel « une image figurative et une image verbale ne coïncident jamais entièrement l'une avec l'autre »¹, Francastel entend « rejeter l'idée, pourtant si répandue, suivant laquelle une société engendre ses concepts un peu comme le pommier porte ses fruits et cherche ensuite divers moyens plus ou moins adéquats pour les concrétiser. »² Au contraire, la « pensée plastique – ou figurative, comme il existe une pensée verbale ou une pensée mathématique »³, est productrice d'une pensée qui se construit *dans ses formes* : l'oeuvre pense dans son langage avant de penser par le verbe. Ainsi, « la fonction figurative constitue une catégorie de la pensée immédiatement liée à l'action, non pas supplétive de la pensée opératoire ou de la pensée verbale, mais complémentaire et *génératrice d'objets de civilisation qui portent témoignage* sur des aspects autrement inaccessibles de la vie des sociétés présentes et passées. »⁴

Penser l'oeuvre comme un « objet de civilisation », c'est dire que l'art – le cinéma, comme la peinture, mais aussi la musique ou la danse, quoi que chacun de façon très différente – a la possibilité de travailler l'histoire par le biais des formes qu'il développe et qui lui appartiennent en propre : un plan-séquence a la capacité d'être la forme prise par un certain lien à l'histoire, et cette *charge historique de la poétique* ne se réduira dans le langage qu'avec les pertes qui caractérisent les périphrases. Tel que je veux le comprendre, ce qui autorise les FCH (comme il y aurait des FPH ou des FMH – formes picturales ou musicales de l'histoire) à être d'authentiques formes d'une *perception* de l'histoire, c'est moins l'éventuelle relation du cinéma au réel, que celle des arts à l'histoire et qui amenait Francastel à « souhaiter que se développe enfin une problématique des langages artistiques [qui] ne saurait manquer de renouveler très largement et notre connaissance de l'histoire et celle des mécanismes et des lois de l'esprit. »⁵ C'est cet admirable souhait que de Baecque réalise ; les formes artistiques peuvent désormais se penser comme une *interprétation* de l'histoire, et l'oeuvre d'art se présente « non pas comme un produit qui se contente de dire quelque chose du réel, mais comme un monde extérieur qui aide à l'éprouver et à le penser »⁶ – ici se cache, à mes yeux, le plus précieux trésor épistémologique des FCH, qui n'est pas de délester l'historien de l'historicisation des oeuvres, mais de retrouver la façon dont le film interprète l'histoire et se la ré-approprie, la reconstruit, et ce qui est à l'oeuvre, voire qui dirige cette reconstruction – retour à l'histoire. Le serpent tautologique ne se mord pas la queue, puisqu'il y a une volonté de critique de l'histoire notamment, et un travail des mentalités aussi. Au fond, je ne cherche pas à découvrir des morceaux d'histoire qui n'étaient pas déjà présents dans les discours. Je cherche les processus de reconduction

1 Pierre Francastel, « Art et Histoire », *op. cit.*, p. 301.

2 Pierre Francastel, « Art, forme, structure », *Revue internationale de philosophie* (73-74), avril 1965, p. 364-365.

3 Pierre Francastel, « Art et Histoire », *op. cit.*, p. 302.

4 *Ibid.*, p. 301. Je souligne.

5 Pierre Francastel, « Art, forme, structure », *op. cit.*, p. 382.

6 Antoine Rocipon, « Impossible retour de l'Être en guerre dans le cinéma américain contemporain », *op. cit.*

comme de transformation de l'histoire qui sont la marque de la volonté humaine sur l'art et sur l'histoire et, dans un mouvement de retour, ce qui, dans l'histoire et la société, a conditionné ces volontés. J'espère que c'est un territoire légitime pour l'historien.

« Perception », « interprétation », autant de détours qui veulent contourner l'histoire elle-même : resterait-il une dernière appropriation à réaliser dans ces FCH décidément malmenées ? À peine, puisque de Baecque considère bien les FCH comme « un outil rêvé pour élaborer une interprétation de l'histoire »¹ ; Francastel nous le chuchotait alors que ses « objets de civilisation » « portent témoignage sur des aspects autrement inaccessibles » : nous retrouvons, ici, le goût ferraldien de l'art comme révélateur des lapsus idéologiques ou, à tout le moins, pour ce qui, de l'histoire, n'est pas donné. Ainsi en va-t-il de la problématique que Ferro affiche en 1984, plus proche encore des enjeux de cette étude : « quelle conscience de l'histoire le cinéma exprime-t-il aux États-Unis ? »² C'est une nouvelle distance qui est prise entre l'art et le réel, puisque c'est justement parce que l'art n'est absolument pas le réel qu'il peut en être une interprétation, ou l'interprétation d'une perception, soit les histoires que l'histoire ne dit pas. En effet, l'une des forces des arts au regard de l'histoire est de nous renseigner sur ce qui n'y est pas de l'histoire ni du réel, ou seulement de façon marginale : imaginaires, identités, mentalités, régime d'historicité ou, tout au loin, la mémoire collective – des perceptions et des interprétations, soit les histoires que l'histoire ne dit traditionnellement pas. Les FCH font l'histoire d'une économie des médiations de l'histoire, ainsi que du prisme de la volonté humaine. C'est ainsi que j'interprète, *with a bit of a stretch* comme disent nos voisins d'outre-Manche, « l'aptitude, quasi heuristique, du cinéma à se faire “reconstitution”, au passé comme au présent : en restituant son épaisseur réflexive à l'histoire, en offrant à l'histoire une sorte de seconde chance, celle de se rejouer à l'écran avec les moyens du 7^e art. »³ Cette capacité à *re-construire*, à *re-jouer* l'histoire comme un *re-enactment* signifie bien, immédiatement, qu'il ne s'agit ni de réel, ni d'histoire, puisque la forme, « qui correspond déjà à un degré d'élaboration voulue est inadéquate au réel »⁴. Il s'agit bien plutôt d'imaginaire et de mémoire, encore médiés par le royaume des mentalités et celui des constructions identitaires : « il y a en même temps résistance au “réel” et dialogue avec le “réel” »⁵, ce qui constitue l'acte d'interprétation propre aux formes artistiques de l'histoire, avec tout ce que la subjectivité d'un tel acte doit accueillir comme exagérations, oublis, intentions et désirs⁶.

1 Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, *op. cit.*, p. 440.

2 Marc Ferro, « Aux États-Unis, cinéma et conscience de l'histoire », dans *Film et Histoire*, EHESS, Paris, 1984, p. 145.

3 Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, *op. cit.*, p. 439.

4 Pierre Francastel, « Art, forme, structure », *op. cit.*, p. 372.

5 Lucian Boia, *Pour une histoire de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 26-27.

6 Dans la dynamique de la théorie exposée, le seul authentique surgissement du réel et de l'histoire dans le film que je peux concevoir (et qui, cette fois-ci, ne serait partagé que par la photographie) ne peut subsister que dans le micro-détail chargé d'histoire, celui qui échappe au metteur en scène et à son équipe et esquivé ainsi les instances de médiation inhérentes à l'intervention de la topique historique. L'histoire de ces surgissements serait passionnante à lire, mais relève d'un travail d'orfèvre. En ce sens, Ferro, avec ses lapsus, fût peut-être l'un des seuls véritables *historiens du cinéma comme histoire*.

I.2.3.2 LE FILM COMME REPRÉSENTATION (ÉLÉMENTS POUR UNE PRATIQUE)

Maintenant que la représentation a pris sa place dans la topique historique, il faut encore déterminer l'ensemble de principes qui réguleront les échanges réalisés entre les représentations et les éléments de cette topique, et ce à la fois pour la façon dont les médiations de l'histoire construisent les représentations, et dont les représentations, en retour, expriment leur interprétation de certains aspects de l'histoire. Il s'agit, ni plus ni moins, d'une méthodologie, encore largement expérimentale, de critique des représentations cinématographiques *comme sources*. Cette critique doit s'opérer aux quatre niveaux médiateurs de la topique qui, chacun, interrogent les représentations dans leur statut de source de façon différente.

I.2.3.2.1 Le travail de la mémoire : vertus d'une « historicisation galopante »

Penser le statut de source des représentations cinématographiques et la critique qu'elles demandent alors signifie d'abord éclaircir, ici, les rapports qu'elles entretiennent avec les éléments de la topique historique qu'on souhaite les voir représenter – à commencer par la possibilité, pour elles, de se présenter comme des formes de mémoire, empreintes modelées de leur contexte profond d'émergence. C'est à ce trajet de retour des représentations vers la mémoire qu'elles organisent que correspond l'opération d'historicisation – ce qui n'est pas exactement contextualiser. Alors que le second revient à tracer, en tous sens pertinents, les systèmes de contextes qui ont permis l'avènement de la représentation, l'historicisation, elle, demande d'interroger son « épaisseur » :

C'est moins l'histoire, comme opération, que la présence du passé dans le présent qui est au centre de cette démarche. L'historicisation présente une double dimension. Elle est d'abord instrument et moment de compréhension des phénomènes et ce d'une double manière. Parce qu'elle décrit et analyse le processus au terme duquel la réalité présente est advenue et en dévoile la « fabrication » ou la « construction ». Mais aussi et surtout parce que ce faisant, elle établit une distance au monde ; elle produit de l'étrange, met à distance les réalités familières et les rend ainsi disponibles à l'étude. Révéler le passé qui s'est « sédimenté » dans les choses c'est donc d'abord, dans ce cas, adopter une démarche de connaissance.¹

Contextualiser est une horizontalité, un milieu aussi ; elle est le lac dans lequel se développe la vie. Historiciser relève d'une verticalité. Elle est un geysier bouillant qui propulse aveuglément l'historicité des choses en remontant toujours plus haut, toujours plus loin – là est son danger, celui contre lequel Boureau nous met en garde (voir *infra*). En ce sens, la formule de de Baecque est heureuse. Quoi qu'elle soit chez lui péjorativement connotée (« *tomber* dans leur historicisation galopante » – et l'adjectivisation équestre ne désire rien racheter) et que les FCH représentent la possibilité, justement, de tordre le cou à la « mauvaise histoire », faite d'un Ça tyrannique où bouillonnent les pulsions historicisantes, le ré-

¹ Pascale Laborier (éd.), « Temps, histoire et historicité : un point de vue historien », dans *Historicités de l'action publique*, Paris, PUF, 2003, p. 516.

oeuvrement des FCH pratiqué souhaite accueillir à nouveau, en son giron, l'historicisation de ses objets – pourquoi ?

Différons la réponse afin d'affiner encore le rapport au temps et à la mémoire que l'historicisation dégage. Il existe un article (puis un ouvrage), écrit par le médiéviste Alain Boureau, qui veut faire l'histoire du mythe bien connu sous le nom de « droit de cuissage ». L'auteur en suit les circonvolutions dans le temps long du XIII^e au XX^e siècle, afin de montrer comment ce qui ne relève que d'un mythe fût fabriqué de toutes pièces, reconduit, approprié et assimilé. Le parcours de ce droit imaginaire, cette représentation sociale complexe, le conduit à convoquer « des sources et des attitudes totalement hétérogènes : un récit biblique, des convergences religieuses ambiguës, une affaire juridique dans un contexte de libertés urbaines, un conte licencieux écrit dans une cour princière, une note juridique. »¹ Alors que « les régimes de vérités, les échelles et les contextes n'ont aucune commune mesure »², Boureau en vient à formuler une explication qui me semble absolument vitale à l'analyse des représentations : « la notion de représentation tend à produire son propre régime temporel et à y absorber toute l'historicité possible des états mentaux et affectifs des agents de l'histoire. La représentation construirait son histoire tout en donnant l'illusion de procéder de l'Histoire. »³ La représentation engendre du temps, une historicité, ce qu'on pourrait penser plus pragmatiquement en avançant que la représentation ordonne son histoire en faisant appel à une multiplicité d'éléments hétérogènes qui en structurent la condition.

Historiciser consiste bien à faire jaillir de la mémoire. Le statut de cette mémoire est ambigu : parler d'une « mémoire des représentations » est un abus de langage ; elle est mémoire des hommes d'abord. Pourtant, c'est bien les représentations et leur étude qui conditionnent l'organisation de cette mémoire dans le récit historique (on retrouve ainsi Boureau). La « mémoire des représentations » est forcément celle du passage d'une mémoire humaine *vers* les représentations, puisque toute la matière de l'histoire est un produit de l'activité humaine. Ainsi, sur le strict plan de l'organisation virtuelle de la mémoire, l'historicisation ici cherche à retrouver ce qui, dans la synchronicité de la présence, une et entière, de la représentation (tous les éléments de la mémoire qu'elle contient sont présents, là), appartient à la stratification diachronique du dépôt de la mémoire humaine : les représentations artistiques ont le pouvoir de synthétiser et de condenser l'expérience historique. En historicisant, on remonte donc depuis les représentations artistiques (qui organisent l'historicisation, valident la pertinence des éléments convoqués) vers les représentations humaines de l'histoire, soit toute la topique de la perception historique humaine : les analyses que le lecteur découvrira bientôt sont pour beaucoup une exploration remontant jusqu'à la mémoire collective d'après les formes déployées par les représentations.

Dans ces conditions théoriques, les FCH s'opposent-elles à leur galopine historicisation

1 Alain Boureau, « La compétence inductive. Un modèle d'analyse des représentations rares », dans *Les Formes de l'expérience : une autre histoire sociale*, éd. Bernard Lepetit, Paris, Albin Michel, 1995, p. 36.

2 *Idem*.

3 *Ibid.*, p. 23.

galopante ? L'essence constitutive des FCH est bien leur pouvoir de *faire surgir de l'histoire* – en réalité et plus précisément, de présenter dans les formes d'un langage artistique des problématiques d'ordre historique qui sont, exactement, des ré-organisations et ré-appropriations d'éléments de la mémoire collective, travaillées par l'imaginaire, l'identité et les mentalités. Ceci signifie, toujours à rester au niveau des FCH, qu'elles sont les portes d'entrée vers une perception de l'histoire. On voudrait, ainsi, résister à l'attrait de leur historicisation ; la question se résume à l'éternel problème de la redondance, soit : qu'apporte l'historicisation réalisée après l'analyse des FCH ? Telle que je comprends la relation des FCH à leur historicité, l'intérêt est double puisqu'à une approche qui tiendrait d'une *esthétique historique* au sens fort du terme, répond une *politique de l'histoire* complémentaire : retrouver les principales trajectoires prismatiques et le travail de l'imaginaire sur le réel permet l'observation des ruptures et des continuités entre les deux structures qui, elles, nous renseignent sur une perception de la construction identitaire et des autres éléments de la topique – on retrouve des volontés humaines.

Une historicisation fine vise à décoller les strates de temps présentes dans les représentations, les unes après les autres. Elle veut remonter jusqu'aux strates les plus lointaines, parce qu'elle veut affirmer l'existence de la représentation dans un temps très long, lourdement chargé, et dont l'avènement ne se résume pas à ses parents proches, mais au patrimoine génétique de tout un ensemble de lignées combinées. En ce sens, *historiciser* revient à rendre aux représentations leur propre organisation du temps long depuis lequel elles ont émergé au moment où l'on peut s'en saisir. Ce temps surprend toujours par les rythmes qu'il déploie, par sa non-linéarité, sa mise en relation (anachronique s'il le faut) d'éléments disparates – on lui trouverait d'étranges affinités avec le temps psychanalytique du rêve ; il est plus proche encore de celui de la mémoire. Il s'agit d'avoir foi en Ariane et de jongler avec un microscope et un télescope, de jouer sur les tailles et les distances, afin d'embrasser de tout son corps d'historien les innombrables passages qui, dans le temps, ont mené à tel ou tel élément des représentations – quitte à s'éloigner d'elles quelques pages et à ne les tenir plus que par un fil ténu. S'il existe, c'est qu'il est matière à histoire.

Dans la réalisation de ce travail se niche un principe de confrontation d'une grande beauté : entre les FCH et l'historicité dans laquelle elles se sont construites, on trouve deux perceptions de l'histoire, deux formes de travail de la mémoire collective. Le premier s'exprime dans les formes (scripturaires) du langage, le second dans celles des arts ce qui, surtout, veut signifier que le premier tend vers l'objectivité mémorielle (représentation mentale raisonnée de l'histoire), alors que le second tend vers sa subjectivité (représentation de l'histoire exacerbée dans le processus de création artistique). L'interrogation, cette fois-ci, revient à se demander ce qui se cache dans les interstices qui se présentent ainsi ?

Il se cache la possibilité de *mesurer le regard*, de comprendre le travail que l'art impose à la mémoire de l'histoire qui est, en l'occurrence, un travail de ré-appropriation, voire une injonction à l'insoumission et au soulèvement face à l'histoire nationale. Ce sont autant (mais pas plus) les distances que les continuités qui sont intéressantes. Faire de l'histoire, ce ne peut être uniquement faire l'histoire des crises, des

discontinuités et des ruptures, mais c'est aussi inscrire ces ruptures sur les continuités qui les portent et les permettent. Quand le cinéma analyse l'histoire (au sens englobant des différents éléments de la topique historique), il fait plus qu'en restituer la mémoire ; il est une prise de position. La poétique est toujours une politique. Ainsi, même lorsque la mise en scène de l'histoire révélée dans les FCH et dans l'analyse de la mémoire collective correspond au niveau factuel, ce sont malgré tout deux choses fort différentes, puisque les premières sont déjà l'analyse de la seconde. Les FCH sont chargées émotionnellement et transportent les affects d'une communauté quant à elle-même : elles sont, dans le cas de la série noire, une forme d'auto-analyse qui ne dit pas nécessairement le vrai, mais une vérité se tenant en équilibre entre le perçu et son interprétation critique – pas obligatoirement consciente.

L'historicisation galopante ne saurait révéler ses vertus, cependant, sans un autre contre-poids méthodologique fondamental. Il est de la plus haute importance de contrôler et de canaliser ce geysier, afin que l'historicité des représentations ne se dévide pas à l'infini et que jamais on n'ait à pleurer la perte du fil en succombant aux coups du Minotaure : si la représentation organise son historicité, alors il est vital de suivre la façon dont elle l'organise et, plus encore, la hiérarchise.

Au départ se trouve le désir d'échapper au piège positiviste de l'ambition micro-historienne : l'idée selon laquelle le micro éclaire le macro. S'il relève d'une pratique hypothético-déductive élémentaire que l'on puisse procéder à « la vérification locale d'hypothèses et de résultats généraux »¹, le trajet inverse est semé d'embûches. C'est ce qui fût, par exemple, reproché à l'ambition de *Montaillon...*, « illustration remarquable de ce rêve de l'«ethnographie historique»". Un village de Sologne devenait le prototype du village immobile, comme Montaillou l'était du village occitan ; c'était là imposer un modèle d'une mentalité collective qui apparaît rétrospectivement comme une sorte de fantôme ou une créature d'imagination. »² L'histoire de Montaillou n'a trait qu'aux mentalités montalioniennes, ce qu'il n'est cependant pas nécessaire de déplorer.

Ce sont les discontinuités qui rompent la chaîne du local au global qui ont, aussi, contribué aux problèmes méthodologiques mis en lumière par Sorlin quant à *De Caligari à Hitler...* Ces discontinuités opèrent à une grande diversité de niveaux, parmi lesquels une infinité de micro-incisions comme une bouffée de terre de diatomée, entre les représentations cinématographiques et les contextes auxquels ont veu, bien souvent avec trop d'empressement, les rattacher. Sorlin, déjà, avait démontré que « la surreprésentation de la marginalité repérée dans les films italiens des années 1950 devait être considérée moins comme un reflet de la réalité sociale que comme une traduction symbolique de la situation des jeunes réalisateurs à l'intérieur du champ cinématographique. »³ Il faisait toujours preuve de grandes précautions lorsqu'il s'agissait de jeter des ponts entre les représentations et leur plasma socio-historique : « les films faisaient partie du changement social dans la mesure où ils intégraient les mutations profondes

1 Jacques Revel (éd.), « Micro-analyse et construction du social », dans *Jeux d'échelles : la micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard, 1996, p. 26.

2 Christian-Marc Bosséno et Michel Vovelle, « Des mentalités aux représentations », *op. cit.*

3 Sylvie Lindeperg, *Les Écrans de l'ombre : la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français, 1944-1969*, *op. cit.*, p. 15.

qui affectaient le comportement des gens, mais même si ceci est indéniable, il serait dangereux de connecter directement les modifications sociales avec les images filmées.»¹ Le premier, il prônait l'historicisation des films, afin de pallier le manque inhérent aux représentations – celui de l'absence ontologique du réel – au profit de la *reconstitution* : le cinéma « ouvre des perspectives sur ce qu'une société avoue d'elle-même et sur ce qu'elle refuse mais ce qu'il laisse entrevoir est partiel, lacunaire et ne devient utile à l'historien que par une confrontation avec d'autres formes d'expression. »²

Ce que Sorlin ressentait presque intuitivement, Esquenazi l'a érigé en un principe de méthode que j'appellerais le *principe de proximité*. Alors que, dans son travail sur le film noir, il se demande si « une œuvre (ou un ensemble d'œuvre) est-elle le reflet d'une situation sociale ? »³, il rencontre la discontinuité d'échelle suivante : « comment en effet justifier que le milieu hollywoodien, ou au moins d'une partie de ce milieu (le film noir ne représente qu'une faible partie de la production des années 1944-1950), se soit fait le héraut d'une situation très générale, comme les conditions de la réadaptation de vétérans souvent très jeunes ou l'angoisse créée par la guerre froide ? »⁴ Sa résolution est absolument tributaire des apports de l'histoire des représentations, puisqu'il s'agit de dépasser une analyse confortablement cantonnée à l'œuvre, pour se demander selon quelles modalités il est possible de remonter vers le prisme. Le principe de proximité apparaît ainsi : « nous ne demanderons pas non plus au film noir de figurer toutes les crises américaines contemporaines, mais seulement celles vécues par les auteurs des films. »⁵ La topique historique le montre, ne constitue l'historicité des représentations que ce qui, de l'histoire, est médié par l'expérience puis par la mémoire humaine. En ce sens, Esquenazi attire l'attention sur « la médiation nécessaire de l'institution de production » :

*Les films noirs ne sont pas l'œuvre du public américain qui y intégrerait ses inquiétudes et ses émotions ; ils sont façonnés par une population particulière qui certes veut intéresser le public mais traduit d'abord ses conditions de travail, ses émotions, ses valeurs. Si les films noirs expriment une situation sociale, il s'agit d'abord de celle du milieu hollywoodien ou plus exactement de cette part de ce milieu responsable de la conception du film noir. Ainsi ne s'agit-il pas de considérer des conjonctures sociales générales aussi importantes soient-elles, mais de revenir aux situations vécues par les producteurs du film noir.*⁶

Esquenazi n'hésite pas à libérer l'échelle micro de la contrainte d'une tension vers le macro : les films noirs ne représentent pas nécessairement *que* ceux qui les ont créés (d'autres identifications sont tout à fait envisageables), en revanche n'y est présent que ce qui y a été mis (et donc directement vécu) par leurs auteurs – la définition, aussi précise que possible, de la société concernée est un point de méthode intransgressible. Son vécu est immédiatement tributaire des conditions de travail, elles-mêmes découlant des évolutions subies par le milieu de production dans lequel s'inscrit le film. Dans cette optique, j'ai tâché de donner une place importante à l'analyse de ce milieu, et de toujours montrer la façon

1 Pierre Sorlin, *European Cinemas, European Societies, 1939-1990*, *op. cit.*, p. 215.

2 Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma : ouverture pour l'histoire de demain*, *op. cit.*, p. 51.

3 Jean-Pierre Esquenazi, *Le Film noir*, *op. cit.*, p. 68.

4 *Ibid.*, p. 69-70.

5 *Ibid.*, p. 76.

6 *Ibid.*, p. 70.

dont les évolutions plus vastes se retrouvaient – ou non – dans les institutions de production, ainsi que la façon dont celles-ci ont pu contribuer au dessin des mémoires et mentalités de la série noire hongroise. Le principe de proximité n'est cependant pas la fermeture de l'historicisation sur les institutions de production, ou sur l'entourage le plus immédiat ; il signifie bien plutôt la nécessité de toujours retrouver la relation qui unit l'histoire à ceux qui en auraient fait l'expérience, ce qui justifie l'idée selon laquelle « le film noir, et en son coeur la ville noire, est une figuration d'une vision, ou peut-être devrait-on dire d'une émotion, largement commune aux intellectuels européens et américains durant les années 1920 : elle touche au monde contemporain transformé par le capitalisme et les industries culturelles dont les mégapoles sont le coeur, le feu central. »¹

Ce principe demande aussi, de la part de l'historien, le respect du complémentaire *principe de l'armure* – à quelle distance doit-on se placer pour tisser ensemble histoire et poétique ? En tissage, l'armure désigne la manière de croiser fils de chaîne et fils de trame (dans le métier à tisser de basse-lisse, respectivement fils horizontaux et verticaux). Le principe de l'armure veut insister sur l'absolue nécessité, pour l'historien, de penser l'échelle du croisement entre ses deux fils principaux que sont poétique et histoire. On peut se placer au plus serré possible de l'armure entre fils de chaîne et fils de trame, entre représentations et histoire, mais cette échelle n'est pas toujours possible ou même souhaitable d'atteindre, du fait de l'extrême précision de ses mises en relation qui conduisent, rapidement, à une sur-interprétation de l'analyse poétique par l'histoire².

I.2.3.2.2 Le travail des mentalités : à l'ombre des jeunes films en fleurs

On peut entrevoir derrière ce paradigme indiciaire ou divinatoire le geste peut-être le plus ancien de l'histoire intellectuelle du genre humain : celui du chasseur accroupi dans la boue qui scrute les traces de sa proie.

Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire »

Personne ne songerait à nier la présence des mentalités dans les représentations artistiques. Tapiées dans l'ombre, elles sont le terreau humain dans lequel se forment et fleurissent les idées créatives. En retour, on est en droit de formuler des hypothèses quant aux modalités d'analyse, depuis les représentations, de certains aspects du royaume des mentalités que l'on pourrait y déchiffrer, ainsi que des inflexions que leur représentation a pu subir (inconsciemment) ou dont elle a pu être l'objet (consciemment). Mandrou, par exemple, a montré que l'originalité du Baroque réside dans l'expression d'une mentalité, qu'il désire expliquer au niveau socio-économique : « nous établissons un lien étroit entre une forme d'art et une crise économique pesée, supputée dans ses répercussions sociales [...] [qui] n'a pas que peu contribué à créer le climat psychologique dont le Baroque est sorti, dont il s'est inconsciemment nourri. »³ Les historiens des mentalités s'accordent donc à dire que « dans le domaine

1 *Ibid.*, p. 404.

2 Un exemple en est donné en II.2.1.2.2.

3 Robert Mandrou, « Le baroque européen : mentalité pathétique et révolution sociale », *op. cit.*, p. 914.

culturel [...] se sublime la mentalité et la sensibilité d'une époque »¹, ou que les documents littéraires et artistiques font l'« histoire non pas des phénomènes “objectifs” mais de la représentation de ces phénomènes », en vertu de quoi « l'histoire des mentalités s'alimente naturellement aux documents de l'imaginaire. »² Il apparaît alors encore une fois primordial, dans la compréhension des représentations, de retrouver le travail des médiations et de les faire communiquer. Dans le cas des mentalités et, en leur sein, du régime d'historicité, il s'agit de transformations subies par les éléments structurants de la mémoire collective qui *passent* dans les mentalités et le régime d'historicité pour se constituer en attitudes collectives – ce qui est, déjà, à mi-chemin vers la constitution des identités collectives. Ces attitudes collectives constitutives des identités humaines *passent* (à nouveau selon des processus de transformation complexes) ensuite dans les représentations qu'une collectivité donnée produit.

Retrouver ces *passages* peut s'avérer une spéléologie plus tortueuse encore que celle menant à la mémoire. Pourtant, il est vrai que les représentations artistiques constituent bel et bien un terrain privilégié pour cette recherche. Francastel déjà appelait à considérer l'oeuvre d'art comme un *témoignage* plutôt que comme une simple illustration³ ; le travail de Beauré sur la guerre comme expérience du temps est un modèle exemplaire de critique des sources qui non seulement différencie chaque type de document et les problématiques particulières qu'il impose, mais prend en plus en compte la tension entre leur statut artistique et la nature obscure, cachée du régime d'historicité via le travail des identités collectives⁴. Ce n'est que lorsque cette base est solidement établie qu'il s'autorise à entrer dans le vif de l'analyse : « une fois posées ces réflexions sur les sources comme témoignage et comme lieu où se fabriquent les *identités de guerre et les rapports au temps*, il nous reste à examiner les principales caractéristiques des rapports au temps des combattants, pour voir si ceux-ci débouchent sur la formation d'un régime d'historicité propre aux combattants entre 1914 et 1918. »⁵

Il s'agit donc bien de saisir « les principales caractéristiques des rapports au temps » d'un groupe donné à l'aide de documents artistiques, sources-témoignages dans lesquelles on plonge pour retrouver « les traces même infinitésimales [qui] permettent de saisir une réalité plus profonde, impossible à atteindre autrement. »⁶ En ce sens, le film, qui « transforme le temps en perception [...] plus exactement, il transforme le “sens intime du temps” en représentation »⁷, est bien une des « zones privilégiées » qui permettent de déchiffrer ce qui, de la réalité, est opaque⁸ – et cela, rappelons-le, dès Ferro : « un procédé apparemment utilisé pour exprimer la durée, ou telle autre figure (de style) transcrivant un déplacement

1 Michel Vovelle, *La mentalité révolutionnaire : société et mentalités sous la Révolution française*, Paris, Editions sociales, 1985, p. 264.

2 Jacques Le Goff (éd.), « Les mentalités : une histoire ambiguë », dans *Faire de l'histoire III. Nouveaux objets*, Paris, Gallimard, 1974, p. 120.

3 Pierre Francastel, « Réflexions nouvelles sur un vieux procès : l'art italien et le rôle personnel de saint François », *Annales. Histoire, Sciences sociales* (4), décembre 1956, p. 428.

4 Nicolas Beauré, « La guerre comme expérience du temps et le temps comme expérience de guerre. Hypothèses pour une histoire du rapport au temps des soldats français de la Grande Guerre », *op. cit.*, p. 170-174.

5 *Ibid.*, p. 174. Je souligne.

6 Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Lagrasse, Verdier, 2010, p. 232.

7 Alain Badiou, « Du cinéma comme emblème démocratique », *op. cit.*, p. 380-381.

8 Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, *op. cit.*, p. 290.

dans l'espace, etc., peuvent, à l'insu du cinéaste, révéler des zones idéologiques et sociales dont il n'avait pas nécessairement conscience, ou qu'il croyait avoir refoulées. »¹

Pour retrouver les mentalités, je crois d'abord que les FCH sont un outil particulièrement adéquat, attendu que leur vocation est de cristalliser les éléments structurants du langage cinématographique pour leur rendre la parole quant à ce dont les films sont chargés. Plus encore, le cas de la série noire hongroise est d'autant mieux adapté à la recherche du régime d'historicité par les FCH, du fait que la question même du régime d'historicité est centrale aux yeux de ses auteurs, qui lui font occuper une grande partie de leurs discours cinématographiques. C'est, ensuite, cette puissance *cristallisante* des FCH qui amène presque naturellement à saisir ces formes sous des caractéristiques qui s'articulent à celles du régime d'historicité puisque, dans l'approche qui est la mienne, les rapports au temps qui le compose ne peuvent se saisir qu'à l'aide de caractéristiques elles-mêmes synthétiques jusqu'à la cristallisation. J'ai trouvé chez Victor Gnassounou et Henri Rouso la plus grande proximité dans l'acception des outils de saisie du régime d'historicité, eux qui, respectivement, parlent de « malheur » et d'« isolement »², ainsi que de « réparation » ou de « victimisation »³. Ce que j'appellerais, par nostalgie enfantine et parce qu'ils résonnent d'une aura parente de l'interdit tant ils sont chargés sémantiquement, les « gros mots », grands organisateurs du régime d'historicité hongrois, comptent le désespoir, la résignation, le fatalisme, la solitude et quelques autres que le lecteur découvrira au fil des pages et des images. Ils sont les cristaux linguistiques d'une expérience affective des temps historiques retrouvée dans le choc des représentations cinématographiques et de leur historicisation ; ils sont les outils permettant la préhension de la mise en tension du champ d'expérience et de l'horizon d'attente.

À leur propos, il faut apporter la précision suivante : on pourrait avoir la sensation, à les croiser ainsi isolés, d'une certaine simplicité et, partant, d'une approche travaillant la naïveté culturelle jusqu'à l'insulte nationale. Cette thèse, centrée sur le rapport entre les représentations cinématographiques et le régime d'historicité, ne prétend pas à l'exhaustivité dans l'analyse des traits mentaux caractéristiques de cette identité hongroise ; elle ambitionne plutôt de proposer une base d'analyse quant à la charge historique des films et de leurs poétiques sinon minimale, du moins raisonnable, afin d'en finir avec les comparaisons trop hâtives et, en dernier lieu, offensantes envers les Hongrois dont le peuple et les mentalités se retrouvent trop souvent réduites à de simplistes généralités historiques. Le désespoir hongrois, par exemple, si souvent évoqué au détour d'une critique d'un film de Tarr, est en réalité une construction psycho-sociale d'une complexité vertigineuse, qui demande plusieurs dizaines de pages d'analyse étalées sur quelques mille ans composés de temps longs comme de temps courts. J'ai la conviction que c'est au seul prix de cette historicisation galopante (mais non à bride abattue) que nous pouvons comprendre les enjeux historiques d'une poétique cinématographique. Ainsi, les gros mots qui structurent l'analyse doivent être compris dans toute la complexité qui est au travail en leur sein. Chacun de ces mots est un mot-clef, un cristal qui synthétise des formes complexes, irréductibles et dont seule

1 Marc Ferro, *Cinéma et histoire* [1977], Paris, Gallimard, 1993, p. 22-23.

2 Victor Gnassounou, « Haïti : le défi d'un nouveau régime d'historicité », *op. cit.*

3 Henri Rouso, « Les dilemmes d'une mémoire européenne », *op. cit.*, p. 214-215.

une analyse historique relativement détaillée peut permettre d'en saisir les contours les plus effacés. Leur apparition est le résultat d'une contrainte : une fois analysée la complexité inhérente aux différents traits du régime d'historicité hongrois, le récit *demande* une forme synthétique d'expression de ces traits pour évoluer et faciliter leur articulation. Car c'est, en dernier lieu et au-delà de leur pouvoir cristallisant, leur juxtaposition qui affine diaboliquement leur complexité : le désespoir est une chose, mais lorsqu'il s'articule à la résignation, au fatalisme, à une attitude de martyr, à la déresponsabilisation, etc., on retrouve une structure mentale autrement plus précise – toutes ces caractéristiques s'entre-définissent au plus haut point, ontologiquement et épistémologiquement. Le désespoir est fondamentalement différent s'il naît, entre autres choses, d'une conscience aiguë de l'impossibilité du changement historique et de l'impuissance face à l'histoire, ou s'il venait à naître d'une culpabilité dévorante face à sa propre histoire – le régime d'historicité qu'il participe à construire change aussi sensiblement de nature. Tous ces paramètres qui se développent les uns les autres au fil du récit me font espérer avoir écrit une histoire qui ne soit ni simpliste, ni naïve, ni offensante, mais au contraire et autant que faire se peut, à l'image de la vie mentale des sociétés.

I.2.3.2.3 Le travail *sur l'identité nationale* : résister à son historicité

| | |
|--|--|
| <p><i>À qui était ce soupir étouffé, Qui hurle, pleure et dans cette course sauvage Qui frappe la voûte du ciel Qui sanglote comme un moulin en enfer Ange tombant, cœur brisé, âme folle, Armées battues ou espoirs audacieux ?</i></p> | <p><i>Kié volt ez elfojtott sobajtás, Mi üvölt, sír e vad rohanatban, Ki dörömböl az ég boltozatján, Mi zokog mint malom a pokolban, Hulló angyal, tört szív, őrült lélek, Vert hadak vagy vakmerő remények?</i></p> |
|--|--|

Vörösmarty Mihály, « Le vieux Tsigane » (1854)

Placer cette ultime partie de réflexion quant aux représentations sous l'égide de cet extrait n'est pas en premier lieu la recherche d'une référence au poète romantique hongrois. Son intérêt, ici, est celui de la ré-appropriation qu'en fait Krasznahorkai lui-même : il choisit de découper dans le long poème ce court extrait, afin de le placer sur son site personnel sous la rubrique *A magyarokhoz*, « sur les Hongrois »¹. Celle-ci arrive en troisième position, juste après « Home » et « My name » : alors qu'il investit un espace pour articuler et hiérarchiser lui-même ses propres identités, la question nationale arrive immédiatement après son propre nom. Aux yeux d'un Français, il me semble, c'est pratiquement impensable ; commencer sa propre présentation en décrivant son identité française tendrait au ridicule nationaliste. Il en va autrement pour les Hongrois qui, durant la quasi totalité de leur vie de peuple, ont eu à lutter pour la sauvegarde de leur identité – jusqu'à s'y retrouver enfermés. L'analyse exhaustive des relations entre 1) le poème original, scandé par un refrain déclamant « Soulève-toi, Tsigane, laisse nos problèmes nous quitter » et empreint d'un « désir pour un cataclysme nettoyant [*cleansing*] qui détruirait le vieux monde des “péchés, des misères et des illusions” »², 2) son contexte d'écriture, « réflexion visionnaire sur l'état

1 <http://www.krasznahorkai.hu/amagyarokhoz21.html>.

2 György Gömöri, « Vörösmarty Mihály », dans *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760-1850*, éd. Christopher John Murray, New

d'esprit du poète lui-même contre les événements contemporains, et spécifiquement la Guerre de Crimée », écrit quelques années après l'échec de 1848, 3) son contexte de ré-appropriation après l'échec de 1989, 4) la découpe que choisit d'y pratiquer Krasznahorkai, centrée sur la dialectique de l'espoir et du désespoir, qui rejète la « note d'espoir pour le futur » sur lequel le poème se terminait et enfin, 5) la façon dont ces tensions aboutissent sur une définition déjà d'une grande précision de l'identité hongroise, cette analyse-là serait aussi longue que passionnante. Un autre des poèmes majeurs écrits par Vörösmarty dans les dernières années de sa vie, *Az emberek* (1846)¹, voit chacune de ses strophes scandées par *Nincsen remény!*, « aucun espoir » ou « tout espoir est vain ».

Il y a, chez les Hongrois, un besoin de penser puis de représenter sa propre identité nationale d'une vitalité inépuisable, comme en témoignent les œuvres de Márai Sándor ou Konrád György, parmi toutes les autres ; comme en témoigne aussi une approche sociologique de la question². Face au « pouvoir qu'ont les hommes de réordonner la matière de leur expérience »³ et puisque « chaque époque se fabrique mentalement sa représentation du passé historique »⁴, l'historien veut, pour chaque temps, chaque lieu et chaque groupe social, « pouvoir se représenter de quelle façon ces hommes envisageaient le sens de leur vie ; et quelle conscience ils ont de leur identité. »⁵ Ce travail sur l'identité articule les différents éléments de la topique historique, au sein desquels le régime d'historicité occupe une place prépondérante pour ces Hongrois. L'expérience du temps est au cœur de la série noire et de la réflexion qu'elle propose : la thèse défendue veut que la magyarité puisse, en grande partie⁶, s'ordonner selon le régime d'historicité qui la constitue. Après avoir réfléchi aux modalités d'influence propres à la mémoire humaine sur les représentations et à l'historicité qu'elle leur permet de composer, après avoir considéré l'influence des mentalités et du régime d'historicité sur les œuvres, il reste à comprendre comment la série noire représente une expérience du temps qui est, dans le cœur de ces Hongrois, la recherche d'une forme de rédemption historique : un travail, donc, plus que sur la construction identitaire, sur la ré-appropriation de la mémoire et des structures mentales pour la recherche d'une contre-identité nationale – le film comme représentation critique d'une expérience du temps.

Le régime d'historicité nationaliste est caractérisé par la fierté magyare, fondée sur une interprétation de l'histoire profondément mythifiée et déformée, embrassant la bave aux lèvres le complexe de supériorité ainsi que la xénophobie qui l'accompagne. Il s'efface presque entièrement, dans

York / Londres, Fitzroy Dearborn, 2004, p. 1197 ; *idem* pour les deux citations suivantes.

1 Que l'on traduirait littéralement par « Les hommes » mais que l'on trouve plus volontiers présenté sous le titre « Sur l'humanité ».

2 Csepeli György souligne « le fort intérêt à répondre » des jeunes à la question de leur relation affective à leur identité nationale, avec seulement 9 % de refus. Dans *Structures and Contents of Hungarian National Identity. Results of Political Socialization and Cultivation*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1989, p. 70.

3 Pierre Francastel, « Art & Histoire : dimension & mesure des civilisations », *op. cit.*, p. 316.

4 Lucien Febvre, *Le Problème de l'incroyance au XVI^e siècle : la religion de Rabelais* [1942], Paris, Albin Michel, 1947, p. 29.

5 Emmanuel Le Roy Ladurie, *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*, *op. cit.*, p. 190.

6 Être hongrois ne procède pas seulement d'un rapport au temps. Pourtant, le temps ordonne, organise, hiérarchise aussi beaucoup d'attitudes collectives que les gros mots traduisent, et touche à, voire subordonne des éléments constitutifs de l'identité qui ne font pas partie du temps. L'Alföld, par exemple, est un espace, mais exprime aussi un rapport au temps – reste malgré tout un abondant cortège de chimères qui composent l'identité hongroise mais que le régime d'historicité ne traite pas.

ce groupe, au profit d'une forme de honte socio-historique et à un investissement du complexe d'infériorité, ainsi qu'à la tolérance, alors que la culture hongroise (langue, arts et penseurs) fait l'objet d'un contre-investissement de la fierté nationale très fort. La question de l'identité, telle qu'elle transparait dans les représentations, est absolument libre de considérations ethno-raciales (être Hongrois ne signifie pas, et ne se mesure pas plus à des critères de cet ordre). Si ces auteurs questionnent l'identité nationale, c'est à travers d'autres inquiétudes (la responsabilité, la solitude, le désespoir, etc.), qui visent à une remise en question constructive. Lorsque l'on accepte, tacitement ou non, une identité (soit lorsque l'on s'*identifie*), il est possible d'être passif et de se laisser construire par celle-ci (c'est-à-dire, par les représentations stéréotypées et dominantes qui sont actives collectivement), ou d'être actif et tenter, en retour, de se les approprier en les reconstruisant selon une vision personnelle qui correspond mieux à son éthique propre. Ainsi, de la même façon qu'être homme peut signifier se construire dans le « mythe de la virilité »¹, on peut aussi choisir de réfléchir à l'identité masculine afin d'en éliminer, autant que possible, ce qui relève d'une construction culturelle identitaire toxique². La position de ces Hongrois est plus instinctive, mais très proche de celle-ci malgré tout : il s'agit alors, pour l'historien des représentations, de penser « la construction des identités sociales comme résultant toujours d'un rapport de force entre les représentations imposées par ceux qui ont pouvoir de classer et de nommer et la *définition, soumise ou résistante, que chaque communauté produit d'elle-même.* »³ Pour Lepetit et les historiens français des années 1990, il importa de ré-introduire une approche pragmatique et sociologique (« une problématique de la réception ou, si l'on veut, de l'herméneutique sociale des objets »⁴) dans l'étude des mentalités, de les ré-inscrire dans le temps de leur appropriation, renforçant les liens de cette notion avec celle d'identités collectives, justement parce qu'on permet ainsi aux hommes de s'en saisir activement, et collectivement : « lorsque le cinéma abordé est celui qui se construit par les discours, le schème fondamental de l'identité est utilisé pour permettre l'avènement d'un cinéma national, condition de possibilité d'un débat sur l'identité nationale au sein du cinéma. »⁵ Cette pluralité des imaginaires nationaux et de leur représentation est encore une richesse ; le débat est un dialogue qu'alimentent les représentations cinématographiques.

La pluralité des représentations est d'autant plus importante lorsque le champ d'expérience ressemble à un champ de ruines, où la construction identitaire est sans cesse entravée par les événements traumatiques, et que le travail reconstructeur de la mémoire s'est trouvé lui-même déjoué par différentes politiques délétères depuis plus d'un siècle. Benjamin Stora a ainsi mis en lumière, dans son travail sur la mémoire de la guerre d'Algérie et sous la métaphore de la *gangrène*, le contre-coup que le souvenir traumatique porte aux mentalités collectives lorsque celui-ci n'est pas adéquatement remémoré⁶. La douleur de l'oubli et des déformations de la mémoire collective est infinie, quand elle supprime le nécessaire cataplasme qui aurait dû être appliqué avec douceur et attention.

1 Voir Olivia Gazalé, *Le mythe de la virilité : un piège pour les deux sexes*, Paris, Robert Laffont, 2017, 418 p.

2 Voir, à ce propos, Victoire Tuillon, *Les Couilles sur la table*, Paris, Binge audio éditions, 2019, 255 p.

3 Roger Chartier, « Le Monde comme représentation », *op. cit.*, p. 1513. Je souligne.

4 Bernard Lepetit (éd.), « Le présent de l'histoire », dans *Les Formes de l'expérience : une autre histoire sociale*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 296-297.

5 Maria Tortajada, « Du "national" appliqué au cinéma », *op. cit.*, p. 27.

6 Benjamin Stora, *La gangrène et l'oubli : la mémoire de la guerre d'Algérie* [1991], Paris, La Découverte, 2011, 376 p.

C'est donc ici qu'interviennent, notamment, les artistes. Ils ont le pouvoir de proposer une forme de contre-identité, qui cherche à retrouver sa mémoire et à se l'approprier de façon à combler les vides et les douleurs, à soigner la gangrène laissée exsangue et purulente par les forces politiques et/ou sociales gouvernant les représentations dominantes de l'histoire : « la constitution d'une identité collective pour un groupe semble répondre d'abord au besoin de se défendre vis à vis des contraintes qui lui sont imposées, mais aussi de revendiquer une définition autonome de son propre projet d'existence »¹. Les films ont, c'est indéniable, le pouvoir de faire « mieux comprendre les structures et les enjeux de cette mémoire, par laquelle la société se pense et se donne à voir comme nation. »² Ils peuvent mettre en scène l'identité, ils peuvent se l'approprier et ils peuvent, de cette façon, essayer de devenir eux-mêmes *acteurs* d'une nouvelle identité – les trois opérations étant intimement liées. Puisque « l'identité collective est à la fois et indissociablement un processus et un produit »³, elle est en perpétuelle construction et l'on peut, à bon droit, entendre participer à cette construction – de tout le poids dont on dispose, même s'il ne touche que quelques centaines de spectateurs.

Tortajada propose (en s'inspirant des recherches de Hobsbawm et de Bourdieu) de penser le « stéréotype fondamental de l'identité », qui tend à se déduire des discours nationalistes⁴ et des représentations que ceux-ci engendrent, puisque « la construction de l'identité nationale est forte des représentations qui *élèvent et renforcent* les qualités de la nation. »⁵ À bien garder cette dernière citation en tête, le lecteur ne pourra qu'être frappé par le positionnement diamétralement opposé que les auteurs de la série noire adoptent. L'identité collective qu'ils expriment – et à laquelle ils appartiennent – est constamment entachée d'émotions d'une profonde négativité : loin d'élever et de renforcer les éventuelles qualités de la nation, ils cherchent au contraire à les faire se tenir sur l'étroite planche des vaisseaux pirates – quelque peu à l'image de la nouvelle vague suisse, qui amenait Tortajada à se demander la précieuse question « comment les films sont-ils fondés en autorité à produire une déconstruction du stéréotype identitaire suisse ? »⁶

Alors qu'un groupe de films (et d'auteurs) « stigmatisent [...] des stéréotypes du “national” » et cherchent à les déconstruire, l'autrice invite à coupler à une analyse esthétique l'analyse des « stratégies de fondation de leurs propres discours. » Ce passionnant obstacle méthodologique doit, à son sens, se résoudre dans une étude du contexte de réception, « en tenant compte des interventions des cinéastes eux-mêmes, des critiques ou d'autres instances appartenant à des organes de presse. C'est là que la

1 Richard Wittorski, « La notion d'identité collective », *op. cit.*

2 Marco Gastyne et Dimitri Vezyroglou, « Mémoire nationale et cinéma français en 1928, *La Merveilleuse Vie de Jeanne d'Arc* », dans *L'événement : images, représentations, mémoire*, éd. Christian Delporte et Annie Duprat, Paris, Créaphis, 2003, p. 245.

3 Richard Wittorski, « La notion d'identité collective », *op. cit.*

4 Maria Tortajada, « Du “national” appliqué au cinéma », *op. cit.*, p. 21-22. Voir aussi l'article pionnier de Pithon, qui combine une irréprochable approche historique du contexte de production des films à une étude iconologique des images (motifs visuels, représentations de personnages, etc.), afin de repérer les formes nationales qu'exprime son corpus. Rémy Pithon, « Cinéma suisse de fiction et “défense nationale spirituelle” de la Confédération helvétique (1933-1945) », *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine* (2), 1986, p. 271 *et passim*.

5 Maria Tortajada, « Du “national” appliqué au cinéma », *op. cit.*, p. 11-12. Je souligne.

6 *Ibid.*, p. 25-26, *idem* pour les trois citations suivantes.

légitimité de leurs discours est mise à l'épreuve » – seul point où, malheureusement, je ne veux plus suivre l'autrice. En effet, il me semble qu'il y a ici une dommageable confusion entre deux pouvoirs, celui de la légitimité et celui de l'efficacité, attendu qu'une tentative non fonctionnelle n'en est pas pour autant (nécessairement) illégitime. En revanche, situer les films contestataires dans le champ cinématographique sur le plan social et pragmatique apparaît, effectivement, de la plus haute importance pour qui veut, au-delà des intentions, se saisir des résultats : comme le rappelle Christophe Charle, « il faut au préalable avoir construit les espaces sociaux et culturels (les champs pour reprendre la notion de Bourdieu) qui les ont produits et dans lesquels ils se déploient et avoir établi l'exacte position occupée par l'écrivain, l'artiste ou le cinéaste considéré. »¹ En dernier lieu, les FCH me semblent idéales pour appréhender la (dé)construction d'un stéréotype identitaire, puisque leur pouvoir cristallisant fait résonner une forme cinématographique avec une attitude collective qui, elle, est constitutive d'une représentation (créditant ou discréditant) identitaire. On rejoint ainsi Badiou tissant ensemble les FCH et la matière que le cinéma puise dans l'expérience de ceux qui le font, alors qu'il se demandait – autre question-cristal Ô combien précieuse – « qu'est-ce que le sujet d'un film ? [...] De quoi le film, en définitive, est-il la mise en forme ? [...] Le sujet d'un film ce n'est pas son histoire, son intrigue, mais ce sur quoi ce film prend position, et *par quelle forme cinématographique il le fait.* »²

Cette exploration de la notion de représentation, et plus spécifiquement de la représentation cinématographique, s'est réalisée dans une approche d'abord ontologique, avant de se diriger progressivement vers une tentative d'ordonnement de principes fondamentaux ayant pour vocation de réguler partiellement la pratique des représentations cinématographiques, tout en ayant à cœur de les articuler pas après pas à la topique historique. Le pas conclusif qu'il reste à faire veut encore articuler cette construction épistémologique à son héritage historiographique : au terme de ce parcours où l'on marche parmi les représentations en gardant la tête dans la topique, quelle histoire le cinéma peut-il permettre de faire ? Elle appartient à l'histoire des manifestations souterraines de l'histoire, dans un héritage qui se revendique d'abord de deux illustres Marc, Bloch et Ferro, eux dont les travaux sont à jamais un phare pour les historiens, et pour les historiens s'attachant au cinéma. D'abord Bloch, avec Febvre et tous ceux qui se sont, à leur suite, élevés contre l'histoire événementielle et pour l'histoire des obscurités ; ensuite Ferro, pour son désir d'une contre-analyse de la société : aller chercher l'histoire même (surtout) là où elle ne se présente pas et la débusquer au-delà, si besoin, des témoignages individuels – même si partir à la rencontre du domaine des idéologies ou de celui du régime d'historicité demande deux histoires qui n'ont de commun, dans leurs objets et leurs méthodes, que leur goût pour les marges et les marginalités. J'aime le commentaire de Lagny sur l'ouvrage *Le Cinéma français des années 1960* de Freddy Buache, qu'elle critique pour sa tentative « d'évaluer le rapport d'un cinéma qui se pique d'analyse sociale avec les événements politiques ; l'ennui vient du fait que ce rapport est quasi inexistant »³, parce que c'est

1 Ludivine Bantigny et Quentin Deluermoz, « Entretien avec Christophe Charle : autour de *Discordance des temps : une brève histoire de la modernité* », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* (117), janvier-mars 2013, p. 235.

2 Alain Badiou, « Le cinéma m'a beaucoup donné », *op. cit.*, p. 27. Je souligne.

3 Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma*, *op. cit.*, p. 111.

justement lorsque ce rapport apparaît comme « quasi inexistant » qu'il me semble le plus intéressant à explorer. On y découvre moins les gros sabots de l'analyse cinématographique d'une situation politique que les fines broderies du travail souterrain des mentalités – ici, du régime d'historicité – par lesquelles l'histoire et sa mémoire reviennent dans les images et leurs imaginaires. Réfléchir le poids des structures mentales millénaires (et, notamment, du régime d'historicité qui les organise si bien chez les Hongrois) sur les représentations cinématographiques et la façon dont celles-ci peuvent être utilisées pour s'affranchir des formes identitaires dominatrices et perverses engendrées me paraît une démarche d'autant plus importante face à la contemporanéité de notre monde, où la question nationale revient avec une intensité qu'on ne lui avait pas connu depuis le début du XX^e siècle et dont la Hongrie orbánienne fait, malheureusement, figure de fer de lance [III.2.3.2].

I.2.4 QUAALUDE : UNE ROBE COULEUR(S) DU TEMPS

La vie a une condition souveraine et bien exigeante, elle n'est véritablement la vie qu'autant qu'elle est complète. Ses organes sont tous solidaires et ils n'agissent que d'ensemble. Nos fonctions se lient, se supposent l'une l'autre. Qu'une seule manque, et rien ne vit plus. On croyait autrefois pouvoir par le scalpel isoler, suivre à part chacun de nos systèmes ; cela ne se peut pas, car tout influe sur tout. Ainsi, ou tout, ou rien. Pour retrouver la vie historique, il faudrait patiemment la suivre en toutes ses voies, toutes ses formes, tous ses éléments. Mais il faudrait aussi, d'une passion plus grande encore, refaire et rétablir le jeu de tout cela, l'action réciproque de ces forces diverses dans un puissant mouvement qui redeviendrait la vie même.

Jules Michelet, *Préface à l'histoire de France*

Durant les toutes premières années d'un Cinquecento naissant, Michel-Ange s'est vu octroyé la commande d'une statue de David dans un immense, quoiqu'étroit bloc de marbre blanc sorti de Carrare. L'anecdote est célèbre, deux sculpteurs avant lui s'y étaient déjà essayés, avant de renoncer devant la difficulté de la tâche – notamment à cause d'une brèche dans le bloc qui rendait l'entreprise périlleuse. Michel-Ange travailla presque deux ans à l'abri des regards avant de révéler, le 23 juin 1503, une sculpture qui allait contempler le monde depuis un regard élevé à quelques cinq mètres de haut. La brèche, quant à elle, s'était intégrée à la sculpture, avait formé un espace qui s'était comme naturellement dégagé entre le torse et le bras droit – de telle sorte qu'on pourrait avoir rétrospectivement l'impression que Michel-Ange n'a fait qu'écouter cette brèche comme une respiration de la pierre, afin de lui rendre la place qui était la sienne : le matériau guide parfois son sculpteur attentif qui, en l'écorchant, le révèle.

Toute comparaison malvenue écartée – Michel-Ange, après tout, avait tout juste 26 ans alors qu'il entamait la réalisation de ce qui pèsera toujours sur le monde, au figuré mais très proportionnellement, cinq tonnes et demie de plus que mes pages hongroises –, il me semble que le rapport de l'historien au récit participe d'une logique similaire. Après avoir écouté un sujet – des oeuvres, des histoires, des hommes, une culture – pendant plusieurs années, un récit se structure, parfois malgré soi (en d'autres moments, par la force et la sueur des coups de burin répétés), qui naît du matériau même, comme s'il y était déjà présent et n'attendait que d'être découvert, d'être révélé. Arrivé au terme de ma réflexion, c'est la sensation que j'ai eue quant à l'articulation qui aujourd'hui m'apparaît dans son évidence entre deux

séries d'objets, qui forment le chant et le contre-chant hongrois de cette thèse, relevant de deux rapports au temps fondamentalement différents et complémentaires – ils sont deux formes de réflexion sur la nature des temps historiques, qui croient avec Prost que « le temps de l'histoire n'est ni une ligne droite, ni une ligne brisée faite d'une succession de périodes, ni même un plan : les lignes qu'il entrecroise composent un *relief*. Il a de l'épaisseur, de la profondeur. »¹ La terraformation de ce relief dans le récit historique s'est articulée autour d'une dialectique conceptuelle dont les présupposés doivent être explicités : d'un côté la deuxième partie, le champ d'expérience, qui semble naturellement découler d'une analyse structurelle de l'histoire hongroise passée dans la mémoire transmise et dont l'analyse aboutit, de façon déjà moins évidente, sur certaines caractéristiques mentales spécifiques (résignation, passivité, fatalisme, etc.). De l'autre côté la troisième partie, avec un rapport d'emblée suspect entre l'horizon d'attente, l'événement du changement de régime, l'exploration de la partie la plus contemporaine de la mémoire vivante de la série noire et les caractéristiques mentales qui découlent à leur tour de ces analyses (la relation au changement et le désespoir). Autant d'articulations qui invitent à remettre en question la structure du récit afin de lui faire dire l'implicite qu'elle assume silencieusement. On espère mettre ainsi à jour les logiques qui travaillent les idées dans leur mise en récit, puisque le rapprochement, notamment, des couples structure-événement et champ d'expérience-horizon d'attente surprend d'autant plus que le second a pu être utilisé pour dépasser le premier, que la facilité apparente de l'association entre une mémoire transmise et le champ d'expérience, et entre une mémoire vivante et l'horizon d'attente semble reléguer les mémoires respectivement à un passé vague et à un présent sans prise sur le futur, tout en déniait simultanément aux concepts koselleckiens leur étreinte mutuelle : champ d'expérience et horizon d'attente ne sont pas le passé et le futur, ils sont l'unité des deux dans les projections de l'expérience humaine.

Dans cette optique, ce « quaalude », en plus de répondre de façon ludique aux trois formes en -lude organisant les parties précédentes, veut les désacraliser tout en métaphorisant le voyage – le *trip*, disent encore nos amis anglais – que constitue, je l'espère, le récit historique. Dans cette toute dernière anti-chambre, il s'agit donc ni plus ni moins de justifier du déroulement de ce voyage, de l'organisation du récit et de la façon dont sa structure a elle aussi été sculptée, dans une tentative de rendre au mieux les formes et les volumes d'une réalité qui fût, il y a encore bien peu de temps, présente au monde. Car c'est bien de temps et de vies dont il s'agit, et si le rêve de Michelet ne se peut conjuguer qu'au conditionnel (« il faudrait »), le plaisir de l'histoire réside bien dans le combat que livrent ceux qui l'écrivent pour faire tendre ce rêve, de toutes leurs forces, vers un idéal présent de l'indicatif.

I.2.4.1 LES STRUCTURES DU CHAMP D'EXPÉRIENCE

Les deux parties qui ont fini par voir le jour aimeraient avoir poursuivi et, dans une modeste mesure, actualisé la fameuse leçon de Braudel quant à la Méditerranée qui arrivait « à une décomposition de l'histoire en plan étagés » ou « à la distinction, dans le temps de l'histoire, d'un temps géographique,

1 Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, op. cit., p. 123. Je souligne.

d'un temps social, d'un temps individuel. »¹ De l'approche braudélienne de la multi-temporalité, j'ai retenu que les temps de l'histoire sont les temps de sa mise en récit, et qu'en conséquent leur constitution est avant tout un outil très concret d'exposition et, donc, un outil d'intelligibilité. De plus, aux champs disciplinaires (initialement géographie, histoire sociale et histoire événementielle) organisant l'intelligibilité des temps de l'histoire s'ajoutent, chez Braudel, des caractéristiques rythmiques (longue durée, temps moyen et temps court) et méta-historiques (structures, conjonctures, événements). Cette approche a, depuis, été largement remise en question par ses héritiers ; Chartier dépeint le renoncement des historiens « à la description de la totalité sociale et au modèle braudélien »², alors justement que remontaient en surface l'événement d'une part, les représentations de l'autre – deux notions qui comportaient en leur sein les éléments d'une critique de la longue durée et de la stabilité qui la caractérisait, invitant les historiens à se ré-appropriier les modèles temporels et à les adapter à la mesure des objets qu'ils étudiaient.

Si la conception de la multi-temporalité était amenée à être dépassée et que cette proposition est revenue à une invitation à penser le temps, l'actualité de la longue durée, qui se présente volontiers sous les traits d'un bienveillant filet de sécurité, apparaissait encore comme une évidence : parce que l'on tend à se représenter sa propre expérience du temps dans une illusion linéaire, il est difficile de se le représenter en dehors d'un ersatz de temps chronologique, plein, sur lequel se construiraient les autres temporalités. Braudel le premier ne souhaitait guère laisser cette question aux sensibilités de chacun : « c'est par rapport à ces nappes d'histoire lente que la totalité de l'histoire peut se repenser, comme à partir d'une infrastructure. Tous les étages, tous les milliers d'étages, tous les milliers d'éclatements du temps et de l'histoire se comprennent à partir de cette profondeur, de cette semi-immobilité ; tout gravite autour d'elle. »³ Il devenait d'autant plus difficile de s'en détacher que Le Goff nous a appris à voir la longue durée au-delà de la géographie méditerranéenne, en la liant à ce qui la définit en son plus fort intérieur – et qui, contre toute attente, n'est ni sa durée, ni sa longueur : « la longue durée n'est pas forcément une longue période chronologique, elle est cette partie de l'histoire, celle des structures, qui évolue et change le plus lentement. La longue durée c'est un rythme lent. On peut la découvrir et l'observer sur un laps de temps relativement court, mais au-dessous de l'histoire événementielle et de la conjoncture à moyen terme. »⁴ Cette définition de la longue durée me paraît être la plus opératoire aujourd'hui ; sa présence s'imposait presque naturellement dans un travail qui souhaite organiser des éléments historiques pris sur plus d'un millénaire. Le recours à la notion de structure (une « cohérence »⁵, dans les mots de Braudel), en effet, est fondamental dans l'appréhension d'un temps « très lent, presque immobile », « quasi

1 Fernand Braudel, « Extrait de la préface de *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* », dans *Écrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 2013, p. 13.

2 Roger Chartier, « Le monde comme représentation », *op. cit.*, p. 1508.

3 Fernand Braudel, « Histoire et sciences sociales : la longue durée », *op. cit.*, p. 54.

4 Jacques Le Goff, préface à Marc Bloch, *Les rois thaumaturges. Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre* [1924], Paris, Gallimard, 1983, p. XII.

5 Fernand Braudel, « Histoire et sciences sociales : la longue durée », *op. cit.*, p. 50.

stationnaire » en son fort intérieur, et qui permette de saisir les « transformations irréversibles »¹ du monde – lorsqu'elles se produisent, car je crois que le pouvoir de l'événement à définir, au-delà des ruptures apparentes, certaines continuités et reconductions structurales profondes (et dont 1989 fût un exemple tristement solide), est tout aussi vital dans notre compréhension du monde, des hommes et de leurs représentations mentales.

Pourtant, lorsque les représentations artistiques sont convoquées, toute l'évidence du rapport entre la longue durée et la structure s'efface douloureusement, alors que l'on se retrouve en prise avec la recherche d'un temps manifestement perdu. Le problème résidait dans le croisement de la valeur unificatrice et englobante d'une longue durée structurale avec la discontinuité et l'hétérogénéité inhérente à l'historicité des représentations. Les structures mentales étudiées se construisent dans un temps très long – « le régime d'historicité s'installe lentement et dure longtemps »² –, mais en se plaçant du côté des représentations, il fallait accepter de renoncer à la valeur unificatrice de la longue durée pour accentuer plus encore les potentialités structurantes du temps long : l'analyse des représentations ôte à la longue durée sa valeur unificatrice, homogénéisante, pour la faire tendre en retour vers un accroissement de ses fonctions structurantes. Dans ce contexte, la relation de la structure à la longue durée et à son temps long est tout à fait ambiguë, puisque le temps long (ou relativement long) est nécessaire à la saisie d'une structure, mais que l'ingrate structure morcèle en retour ce temps et, plus encore, lui dénie sa linéarité et jusqu'à sa causalité : la structure, qui se nourrit de la longue durée, contient encore en elle-même les éléments de sa critique – c'est exactement ici que la structure rencontre le champ d'expérience.

En effet, le recours de Koselleck à une sémantique des temps historiques fondée sur l'expérience et l'attente l'amène à reconsidérer la structure d'un point de vue anthropologique : « sont perçus comme structures – en considération de leur temporalité – des phénomènes qui ne se fondent pas dans la stricte succession des événements vécus. »³ Dès lors, « plus la cohérence systématique est rigoureuse et plus les aspects structurels appartiennent au long terme, moins il est facile de les raconter dans un ordre chronologique strict allant de l'avant à l'après »⁴ – ce qui n'est pas revenir sur la querelle des anthropologues et des historiens dans leur approche de l'imaginaire, mais bien fournir aux seconds les moyens d'intégrer à leur pratique les outils conceptuels des premiers, démarche à la fois de Koselleck et de Hartog. Si le temps de l'expérience est « comparable au *hublot* d'une machine à laver, derrière lequel apparaît de temps à autre telle pièce bariolée du linge contenu dans la machine »⁵, la structure sur laquelle se construit le récit est libérée du besoin de causalité, puisque la question de l'influence qu'ont les événements et, au-delà, les phénomènes constitutifs de la matière historique les uns sur les autres n'est plus en procès. Seule compte la façon dont leurs frottements se coulent dans le moule de la topique historique qui en modélise l'expérience humaine.

1 Krzysztof Pomian, « L'histoire des structures », dans *La Nouvelle Histoire*, éd. Jacques Le Goff, Paris, Complexe, 1988, p. 125.

2 François Hartog, *Régimes d'historicité*, *op. cit.*, p. 147.

3 Reinhart Koselleck, *Le futur passé*, *op. cit.*, p. 165-166.

4 *Ibid.*, p. 169.

5 Koselleck, cité par François Dosse, « Reinhart Koselleck entre sémantique historique et herméneutique critique », *op. cit.*, p. 311.

C'est, enfin, cet abandon de la logique de causalité qui permet l'adoption d'une logique dictée par les représentations elles-mêmes, justifiant le travail de tri, de sélection et de ré-emploi, ce que l'on pourrait appeler le *recyclage de l'histoire*, elle qui ne sert plus à expliquer son déroulement (la succession ordonnée de ses événements), mais à penser les représentations produites. Ce recyclage fait travailler l'historien à la fabrication, pour chaque moment, d'une *configuration spécifique* qui lie ensemble l'événement de la représentation avec les conditions même lointaines de son apparition, soit l'historicité convoquée par la représentation. En définitive, la représentation n'élimine pas la longue durée, ne la nie pas, mais elle en invalide l'opérabilité dans les problématiques qu'elle pose : refus de la vectorisation et de la causalité, ré-organisation de l'historicité et sur-investissement de la structure. Il faut alors penser la mise en récit du champ d'expérience en organisant la matière pertinente fournie par la mémoire transmise selon un ensemble de structures qui s'articulent depuis l'analyse des représentations – c'est l'ambition de la deuxième partie.

I.2.4.2 L'HORIZON D'ATTENTE COMME ÉVÉNEMENT ?

Je n'ai pas hésité d'abord à m'arrêter à certains événements. La relation qu'on en a faite à l'époque projette une brusque lumière sur la conjoncture et sur les structures les plus profondes : par l'événement, nous touchons à la vie même.

Georges Duby, *Le Moyen Âge de Capet à Jeanne d'Arc*

Aux structures millénaires, geysers de l'historicisation des représentations qui composent le champ immense de l'expérience hongroise en une image-structure un pied dans l'éternité, s'oppose une forme temporelle dont les caractéristiques diffèrent intensément, née de la mémoire vivante conjuguée au présent enflé de la gestation et de la création des films. Dès lors que l'on s'éloigne des structures mentales construites et transmises dans la très longue durée pour se rapprocher du présent de la société étudiée, l'histoire semble reprendre vie. Les structures perdent de leur pertinence au profit de modèles théoriques permettant de saisir des dynamismes, des évolutions, du mouvement – des juxtapositions dans le temps court et moyen dont la structure gommait les articulations. La double approche sociologique procède exactement de cette logique, qui sépare dans la deuxième partie une esquisse quasi photographique d'une structure sociale, et dans la troisième inscrit les trajectoires personnelles parallèles à la mémoire vivante dans le temps et le mouvement.

En effet, si la façon dont la génération précédente pense sa mémoire et son identité n'est idéalement pas indifférente, ce serait à la seule fin de penser comment cet état a pu construire la relation des auteurs de la série noire à sa propre mémoire et à sa propre identité. Saisir un processus est fondamental, mais seulement à l'intérieur du corpus. Plus question alors de penser des structures et de l'atemporalité, il s'agit de construire au contraire un récit convoquant le principe de causalité à la charge contre l'illusion rétrospective, et se ré-installant dans la diachronicité et la stratification des temps historiques traditionnels. On serait tenté de le faire démarrer, avec *Damnation*, en 1987, mais nous verrons que la lente gestation de la série noire demanderait plutôt le début des années 1980 [III.2.3.1], et cette

génération née au milieu des années 1950 commence à se construire activement [II.2.3.3.1] à partir de la seconde moitié des années 1970. Cette transition entre la mémoire transmise et la mémoire vivante se coule dans une autre transition, qui est celle de l'avènement de 1989 dans son temps moyen et forme, donc, une transition depuis la structure vers l'événement. Incidemment, cette formation sert à enclencher dans le récit l'investigation de l'autre face du régime d'historicité qu'est l'horizon d'attente. Le récit est construit sur une série d'artificialités de natures différentes qu'il faut reconnaître (événement, changement de régime, mémoire vivante, horizon d'attente et ses caractéristiques mentales constitutives), tout en explicitant leur valeur épistémologique. Tout part, ici, de la forme événementielle, et c'est en l'éclairant que l'on pourra se projeter dans son rôle et ses articulations au sein de cette histoire.

L'événement, muse des historiens de naguère, fût brutalement malmené au cours du XX^e siècle. Sa redécouverte progressive, dans le sillage du dimanche de Duby puis parallèlement à la montée de la mémoire dans les années 1980 et 1990, a été l'occasion de ré-élaborations conceptuelles de grande ampleur et dont la synthèse a été réalisée il y a tout juste dix ans par François Dosse¹. Dès le départ, la reconstruction de l'événement n'a pu se faire qu'au prix de son inscription dans un temps moins court que celui qui lui avait été attribué ; parmi d'autres essais de conceptualisation, Koselleck propose de penser un *complexe événementiel* :

Le cadre dans lequel s'assemble toute une série de données pour devenir événement est tout d'abord la chronologie naturelle. [...] Cela étant, il existe dans le sens de la succession des temps historiques un « seuil de morcellement » en dessous duquel tout événement se dissout. Il faut un minimum d'avant et d'après pour constituer l'unité de sens qui fait de quelque chose qui se passe un événement. [...] L'avant et l'après constituent l'horizon de sens (Sinnhorizont) d'un récit – veni, vidi, vici – mais seulement parce que l'expérience historique de ce qui compose un événement est toujours déjà incluse dans la contrainte temporelle.²

L'événement devient une *forme événementielle* labile et se comprend, en somme, dans sa mise en tension avec les structures au long court qui en ont permis l'avènement et qu'il éclaire ensuite à chacune des enjambées qu'il amorce à la rencontre de son futur. On trouve difficilement meilleure synthèse des milles racines souterraines de la plante événementielle que celle qu'en fit Duby à une époque où l'événement n'existait, pour ainsi dire, plus. Quoi que son plus grand mérite, en 1973, fût de « dépla[cer] le curseur de l'historien du côté de l'aval de l'événement, du côté de ses traces et de ses métamorphoses de sens »³, dans le cadre de mon approche de l'événement la problématique centrale réside bien plutôt dans le pouvoir des formes événementielles à éprouver les structures qui les portent – c'est aussi en ce sens que Duby l'a pensé dès son travail sur Bouvines :

De l'événement j'entendais me servir. Comme d'un révélateur. Utilisant toutes les paroles que son éruption avait fait jaillir. Car c'est en cela que l'accident événementiel peut nous intéresser, nous historiens des structures. L'événement explose.

1 François Dosse, *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien : entre sphinx et phénix*, PUF, 2010, 352 p.

2 Reinhart Koselleck, *Le futur passé*, op. cit., p. 164-165.

3 François Dosse, *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien : entre sphinx et phénix*, op. cit., p. 195.

*Son choc retentit au plus profond, et nous pouvons espérer voir remonter, émergeant de la pénombre où ils sont ordinairement enfouis, quantité de phénomènes dont, dans le cours habituel de la vie, on ne parle pas à voix haute.*¹

Dans le contexte hongrois, l'événement revêt une importance infiniment plus grande que dans bien d'autres contextes, en ceci qu'il est le point névralgique et conditionnant d'un pan majeur de l'expérience hongroise, absolument constitutif du régime d'historicité : l'événement articule notamment les questions du *changement* et de l'*attente*, une relation qui est au cœur de la troisième partie. Alors que le rapport des Hongrois à l'événement était déjà largement pathologique, son retour hurlant en 1989 s'avère intensément contre-productif. Dès lors, c'est bien « le poids de la rupture [...] de l'événement révolutionnaire » que l'on cherche à peser, lui qui naît d'une « démarche dialectique », d'un « va-et-vient entre le temps court et le temps long » et que Vovelle considère comme l'un des acquis les plus durables de l'école historique des mentalités² – quand bien même (surtout) lorsque cette rupture au contraire n'est pas une rupture en volte-face mais une inflexion à la fois légère et en profondeur, une blessure à la rapière plutôt qu'au sabre.

Pour penser – sinon panser – les blessures de l'événement, j'ai eu plaisir à utiliser la multi-temporalité dans une approche micro-historienne. Alors que le caractère hétérogène des structures d'historicité convoquées par les représentations semblait évacuer la nécessité de considérer les temps historiques comme une formation géologique, l'événement, au contraire, appelait le recours à la multi-temporalité – un simple coup d'oeil, dans la table des matières, à l'organisation des différentes périodisations l'explique immédiatement, puisque les deux structures composant le complexe d'infériorité ne s'embarrassent même pas d'une périodisation et que la présentation du complexe de supériorité propose une périodisation s'étalant nonchalamment sur presque un millénaire, alors que les différentes approches qui s'étagent autour de 1989 montrent, elles, une périodisation désirée chirurgicale, découpant au scalpel la matière historique en fonction de champs donnés et cherchant à créer du sens depuis les juxtapositions verticales comme horizontales : aux yeux de l'historien, « l'événement relève d'un faire, d'une fabrique. »³

On remarque alors – et c'est là une première artificialité du récit – que la corrélation entre la forme événementielle et la mémoire vivante est ici fortuite. Quoi que cela puisse paraître évident, le récit implique cette assimilation lorsqu'elle n'est qu'une construction narrative : l'événement « 1989 » émerge progressivement à un seuil de lisibilité à la toute fin des années 1970, ce qui recoupe la période attribuée à la partie active de la mémoire vivante – la fin de la deuxième partie [II.2.3.2-3] a été pensée, sur le plan de l'organisation factuelle de la mémoire, comme une transition entre les structures héritées et ce qui appartient à l'expérience directe, au vécu. Pour autant, cette coïncidence ne doit pas nous faire oublier que la périodisation de cet événement est si profondément multiple qu'il ne serait guère difficile d'en trouver une qui *matche*⁴ la période prise pour la mémoire vivante. Cet événement immense,

1 Georges Duby, *L'Histoire continue*, *op. cit.*, p. 153.

2 Christian-Marc Bosséno et Michel Vovelle, « Des mentalités aux représentations », *op. cit.* pour les trois brèves citations de cette phrase.

3 François Dosse, *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien : entre sphinx et phénix*, *op. cit.*, p. 320.

4 Le recours à cet anglicisme contemporain veut souligner l'artificialité toute tinderienne de cette rencontre.

douloureusement enflé est présent alors que l'étude s'attache à la mémoire vivante et semble l'investir de toute sa boursoufflure, mais cet investissement est une articulation mécanique dans laquelle aucun cartilage n'est au travail.

Dans cette même dynamique d'interrogations portées sur les articulations qu'entretiennent la forme structurale et la forme événementielle avec les autres éléments fondamentaux du récit se divisant entre les deux parties, il faut – deuxième artificialité – avoir conscience que ni l'une ni l'autre n'entretiennent de liens exclusifs avec une quelconque caractéristique mentale : on pourrait retrouver les mécanismes mentaux de la solitude dans un examen minutieux de 1989, alors que le désespoir, ce cruel corbeau, crève les yeux lorsqu'on se livre à une exploration exorbitée du double complexe par ce prisme. Ceci s'explique simplement par le fait qu'il n'y a pas, dans la vie quotidienne des structures mentales, de coupure aussi nette que celle que le récit a l'obligation de marquer. La structure et l'événement, dans des formes communicantes, sont utilisés pour jeter une lumière hybride que j'ai façonnée selon mes intentions – la subjectivité est reine lors de la création des dispositifs narratifs. De la sorte – troisième artificialité –, je ne crois pas que la structure ait l'exclusivité quant au champ d'expérience, et l'événement quant à l'horizon d'attente : on pourrait jouer à envisager le champ d'expériences sur la seule base de l'expérience de 1989, et l'horizon d'attente sur la seule base des mille ans précédents d'histoire. À la vérité, le couple koselleckien est si profondément lié que le scinder est toujours voué à une artificialité certaine. Cette dernière connaît malgré tout des limites, puisque même si tout fonctionne, à chacun instant, ensemble, l'organisation des parties et de leur contenu a voulu mettre en avant la proximité modestement supérieure qui existe avec ces deux aspects de la structure mentale que sont la présence du passé dans le présent, et la projection vers le futur qui jaillit depuis cette présence : la solitude, le sentiment d'impuissance ou l'attitude de martyr sont d'abord les conséquences du champ d'expérience, alors que le désespoir, le sentiment d'impossibilité du changement ou l'enfermement dans le présent sont très directement l'expression d'un horizon d'attente – mais les passerelles sont innombrables, puisque tous font ensemble la danse du régime d'historicité, reliant les trois catégories du temps en une structure mentale profonde, et tous sont, au sens le plus plein de l'expression, *une forme de leur mise en tension*. De cette exacte façon encore – quatrième et dernière artificialité fondamentale du récit –, la double articulation des analyses poétiques aux analyses historiques se fonde sur une certaine logique, mais qui pourrait être dépassée et renversée : on trouve en premier lieu la solitude dans l'analyse des personnages et sociétés diégétiques, et le désespoir dans les caractéristiques géographiques et temporelles des univers qui accueillent ces personnages. Ceci n'empêche pas d'interchanger les termes de l'équation à tout moment – tout est dans tout, ce serait là le trait essentiel d'une caractéristique mentale structurant une identité historique.

Justifier des présupposés organisant le plan oblige à penser les notions de structure et d'événement qui le travaillent dans l'ombre. Loin de s'opposer, elles se complètent ; plus encore, elles apparaissent en dernière analyse comme deux projecteurs (au sens cinématographique du terme, comme instruments de mise en lumière et en mouvement) dont la force réside dans leur potentiel d'interchangeabilité, comme si à tout moment il était possible de renverser l'intégralité de la construction narrative pour en penser l'envers : les ombres deviendraient à leur tour lumières. Cette forme de

relativisme vise à dépasser la querelle déjà vieille qu'on a fait entretenir à la structure et à l'événement, en postulant que l'un comme l'autre sont des outils épistémologiques permettant une autre approche de mon jeu d'historien favori, le jeu des échelles, celui qui noue en une joyeuse dyslexie la ludicité et la lucidité.

Le désir d'une exploration joueuse mais rigoureuse a ainsi gouverné l'entrelacement des trois approches principales déployées ici : épistémologie, historiographie et histoire des concepts, cheminant la main dans la main, en un trajet de retour sur la thèse elle-même – qui pourtant, ultime artificialité narrative, précède son exposé. Cependant, un peu à la façon dont l'étude des sociétés diégétiques devait être complétée par une analyse des mondes que celles-ci habitent et qui conditionnent ces éclosions pseudo vivantes sur la pellicule, il m'est apparu douloureux de narrer cette histoire sans chercher à fournir au lecteur les clefs des logiques qui en structurent l'univers et en conditionnent ses possibilités d'existence¹ – la thèse aussi naît au carrefour d'un champ d'expérience et d'un horizon d'attente ; elle est, par essence, une représentation du réel qui organise son historicité au sein d'une topique qui lui est propre.

En dernier lieu, il me semble légitime d'espérer que l'intérêt croissant des historiens pour des approches assujettissant l'étude de la mémoire de l'histoire aux recherches portant sur les expériences humaines de l'histoire implique, au-delà de rapprochements bienvenus avec l'anthropologie, leur retour dans la pénombre (dans l'à peine ombre) des sous-bois, où le non conscient des structures mentales a laissé place au moins conscient des identités en perpétuelle recomposition. Le régime d'historicité est l'un des prismes de cette exploration, lui qui articule les questions mémorielles, identitaires et mentales en ordonnant à l'histoire de révéler la condition temporelle de l'humanité. Il est comme la fêlure d'une vitre autour de laquelle transparait le réel mais qui, elle, lui résiste de sa propre matérialité faite d'éclats et de scintillements – un imaginaire de verre.

¹ Les questions méthodologiques et éthiques quant à la création sont l'une de ces conditions d'existence, inscrite au sein de cette épistémologie.

DEUXIÈME PARTIE – CHAMP D'EXPÉRIENCE : LE DOUBLE COMPLEXE

Quoi qu'il soit d'usage de présenter le milieu avant les sujets qui l'habitent, les caractéristiques diégétiques générales avant les sociétés et les personnages, j'ai choisi ici d'opter pour un cheminement inverse. Les formes cinématographiques constituées par les personnages et leurs relations se sont présentées comme un terrain d'expérimentations privilégié afin d'approcher les spécificités de la structure du champ d'expérience propre à cette partie de la société hongroise – à un premier niveau, la société représentée, les femmes, les hommes, leurs interactions, leur vivre-ensemble nous parlent d'expériences, de vécu, de passé. Ainsi, des problématiques liées à la responsabilité, au libre-arbitre, à la passivité ou au sentiment de fatalité émergent presque naturellement depuis ce point où les analyses sociales rencontrent les expériences du temps et de l'histoire. L'historien y trouve peintes des représentations des êtres humains et de la société d'une surprenante cohérence. Il ne s'agit pas d'oublier de rendre à l'imaginaire les fruits de son travail, mais bien de penser la façon dont les pouvoirs de l'imaginaire furent apprivoisés dans les processus de représentation. C'est dans cette optique d'un recoupement des sources et des discours que les représentations sociales construites depuis les films devaient être confrontées à la réalité sociale hongroise, quoi que cette opération se soit révélée porteuse de nouvelles interrogations, tant du fait des convergences que des oppositions structurales profondes qui en ressortirent.

Ces représentations devaient aussi être confrontées à leur propre historicité. Pour en appeler aux structures historiques qui ont chargé ces formes cinématographico-sociales, j'ai fait l'hypothèse d'un double complexe, d'infériorité et de supériorité, qui aujourd'hui encore se présente comme une approche structurante des mentalités hongroises et de leur régime d'historicité dominant – quoi que tous les Hongrois ne se l'approprient pas selon les mêmes modalités [II.2.3.3.2]. La confrontation des analyses poétiques et historiques a donc fait surgir des problématiques nouvelles, peut-être plus complexes encore, liées à ce choc même. Il ne s'agissait plus seulement de se demander ce qui pouvait justifier, dans le champ de l'histoire et de la sociologie, les formes de représentations que la poésie mettait au jour, mais de se demander, en retour, ce que les films nous disent de la façon dont la mémoire, transmise et vivante, historique et sociale, a été vécue : comment les souvenirs d'expériences et de connaissances, relations au passé hautement subjectives et chargées émotionnellement qui construisent l'identité nationale de tout un chacun, peuvent être révélées par le biais de représentations sociales et de portraits psychologiques qui ne s'ancrent justement pas dans des événements passés ? En somme, comment ces aspects des films peuvent-ils modifier la compréhension que l'on a de la façon dont le passé historique a été vécu, et quelle image de leur propre champ d'expérience ces auteurs donnent-ils à voir à travers ces projections ?

CHAPITRE PREMIER – DE LA CULPABILITÉ À LA DÉRESPONSABILISATION

L'hypothèse directrice de ce chapitre veut qu'un lien puisse être tracé entre l'analyse des personnages principaux sous l'angle de leur moralité et quelques éléments structuraux de l'histoire hongroise, afin de nous renseigner sur certaines caractéristiques du champ d'expérience propres au régime d'historicité de cette partie du monde de l'art hongrois. La démonstration s'attachera en premier lieu à l'analyse des personnages, s'intéressant au traitement de la question duelle de l'innocence et de la culpabilité, puis à celle de leur géographicit  et, enfin, au renversement du pouvoir d'agir qui en découle. On espère ainsi mettre à jour une structure cohérente dans les caractéristiques qu'elle propose, et qui permette un passage vers une autre structure, prise cette fois-ci dans le champ de l'histoire. Y répondront donc certains éléments d'histoire événementielle, regroupés en un complexe d'infériorité pour pouvoir, en dernier lieu, être ramenés vers la poétique des films. La convergence finale occasionnera de nouvelles pistes de réflexion méthodologique quant à la nature des rapports entre les formes poétiques des représentations cinématographiques et le régime d'historicité.

II.1.1 CONSTRUCTIONS MORALES DES PERSONNAGES

La représentation de la faute par les Américains appar it comme un moyen d'évacuer l'histoire réelle et, peut-être, en se fustigeant, d'échapper à la réalité de la « faute » elle-même. L'exhibition de la guerre du Viêt-nam, d'une noirceur hallucinée, brouille et détruit toute explication rationnelle.

Benjamin Stora, *Imaginaires de guerre : les images dans les guerres d'Algérie et du Viêt-nam*

L'analyse des caractéristiques physiques et psychologiques des personnages est immédiatement comme entachée de dimensions supplémentaires : l'objectif ici n'est pas l'analyse des personnages eux-mêmes sous un angle biologique, psychologique ou identitaire [cf. II.2.1.1], mais bien plus précisément la façon dont les héros de ces films sont éprouvés moralement à l'aune des situations dans lesquelles ils se trouvent – autrement dit, à la fois la culpabilité qu'ils ressentent, et l'empathie qui est induite chez le spectateur à leur encontre. Enquêter sur la moralité de personnages conduit obligatoirement à rechercher la façon dont les circonstances extérieures peuvent agir sur leur libre-arbitre ; en l'occurrence, leur rapport aux espaces et aux conditions météorologiques nous guideront vers la découverte d'attitudes fatalistes qui dirigent, en profondeur, les comportements collectifs. Comme le démontre Stora, certains cinéastes américains ont pu être tentés par une sur-représentation de la culpabilité nationale dévorante, dans le but d'en «  vacuer l'histoire réelle » et, donc, de s'en déresponsabiliser, d'exorciser le fardeau. Ces cinéastes hongrois, au contraire, attirent l'attention sur une culpabilité en forme de cadence sans cesse évitée, en analysent les vices, cherchant à retrouver l'histoire réelle derrière l'histoire nationale.

II.1.1.1 ANTI-HÉROS : CULPABILITÉ ET INNOCENCE

Les personnages principaux se rangent, à peu d'exceptions près, en deux catégories qui s'opposent moins qu'elles se complètent, comme deux formes d'anti-héros : aux idiots (dans un sens vaguement dostoïevskien¹) sacrifiés, véritables chevaliers étincelants de blanche pureté, répond le vaste champ des personnages « gris » – escrocs à la petite semaine, meurtriers plus ou moins involontaires, délateurs, etc. Ces personnages, résolument installés dans une morale marécageuse et solidement entourés de circonstances perverses, n'ont pas pour autant l'ambiguïté comme composante psychologique prédominante. Le spectateur ne peut donc s'empêcher de s'interroger sur la cohérence des comportements et, plus globalement, sur la représentation de l'individu que forme le corpus des personnages. En effet, la suspicion tombe rapidement sur l'apparente dualité trop manichéenne de cette structure : les héros et les salauds sont-ils bien ce qu'ils prétendent ? Il semble que ce soit cette dichotomie elle-même, par sa trop chirurgicale séparation, qui nous donne le premier indice, à l'image d'un film policier où l'inspecteur se retrouve avec tous les indices en main avant même d'avoir entamé son enquête : les questions de la culpabilité et de la responsabilité sont-elles aussi simples qu'elles n'apparaissent ? Où se trouve la faute ? Qui doit payer pour la réparer ? Qui *vent* payer ?

II.1.1.1.1 Coupables pardonnables

Irimiás, « messie charlatan dostoïevskien »² et Pétrina, les héros du *Tango de Satan*, sont les seuls personnages principaux résolument négatifs – de vrais vilains. En conséquent, ils apparaissent au milieu de ce corpus comme ceux dont la culpabilité est non seulement la mieux établie, mais aussi la plus forte, quand bien même ils font partie des rares qui ne finissent pas avec du sang sur les mains. Guidés par l'avarice, ils reviennent au sein de leur communauté après des années d'absence dans le seul but d'en dépouiller les habitants d'une année de salaire, n'hésitant pas à saisir le suicide d'une fillette pour appuyer leurs propos mensongers. En cette occasion, Irimiás abuse de son charisme et de son influence sur ses camarades pour les manipuler. S'investissant d'un pouvoir quasi-religieux auquel son nom le prédestinait³, il est l'image d'un « faux messie, un homme ressemblant au Christ »⁴. Lorsque sa venue est annoncée, elle est entourée d'un halo de mystère : Irimiás et Pétrina sont sensés être morts. Les habitants leur prêtent des pouvoirs étranges, entre omniscience et omnipotence : « on ne s'enfuit pas de Irimiás », dira l'un d'eux. Pourtant, pris à leur propre piège – dans leur propre toile –, l'étendue de leur savoir ne leur servira qu'à docilement informer la police locale des agissements de la communauté. Catherine Portuges veut voir, dans ce « conte sur une communauté rurale trompée par un escroc », une expression « des moments

1 La référence à Dostoïevski ne doit pas s'entendre dans un sens trop strict. Les auteurs de la série noire ne cherchent jamais à transposer la complexité de ses personnages ; ils s'inspirent bien plutôt de certaines caractéristiques particulières. Voir à ce propos Michel Estève et André Labarrère, « Dostoïevski à l'écran », *CinémAction* (164), octobre 2017, 186 p.

2 Louis-José Lestocart, « *Satantango* : en quête de nouvelle narration », *Positif* (506), avril 2003, p. 32-33

3 « Il fait penser au nom du prophète biblique Jérémie (orthographié Jeremiás en hongrois), ouvrant l'espace littéraire à des échos religieux. » David Lengyel, *Trembler pour l'autre, op. cit.*, p. 100.

4 David Totaro, « *Sátántangó*: And Then There Was Darkness », *Offscreen* (4), 30 avril 2002.

politiques et historiques en question »¹, mais la connexion directe est peut-être, paradoxalement, un peu lâche : sans nier la portée métaphorique de ce motif narratif, en l'absence de son inclusion dans une structure plus vaste, l'hypothèse de la coïncidence ne peut être écartée – après tout, il s'agit là d'un parti-pris narratif sans originalité en l'état –, à laquelle s'ajoute l'imprécision historique de la référence. Un parallèle entre Irimiás et Kádár manque par trop de cohérence à mon sens et, du reste, oublie la figure de Pétrina, formant ce duo inséparable régulièrement comparé à Don Quichotte et Sancho Panza² [Fig. 8]. En définitive, Irimiás et Pétrina sont certes plusieurs fois coupables, mais leur culpabilité est diminuée, du fait que leurs propres victimes sont elles-mêmes coupables, passant leur temps à s'escroquer les uns les autres – la seule innocente meurt.



Fig. 8 : Irimiás et Pétrina (*Le Tango de Satan*)

Il serait tentant de céder à une forme d'illusion rétrospective, pour considérer le héros de *Damnation*, Karrer, comme un brouillon cinématographique d'Irimiás qui pourtant lui pré-existe dans la littérature (*Le Tango de Satan* de Krasznahorkai est publié en 1985). Certains éléments structuraux sont grandement similaires, à commencer par la trahison finale : les deux finissent par dénoncer les agissements, illégaux dans le premier et légaux dans le second, auprès de la police. Les deux personnages sont pourtant très éloignés conceptuellement, à commencer par leurs motivations : quand Irimiás et Pétrina ne visaient qu'à dépouiller cette communauté depuis leur arrivée, Karrer, lui, dénonce le mari de



Fig. 9 : Karrer au milieu des chiens - séquence finale de *Damnation*

son amante par un mélange d'amour, de tristesse et de désespoir. Paradoxalement, c'est Karrer que la culpabilité terrassera, puisqu'après son méfait, comme fou il retourne aboyer à quatre pattes avec les chiens, dans la boue [Fig. 9]. Irimiás déteste cordialement les habitants qu'il a escroqués. Son rapport final à la police est l'occasion d'une des séquences les plus comiques des films de Tarr, où son mépris pour ses

1 Catherine Portuges, « Intergenerational Memory: Transmitting the Past in Hungarian Cinema », *Spectator* (23.2), automne 2003, p. 50.

2 Voir par exemple Peter Hames, « The Melancholy of Resistance: The Films of Béla Tarr », *Kinoeye* (blog), 3 septembre 2001 ; Jacques Rancière, *Béla Tarr, le Temps d'après*, op. cit., p. 53 ; David Lengyel, « De deux sons de cloche : la métaphore dans le cinéma de Béla Tarr », op. cit., p. 273.

concitoyens éclate à chaque phrase. Pas de culpabilité pour Irimiás et Pétrina, qui en ce sens demeurent les deux héros aux valeurs les plus perverses.



Fig. 10 : *Woyzeck* passé à tabac

Le policier dans *Woyzeck* se trouverait plus proche d'une réelle métaphore politique, ainsi que le note Forgách : « il est un symbole d'une forme de vie, d'un style de vie lié aux systèmes oppressifs d'Europe de l'Est »¹. Le personnage est mieux dessiné dans ce rapport métaphorique au politique qui renvoie à l'oppression communiste, mais aussi au paternalisme kádárien : comme l'explique le cinéaste, « il a un gros cœur, il a des émotions, mais en même temps il est très violent »². Après tout, est-ce sa faute si Mari, la femme de Woyzeck, s'amourache de lui ? Fier, indépendant et de nature conquérante, il prend ce qu'il voit et désire, sans plus d'égards pour le mari et père. Leur rencontre sous un pont éclate en violent passage à tabac, lorsque le policier ressent le besoin d'exprimer physiquement sa domination sur son rival [Fig. 10]. Il s'exclame alors « Pauvre merde ! Je suis un homme ! », ce à quoi Woyzeck répond par l'absurde, se mettant au garde-à-vous et affichant un impertinent rictus empreint de folie. Woyzeck finit affalé dans la boue, un peu plus sale – il ne s'en relèvera jamais complètement. Le policier n'est pourtant que la quatrième roue du carrosse, au grand malheur de Woyzeck.



Fig. 11 : *Le Capitaine, figure de pouvoir* (Woyzeck)

1 Forgách András, « A későromantika előérzete », *op. cit.*

2 Szász János, « *Woyzeck* director Janos Szasz », *op. cit.*

Le Capitaine, dans l'adaptation et la ré-actualisation que fait Szász de la pièce de Büchner, est une incarnation plus directe encore du paternalisme kádarien. Il est toujours montré comme une image incontestée du pouvoir : dans sa voiture luxueuse, en uniforme, donnant des ordres à distance, et dans sa tour de contrôle, dans laquelle il pianote sur des boutons comme s'il jouait d'un instrument, maîtrisant la gare toute entière [Fig. 11]. Il représente, pour Woyzeck, le pourvoyeur de travail – ce qui pourrait tout à fait être pensé comme une affirmation critique quant aux conditions de travail sous le socialisme. Pragmatique, il semble aimer sincèrement Woyzeck, tout en lui faisant subir de perpétuelles humiliations – non sans humour (noir) –, comme lorsqu'il boit des verres de pálinka à la santé de Woyzeck travaillant dans la neige, alors que lui-même lèche à grands bruits de succion la graisse de viande sur ses doigts. À travers les hauts-parleurs, il lui parle de sa femme adultère : « c'est une jolie petite créature. » Après avoir souligné sa chance, il enchaîne avec un : « tu n'aurais pas trouvé un poil de barbe dans ta soupe ? Noir... un poil de moustache. D'un sergent de police... Jamais ? » Lors de sa présentation dans la deuxième séquence du film, il est montré en vue subjective par Woyzeck, à travers une vitre fendue qui découpe son visage [Fig. 12], symbole de l'aspect duel de sa relation à Woyzeck.



Fig. 12 : Dualité du Capitaine (Woyzeck)

Le Docteur, de son côté, est – dès la pièce de Büchner – l'image archétypale du savant fou, donc une critique de la modernité scientifique et de la domination épistémologique de la rationalité. Ses expériences – tester l'efficacité des petits pois sur l'urine – sont marquées du sceau du ridicule aux yeux de tous sauf de Woyzeck, pour qui le Docteur représente la science et la santé. L'acteur, Haumann Péter (un habitué de la série noire que l'on retrouve dans les deux films de Fehér au corps, ainsi que dans *Les Harmonies Werckmeister*), travaille ses expressions faciales et sa gestuelle de façon à souligner la disproportion entre la validité scientifique du projet et l'enthousiasme grotesque qu'il manifeste à son propos.

Enfin, la belle Mari offre au père de leur enfant les humiliations les plus insupportables pour son cœur amoureux, entretenant une liaison avec le policier qui le bat à la matraque, dansant dans ses bras. Mari pourtant ne fait que répondre aux humiliations que lui fait maladroitement subir Woyzeck, incapable de réanimer la tendresse disparue en elle. Ainsi, aucun membre de ce quatuor de l'oppression n'est fondamentalement négatif ; ils parviennent toutefois à transformer Woyzeck le meurtrier en héros positif de l'histoire.

II.1.1.1.2 Meurtriers innocents

Plus complexe est le cas d'une série de cinq personnages dont la parenté surprend : il s'agit des

héros de *Woyzeck*, *Meurtres d'enfants*, *Stand de tir*, *Passion* et d'*Ombre sur la neige*, tous meurtriers, tous personnages principaux de leur film respectif, et tous présentés conséquemment de façon positive. Tous empruntent des traits à la figure de l'idiot dostoïevskien, et le sacrifice qu'ils opèrent est en réalité le leur.

Woyzeck tue. Le point essentiel, cependant, que ne manque pas de souligner le cinéaste, fait que l'acte de Woyzeck n'est pas le fruit de la jalousie, pas plus que de la folie. Il assassine par compassion, par amour et sensibilité :

Moi ce que j'ai vu, c'est que pour Büchner et dans l'adaptation de Herzog aussi, ils rendent vraiment fou cet homme. Pour moi en revanche j'avais ce sentiment, qu'il ne devenait pas fou, mais incroyablement sensible, mais pas seulement pour sa propre personne, mais empathique envers ces quelques hommes, parmi lesquels il y a le Capitaine aussi. Je voulais que le capitaine soit quelque part profondément dans ce triangle, lequel n'est pas un triangle amoureux, mais un triangle du meurtre. Et Woyzeck est celui qui est hypersensible, qui s'attriste pour ces hommes. Il les aime. C'est pourquoi il n'est pas coupable, même s'il assassine. C'était l'idée la plus importante pour moi, plus importante que le drame de la jalousie.¹

Ainsi, lorsqu'il tranche la gorge du Capitaine, est-ce peut-être encore par compassion. Un dialogue illustre, du reste, la position de Woyzeck au regard de la culpabilité : « la morale, ce doit être une bonne chose. Mais celui qui est pauvre ne peut que suivre la nature. » Et lorsqu'il assassine Mari, il ne s'agit encore que d'un sacrifice ; Woyzeck ne l'emporte que pour la sortir du monde de la gare ferroviaire, et en perdant Mari, il perd toute raison de vivre à son tour. Jusqu'à son nom, Mari, dont la symbolique religieuse est tissée avec les plans d'elle en robe blanche immaculée dans la lumière [Fig. 13] comme avec l'utilisation que fait le cinéaste du *Stabat Mater* (1736) de Pergolesi, dont le texte évoque la souffrance de Marie lors de la crucifixion de son fils Jésus.



Fig. 13 : La pureté sacrificielle de Mari (Woyzeck)

L'association se décline en un réseau d'occurrences signifiantes se renforçant sémantiquement les unes avec les autres, puisque la musique apparaît notamment à la fin de la première séquence de rasage du Capitaine, associée à un ralenti, forme cinématographique récurrente dans le film, utilisée comme un commentaire extra-diégétique dans le but de souligner l'importance de certaines idées-phares au cours du film. La musique se poursuit sur la séquence suivante, lorsque la figure mystérieuse de l'enfant [cf. p. 161] dit *csak tovább, Woyzeck, csak tovább*, que l'on pourrait traduire par « encore un peu plus loin Woyzeck ». La distance est ici comprise tant physiquement que psychologiquement ; elle pourrait signifier à la fois un encouragement à poursuivre sa résistance à la folie qui menace de l'emporter et un invitation à s'y enfoncer plus avant². L'association entre le Capitaine se faisant raser et la musique de la douleur du

1 Janisch Attila, « "A Föld se volt más, mint egy fölborult fazék" », *op. cit.*

2 Voir l'analyse de la marche p. 154 et surtout 295-297 : ce *csak tovább* dit qu'il s'agit plutôt d'un rapport de force que d'errance.

sacrifice de Mari se redouble donc d'une connexion avec l'enfant mystérieux. La dimension sacrificielle est aussi en jeu lors de la deuxième occurrence de l'oeuvre, après que le policier ait battu Woyzeck et l'ait laissé sur le terrible *most pofázsz*, « et maintenant, rigole [si tu le peux] », toujours liée à l'enfant qui occupe le plan suivant [Fig. 14], et à Woyzeck qui porte sa cabane sur le dos [Fig. 15] ; une image qui n'est pas sans évoquer le chemin de croix de Jésus.



Fig. 14 : L'enfant mystérieux (Woyzeck)



Fig. 15 : Woyzeck portant sa cabane

Woyzeck, bien qu'adulte imposant, est présenté presque comme un enfant, ce qui souligne plus encore sa proximité avec le héros de *Meurtres d'enfants* d'abord, et celui de *Stand de tir* ensuite. Tous les trois – nous y reviendrons – sont meurtriers sans être véritablement coupables. Le fait que les deux derniers soient, effectivement, des enfants, et ne puissent donc pas être légalement tenus pour responsables de leurs actes est une métaphore que Woyzeck le simple porte en lui. Balogh Zsolt, qui pousse une fille dans le Danube, est poussé par des motivations bien différentes. Garçon de douze ans, il s'est lié d'amitié avec Juli, une adolescente tsigane enceinte. Quand cette dernière fait une fausse couche et se voit dénoncée par Trattler Ibi, voisine de Zsolt qui le brutalise régulièrement, Juli se suicide sur son lit d'hôpital. Mû par la fureur et la revanche, Zsolt pousse Ibi dans le Danube où elle se noie. Ici, c'est le personnage d'Ibi qui est présenté comme l'antagoniste, et non celui de Zsolt, dont nous suivons le point de vue. C'est que Zsolt, à l'instar de Woyzeck, se débat dans une vie qu'il est difficile de jalouser. Malgré les épreuves, il est présenté comme un garçon sensible, intelligent et attentionné, notamment dans sa relation à sa grand-mère malade et alcoolique. En effectuant sa vengeance, il achève sa propre destruction, puisqu'il finira par avouer son crime.

Le personnage de la grand-mère est un sacrifice d'une autre sorte. À travers ses délires que Zsolt

alimente docilement, et les commentaires que le petit fait à différents personnages tout au long du film, le spectateur comprend qu'elle est une figure de la déchéance qui a frappé les grandes familles de la bourgeoisie hongroise avec l'arrivée des communistes au pouvoir. Comme il l'explique au médecin après qu'elle ait fait son attaque, la grand-mère, Bizsu (prononcer : « bijou »), fut une primadonna célèbre, grande cantatrice que l'alcool a ravagée. Elle fut riche, et possède une collection de bijoux qu'elle porte lorsqu'elle se croit sur scène, mais qu'elle peut au besoin céder à son petit-fils pour qu'il puisse acheter de la nourriture. Les quelques expressions en français dont elle ponctue ses phrases à l'occasion sont tout autant la trace d'une éducation bourgeoise que de ses fantasmes sur sa grandeur passée (Zsolt, certainement à la demande de Bizsu, l'appelle presque toujours *Madam*, en français). Il serait intéressant de savoir jusqu'à quel point Szabó Ildikó l'a créée à partir de son vécu propre, étant elle aussi issue d'une famille ruinée avec l'arrivée des communistes et dont les parents sont décédés prématurément [p. 186-187]. Sacrifiée, sa vie l'a bel et bien été, mais c'est très directement des communistes dont elle est la victime, comme l'est Zsolt à son tour.

Celui-ci ne ménage pourtant pas d'efforts pour s'occuper d'elle. Il la lave, nourrit son ventre comme sa démente, la fait boire lorsqu'elle le désire et lui chante des chansons réconfortantes. Il s'occupe de la maison et effectue toutes les tâches qui devraient incomber à un adulte, ce qui participe naturellement à l'attachement qu'éprouve le spectateur pour l'enfant. Le basculement de la position de coupable vers celle de victime s'effectue aussi, dans le cas de Zsolt, à travers sa relation avec l'inspecteur en charge de résoudre le meurtre de Ibi, Andor Béla (joué par Andorai Péter, célèbre acteur hongrois que l'on retrouve souvent chez Janisch). Celui-ci soupçonne l'enfant immédiatement. Pourtant, dans sa quête d'une confession, il sympathise avec le jeune, qu'il héberge chez lui, avec qui il pêche, etc. Comme l'enquête avance et que sa certitude se confirme progressivement, Andor montre des signes d'agitation intérieure et d'émoi bien visibles, alors que sa relation avec l'enfant devient peu à peu celle d'un père de substitution.

Mais ce sont les réactions du garçon lui-même qui nous permettent de mieux ressaisir la question de la culpabilité. Un processus de transformation s'effectue à travers Andor puisqu'initialement, lorsque ce dernier vient voir la grand-mère dans le cadre de son tour d'interrogation des habitants locaux, Zsolt l'annonce mais ne montre pas le moindre remord, pas même aucune forme de gêne : il semble parfaitement en accord avec son acte meurtrier. Juste après, alors qu'il sort de l'immeuble, une petite, amie de Ibi, se met à hurler qu'il l'a tuée.



Elle prend ses lunettes, les jette à terre, les piétine et commence à lui marteler la poitrine de petits coups désespérés. Zsolt reste de marbre, se contentant de lui répondre « je ne frappe pas les pisseuses » [Fig. 16]. Ce n'est que lorsqu'Andor le confronte que l'enfant

Fig. 16 : Zsolt, impassible (Meurtres d'enfants)

avoue et entame le processus de reconstruction de soi : un soir d'orage très intense, une chauve-souris entre dans la cabine où ils sont tous deux, terrifiant le petit qui crie *ölj meg !*, « tue-moi ! » Andor, avant d'en disposer, lui ordonne de se confesser, et le parallèle entre la mort de l'animal et celle de la fille a raison des barrières mentales de Zsolt, l'amenant à réaliser son crime. Désespéré et fou, il crie ensuite *én öltem meg, én öltem meg !*, « c'est moi qui l'ai tuée, c'est moi qui l'ai tuée ! », avant de signer sa déclaration.

Le passage de coupable à victime s'opère d'une façon relativement similaire pour Feri, le jeune héros de *Stand de tir* qui, au milieu du film, assassine sans raison apparente son propre père d'une décharge de chevrotine. L'acte, de par sa mise-en-scène scandaleusement banale – le père, joué par Kovács Lajos (acteur central de la série noire, que l'on retrouve tant chez Janisch que chez Szász), rentre chez lui, dit bonjour à son fils qui lui répond d'un coup de fusil –, est marqué d'une telle étrangeté que le spectateur est forcé d'en appeler à des ordres de justification éloignés pour pouvoir le comprendre. L'innocence et la naïveté du jeune homme sont traduites par les séquences où il joue dans la neige avec sa copine, avec un avion en papier, sa mobylette, etc. Le cinéaste a voulu montrer avec quelle complexité se construit la psychologie d'un adolescent, au travers d'actes en apparence mineurs mais pourtant fondateurs et qui peuvent l'amener au meurtre¹ : « je ne crois pas qu'il n'y ait qu'une seule raison derrière un meurtre, comme si la seule raison ici serait la brutalité cruelle du père. [...] Le garçon proteste contre le monde et le monde le punit »². Il explique ensuite que si le film est tiré d'un fait divers – le meurtre bien réel d'un père par son fils en 1982 –, ce qui l'a le plus intrigué lors de ses visites en prison auprès du coupable, c'était l'indifférence profonde du garçon quant à son acte et sa personnalité d'une grande froideur, d'un grand détachement³ : si l'absence de remords répond au meurtre du père, si l'adolescent n'éprouve pas les affres du crime commis, où se situe la faute ? Qui est le coupable ?

Passion est constitué de deux personnages principaux, empêtrés dans un troisième : le mari vieillissant, capricieux et violent. Sa femme entretient une affaire avec l'employé, un homme plus jeune, et les amants criminels décident d'éliminer l'encombrant mari. La peur qu'ils nourrissent vis-à-vis du patron comme la situation de soumission malsaine que ce dernier entretient font cependant que le spectateur tend à se placer du côté du couple meurtrier, et à remettre encore une fois en cause la notion de culpabilité : les amants fomentent ce complot mortel parce que leur situation est invivable. Plus encore, une importante partie du film est dévolue, après l'assassinat, aux conséquences légales de leur acte : l'inspecteur essaye de piéger les amants, mais après quelques retournements de situation, ils finissent par sortir, libres. C'est alors, lors de la dernière séquence, qu'ils s'interrogent, eux-mêmes, sur leur culpabilité : « il n'y a et il ne peut y avoir un tel péché dans ce monde qui ne trouverait le pardon auprès de Dieu, s'il est regretté de tout son cœur. [...] Et si tu aimes, tu appartiens déjà à Dieu. Tu peux tout changer avec

1 En ceci le film n'est pas sans rappeler le plus contemporain *We Need to Talk About Kevin* (Lynn Ramsay, 2011) – la dimension horrifique en moins, remplacée par une attention à la banalité du quotidien plus est-européenne.

2 Csukás Sándor, « BKF Fényíró Filmklub 39 – Vendég: Sopsits Árpád », *op. cit.*

3 *Idem.*

l'amour. Tu peux tout sauver. »

À la question de savoir si les amants criminels pourraient vivre avec leur culpabilité, ils tentent de répondre avec de l'amour. Mais la conclusion tombe, dans la citation biblique finale : « et je vis les morts, les grands et les petits, qui se tenaient devant le trône. Des livres furent ouverts. Et un autre livre fut ouvert, celui qui est le livre de vie. Et les morts furent jugés selon leurs œuvres, d'après ce qui était écrit dans ces livres. »¹ *Passion* met donc au centre de son intrigue la question de la culpabilité, et si l'oeuvre rappelle que toutes et tous seront jugés selon leurs actes plutôt que leurs intentions, elle n'en marque pas moins l'impossibilité vitale dans laquelle se trouvait ce couple et qui devait se résoudre par le meurtre. Fehér, dans toute sa noire douceur, exprime l'impossibilité de juger coupable à l'aune d'un désir sincère de comprendre les hommes.

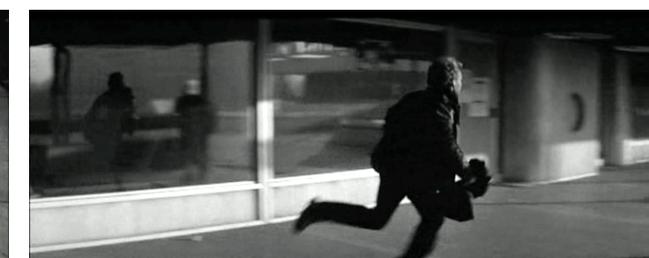


Fig. 17 : La séquence du hold-up (Ombre sur la neige)

1 Révélations, 20:12.

En ce sens, *Ombre sur la neige* fonctionne sur un paradigme sensiblement différent, que rejoint plus tard *L'Homme de Londres*. Tout d'abord, le héros, Gáspár Sándor, est coupable d'homicide, mais d'un homicide involontaire : lors d'un passage à la banque, il est témoin d'un hold up raté, et sur un coup de tête ramasse l'argent pour s'enfuir avec. Dans sa fuite, il bouscule une vieille dame qui meurt le lendemain des suites de sa chute [Fig. 17]. Comme l'écrit Peck, « faux coupable, innocent criminel, on ne sait au bout du compte s'il est victime de lui-même ou de la fatalité »¹. En premier lieu, ce qui intéresse Janisch ici, c'est l'investigation de cet instant, ce carrefour mortel où il doit décider, en moins d'une seconde, de prendre ou non l'argent, ainsi que les conséquences de cette demi-seconde sur le reste de sa vie. La question de sa culpabilité devient plus difficile à cerner, et le cinéaste explique : « il est absolument honnête. Il n'est pas un menteur, il ne se rappelle pas ce qui s'est passé, mais c'est pour ça qu'il ne comprend jamais ce qu'est sa propre histoire »². Meleg le rapproche fort justement du héros du film précédent de Janisch, le téléfilm *En retenant son souffle* : « le héros d'*Ombre sur la neige*, à cause de sa décision manquée, doit souffrir, alors que le héros, Hamar József, d'*En retenant son souffle* doit répondre de fautes qu'il n'a pas commises. Ce n'est pas un hasard si le héros d'*En retenant son souffle* est un enfant et non celui d'*Ombre sur la neige*. »³ Le personnage joué par Baka est donc l'un des plus ambivalents de la série, d'autant plus qu'il se convainc qu'il est justifié de prendre cet argent, qu'il se dit innocent, quand bien même il a réellement commis (au moins) un délit. Victime des circonstances, d'un geste qu'il regrettera jusqu'à la mort, le héros se débat dans le marécage de mauvaises décisions qu'il accumule.

Maloin, sur lequel est centré l'action de *L'Homme de Londres*, se retrouve dans une position étonnamment similaire, quoi que moins définitive : personne ne meurt de sa rencontre, mais l'élément déclencheur est tout pareillement un concours de circonstances suspectes qui le laisse avec une valise d'argent appartenant à un assassiné et dont il se saisit malgré cela. L'intérêt de Tarr et Janisch envers le récit se trouve initialement au même endroit, à la même jonction, même s'ils divergent rapidement : « ce qui m'intéressait, c'était d'observer ce qui se produit lorsque cet homme rencontre la tentation. Il reçoit la chance de faire quelque chose et de donner quelque chose. Observer comment il est récompensé et comment il perd à la fin... C'est une sorte de destinée. C'est une histoire très humaine, normale et profonde. »⁴ À partir de cet instant fatidique où un choix s'offre à Sándor comme à Maloin, Janisch choisit de redoubler son acte d'un homicide involontaire et d'enclencher pour son héros une fuite effrénée, alors que Tarr choisit de laisser Maloin se terrer dans l'ombre, à attendre, jusqu'à ce qu'acculé, il doive rendre l'argent. Maloin, certes, ne meurt pas. Mais l'acte dont il s'est rendu coupable l'amène à la perte de ses dernières illusions, à la perte de tout espoir, sans qu'il puisse en retirer un quelconque avantage matériel.

1 Agnès Peck, « Ombre sur la neige, Long Crépuscule », *op. cit.*, p. 34.

2 Mario Adobati, Entretien avec Janisch Attila, 27 juillet 2015.

3 Meleg Agostón Kristof, « Zárt univerzumok – variációs láncok – Janisch Attila két filmje », *op. cit.*

4 Harry Tuttle, « L'Avventura: Interview with Béla Tarr », *Hors-Champs*, France Culture, 29 septembre 2008.

II.1.1.1.3 Innocents condamnés

À la série d'innocents meurtriers présentée précédemment répond une figure, toute particulière aux films de Tarr et Krasznahorkai, créée par ce dernier sous l'influence de Dostoïevski : l'idiote sacrifié. Dans ce contexte, Rancière définit l'idiotie non pas comme une « mesure de quotient intellectuel, mais [comme] deux traits structuraux, deux traits opposés et complémentaires également nécessaires pour jouer le grand rôle dans les films de Béla Tarr : la capacité d'absorber totalement l'environnement et celle de parier contre lui. »¹ Lengyel, quant à lui, en cherche aussi la parenté dans « l'«homme insensé» de Nietzsche, apparu pour la première fois dans *Le Gai Savoir* (fragment 125) [...], une sorte de proto-Zarathoustra »². Mais ce sont encore les paroles de l'auteur lui-même qui peuvent nous permettre de comprendre au mieux la nature de cette série de personnages :

Mauro Javier Cardenas : « Il y a une connexion, je pense, entre Estike dans Le Tango de Satan, Valuska dans La Mélancolie de la résistance, et Korin dans Guerre et Guerre, dans le sens où ils semblent ne pas appartenir à ce monde. »

Krasznahorkai László : « Oui, ce sont de très importantes figures qui nous permettent d'être dans ce monde, cette sorte de personnes qui sont sacrifiées, qui sont les victimes de ce monde, dans le sens de la littérature russe, dans le sens de Dostoïevski, dans le sens de Tarkovski. Ils sont le prix que nous payons pour que nous puissions vivre avec des compromis dans ce monde. Il y a bien sûr des similarités entre ces figures, elles ne sont pas absolument identiques. Estike est la plus pure, la plus simple des victimes, parce qu'elle croit tout ce qui lui est promis par la personne qu'elle aime. Mais elle est absolument sans défense. Et j'aime profondément cette sorte de personnes. Dans une grande foule je les reconnais immédiatement. Et elles se perçoivent dans le monde. Entre ces personnes il y a comme une secrète communauté. Mais elles sont toujours seules. Elles ne peuvent pas s'entraider. Elles n'ont qu'un seul destin : se perdre. Parce qu'elles ne sont que des victimes. C'est leur seule tâche, une tâche très cruelle dans ce monde. Sans ces figures, la grande machinerie du monde ne fonctionne pas. Le Tango de Satan en est le meilleur exemple. La grande machinerie du Tango de Satan, toute l'histoire, l'état des hommes et femmes là-bas, ne pourrait exister sans une victime, sans un sacrifice. [...] Valuska est un peu différent en ce sens. Valuska est comme un petit animal, Valuska est fait de croyance, parce que Valuska a une connexion secrète avec toute la création, et toute la création est merveilleuse, et Valuska ne voit que ce fait. Et pour Valuska le monde est exactement le même qu'à l'origine et les humains ne sont qu'une toute, toute petite part de cette énorme création, et ils ne sont pas si intéressants pour lui, juste une petite erreur dans la création parce que l'ensemble de la création est vraiment merveilleux. »³

Les différences sensibles entre Estike puis Valuska se déclinent plus en profondeur à l'échelle de la collaboration cinématographique de l'auteur avec Tarr. Celle-ci comprend deux films non adaptés des ouvrages de Krasznahorkai (*Damnation* et *L'Homme de Londres*) qui ré-emploient malgré tout la même actrice, Bók Erika, pour jouer des personnages grandement similaires. Ainsi la voit-on grandir en même temps que son personnage : Estike dans *Le Tango de Satan* (1994), puis Henriette dans *L'Homme de Londres* (2007), et enfin la fille d'Ohlsdorfer dans *Le Cheval de Turin* (2011) [Fig. 18]. On remarque tout d'abord qu'à mesure qu'Erika et ses personnages grandissent, la composante d'idiote(e) sacrifié(e) diminue, entérinant la thèse selon laquelle cette forme psycho-sociale des personnages est liée à l'enfance et à ses

1 Jacques Rancière, *Béla Tarr, le temps d'après*, op. cit., p. 46.

2 David Lengyel, *Trembler pour l'autre*, op. cit., p. 112.

3 Mauro Javier Cardenas, « Conversations with László Krasznahorkai », *Music & Literature*, 26 juin 2012.

formes parentes de maturité interrompue : Valuska, mais aussi Woyzeck y sont au cœur.



Fig. 18 : *Bóke Erika grandit avec ses personnages* (Le Tango de Satan, L'Homme de Londres, Le Cheval de Turin)

Estike – et l'auteur rappelle que son nom dérive de *este*, « soir » – « est un être d'infinie pureté »¹. Après avoir été trompée et volée par son frère, abandonnée de tous, elle se suicide avec son chat, enclenchant la fin du chapitre cinq et la voix off du narrateur qui égrène : « et les anges voient ça et comprennent ». Elle est l'élément déclencheur qui permet aux escrocs de mettre la main sur les économies de la communauté, et si elle déclenche aussi leur départ des ruines de cette ferme pourrissante, il ne faut pas oublier que le plan proposé par Irimiás ne vise finalement qu'à recommencer la même chose – une autre ferme – ailleurs, rendant le sacrifice d'Estike douloureusement vain. En utilisant sa mort comme élément déclencheur de la mise en branle des habitants, le film – comble de l'ironie, directement dans le monologue d'Irimiás – repose la question de la culpabilité : celui-ci rejette explicitement la faute sur les villageois, leur reprochant d'avoir bu et dansé toute la nuit alors qu'elle se mourrait. *Le Tango de Satan* présente donc des meurtriers innocents, n'ayant pas tué.

Henriette et la fille d'Ohlsdorfer font l'impression d'être les remous circulaires, échos de plus en plus lointains du personnage d'Estike. Treize et dix-sept ans plus vieilles, ce sont au minimum des personnages d'adolescentes. Un pied dans l'âge adulte, elles ont perdu de la pureté qui caractérisait Estike. Pourtant, elles sont sans conteste parmi les personnages les plus intrinsèquement positifs de ces films. Filles discrètes – et leur position à toutes deux de filles d'un personnage principal ne peut manquer de rappeler leur origine –, serviables, aimantes autant que possible, le spectateur perçoit toujours cette étincelle de pureté encore intacte qui avait fait Estike, mais l'avait aussi conduite à la mort : « le seul qui se soucie un tant soit peu d'Henriette est son père, qui essaye de la sortir de la misère à laquelle elle s'est résignée [Henriette passe le balai dans un petit commerce], mais pour une quelconque raison le lieu, le temps et les agents ne sont pas bons. Henriette est une observatrice discrète, une personne accommodante acceptant la vie telle qu'elle est, exactement comme Estike. »²

Valuska, dont la parenté avec l'idiot dostoïevskien a été évoquée à plusieurs reprises³, est en

1 Paul Morton, « Anticipate Doom: The Millions Interviews László Krasznahorkai », *op. cit.*

2 Ege C. Reinuma, « Framed Illusion: Female Characters in the Films by Béla Tarr », dans *Tarr 60: Studies in Honour of a Distinguished Cineast*, éd. Eve-Marie Kallen, Budapest, Underground Kiadó, 2016, p. 88. Encore une fois, pas *exactement* comme Estike, mais la parenté est manifeste.

3 On trouve mention de la comparaison entre Valuska et l'Idiot de Dostoïevski, à différents degrés de développement, dans Richard William, « Deep Waters », *The Guardian*, 19 avril 2003 ; Pascal Richou, « Béla Tarr, le cosmos sinon rien », p. 31 ; Sylvie Rollet, « Une phénoménologie du chaos », *Vertigo* (41), automne 2011, p. 106 ; Emeric de Lastens et Lucie Wright, « Ecce

premier lieu lié à deux autres êtres du film : le vieux Monsieur Eszter, et la baleine amenée par le cirque. Tous trois représentent, à leur façon, une connexion avec l'infini et la pureté. Monsieur Eszter l'entretient dans sa recherche impossible sur la pureté des harmonies, avant le tempérament égal, arrangement commode mais trompeur, imposé par Werckmeister avant Bach. Valuska la porte en lui, elle transparait dans chacune de ses interactions avec son environnement, à commencer par la séquence d'ouverture du film [III.2.1.3] – et Sylvie Rollet souligne qu'« harmoniser », depuis son étymologie grecque, signifie « l'articulation entre des éléments parfois en conflit. C'est pourquoi le même terme permet de désigner l'ordre cosmique des constellations en constante rotation, comme l'agencement vertical des thèmes musicaux en permanent développement. Ces deux versants de l'harmonie – cosmique et musicale – lient entre elles les deux utopies qu'incarnent dans le film János, l'Innocent, et M. Eszter, le Savant reclus. »¹ La baleine, enfin, représente notamment la pureté et l'infini [I.1.5], de par son gigantisme (l'animal le plus imposant de la création de mémoire d'homme) et de par le halo de mystère qui entoure son habitat d'origine, les océans : « *Les Harmonies Werckmeister* est un conte avec trois personnages principaux, tous les trois attachés à l'éternité : Valuska est esclave du cosmos, Monsieur Eszter est esclave de la pureté des sons, la baleine est venue de l'océan infini, puis aura une fin lamentable. »²

Cette fin est aussi, en définitive, ce qui caractérise Valuska et Monsieur Eszter. L'épisode-clef, de rupture, réside dans la séquence du saccage de l'hôpital dont Valuska est le témoin horrifié, qui l'amènera à perdre la raison pour finir en psychiatrie [Fig. 19] :

*Non, ça n'est pas confortable. C'est froid. Il ressemble à un ange bloqué, tu vois ? Il y a de la lumière, mais il ne peut pas bouger. Il ne pourra peut-être plus jamais bouger. Il est en dehors de la société, en dehors du système. Tout est fini maintenant, mais peut-être peux-tu être heureux en sortant du cinéma, parce que tu as quelque chose. Valuska est laissé sans rien, mais toi tu as encore quelque chose pour te donner de la force. Il est un sacrifice.*³



Fig. 19 : Valuska - un ange bloqué (*Les Harmonies Werckmeister*)

Eszter, quant à lui, garde sa raison, parce qu'il n'a pas l'innocence de Valuska, mais il est détruit aussi par la perte de son protégé, laissé devant la carcasse de baleine sur la grand place [Fig. 3]. Malausa a raison de voir en eux des « résistants de l'idéal contre le chaos qui les entoure, espace mouvant qui menace à chaque instant de s'effondrer sur lui-même »⁴. À la condition de ne pas oublier que tout, effectivement, s'effondrera.

homines : la pesanteur et la grâce selon Béla Tarr », *Vertigo* (41), automne 2011, p. 91. L'influence de Dostoïevski, du reste, s'étend sur tout le corpus – Fehér a par exemple réalisé une adaptation des *Carnets du sous-sol* (1864), intitulée *Le Bossu* (*A bosszú*, 1977). L'absence d'une étude extensive marque peut-être la relative superficialité de cette influence : il ne s'agit jamais d'une reproduction structurale des caractéristiques du Prince Lev Nikolaïevitch Mychkine.

1 Sylvie Rollet, « Une phénoménologie du chaos », *op. cit.*, p. 104

2 Corinne Maury et Olivier Zuchuat, « Tout lieu a un visage. Entretien avec Béla Tarr », *op. cit.*, p. 18.

3 Jay Kuehner, « Béla Tarr and "This Process of Making" », *op. cit.* Je souligne.

4 Vincent Malausa, « Les naufragés de l'idéal », *Cahiers du Cinéma* (576), février 2003, p. 80.

Le privé de *Crépuscule* est lui aussi un genre de chevalier en armure. Son éclat est plus terne cependant : en marge de la légalité policière qui le rejète, ses méthodes sont quelques fois douteuses, comme lorsque, désespéré, il secoue une fillette pour avoir de potentielles informations sur l'homme qui en a tué une autre, âgée de huit ans, à coups de rasoir. Sa chasse prend les allures d'une descente aux enfers, des sables mouvants dans lesquels il se débat et dont il ne ressortira pas indemne. Le fatalisme qui entoure cette enquête, ce sentiment bien appuyée que rien n'aboutira participe à la déconstruction de ce héros sorti tout droit d'un film noir. Sans atteindre le sort de Valuska ou celui d'Estike, son développement fonctionne sur le même modèle : un innocent ayant le bien à cœur, embarqué dans une juste quête, perd illusion après illusion, jusqu'à sombrer dans le désespoir quand, lors de la dernière séquence, il trouve la voiture du meurtrier encastrée dans un arbre, au bord d'une route [Fig. 20]. Mais le vrai coupable est déjà loin, et lui, le justicier, ne fait qu'allonger la liste des innocents qui doivent payer.



Fig. 20 : La voiture du meurtrier présumé, abandonnée (Crépuscule)

Au terme de cette brève analyse de la culpabilité au travers de l'étude des personnages principaux, deux schémas principaux se sont dessinés, qui procèdent tous deux d'un renversement atypique des valeurs morales : les coupables sont, globalement, pardonnables. Leur culpabilité est toujours à établir et à ré-affirmer, car ils évoluent au sein de milieux, situations et personnages qui tendent à leur rendre la vie impossible, amenant une nécessité de changement violent justifiable et justifiante. Ainsi, les comportements les plus sociopathes trouvent des explications aux yeux du spectateur qui ne peut plus condamner ces personnages, accusés invariablement transformés en victimes. La culpabilité tend à se transférer depuis les hommes vers les circonstances, extérieures, oscillant entre pitié et déresponsabilisation. À l'autre extrême du spectre se trouvent les innocents, vrais soldats de la vertu, qui sont par là-même condamnés d'avance. L'innocence serait donc coupable, elle se paye plus cher que la culpabilité car, dans la tradition biblique, l'innocent est sacrifié pour racheter la culpabilité des autres. Outre l'influence de la culture religieuse, on ne peut manquer de se demander les raisons profondes à l'existence de ce modèle, cette structure reconduite d'un film à l'autre, implacablement. La question du péché, forme religieuse de la culpabilité, traverse les films de Tarr. Dans *Almanach d'Automne*, la mère, jouant aux cartes, s'interroge sur la nature du péché et des pécheurs. La même actrice, Temessy Hédi, reconduit les mêmes interrogations dans *Damnation* en la personne de la Dame du vestiaire, suivie par Víg lors du monologue d'Irimiás et enfin du voisin dans *Le Cheval de Turin*. Il y a ainsi une filiation de personnages aux accents mystiques, égrenant habituellement des monologues lyriques et poétiques sur la question du péché, comme une interrogation transcendante. Quel est ce sentiment quasi-religieux de culpabilité qui traverse ces œuvres ? Des explications d'ordre historique se font appeler, que je vais toutefois différer encore le temps de proposer au lecteur une approche complémentaire. Celle-ci souhaite

développer la (remise en) question de la culpabilité des personnages à travers une analyse de la façon dont les milieux habités par les personnages influencent leurs choix, leurs décisions, leur libre-arbitre.

II.1.1.2 PERDUS DANS L'ESPACE : LIBRE-ARBITRE ET FATALITÉ

Pour que la moralité perverse et complexe des personnages puisse dessiner une forme cinématographique précisément identifiable, il importe donc d'éprouver cette question à l'aune du rapport le plus immédiat que ces personnages entretiennent aux milieux qu'ils occupent : comment ces derniers interagissent-ils avec (en ouvrant ou en déterminant) le libre-arbitre des personnages ? En effet, si la trace d'un trouble dans la culpabilité des personnages est à établir, il faut encore commencer par réfléchir à la façon dont les choix s'offrent à eux, aux possibilités qui leur sont données par leurs environnements pour saisir leur destin et avoir une influence concrète sur le cours de leur propre vie.

II.1.1.2.1 Habiter le monde ?

La vaste question de la relation entre les hommes et leurs milieux peut être ouverte à l'aide d'un détour qui, d'une certaine façon, pré-existe à cette relation : la question de l'utilisation du noir et blanc. Pour Szász et Máthé, celui-ci se justifie dans ce monde qu'ils souhaitent peindre, « un monde austère, mais harmonieux »¹, dans lequel « il n'y a vraiment aucune couleur, tout est vraiment soit noir, soit blanc. Il n'y a pas de transitions. Le brouillard blanc et la neige blanche offrent un arrière plan pur pour les figures noires et l'énorme masse noire des trains. »² L'effet en est parfois profondément déréalisant, puisant aux frontières du fantastique, tout en l'ancrant dans les abysses de la morosité du quotidien. C'est une logique similaire qui est à l'oeuvre chez Szabó, puisqu'interrogée sur les raisons de l'utilisation du noir et blanc dans *Meurtres d'enfants*, elle répond « parce que c'est une histoire en noir et blanc [...], il n'y a pas de tons dans la vérité, il y a la vie et la mort, la patate et la cuillère »³. La dualité du noir et blanc est associée au récit d'un monde où s'affrontent les forces contraires de l'histoire, écrasant les êtres humains sur leur passage. Janisch, quoi que largement différemment, pense aussi le noir et blanc dans son nécessaire rapport au monde qu'il crée et à ses images. Cas unique dans la filmographie du cinéaste, *Ombre sur la neige* n'est pas l'adaptation d'un livre, mais une création de toutes pièces, depuis une image, presque une vision : un homme, dans la neige, la jambe coupée, une valise de billets à ses côtés qu'il ne peut plus utiliser. Cette image, avec le sang rouge sur la neige blanche, ne pouvait décentement être en couleur – « trop grand-guignol », « trop beau » aussi⁴. Le refus du sentiment et du pathétique montre chez Janisch le désir de peindre un monde aux caractéristiques proches de celui de Szász ou de Szabó. Chez Tarr,

1 Csejdy András, « Haditudósítás », *op. cit.* Il revendique aussi l'influence du muet, le désir de « retourner aux racines des vieilles photographies et de la vieille histoire de la réalisation de films. » Dans Szász János, « *Woyzeck* director Janos Szasz », *op. cit.*

2 Kárpáti Ildikó, « Fény a léle mindenek. Máthé Tibor művészete », *Metropolis* (2), été 2000, p. 107.

3 La version hongroise rime, marquant la dualité : *élet, balál, kerumpli, kanál*. Dans Mario Adobati, Entretien avec Szabó Ildikó, 21 avril 2017.

4 Cette citation ainsi que les informations précédentes sont extraites de mes entretiens avec Janisch.

l'utilisation (la domination hégémonique) du noir et blanc semble trouver ses origines dans une dispute qu'il aurait eue avec la couleur après *Almanach d'automne*, à la fois technique et esthétique : « au milieu des années 1980, Kodak a changé son matériel couleur, ils font une pellicule basée sur du polyester, et les couleurs sont complètement différentes. Tout ressemble à du plastique. Je n'aime pas. »¹ De l'autre côté, la relation privilégiée qu'il développe avec le noir et blanc aurait deux raisons principales : créer une certaine dynamique de l'image où « avec le noir, on peut recouvrir les choses, les cacher, avec le blanc on peut montrer, accentuer les choses »², et opérer une distanciation du réel : « on exclut d'emblée la possibilité qu'un spectateur ait l'illusion qu'il s'agit là de réalité, car lorsqu'on regarde autour de soi la réalité, on y voit des couleurs. »³

En définitive, on ne saurait se tromper en élargissant à tous les auteurs de la série noire l'analyse de Forgách lui-même quant à l'utilisation du noir et blanc chez Fehér : « la temporalité, la lenteur consciente, etc. – tous ces outils dramaturgiques demandent presque théoriquement la réduction de la gamme des couleurs. »⁴ Le noir et blanc s'articule avec la plus élémentaire logique à l'ensemble du langage qu'ils développent. Ainsi, à revenir aux motivations propres à chaque cinéaste, on s'aperçoit rapidement qu'il n'existe pas une unique pensée du noir et blanc, mais des parcours relativement différents, quoi qu'ils s'intègrent toujours dans un rapport parent au monde représenté et aux autres constituants du langage cinématographique convoqué.

Dans ces mondes plongés dans la nuit et sur laquelle ne se découpent que des ombres, les espaces font preuve, dans leurs caractéristiques mêmes, d'une extrême hostilité envers les humains. C'est cette relation houleuse qui par la suite détermine une part importante de la marge de manœuvre des personnages. Les milieux se voient investis d'une forte puissance dramatique, un transfert narratif qui s'effectue depuis les personnages qui, eux, perdent proportionnellement de leur capacité à agir. Yvette Biró en fait une caractéristique des cinémas d'Europe médiane⁵ : « les décors dans lesquels les histoires se déroulent sont des *personae dramatis* eux-mêmes. [...] Ils sont chargés de tension, donnant vie à de nombreuses forces opposées : ils représentent un espace tendu par le conflit. »⁶ Ils sont, en effet, pourvus d'une présence à l'écran inhabituelle, et nombreux sont les plans, dans chacun de ces films, où les lieux seuls sont filmés, en dehors de toute présence humaine.

Une autre figure classique de cette primauté accordée aux décors fait que le plan commence sur

1 Harry Tuttle, « L'Avventura: Interview with Béla Tarr », *op. cit.*

2 Corinne Maury et Olivier Zuchuat, « Tout lieu a un visage. Entretien avec Béla Tarr », *op. cit.*, p. 17.

3 *Idem.* Voir aussi I.1.6.

4 Forgách András, « Black and blacker », *op. cit.*, p. 95.

5 L'appellation de cette région fait débat. Rey explique que « "Europe médiane" est un intitulé de plus en plus utilisé pour nommer un espace qui n'est plus l'Europe de l'Est – concept géopolitique mort avec la fin du "rideau de fer" – et qui ne serait pas l'Europe centrale – concept géo-historique utilisé de la fin du XIX^e siècle au début des années cinquante. » Suivant ses recommandations, j'ai préféré l'appellation « Europe médiane » à celle d'« Europe centrale de l'Est » que j'ai réservée pour les cas s'appliquant à cette région prise strictement durant la période communiste. Dans Violette Rey (éd.), « Les territoires centre-européens, défis d'Europe », *Les territoires centre-européens : dilemmes et défis. L'Europe médiane en question*, Paris, Découverte, 1998, p. 18.

6 Yvette Biró, « Landscape », *op. cit.*, p. 163.

le décor, et que seuls des échanges verbaux manifestent la présence d'être humains avant que la caméra, au terme d'un long parcours investigateur, finisse par les admettre en son champ. Citons en exemple ce plan de *Passion*, où le jeune homme explique à son amante son projet d'assassiner son mari, alors que la caméra s'attache en un lent travelling à la ville industrielle, à une cheminée qui fume et aux collines terreuses et vides qui l'entourent [Fig. 21]. Pour Fehér, la cheminée elle aussi est source d'une action, les décors industriels eux aussi racontent une histoire, humaine et cosmique, plus grave et plus importante que le meurtre d'un seul homme.



Fig. 21 : *Passion pour les paysages*



Fig. 22 : *Ouverture et fermeture d'Ombre sur la neige*

Cet effet est renforcé par le parti-pris qu'adoptent *Ombre sur la neige* et *Crépuscule* de s'ouvrir et se clore sur un plan identique où les décors sont seuls présents, filmés en vue aérienne afin d'en magnifier l'immensité et, par conséquent, la puissance sur les hommes [Fig. 22-23]. Gelencsér va jusqu'à avancer que « le spectateur pourrait avoir le sentiment que Janisch cherche l'histoire qui conviendrait le mieux aux



Fig. 23 : *Ouverture et fermeture de Crépuscule*

décors qu'il a déjà trouvés. »¹ *Meurtres d'enfants* commence par un plan aérien sur la banlieue qui remplit une fonction identique [Fig. 24]. Rancière lie cette primauté des espaces à une confiance que fait Karrer à la chanteuse : « je ne m'accroche à rien, mais toutes les choses s'accrochent à moi. » Pour le philosophe, il s'agit là de rien moins qu'une « déclaration de méthode cinématographique », puisque :

*Ce ne sont pas les individus qui habitent des lieux et se servent des choses. Ce sont d'abord les choses qui viennent à eux, qui les entourent, les pénètrent ou les rejettent. [...] C'est aussi pourquoi le décor, ordinairement, est là avant que le personnage y pénètre et survive à son passage. Ce ne sont plus les relations (famille, générations, sexes ou autres) qui déterminent les situations, c'est le monde extérieur qui pénètre les individus, envahit leur regard et leur être même.*²

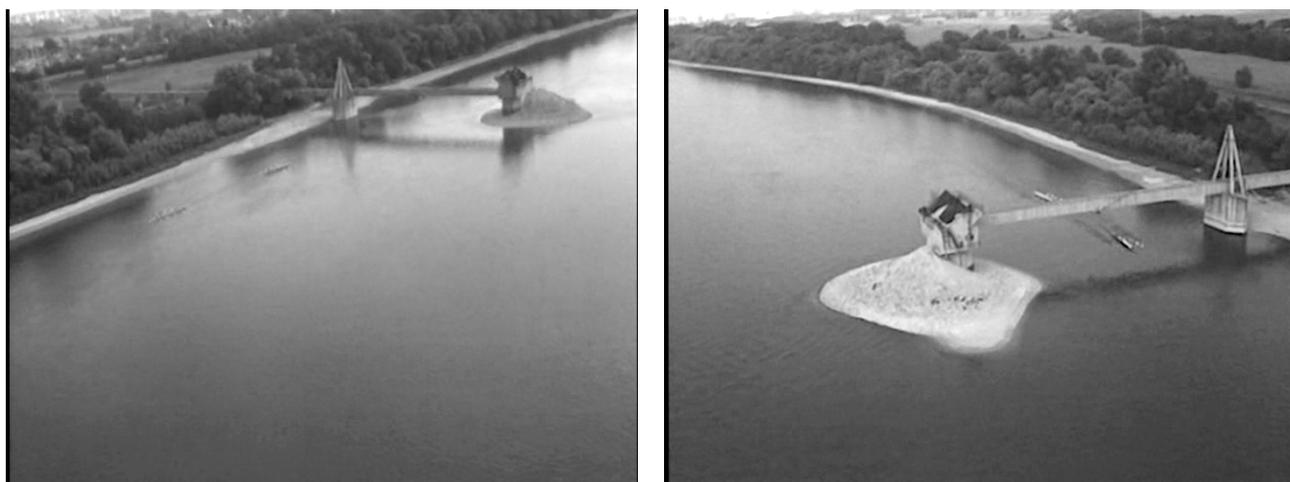


Fig. 24 : Ouverture de *Meurtres d'enfants*

Nombreux sont les commentateurs qui trouvent dans les films de la série noire une version encore exacerbée de la remarque de Biró. Jeancolas mentionne, à propos des films de Fehér, « l'esprit du Destin malin qui flotte, de façon dreyerienne, sur ces lieux »³. La citation pourrait relever de l'anecdotique si ses mots n'étaient pas si bien choisis. Ils mettent en rapport les lieux avec un fatalisme mal intentionné que le verbe « flotter » rend à la fois omniprésent, et immanent. Les décors servant de cadre à *Stand de tir* ont été sélectionnés par le réalisateur au motif, dit-il lui-même, « que là, on ne pouvait que tuer »⁴. Encore une fois revient cette recherche de lieux inspirant non seulement la violence et la mort, mais surtout un sentiment de fatalité ambiant (l'emploi de *csak*, que l'on traduit en français par la locution adverbiale restrictive « ne... que », marque bien l'exclusion), comme si le choix n'en avait pas même incombé au héros, comme s'il était plutôt conditionné par son entrée dans le milieu diégétique.

Les milieux sont donc des forces agissantes avec lesquelles les hommes se débattent, mais qu'ils

1 Gelencsér Gábor, « Határ-esetek », *Filmvilág* (11), novembre 2014.

2 Jacques Rancière, Béla Tarr, le temps d'après, op. cit., p. 33-34.

3 Jean-Pierre Jeancolas *et alii*, « Budapest, février 1990 », *Positif* (351), mai 1990, p. 43.

4 Cité dans Catherine Schapira, « Céllovölde », *L'Avant-Scène Cinéma* (395), octobre 1990, p. 95.

tentent d'habiter malgré tout. Cette relation est à penser dans ce qu'Augustin Berque a conceptualisé comme *écoumène*, et qu'il définit – autant qu'il est possible d'abrèger un concept de cette complexité – comme « l'ensemble des milieux humains », « relation de l'humanité à la terre »¹. Le concept veut insister sur la symbiose qui devrait idéalement caractériser cette relation, où « notre monde est investi de notre corporéité, tandis que notre corps est investi de notre mondanité. Il y a ainsi, dans les milieux humains, à la fois *cosmisation* du corps et *somatization* du monde. Cette corporéité-mondanité, c'est notre médiance »² – une pensée qui rejoint, dans une perspective deleuzienne, la visagéité des paysages [II.2.1.1.2]. Dans la pratique, malheureusement, cette relation n'est pas toujours idéale. Les problèmes de pollution ou de déforestation en sont un cas, dénoncés dans leur globalité par la jeune fille du *Cheval de Turin*, alors qu'elle déchiffre un passage de sa Bible, parlant des « endroits saints violés par l'injustice des hommes ». Les films du corpus en proposent un autre, plus proche des tremblements de terre et tsunamis, en ceci que les milieux rejettent ceux qui tentent de les habiter. Il revient à Estelle Bayon d'avoir opté pour cette approche, soulignant que « la démarche écologique de Béla Tarr réside dans cet accès, par l'image cinématographique, à une vision du désastre écologique en ce qu'il rend sensible la déshabitation du monde, l'impossibilité d'y *demeurer*. »³

On peut dès à présent soulever la question du renversement qui s'est opéré dans les représentations cinématographiques de la campagne hongroise à cette époque. Biró écrit, à propos des films de l'âge d'or du cinéma hongrois (les premiers films de Gaál, Jancsó, Kósa, etc.) :

*Le monde paysan apparaît comme le lieu où les valeurs humaines durent. [...] Un lien presque mystique entre l'homme et la nature définit la vie des gens, transcendant leurs déterminismes sociologiques et historiques. L'homme, dans cette perspective, est une partie organique de la nature, son extension loyale et silencieuse. [...] La terre est éternelle, elle fournit le pain et la vie : elle est indestructible. Son immense pouvoir ne peut être que beau, comme tout ce qui est créé naturellement doit l'être.*⁴

On ne peut être trop surpris par la description, diamétralement opposée, que propose l'autrice des rapports entre l'homme et son milieu. Ce renversement appelle donc justification : qu'est-ce qui a pu provoquer cette construction à l'autre extrémité du spectre, qui s'est constituée en une norme à la fin des années 1980 ? Le cinéma s'est fait le héraut du changement profond dans la relation qui autrefois liait les Hongrois à leur terre. Le communisme, à travers notamment la campagne brutale de collectivisation, le remodelage des structures agraires et l'abduction des terres de leurs familles de propriétaires ancestraux, a perverti cette relation [II.2.3.2.1]. Si, à l'époque de la série noire, les films mettent invariablement en scène l'aliénation de l'homme par son milieu, anciennement terre nourricière, c'est que cette forme agressive et violente de haine réciproque est devenue le paradigme dominant de leur relation.

1 Augustin Berque, « L'habitat insoutenable. Recherche sur l'histoire de la désurbanité », *L'Espace géographique*, tome 31 (3), 2002, p. 241.

2 *Idem*.

3 Estelle Bayon, « Un désastre écologique », dans *Béla Tarr : de la colère au tourment*, éd. Corinne Maury et Sylvie Rollet, Crisnée, Yellow Now, 2016, p. 49.

4 Yvette Biró, « Landscape », *op. cit.*, p. 172.

Les personnages essaient, malgré tout, de demeurer dans le monde qui leur est dévolu. Le corpus comprend toutefois deux tentatives de fuite – qui n'aboutiront pas, faut-il le préciser ? Leur cas en est d'autant plus instructif. Après le suicide d'Estike et la fausse promesse d'Irimiás, la communauté du *Tango de Satan* rassemble ses affaires – *toutes* ses affaires, puis prend le temps de détruire sinon méthodiquement, du moins avec acharnement ce qui reste. Ils partent reconstruire un monde meilleur ailleurs. Ils n'atteindront jamais « ailleurs », pas plus qu'ils ne reconstruiront quoi que ce soit. La fuite est parfaitement illusoire, puisqu'ils finissent répartis dans un village miteux, affublés d'occupations temporaires sans gloire, et dépouillés de l'argent qui aurait pu leur permettre le changement. On peut encore ajouter, avec Marguet, que la mort d'Estike elle-même était déjà inscrite dans son milieu : « Estike meurt étendue sur le sol. Elle vient à bout de sa propre verticalité pour se fondre dans le paysage. À l'impossibilité de quitter la plaine, de passer l'horizon (de se rendre “ailleurs”), l'enfant répond en faisant de son corps une matière, lieu d'une transformation. [...] Il relève d'une volonté de se réinscrire dans le procès du monde »¹. En ce sens, il n'y a pas de tentative de fuite dans son suicide, mais bien plutôt un désir d'osmose avec son milieu naturel, avec l'Alföld [Fig. 25]. Celle-ci avait, dès le départ, inscrit dans ses sillons la mort prématurée de la fillette, libérant du même coup les hommes de leur culpabilité.



Fig. 25 : Estike retrouve l'horizontalité de l'Alföld (Le Tango de Satan)

Ombre sur la neige, de son côté, n'est pas tellement éloigné du *road movie*, tant Gáspár et sa fille passent de temps sur la route. Il fuit (sa fille suit), empruntant bus, motocyclette, voiture et tramway. Sa fuite semble motivée par son désir d'échapper à son meurtre involontaire ainsi qu'à ses conséquences légales. Pourtant, le spectateur est frappé par l'absence de refuges durables, d'environnements réellement protecteurs : depuis son appartement, lieu de tension (les événements principaux s'y produisant, entre cauchemars et réalité, sont l'oubli de sa fille et la relation abusive avec sa petite amie qui le rejette), jusqu'à la chaumière perdue dans une campagne inhospitalière où il se terre, terrorisé et en proie à la suspicion des locaux. Son ultime refuge, bus abandonné au milieu de nulle part, sera le cadre de son auto-amputation et, très certainement, le témoin de sa mort. Que dire, enfin, de la poste où se produit le funeste braquage, de l'aéroport où il rencontre son ex-femme qui lui refuse son aide, et du monastère où il se sépare de sa fille ? Tombant de Charybde en Scylla, les espaces qu'il occupe se refusent à l'abriter durablement, et abandonnent tout caractère protecteur pour le pousser vers sa chute, inévitable : « il y a un parallèle négatif entre les changements qui se produisent dans la vie des personnages principaux et

1 Damien Marguet, « “Traduire en images” ? », *op. cit.*, p. 280. Je souligne.

dans les paysages. Il arrive dans des environnements de plus en plus naturels, de plus en plus paisibles mais qui deviennent de plus en plus vicieux.»¹ En ce sens, on rejoint Fiant qui note que « quand les personnages sont privés de motivations précises, livrés à la contingence du monde, ce ne sont plus leurs agissements qui pèsent sur le dispositif dramaturgique mais bien les changements de lieux »² ; or, d'un lieu à un autre, les personnages se retrouvent ballotés, impuissants, acculés à la réaction, souvent jusqu'à la mort.

Dans un cas comme dans l'autre, s'il s'agit bien de facteurs proprement narratifs qui déterminent la fuite des personnages ; son dynamisme est directement lié au manque d'hospitalité des lieux, publics comme privés³. Dans la relation des hommes à leurs milieux, ce sont encore les seconds qui enclenchent une action que l'homme subit. Qu'il choisisse ensuite de fuir ou d'errer dans le même univers importe peu, puisque le résultat sera identique. En ceci, ces cinéastes satisfont pleinement la brillante requête que le géographe Lévy lançait, lorsqu'il se plaignait, dans le cinéma en général, du « caractère incertain de la présence de l'espace comme *environnement* et de la spatialité comme *agir* – de la géographicit , en somme »⁴. Ces auteurs hongrois déploient, en effet, les moyens langagiers nécessaires pour filmer l'espace : « abandonner des personnages pour s'intéresser à ce qui les entoure ou leur donner une place minoritaire dans l'image pour attirer l'œil du spectateur vers un ensemble complexe d'objets diversement fixes et mobiles, ou encore prendre le temps de s'arrêter pour regarder un paysage »⁵.

II.1.1.2 Saisons et météo : le pouvoir d'agir des espaces

L'antagonisme des lieux envers leurs occupants est quelque chose que l'analyse peine à mettre en valeur, du fait qu'il procède principalement à l'aide d'une multitude de dérèglements en apparence mineurs, ayant pour but d'instaurer une atmosphère générale de malaise, de suspicion, de déterminismes négatifs, etc. Il existe cependant, dans ces films, un consensus global sur l'une des façons dont les lieux peuvent exprimer leur opposition aux personnages : les éléments météorologiques.

Il convient en premier lieu de rappeler qu'aux figures météorologiques hyperboliques qui rythment ces films répond une réalité toute différente. L'Alföld est non seulement la zone la plus chaude de Hongrie, avec souvent des étés comme des hivers secs, malgré le fait que les plus grandes valeurs en termes de précipitations mensuelles sont habituellement enregistrées en juin et en juillet. Alors que dans le Nord-Est du pays on atteint entre 600 et 650 mm de précipitations mensuelles (climat proche de celui des steppes), dans la grande plaine cette valeur ne dépasse presque jamais les 50 mm. Lorsque l'hiver s'installe, dans l'Alföld la pluie se transforme en neige – que l'on n'aperçoit pourtant jamais dans l'automne éternel du *Tango de Satan* ou de *Damnation*. Le climat dans ces films traduit donc bien plus un

1 Gelencsér Gábor, « Határ-esetek », *op. cit.*

2 Anthony Fiant, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Vincennes, Presses Universitaires Vincennes, 2014, p. 30.

3 « Dans la rue ou dans la banlieue [de *Damnation*], dans une chambre ou dans un bar, c'est toujours pareil, on ressent l'impossibilité de la rédemption, le ciel de plomb gris qui pèse sur les personnages. » Dans Czırják Pál, « Végtelenítések. A Délidő és a Kárhozat térkezelése », *Metropolis* (1), printemps 2008, p. 45.

4 Jacques Lévy, « De l'espace au cinéma », *Annales de Géographie* (694), décembre 2013, p. 690.

5 *Ibid.*, p. 699.

fantasme représentationnel, une forme d'emphase du caractère agressif des paysages plutôt qu'une quelconque réalité météorologique¹.

Sopsits et Szabó font ici figures d'exceptions – ou, au contraire, s'inscrivent dans la norme –, puisque les éléments météorologiques n'occupent pas une place particulière dans leurs récits. Pour Tarr, Janisch et Szász, en revanche, chaque film du corpus correspond à une météo particulière et poussée à ses conditions les plus extrêmes. Henné remarque que pour *Woyzeck*, le cinéaste sélectionne le plus froid de l'hiver, alors que la pièce de Büchner ne donne aucune indication de saison. Il reconduira cette expérience dans son film suivant, *Les Garçons Witman*, où la neige et l'hiver produiront des effets similaires. Son film précédent, *Ne pas déranger*, marquait de façon plus chaotique un désir d'expérimenter avec les éléments, avec une présence très importante de la pluie, qui finissait par des flocons de neige d'une dimension quasi-surréelle. Janisch aime composer ses films en fonction d'une saison bien particulière². *Másnap* est un film de l'été brûlant, mais *Ombre sur la neige* est un film de l'hiver glacial : « je voulais faire ce film pendant l'hiver tu comprends, ombre sur la neige, mais malheureusement cette année-là il n'y avait pas de neige. Il faisait incroyablement froid, -25°C, mais pas de neige. Et pour *Másnap* il faisait 40-45°C. »³ Enfin, *Les Harmonies Werckmeister* est le troisième film d'hiver de cette série, bien que Tarr ait souhaité « du temps froid, mais sans neige ni pluie »⁴, marquant ainsi à son tour une distinction franche, mais avant tout de nature météorologique (plutôt que saisonnière). Pour le chef-opérateur Máthé Tibor, « elle procure [à *Woyzeck*] un arrière-plan aux événements les plus étranges »⁵. Elle est bien une attaque discrète au réalisme de la fable cinématographique, mais elle sert aussi, lorsqu'elle est combinée à un froid terrible qui envahit l'écran, à souligner l'impossibilité de communiquer, le gel littéral des relations sociales, l'isolement des personnages et, enfin, la relation affective négative des lieux envers les habitants.

Lorsque la neige est absente, la pluie la remplace. Celle-ci est liée à l'automne plutôt qu'à l'hiver, même s'il est évident que tout ce qu'elle trempe est voué au froid. Les films de la pluie sont *Damnation* et *Le Tango de Satan* (qui appartient aussi au vent), ainsi que *Crépuscule* et *Passion*. Ces quatre films transforment la pluie en déluge aux proportions bibliques, rendant, plus encore qu'avec la neige, le monde à la limite du vivable pour l'être humain. Sa présence, sous forme de rideaux denses, de flaques boueuses ou d'infiltrations persistantes n'épargne pas même les intérieurs, comme en témoigne le chef décorateur de *Damnation*, Pauer Gyula : « la pluie et la moisissure constante étaient des motifs importants du décor. Tout le long, à chaque séquence ou presque il y avait de la pluie et de la boue partout, et puisque le film est en noir et blanc, les surfaces humides ont un effet étrange, brillant, que j'essayais de garder pour les intérieurs aussi. C'est pour ça que nous avons appliqué un glacis mouillé sur toutes les surfaces. »⁶ Corinne Maury a récemment choisi d'étudier plus en profondeur la pluie dans un ouvrage, *L'Attrait de la pluie*, où elle offre une place d'honneur à Tarr. Commenant par remarquer l'omniprésence de la pluie dans

1 Magyar Tudományos Akadémia Földrajztudományi Kutató Intézet (éd.), *Magyar nemzeti atlasza*, Budapest, Kartográfiai vállalat, 1989, p. 308.

2 Gelencsér Gábor, « Határ-esetek », *op. cit.*

3 Mario Adobati, Entretien avec Janisch Attila (2), 28 mars 2017.

4 Gérard Grugeau, « Entretien avec Béla Tarr », *op. cit.*, p. 44.

5 Kárpáti Ildikó, « Fény a léлке mindennek. Máthé Tibor művésze », *op. cit.*, p. 107.

6 Kovács András Bálint, « Monológok a Kárbozatról », *op. cit.*

Damnation, elle conclut sur différentes valeurs attribuées à la pluie chez le cinéaste, valeurs que je décomposerais comme suit :

- 1) Pousser les hommes « à habiter la lisière des lieux. [...] La pluie agit comme une véritable barrière physique qui enserme les hommes dans leurs lieux d'habitation »¹, forme de cloisonnement et d'enfermement, tant géo-physique que psychologique ;
- 2) Nivelier par le bas, transformer tout en un gris homogène mais informe et sans identité, en rejetant l'anthropocentrisme (« le cinéma de Béla Tarr ne génère pas de hiérarchies, tout résonne dans une permanence d'échos et de frottements : ciel, sols, hommes, femmes, animaux, lieux, objets se lient dans le quotidien comme des intensités contenues que la pluie enclôt »²) ;
- 3) Manifester le passage du temps, puisque la pluie est liée à l'attente, comme dans les séquences de *Crépuscule* où le privé patiente dans sa voiture sous une pluie battante (« le temps qu'il fait et le temps qui passe s'entrelacent »³ ou, comme l'écrit Yvette Biró, « cette pluie qui ne cesse de tomber, c'est le temps lui-même »⁴ – un parallèle qui dépasse de loin le jeu de mots par trop facile) ;
- 4) Détruire tout ce qui subit son action, les hommes mais aussi les décors qu'elle transforme en boue⁵ jusqu'à produire une impression post-apocalyptique comme dans le final de *Damnation*⁶ (dans *Le Tango de Satan*, un homme au bar lâche, sous couvert de parler de la pluie et du beau temps, cette remarque lourde de sens : « un temps détestable. Il détruit tout. ») ;
- 5) Dans le cas des séquences de marche sous la pluie, « enclencher une relation de force avec le monde », où marcher devient un acte de résistance contre les lieux qui enferment les hommes et le monde qui s'effondre [III.1.1.1], ainsi que de rendre tout mouvement plus difficile et pénible.

Dernier élément au répertoire, le vent, qui est l'apanage du *Tango de Satan* et du *Cheval de Turin*, couple que vient compléter plus modérément la brume, le brouillard et les fumées de *Woyzeck* et d'*Ombre sur la neige*. Dans ces deux derniers, l'effet visé est principalement une nouvelle attaque contre le réalisme des lieux, combiné au désir de rendre plus tangible la façon dont les personnages se perdent dans ces décors, comme ci ceux-ci cherchaient, insidieusement, à les avaler dans des nappes de brume. Máthé explique ainsi que « le brouillard [dans *Woyzeck*] enveloppe les groupes d'âmes d'un autre monde dans la gare. Personne ne sait d'où il vient, mais il couvre tout abondamment »⁷. Dans les deux films de Tarr, en

1 Corinne Maury, *L'Attrait de la pluie*, *op. cit.*, p. 15.

2 *Idem.*

3 *Ibid.*, p. 14.

4 Yvette Biró, *Le temps au cinéma : le calme et la tempête*, Lyon, Aléas, 2007, p. 186.

5 Notons, à ce propos que le sol de l'Alföld est majoritairement composé d'argile et de terreau argileux, rendant l'action de la pluie sur les sols propice à la formation de cette boue argileuse dans laquelle Tarr aime à faire s'embourber ses personnages démunis. Pour une approche pédologique de l'Alföld, voir Magyar Tudományos Akadémia Földrajztudományi Kutató Intézete (éd.), *Magyar nemzeti atlasza*, *op. cit.*, p. 78-79.

6 Jarmo Valkola, « L'esthétique visuelle de Béla Tarr », dans *Cinéma hongrois : le temps et l'histoire*, éd. Kristian Feigelson et Jarmo Valkola, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2003, p. 186.

7 Kárpáti Ildikó, « Fény a léle mindenek. Máthé Tibor művészete », *op. cit.*, p. 100.

revanche, l'importance allouée au vent est extrême. Tout comme pour la pluie torrentielle produite artificiellement, il est délicat d'obtenir des témoignages relatifs aux conditions météorologiques lors du tournage, puisqu'il ne s'agit pas d'un vent authentique mais bien créé par un ventilateur géant, comme le montre, si besoin était, le documentaire de Lamourre à propos du *Cheval de Turin*. Deux déclarations peuvent, cependant, servir de fondation pour penser cette question. Víg, tout d'abord, explique que le tournage du *Tango de Satan* a duré « trois ans. Il nous fallait tourner à la fin de l'automne, quand il n'y a plus de feuilles et pas encore de neige. Les périodes où l'on pouvait tourner étaient donc très restreintes. La lumière devait se rapprocher de celle de l'aube ou de celle du crépuscule. »¹ L'acteur-compositeur marque ainsi bien le fait que *Le Tango de Satan* n'est pas un film de l'hiver et moins encore de la neige, mais bien de l'automne et du crépuscule, moments de l'année et de la journée complémentaires, qui marquent une frontière symbolique (basculement dans l'hiver, basculement dans la nuit). Tarr, de son côté, explique que « nous faisons face à des problèmes avec les conditions météorologiques sur place. Le film se passe sur six jours, et nous avons besoin des mêmes conditions pour tout le tournage, ce qui a voulu dire qu'on a dû différer le tournage de nombreuses fois. »² Le fait que tant de tournages aient été perturbés et reportés à cause des conditions météorologiques, parfois à l'échelle d'une année entière, souligne l'importance absolument capitale de celles-ci – au même titre qu'un des acteurs principaux. Si le vent, lui, est créé de toutes pièces, tous les autres paramètres qui servent de base à la mise en place du vent (nuages, soleil, lumière, etc.) doivent être exactement réunis. Seulement ainsi, le vent peut enclencher cette relation de force avec Ohlsdorfer, sa fille et leur cheval, tentant littéralement de les balayer hors du monde, les forçant à marcher courbés sous l'effort et détruisant tout ce que le paysage lui-même contient, jusqu'à ce que la voix du narrateur annonce, avant le carton annonçant le quatrième jour, « il n'y a plus que le vent balayant la poussière ».

Traiter des éléments météorologiques signifiait s'écarter parfois du fil conducteur du chapitre, puisqu'il fallait respecter leur diversité de natures comme de significations. Ils servent, en effet, différents propos, et la virulence extraordinaire qui seule les unit veut toujours à la fois créer une atmosphère poussant le réalisme jusque dans ses derniers retranchements (un réalisme démoniaque), et servir de modalités d'expression pour les lieux, langages par lesquels ils manifestent leur haine de tout ce qui tente de les occuper ou de les arpenter. Enfin, cette action qu'ils ont sur les hommes place ceux-ci, d'emblée, en position de réaction, un phénomène décrit à de multiples reprises³ :

Pourtant ses [Tarr] personnages agissent comme s'ils étaient contrôlés par des forces plus puissantes que leur propre volonté dans des lieux manquant de vraisemblance. [...] [Hitchcock] ne s'attend pas à ce que nous supposions que les tensions surgissent du milieu. C'est ce à quoi Tarr s'attend, pour que la pluie irrégulière, le vent vicieux et le froid cruel invitent tous à une tromperie pathétique [...]. Le bien et le mal (et principalement le mal) semblent venir de l'environnement plus que des

1 Hubert Chiffolleau, « Entretien avec Mihály Víg », *NUNC* (29), février 2013, p. 29.

2 Konstanty Kuzma, « Béla Tarr on The Turin Horse », *op. cit.*

3 Dans le cinéma hongrois, « le sens des histoires et les identités qui sont créées dans le film ne sont pas séparables de ses caractéristiques spatiales. L'espace est toujours un facteur actif et générateur de sens. » Voir Kalmár György et Györi Zsolt, *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*, Debrecen, Debreceni egyetemi kiadó, 2015, 257 p.

*motivations des personnages. [...] En supprimant le focus des motivations humaines, Tarr ouvre ses films à des forces qui ne peuvent être situées centralement.*¹

McKibbin met efficacement le doigt sur le cœur du problème, en liant ainsi les éléments météorologiques au déplacement de la source de l'action, depuis les personnages et leurs interactions (où elle se situe traditionnellement), vers les interactions des milieux avec ces mêmes personnages. En faisant de la sorte, il pointe un problème adjacent, qui découle de l'hypertrophie du pouvoir d'agir donné aux lieux : celui de la passivité des hommes. Ainsi, la question de la culpabilité continue de se défilier, glissant progressivement vers d'autres ordres de justifications, plus extérieurs, renforçant du même coup le sentiment de fatalisme – cet « esprit du Destin malin ».

II.1.1.2.3 De la passivité des personnages au sentiment de fatalité

Les hommes sont donc ballotés par les milieux qu'ils voudraient occuper, faisant preuve d'une passivité singulière, autre caractéristique du cinéma soustractif selon Fiant – « impassibles, certains personnages traversent le monde sans le modifier tandis que d'autres ont renoncé depuis longtemps, vivant dans le dénuement le plus poussé, s'en accommodant »² ; autre caractéristique du cinéma hongrois selon Lardeau – « l'histoire n'y est jamais montrée massivement (comme dans le cinéma russe) ou activement (comme dans le cinéma américain), mais toujours singulièrement et passivement. De Jancsó à Kósa, de Kovács à Szabó, l'homme a moins prise sur les événements qu'il n'en est la victime malheureuse, le jouet. »³ Le parallèle entre histoire et histoire, entre l'expérience narrative que font les personnages et l'expression historique que les cinéastes proposent à travers eux est, pour ce corpus, une piste d'analyse des mentalités importante puisque, à nouveau, les singularités de chaque cinéaste expriment avec une inventivité toujours renouvelée des prises de positions convergentes.

Dès *Le Tango de Satan*, les villageois sont parfaitement extérieurs à la chaîne d'événements qui les conduit au départ : l'arrivée quasi magique d'Irimiás et Pétrina, le suicide d'Estike, le discours d'Irimiás, et les voilà dépossédés de leurs économies, à attendre en vain dans une petite ville dont ils ne savent rien. Lengyel note bien qu'Irimiás lui-même, qui semblait l'instigateur de toute malfaisance, se voit pris au piège dans le chapitre final, et « la toile d'araignée qu'il surveillait de bout en bout se referme sur lui. »⁴ Valuska, de son côté, est l'archétype du témoin passif, qui assiste impuissant à la merveille de la baleine comme à la destruction de sa ville. Son immense force d'empathie est ce qui l'entraîne dans la folie, réelle surface sensible sur laquelle s'impriment les événements au double sens du négatif. Il est frappant de remarquer à quel point il n'a aucune prise sur la narration d'une histoire qui se déroulerait de l'exacte même façon s'il n'en faisait pas partie. Maloin observe, silencieux, depuis sa tour, et lorsque l'événement surgit sous la forme de cette valise pleine de billets, il ne peut le saisir pleinement, se trouvant dans

1 Tony McKibbin, « Béla Tarr: The Monochromic Force Field », *op. cit.*

2 Anthony Fiant, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, *op. cit.*, p. 62.

3 Yann Lardeau, « Entre l'Est et l'Ouest », *Cahiers du Cinéma* (395-396), mai 1997, p. 80.

4 David Lengyel, *Trembler pour l'autre*, *op. cit.*, p. 100.

l'obligation de rendre l'argent. Les protagonistes du *Cheval de Turin* poussent, encore une fois, la logique présente dans les films précédents (et leurs variations de celle-ci) jusqu'à son paroxysme. Ils subissent les (micro-)événements qui leur sont imposés par une fatalité dont ils ne savent rien : le puit se tarit brusquement, le cheval refuse d'avancer, les Tsiganes arrivent comme ils sont repartis – les menaces d'Ohlsdorfer armé de sa hachette ne les effraient guère. Dans ce film, il devient même difficile de parler de « passivité » ou de « réaction », tant le temps semble fait d'une pâte grisâtre homogène et coulante que rien ne vient chambouler. Le moteur de l'histoire est une force indistincte, lointaine, qui plane sur les lieux et les personnages, et jamais le sentiment de fatalité prodigué par le règne d'un ordre général délétère du monde n'a été aussi présent. *Le Cheval de Turin* reprend aussi une forme sonore de montage narratif avec laquelle travaillait déjà le réalisateur sur *Le Tango de Satan* : la voix off, utilisée dans les deux cas conjointement à la découpe du récit en chapitres (réels avec des titres, ou sous forme de « jours »). Elle vient en marquer le passage d'une voix toujours monocorde, exprimant des vérités générales sur l'ordre du monde ou le pourrissement de la matière, comme une personnification éthérée de la fatalité.

Woyzeck concrétise cette même idée d'une toute autre façon : le héros comme Mari sont tous deux d'une grande passivité (il n'oppose qu'un sourire provocateur à son passage à tabac par le policier, forme de résistance a minima qui ne doit pas être sous-estimée pour autant), il encaisse la violence psychologique qui lui est infligée quotidiennement sans mot dire, et lorsqu'enfin il passe à l'acte, le Capitaine et Mari meurent calmement, comme s'ils avaient conscience que leur mort était écrite à cet instant. Grunes propose une interprétation singulière de cette question, qu'il résume en expliquant que « les personnages de ce film agissent comme s'ils avaient connaissance de la pièce de théâtre dans laquelle leurs comportements et actions sont verrouillés. »¹ Il est impossible d'accepter comme une conclusion cette proposition, dont la valeur métaphorique et lyrique est insatisfaisante en dernière analyse (il y fait défaut la justification attendue qui n'est naturellement pas le propos de l'auteur : pourquoi, et comment auraient-ils conscience de la pièce originale ?). Elle peut cependant être pensée comme un support à l'idée de fatalité que mon approche souhaite mettre au centre : si les personnages donnent l'impression d'agir d'après leur connaissance de la pièce, c'est parce qu'en tout point la façon qu'a le cinéaste de raconter l'histoire fait que le spectateur ressent chacune des actions comme dictées par un ordre supérieur. Il s'agit, ni plus ni moins, de la question de la culpabilité qui est encore reposée : en la déplaçant depuis les personnages vers leurs milieux et surtout vers un ordre du monde impalpable, les personnages sont dépossédés de la responsabilité de leurs actes, ce que leur passivité face au déroulement de l'histoire ne fait qu'intensifier.

Ombre sur la neige fonctionne bien différemment. Pourtant, les personnages principaux sont d'une extrême passivité : Gáspár récupère au sol le sac d'argent du vol à la banque qu'un autre a commis ; il n'est pas le moteur d'un événement (le braquage) auquel il assiste en témoin. À partir de cet instant fatidique, il ne cesse d'être un jouet impuissant aux mains de sa propre histoire. Cette passivité est fondamentale pour les personnages de Janisch ; elle apparaît avec *Zizi*, où les héroïnes sont déjà très passives : l'une en vacances, l'autre attendant une réparation sur sa voiture qui n'arrive pas. Dans *Long Crépuscule*,

1 Dennis Grunes, « *Woyzeck* (János Szász, 1994) », *op. cit.*

l'archéologue jouée par Törőcsik Mari ne comprend absolument rien à l'enchevêtrement de cauchemars dont elle est la victime. Arrivée en un lieu d'une familiarité suspecte, elle s'adapte tant bien que mal à toutes les sensations, souvenirs et actions qui se produisent. Le héros de *Másnap* ne sait pas qu'il a commis un crime, et ses errements sur cette île mystérieuse le confrontent à de vagues souvenirs : l'action – le meurtre – a eu lieu, mais dans la réalité diégétique qui est celle montrée du point de vue d'un homme qui s'ignore, l'événement n'existe que dans les marges de la conscience. La présence de l'action est donc diffuse, une présence absente sur laquelle le héros n'a aucune prise. De l'immense passivité des personnages (la mieux dessinée du corpus) découle, ici aussi, un sentiment de fatalité, puisque les personnages sont toujours comme *derrière* ce qui leur advient, ont un temps de retard sur un destin qu'ils semblent vouloir rattraper en lui courant après, sans jamais y parvenir. Il y a chez Janisch quelque chose d'unique, l'addition d'un ingrédient sur lequel il centre tous ses films et qui bouleverse la relation des personnages à leur libre-arbitre : un élément déclencheur caractérisé par sa fulgurance, par la virulence avec laquelle il bouleverse le destin des personnages, et par le peu de marge de manœuvre qu'il leur laisse à sa suite. Je traduis ici en l'état un extrait du flot dithyrambique de paroles de Janisch, qui parfois manque de cohérence mais montre bien à la fois l'enthousiasme du cinéaste pour cette idée et la puissance qu'il lui fait revêtir :

*Et pour moi c'est important parce que mes personnages se retrouvent toujours au milieu d'une situation parfaitement nouvelle et parfaitement inconnue, autrement dit : tu te réveilles un jour et tout a l'air identique, les choses que tu utilisais, mais tout est complètement différent, ce qui fait que tu n'as pas les clés pour ouvrir les portes de ce monde nouveau, donc tous mes films racontent la même histoire, parce que cet homme voulait juste appeler sa mère, mais il y a un moment indésirable où la machine tombe en panne, et il veut juste une autre pièce, et la fille sort, et il attend simplement, et le voleur entre, et il se trouve au milieu de cette situation. Alors oui, il a peu de raisons de prendre l'argent et de courir avec, mais c'est juste une seconde, juste un moment. C'est comme dans *Shining*, quand Jack parle avec Loyd et demande ce qui est arrivé à son enfant, c'est juste un instant, mais l'instant est important, quelque chose s'est produit, mais tu n'as pas le temps de penser, tu es juste dans l'instant. Tu n'y es pas mentalement, juste physiquement. Tu es comme au milieu d'un accident, et tu n'as pas le temps de penser. Alors la situation est la même, il n'a pas réalisé ce qui s'était produit, parce qu'il a simplement poussé un peu cette femme, mais il ne réalise rien, et ça nous arrive très souvent à nous aussi. Mais ce carrefour était absolument mortel tu sais, pour la vieille femme, parce que dans sa main il y avait des ciseaux et probablement quand elle est tombée elle s'est poignardée elle-même...¹*

L'idée du carrefour mortel qui change à jamais le destin des personnages et se produit dans un instant si bref qu'ils n'ont aucune possibilité de le réfléchir avant de s'y engager est présente dans la quasi-totalité de ses films. Il peut s'agir d'un meurtre volontaire (*Másnap*) ou involontaire (*Ombre sur la neige*), ou encore simplement de monter dans un bus (*Long Crépuscule*) ou de traverser une rivière (*L'autre rive*). Une fois cet instant passé et cette décision prise, les personnages n'ont plus la possibilité de faire marche arrière. La forme que prend l'élément déclencheur les livre à un engrenage tout-puissant aux mains duquel ils ne sont que des pantins.

On peut regarder ensemble *Stand de tir* et *Meurtres d'enfants*, qui déplacent la question de la culpabilité vers des instances supérieures et extérieures aux héros meurtriers : les lieux, l'histoire, les

1 Mario Adobati, Entretien avec Janisch Attila (2), 28 mars 2017.

parents. La figure paternelle de *Stand de tir* est montrée sans concessions. Kovács Lajos interprète un père bourru et globalement médiocre, et le cinéaste met l'accent sur des moments symboliques où son éducation s'est avérée hautement contre-productive : ainsi lorsque le montage alterne une séquence où le héros est en prison avec un flashback dans lequel son père lui dit « je vais vous apprendre quelle est la chose la plus importante dans cette putain de vie », tire au billard et rate pitoyablement son tir, avant que l'on revienne à la prison où l'adolescent mange son pain. La remise en question précoce de la toute-puissance qu'incarne la figure du père aux yeux d'un enfant est présentée comme un moteur de la décision qu'il prendra de tuer effectivement son père, gratuitement, une après-midi. D'autres éléments de cet acabit sont présents dans le film. Une séquence nous montre le père, ouvrant sa chemise et exhibant son torse, qui dit à Feri de l'y frapper. Au coup mou que celui-ci lui adresse, le père l'invective et lui dit de frapper plus fort, tentative déplacée et contre-productive de réaffirmation d'une virilité que ce geste même contredit. L'effet est souligné par les coups allant crescendo que l'adolescent lui adresse, dans ce bar à billards, entourés de gens qui regardent silencieusement une scène où la masculinité est tellement toxique que le tout vire au ridicule. Sopsits met ainsi l'accent sur la formation psychologique de l'adolescent, en montrant une série de micro-événements qui représentent le dérèglement léger mais persistant qui, dans un motif qui est celui d'une spirale, l'entraîne vers le meurtre. La fatalité naît donc de ce déplacement de la culpabilité depuis le temps court de l'événement (le meurtre du père) vers le temps long de la formation de l'individu, un déplacement qui donne la sensation au spectateur que, bien avant le meurtre, le sort du père était écrit. Mentionnons enfin que si l'action de tuer un homme peut paraître l'une des formes les plus abouties du verbe « agir », le héros est pourtant remarquable de passivité, jusque dans cet acte même : rien de plus mou ou de plus banal que la façon dont il assassine son père. Tout au long du film, il est difficile de s'identifier à ce jeune homme trop vide, apathique, qui répond des bribes de phrases aux questions du policier. Il préfigure en ceci la singulière apathie du héros de *Aucune fille n'a encore eu un tel effet sur moi*¹.

Le film de Szabó mélange (en laissant le soin au spectateur de décider des proportions) aux lieux terribles une situation économique et sociale absolument désastreuse : l'absence de parents, une grand-mère alcoolique ou encore le dénuement le plus complet sont autant de facteurs qui poussent Zsolt à se rebeller jusqu'au meurtre contre ce qu'il vit comme une réelle torture psychologique de la part de sa petite voisine d'immeuble. En ceci, le jeune héros n'est pas un personnage passif, mais les lieux encore le déchargent de sa culpabilité en étendant l'ombre de la fatalité qui, comme le Danube qui en est le reflet, menace à tout instant d'engloutir la ville entière. Le titre lui-même, *Gyerekgyilkosságok, Meurtres d'enfants*, laisse planer une ambivalence et exprime à la fois l'idée que des enfants assassinent et que des enfants sont assassinés, soit par d'autres enfants, soit par quelques circonstances extérieures indéfinies. Ce titre menaçant semble adresser au spectateur la question de sa propre culpabilité dans les meurtres d'enfants.

Dans deux films de Fehér, ainsi que dans *Damnation*, les personnages principaux sont les moteurs

1 Difficile de traduire *csaj* du titre original, qui signifie « filles » ou « petites copines », mais en sensiblement plus vulgaire. La traduction anglaise du film de Szabó Ildikó *Csajok* (1996) a choisi *Bitches*, « salopes ». C'est toutefois clairement marquer un pas de trop sur le spectre, aussi le français préférerait peut-être l'usage du verlan « meufs », ou de l'argot marseillais « zouzes » s'il n'était pas géo-culturellement marqué.

de l'action. Le privé de *Crépuscule* se débat pour retrouver le meurtrier d'enfants, les amants de *Passion* tentent à deux reprises d'assassiner le mari de trop, Karrer obtient une relation sexuelle avec la chanteuse dont il est amoureux, effectue la mission de l'aubergiste et choisit de dénoncer ses partenaires à la fin. Cependant, si les héros ne peuvent être décrits comme passifs, il est intéressant de remarquer que le sentiment de fatalité, de destin malveillant, est plus que jamais présent. Comme dans tous les films du corpus sans exception, le spectateur sait bien que dès les premiers plans tout est déjà joué, et les personnages principaux, bons ou mauvais, finiront par être humiliés, déposés et/ou tués.

Notons enfin la présence de symboles, de formes cinématographiques du destin implacable et de la fatalité. Sans toutes les énumérer, il faut souligner l'ouverture de *Stand de tir*, qui présente une figure bipartite sans équivoques : l'association du père apprenant à son futur assassin le tir à la carabine de fête foraine avec à un carrousel en mouvement¹ qui évoque la roue du destin. Un plan des *Harmonies Werckmeister*



Fig. 26 : Les chemins de M. Eszter et de Valuska se séparent (Les Harmonies Werckmeister)

met directement en images le pouvoir du

destin. Valuska et Eszter discutent, se séparent et vont chacun de leur côté [Fig. 26]. La bifurcation géographique de leurs routes est aussi celle, métaphorique, de leurs destins respectifs : Valuska se dirige vers la folie, c'est à ce moment (celui de sa séparation avec son protecteur) que tout est joué pour lui. L'intensité de la métaphore est telle qu'elle attaque le réalisme de l'image et renforce l'atmosphère de conte de fées, notamment grâce à la netteté avec laquelle les chemins sont dessinés, qui ne serait pas déplacée dans un film comme *Le Magicien d'Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939).



Fig. 27 : Un caillou écrasé par la roue de l'histoire (Woyzeck)

¹ Il s'agit d'un hommage non dissimulé au *Petit Carrousel de fête* (*Körbinta*, Fábri Zoltán, 1956), motif aussi repris par Tarr en 1979 pour son premier film, *Le Nid familial*.

Le film qui insiste le plus sur ces symboles est sans nul doute celui de Szász. Son destin est mis en scène dès les premières images, à l'aide d'un gros plan sur un caillou posé sur rail, écrasé par les roues du train qui passe [Fig. 27]. La figure mêle ainsi la référence à Woyzeck et à son travail à la gare, avec l'image d'une roue du destin qui écrase littéralement celui du héros, symbolisé par ce caillou. Mais le symbole se complexifie lorsque le caillou écrasé par



le train se trouve dédoublé dans une pièce écrasée par un train [Fig. 28], donnée à Woyzeck par l'enfant mystérieux [Fig. 14]. L'association entre le caillou et la pièce ne fait aucun doute, et le film étend ainsi l'aura de mystère sombre qui pèse sur les personnages. Il est difficile d'établir avec certitude l'appartenance de l'enfant à la réalité diégétique, à l'imagination de Woyzeck ou encore au monde omniscient qui serait celui du narrateur. Il apparaît tout d'abord dans le prologue, sous la forme d'un personnage acousmatique¹, narrateur omniscient racontant en voix off l'histoire de Woyzeck. Le sentiment de fatalité est, d'emblée, à son plus haut. De plus, la figure de l'enfant est liée à la folie de Woyzeck puisque c'est lui qui lui souffle son fatidique *csak tovább*², lorsque

Fig. 28 : La pièce-amulette (Woyzeck)



Fig. 29 : Mari se pare des boucles d'oreille ; une larme coule (Woyzeck)

1 Le néologisme barbare (« acousmètre ») que propose Michel Chion n'apporte rien d'autre qu'une contraction à sa définition qui, du reste, perd en viabilité à mesure qu'il avance dans sa caractérisation – et notamment lorsqu'il se voit obligé de proposer, littéralement, des pourcentages d'acousmètre. Pour cette raison, je retiens le terme de « personnage acousmatique » pour qualifier le personnage qui n'apparaît pas (encore) à l'écran, mais souhaite me désolidariser du reste de l'appareil théorique mis en place par Michel Chion. Dans *L'Audio-vision, op. cit.*, p. 109-111.

2 Notons que le Docteur est aussi lié, par deux fois, au *csak tovább*. Lorsque Woyzeck fait des exercices abdominaux pour ses expériences, et le Docteur le lui dit pour l'inciter à *repousser ses limites*. Par la suite Woyzeck demande : « Monsieur le Docteur, s'il vous plaît aidez-moi, chaque fois que je ferme les yeux j'entends "*csak tovább, csak tovább*" : qu'est-ce que je devrais le faire ? », ce à quoi il se voit répondre « L'homme est libre », après quoi Woyzeck choisit de partir. Exerce-t-il son libre-arbitre pour autant, est-il réellement libre de la décision qu'il croit prendre ? Le caillou écrasé nous met en garde contre cette illusion.

le héros est en train de porter sa cabane (le monde et son destin) sur son dos [Fig. 13]. Woyzeck continue de marcher, il arrive jusqu'à l'enfant, agenouillé près d'un rail, avec des reflets de lumières qui jouent sur son visage comme les remous de l'eau. L'enfant donne alors à Woyzeck cette pièce écrasée qu'il appelle « amulette », sous-entendant des pouvoirs magiques. Le *csillag*, « ça brille », que lui répond Woyzeck passe pour un écho du *bogy csillag!*, « comme ça brille ! », que lâche Mari à propos de ses boucles d'oreilles, face à son miroir, avant de sortir pour sa toute dernière danse [Fig. 29]. Le retour à la réalité se produit par l'intermédiaire de la voix du Capitaine dont l'écho du haut-parleur est extrêmement amplifié, très irréel, comme si Woyzeck se trouvait ramené d'un monde lointain. Ce dernier sursaute, avant de se mettre au garde-à-vous. Plus tard, un gros plan montre le visage de Woyzeck dans l'ombre, à l'exception de son œil gauche, illuminé par le reflet que renvoie la pièce-amulette, orientée soigneusement [Fig. 30]. La symbolique est solide, pour ce personnage partagé entre l'ombre et la lumière, luttant contre la folie, prêt à chavirer à tout moment. Mais Woyzeck va retrouver l'enfant. Il lui donne sa Bible, dit que sa mère était une sainte, et lui rend son amulette en lui disant qu'il n'en a plus besoin. Le destin de Woyzeck était d'embrasser la mort, et ce caillou, transformé en pièce-amulette, l'exprimait à chaque carrefour du film.



Fig. 30 : La pièce-amulette fait de l'œil à Woyzeck

Quel que soit le moyen et sa virulence, ces films articulent toujours les personnages aux lieux et à la narration de telle sorte à déplacer la faute depuis les premiers vers les derniers, la rejetant toujours plus loin. La passivité plus ou moins affirmée des personnages complète invariablement l'agir des lieux au sein d'histoires qui déculpabilisent les personnages en les installant dans des milieux caractérisés par une fatalité dévorante. Ainsi, l'homme n'a aucune prise sur l'action d'histoires qui semblent le raconter plus qu'il ne les raconte. Ici, l'influence du film noir américain plane sur le corpus – jusqu'à un certain point, et il importe de les esquisser toutes deux, l'ombre et sa limite. Si *Damnation*, *L'Homme de Londres*, *Crépuscule*, *Passion* et *Ombre sur la neige* sont sans conteste les films les plus fortement imprégnés de l'esthétique du film noir, *Stand de tir*, *Meurtres d'enfants* et *Le Tango de Satan* sont eux aussi largement redevables au genre. Toute la première série en reprend de très près, en effet, une caractéristique fondamentale : le modèle du *weak guy* comme personnage principal. Jean-Pierre Esquenazi explique que « l'un des traits communs de ces films, particulièrement notable à l'intérieur de la cinématographie hollywoodienne, est la faiblesse du héros, qui concerne aussi bien son caractère que son emprise sur l'action. À la limite de l'épuisement, constamment le jouet des événements, il est très loin du *tough guy* habituel à Hollywood. »¹ On ne saurait trouver meilleure manière de décrire les Karrer, Maloin, Gáspár

1 Jean-Pierre Esquenazi, *Le Film noir, op. cit.*, p. 213.

et autres pantins qui occupent le premier rang de ces films, et il ne fait aucun doute qu'il y a là une influence directe d'un genre auquel il est rendu hommage à chaque instant de ces films. Plus important encore, il ressort de cette description une tendance toute naturelle à la passivité des personnages, « jouets des événements ».

Toutefois, si la figure correspond, la structure qui l'englobe marque, elle, les limites de la filiation. En effet, dès que l'on tente d'articuler les personnages aux formes narratives constitutives des deux corpus respectifs, l'impossibilité de faire coïncider les deux structures nous rappelle que la parenté, sans se limiter à une simple influence esthétique, ne provient pas d'une exacte symétrie des différents contextes de production. La figure du *weak guy* fonctionne, dans le film noir hollywoodien, conjointement à celle de la femme fatale (dont les genres peuvent être inversés¹), mais son importance dans la série noire est largement contestable. Or, ces deux personnages s'articulent en formant la structure qui, aux yeux d'Esquenazi, *fait* le film noir. Il propose de l'appeler la « scène primitive ». Celle-ci serait caractérisée par une rencontre entre les deux personnages où « il n'y est pas question d'amour mais de désir ; ensuite la mise-en-scène d'une part du désir masculin comme fantasme et d'autre part du savoir des femmes sur le sujet, y est spécifique » ; enfin, « l'aventure est ainsi l'effet de la scène primitive, son prolongement nécessaire »². On voit la distance présente entre cette structure et celle de la série noire, et si son influence est limitée à la seule figure du *weak guy*, il reste à trouver ce qui constitue le socle commun sur lequel la configuration particulière de la série noire s'est construite.

II.1.2 LE COMPLEXE D'INFÉRIORITÉ : IMPUISSANCE, RÉSIGNATION, MARTYR

À l'image de l'ombre du film noir, nombreux sont les éléments que l'on pourrait ainsi articuler afin de fournir l'explication complexe qu'appellent les formes retracées dans les deux parties précédentes, avec les variations qu'elles comprennent. La charge historique de la poétique propre à la série noire peut ici être abordée à travers la double notion complémentaire de la passivité et de la fatalité, que l'on retrouve au plus profond de la structure historique, omniprésente dans le champ d'expérience, gravée dans les mentalités. Le complexe d'infériorité correspond tout particulièrement à ces traits gravitant au cœur du régime d'historicité et pourrait ainsi dévoiler l'importance de l'histoire, puisque l'opposition fondamentale entre le pouvoir d'agir et l'état de réaction, voire de passivité la plus totale est présente à un niveau qui pré-existe au film : à aucun moment cette relation entre passivité et fatalité n'est remise en question par les cinéastes, la dernière guidant la première implacablement pour faire diverger la culpabilité de son sujet présumé, comme si cette articulation entre passivité, fatalité et non-culpabilité était inscrite dans l'ordre immuable du temps et de l'histoire.

1 *Ibid.*, p. 224.

2 *Ibid.*, p. 240-241.

II.1.2.1 LA STRUCTURE DU COMPLEXE

Quels éléments du champ d'expérience du peuple hongrois ont contribué à construire un modèle de comportements collectifs liés aux problématiques de leur responsabilisation face à l'histoire ? C'est à cette question (ainsi qu'à la définition subséquente du modèle) que souhaitent répondre les pages suivantes. Parmi les innombrables vagues de l'histoire, deux véritables ras-de-marée ont été sélectionnés pour leur pertinence : la position géo-politique du pays, écrasé entre des puissances voisines incommensurablement plus imposantes, et le modèle révolutionnaire hongrois. Les deux ordres de phénomènes jouissent d'une visibilité suffisante pour avoir eu un impact profond sur les mentalités contemporaines. En effet, si le principe du filage veut que les éléments qui composent un champ *fassent structure* pour en permettre l'interprétation [I.2.3.2.1], il importe aussi de ne pas filer cette structure à l'aide du tout-venant : seuls des matériaux choisis seront incorporés à notre fil et lui donneront son épaisseur et sa robustesse. Ceci implique que la précision, souvent alliée de l'historien, peut aussi le desservir cruellement : il ne sert à rien, pire, il serait profondément contre-productif de vouloir prendre la défaite de telle minuscule escarmouche de paysans d'une province reculée contre un nobliau ruiné de troisième ordre au XII^e siècle pour illustrer l'idée du modèle révolutionnaire hongrois. Seuls les complexes événementiels traumatiques peuvent se targuer d'une influence sur les siècles futurs et, revenant ainsi au principe de proximité [II.2.1.2.2], on veut toujours pouvoir penser le trajet qui ramène l'histoire dans la mémoire constitutive de la société analysée. Il s'agit là d'un travail de sélection et d'élimination moins simple qu'il n'y paraît, où l'importance de chaque élément historique doit être soupesée avec précaution. Cela énoncé, la position géo-politique du pays et son modèle révolutionnaire choisis pour présenter le complexe d'infériorité ne sont pas seuls pour autant, et l'analyse d'autres mécanismes de l'histoire hongroise qui sera effectuée dans les parties suivantes ne doit jamais, malgré l'opposition apparente des titres, faire oublier qu'il s'agit des deux faces d'une même pièce et que, bien souvent, le complexe d'infériorité contient celui de supériorité – et inversement.

II.1.2.1.1 Une géo-politique de l'impuissance

Si les premiers Hongrois européens avaient eu connaissance de la situation géo-politique du territoire dans lequel ils s'apprêtaient à reposer leurs chevaux à tout jamais, certainement ce bassin pannonien n'aurait pas eu à leurs yeux fatigués les mêmes attraits, et au passage des Carpates aurait peut-être succédé celui des Alpes. La Hongrie – et l'Europe médiane dans sa globalité – a la malchance de combiner à une position géographique absolument centrale en Europe, l'existence de voisins aux dents aussi longues que leurs épées et en possession des moyens nécessaires à l'exécution de leurs vindicatifs désirs. Il ne s'agit pas de retracer les péripéties occupationnelles et insurrectionnelles de la Hongrie, mais bien d'illustrer la construction géo-politique du sentiment d'impuissance historique, tel qu'il se développe durant les mille ans d'histoire hongroise, par la confrontation que tout un chacun peut réaliser depuis le territoire hongrois vers les puissances étrangères voisines. Très rapidement, il apparaît que le pays est pris entre trois puissances impériales qui ne cesseront de le tourmenter pour les siècles à venir : le Saint-

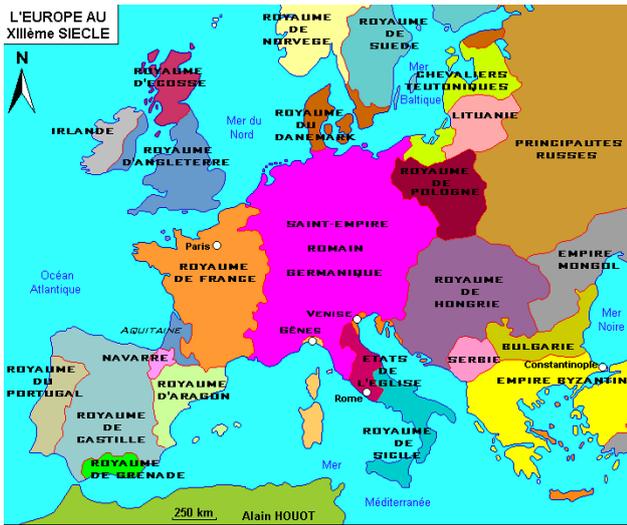


Fig. 31 : L'Europe au XIII^e siècle



Fig. 32 : L'Europe au XV^e siècle



Fig. 33 : L'Europe après la bataille de Mohács



Fig. 34 : L'Europe en 1715

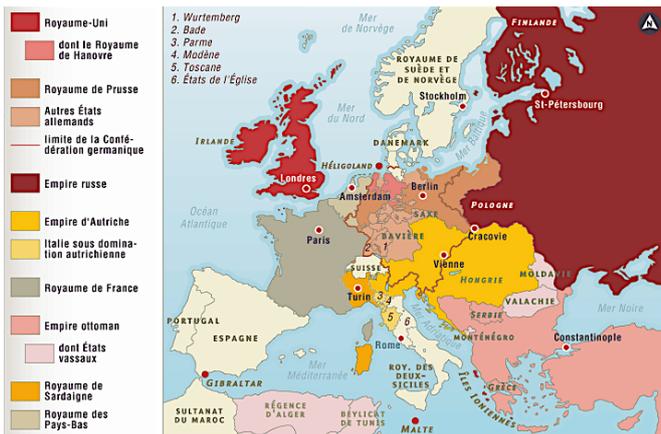


Fig. 35 : L'Europe en 1815



Fig. 36 : La Hongrie autour de Trianon

Empire romain germanique, l'Empire russe et l'Empire byzantin [Fig. 31]. La démesure des forces en présence est totale, et dès la rupture de la première dynastie légitime, le Royaume de Hongrie n'aura d'autre possibilité qu'abdiquer sa régence à des princes venus d'ailleurs [Fig. 32]. La bataille de Mohács marqua la quasi disparition du Royaume en même temps qu'elle

renforça les puissances voisines (Autriche des Habsbourg, Empire Ottoman et Royaume de Pologne [Fig. 33]), et lorsqu'enfin les Hongrois purent se libérer du joug des Ottomans, ce fût pour voir ré-affirmée la gouvernance autrichienne – les États autour d'elle (et dessus) n'ont rien perdu de leur superbe [Fig. 34-35]. Vint ensuite Trianon, pour remodeler le paysage européen en profondeur, au détriment certain de la Hongrie millénaire [Fig. 36-37] qui se vit entourée d'États plus modestes, mais directement prélevés à même son propre corps ancestral. La Hongrie dans la guerre froide fait, naturellement, pâle figure à la frontière des deux blocs [Fig. 38], entérinant dans la mémoire vivante les acquis d'une mémoire transmise ancestrale. Du début à la fin, le peuple hongrois n'existe que dans une tension avec ses immenses voisins qui peuvent, d'un revers de la main, gommer toute trace du pays sur les cartes européennes. C'est une situation dont les Hongrois aujourd'hui encore sont douloureusement conscients, comme l'explique Víg lui-même : « ce pays a besoin d'être difficile, avec quelqu'un qui nous dit quoi faire de façon à ce qu'on puisse s'en plaindre. Quand c'était la monarchie, on était toujours derrière eux, et on sera toujours derrière quelqu'un, parce que même avec la démocratie, ce n'est pas la même. C'est un problème qui vient de la situation géographique du pays. »¹

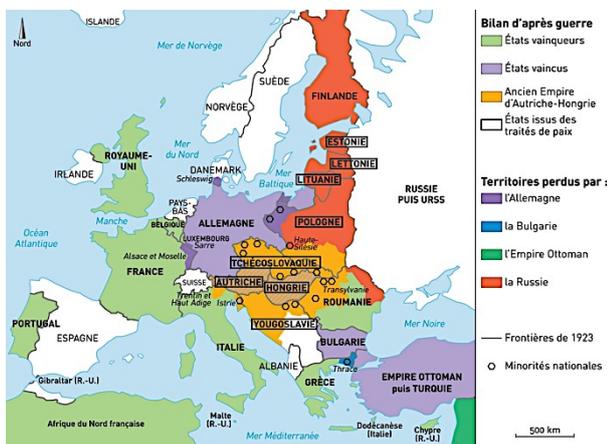


Fig. 37 : L'Europe après Trianon

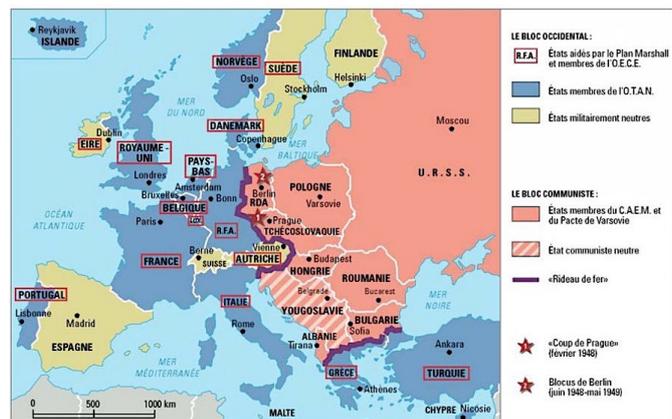


Fig. 38 : L'Europe dans la guerre froide

De cette situation géo-politique découle le sentiment profond, pour les peuples d'Europe médiane et tout particulièrement pour la Hongrie, d'être trop petits et trop au centre. Lendvai ouvre ses quelques 600 pages d'histoire hongroise sur ces mots : « l'existence, c'est-à-dire la survie du peuple hongrois et de son État national dans le bassin des Carpates, constitue un miracle de l'histoire européenne. Il n'existe aucune autre nation en Europe dont l'image ait été, au cours des siècles, aussi contradictoire. »² Márai explique avec dépit, après son exil volontaire, qu'« il fallait être fou pour s'imaginer un instant que le sort de la Hongrie millénaire pût intéresser les grands peuples : ceux-ci l'écrasaient avec indifférence quand ils la trouvaient sur leur chemin ; ou l'utilisaient comme un protectorat, s'ils estimaient qu'elle pouvait rendre quelques menus services. Ainsi avait procédé l'Allemagne hier, ainsi procéderait la Russie demain... »³

1 Mario Adobati, Entretien avec Víg Mihály (2), 20 avril 2017.

2 Lendvai Paul, *Les Hongrois. Mille ans d'histoire* [1999], trad. Georges Kassai et Gilles Bellamy, Lausanne, Noir sur Blanc, 2006, p. 13.

3 Márai Sándor, *Mémoires de Hongrie* [1972], Paris, Albin Michel, 2004, p. 24.

L'auteur ne parle ici que de la Hongrie entre Hitler et Staline, mais il renvoie à une situation elle-même pluri-séculaire aux forts accents de déjà-vu, ce que Konrád, après 1989, confirma : « nous, les Hongrois, on a toujours payé cher la crédulité de nos dirigeants. Ils ont cru aux Allemands. Qu'est-ce que cela a donné ? Ils ont cru aux Russes. Qu'est-ce que cela a donné ? Et maintenant, on a cru aux Américains, qu'ils allaient nous aider, que le poids de l'opinion mondiale fera que les Russes n'oseront pas bouger. Et qu'est-ce que cela a donné ? Nous nous abandonnerons nous-même. »¹

La première des conséquences, difficile à se représenter pour un Occidental du XXI^e siècle, est la peur, bien réelle, de disparaître en tant que peuple. Comme l'explique Kundera, « un Français, un Russe, un Anglais n'ont pas l'habitude de se poser des questions sur la survie de leur nation. Leurs hymnes ne parlent que de grandeur et d'éternité. Or, l'hymne polonais commence par le vers : “La Pologne n'a pas encore péri...” »² Il est important de rappeler que cette peur, que l'on imaginerait volontiers inconsciente et certainement jamais effective (toujours sous la forme d'une vague *possibilité*) dans l'esprit des Hongrois, est au contraire bien réelle, actuelle et parfaitement présente pour ceux qui ont, par exemple, grandi sous le régime communiste de la seconde moitié du XX^e siècle. Pour Nowicki, « le traumatisme d'une disparition collective possible participe du mouvement d'introspection nationale centre-européenne. »³ Cette peur est naturellement un facteur déterminant pour l'analyse des montées nationalistes qui ont marqué l'histoire du pays depuis le XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui. Elle est aussi symptomatique d'un état d'impuissance politique propre à ces pays d'Europe médiane et a contribué à forger la conscience de ce qu'être hongrois signifie : dépendre des autres, des pays frontaliers pour construire son propre destin. On retrouve aussi une variante de cette peur au niveau culturel : « Jerzy Jedlicki parle à ce propos de névrose de la culture polonaise, de cette peur de n'avoir pas d'apport original, de trop copier l'Occident, bref, de cette angoisse de n'être qu'“une culture de seconde main”. Dans le cas tchèque, Hana Voisine Jechova parle du “complexe de dépendance” spirituelle et politique, à l'origine d'une attitude d'attente d'une solution extérieure aux problèmes du pays »⁴ – des réflexions qui s'appliquent sans peine (au sens, bien sûr, d'une *difficulté* plutôt que d'une *tristesse*) au cas hongrois.

Un facteur aggravant se trouve dans l'immense déséquilibre des rapports de force, dont les traces des conséquences sur les mentalités jalonnent la littérature hongroise – et sont, déjà, attestées par le sondage de Csepeli, qui montre qu'en 1979, 86 % des Hongrois « considéraient la supériorité numérique de l'ennemi comme la cause des échecs historiques », alors que la cause des succès était due à la force des alliés⁵ : deux formes profondes de déresponsabilisation historique, attribuant à des facteurs externes les succès comme les échecs et entérinées par une écrasante majorité. L'amertume de Konrád est palpable lorsqu'il explique que « l'Occident nous a livrés aux Russes et ne veut pas faire la guerre pour nous. On

1 Konrád György, « Promenades dans Budapest en 1956 », dans *Budapest 1956 : la révolution vue par les écrivains hongrois*, éd. Guillaume Métayer, Paris, Éditions du félin, 2016, p. 151.

2 Milan Kundera, « Un occident kidnappé, ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat* (27), mai 1983, p. 9.

3 Joanna Nowicki, « L'euroanéité revendiquée ou l'identité de l'Europe médiane », *Hermès* (23-24), janvier 1999, p. 252.

4 *Ibid.*, p. 252-253.

5 Csepeli György, *Structures and Contents of Hungarian National Identity. Results of Political Socialization and Cultivation*, *op. cit.*, p. 83-85.

peut s'amuser un peu à leur tirer dessus, ce à quoi ils répliquent en écrasant la ville sous les bombes. »¹ Mais c'est lorsqu'il poursuit en énonçant la leçon qu'il en tire que l'inquiétude monte : « lorsque la meilleure éventualité est encore un nouveau gouvernement fantoche dominant les masses vaincues, il vaut mieux se ranger sur le bas-côté, là d'où aucune jalousie ne risque de nous éjecter »², puisque « les peuples sont incapables de vaincre les pouvoirs ; ils ne peuvent que leur survivre. Les forces extérieures nous surpassent de façon indécente, et par nos échecs répétés nous nous couvrons de ridicule. »³ La leçon inculquée aux Hongrois est, ni plus ni moins, le retrait volontaire de l'histoire, un questionnement qui traversait déjà l'oeuvre de Ferenc parue en 1963, *Le Cinquième sceau* (*Az ötödik pecsét*). Lorsqu'un de ses personnages, au terme d'une longue anecdote, conclut « rouspète un peu fort un jour, on aura l'oeil sur toi et tu pourras t'attendre à nettoyer toutes les chiottes du monde, au figuré, bien sûr »⁴, c'est bien de l'histoire hongroise dont il parle. La punition disproportionnée est le corollaire d'une impuissance historique que Sánta déplore – « personne ne m'a jamais demandé si je voulais déclarer la guerre, et le vieux Kis n'a pas été consulté davantage... Non, on ne nous demande jamais rien. On nous prend nos enfants, on bombarde nos maisons, ils font de nous ce qu'il leur plaît... »⁵ – et qui le conduit à s'interroger sur la part d'humanité laissée à un peuple-esclave : « ce qui donne un sens à notre vie, c'est la certitude de pouvoir agir selon notre volonté. S'il en était autrement, serions-nous seulement des hommes ? »⁶

La question qu'adresse l'auteur à ses lecteurs est difficile à soutenir, puisqu'elle dénonce l'absence de maîtrise du peuple hongrois sur son propre destin. C'est un des drames bien connus de l'Europe centrale, d'avoir tenté de se rapprocher de l'Occident dès leur constitution en États autonomes autour de l'an mil, pour se voir ravi leur accès à la souveraineté bien rapidement. L'injustice s'accumule de façon d'autant plus criante qu'au XIX^e siècle, les discours sur le droit (prétendument inaliénable) des peuples à disposer d'eux-mêmes font rage aux frontières. Elle croît encore en importance au XX^e siècle, à travers deux événements dont les conséquences dépassent de loin le présent travail, deux décisions qui répriment un même désir d'indépendance et de souveraineté (exprimé, il est certain, au travers de choix terribles) : le traité de Trianon du 4 juin 1920 et la conférence de Yalta du 4 au 11 février 1945. Jacques Rupnik résume ainsi la situation :

*Pour les nations de l'autre Europe, Yalta représente le « péché originel », le mythe fondateur d'une Europe divisée. Le nom est devenu synonyme de soviétisation, et son corollaire a été la disparition de la notion même d'Europe centrale. Le destin des pays situés entre l'Allemagne et la Russie a été décidé par l'Union soviétique et les États-Unis ; la division de l'Europe par des superpuissances non européennes : tel est le mythe de Yalta. Les accords signés à Yalta en février 1945 sont ainsi devenus le symbole moderne d'une expérience récurrente pour les nations européennes : celle de ne pas maîtriser leur destin.*⁷

1 Konrád György, « Promenades dans Budapest en 1956 », *op. cit.*, p. 152.

2 *Idem*.

3 Konrád György, *Le rendez-vous des spectres* [1986], Paris, Gallimard, 1990, p. 127.

4 Sánta Ferenc, *Le Cinquième Sceau* [1963], Paris, Gallimard, 1971, p. 51-52. L'anecdote entière, trop longue pour être reproduite intégralement, débutait sur une comparaison entre la société et l'armée et faisait, d'emblée, explicitement référence à l'histoire. Sa valeur métaphorique est aussi explicite que le permet le contexte d'écriture.

5 *Ibid.*, p. 87.

6 *Ibid.*, p. 27.

7 Jacques Rupnik, *L'Autre Europe : crise et fin du communisme*, Paris, Odile Jacob, 1993, p. 87. Ci-après : *L'Autre Europe*.

Il apparaît difficile de formuler avec plus de concision la parenté unissant les deux expériences. Car s'il s'est majoritairement agit, pour les pays décisionnaires, de travaux de réflexion quant au partage du monde, la Hongrie a dû en faire l'expérience de 1920 à 1989 – et le partage imposé par Trianon perdue encore, nourrissant les nationalismes les plus virulents comme modérés.

L'impuissance historique des Hongrois est un phénomène protéiforme et dont la récurrence a été violemment ré-affirmée au XX^e siècle. Elle est structurée par une situation géo-politique centrale hautement défavorable et déséquilibrée, qui a pour conséquence la peur effective de disparaître, un désir de retrait de l'histoire et, en dernière analyse, une conscience douloureusement claire de l'interdiction tacitement imposée d'être les acteurs de leur destin national. Cette structure montre la place que prend l'impuissance, la vanité de l'agir et son rejet dans le régime d'historicité hongrois.

II.1.2.1.2 Le modèle révolutionnaire hongrois

*Parfois le peuple descend dans la rue, comme ça, puis se soulève
Il fait rayonner quelque chose du possible
Comme une broche volée : il ne sait pas qu'elle lui appartient
Petri György, L'époque d'imbéciles intrépides arrive*

En dépit de ce qu'annonce le titre, il ne s'agit pas à présent de proposer une enquête approfondie ou même originale du modèle révolutionnaire hongrois, mais bien d'en retracer les moments fondateurs afin d'en tirer les conséquences qui, dans le champ de l'analyse des mentalités, permettront de discuter du cinéma comme représentation. La problématique directrice est toujours, en dernier lieu, celle de la passivité des personnages de la série noire. Soulignons que l'utilisation de la terminologie « modèle » (*pattern*) veut souligner la *récurrence* d'un motif (le motif révolutionnaire, avec ses caractéristiques internes systématiques propres à l'histoire hongroise). Konrád, en romancier historien et sociologue, en est bien conscient. C'est cette amère vérité qu'il exprime en écrivant que « pour les autres, la révolution est un drame historique ; pour nous, c'est un événement familial. »¹

Széky fait remonter ce modèle aux insurrections contre la domination des Habsbourg à partir du XVII^e siècle. Il retient la guerre d'indépendance (1703-1711) menée par Rákóczi Ferenc II. de Felsővadász comme la tentative la plus accomplie en ce sens. Cependant, cette guerre-manifeste du modèle révolutionnaire hongrois en respecte la structure, et se termine donc par une défaite totale : le 30 avril 1711, le traité de Szatmár ramène la Transylvanie sous la direction de princes nommés par les Habsbourg. L'historien hongrois conclut en expliquant que « militairement, l'entreprise fût héroïque et parfois victorieuse mais en définitive sans espoir, comme elle était fondée sur des mauvais calculs en politique étrangère. »²

1 Dans Konrád György, *Le complice* [1970], Paris, Seuil, 1978, p. 255.

2 Széky János, « A Tradition of Nationalism: The Case of Hungary », *Eurozjine* (blog), 11 avril 2014.

1) L'héroïsme d'une tâche 2) démesurée 3) sans l'aide d'alliés 4) qui n'arrivent jamais 5) et qui finit par une défaite sanglante : tels sont les cinq points principaux qui définissent le bien spécifique modèle révolutionnaire hongrois. Associées au caractère répétitif et exclusif qui le caractérise, les conséquences d'une telle structure sont aussi terribles que complexes. L'héroïsme de la tentative rákócziense sert en effet de modèle aux Hongrois pour la révolution de 1848, celle, bolchévique, de 1918-1919 et enfin l'insurrection contre les communistes à Budapest en octobre 1956 – qui, en ces périodes-clefs de leur histoire, ne réalisent pas suffisamment que le buffet en self-service est en réalité une vente en gros, et qu'en conséquent le premier point ne viendra pas sans les quatre suivants, au premier chef desquels se trouve la défaite sanglante. Székely remarque que le terme militaire utilisé pour décrire le combat de Rákóczi, 1848 et 1956 est le même : *szabadságharc*, « combat pour la liberté »¹. Précisons enfin qu'il serait trompeur de penser les occurrences de ce modèle, qui appartiennent résolument au temps court, en-dehors du temps moyen dans lequel elles s'inscrivent inévitablement : 1956 est « un prolongement, un aboutissement du réformisme des années 1953-1954 marqué par le premier gouvernement de Nagy Imre. »²

Chacun des cas mentionnés veut, en effet, rendre la souveraineté aux Hongrois. Chacun des cas est, ainsi que le dit Molnár à propos de 1956, « l'expression la plus exacerbée de la volonté de reconquérir la dignité comme condition humaine »³, et répond à un besoin vital d'assouplissement des contraintes (de la terreur) alors imposées aux Hongrois par l'envahisseur du moment. L'auteur poursuit, toutefois, en soulignant l'échec du modèle insurrectionnel en 1956, qui « apparaît comme la limite que les autres mouvements d'émancipation des peuples d'Europe de l'Est avaient évité de dépasser. »⁴ Il en souligne ainsi les conséquences sur les mentalités : le changement par l'insurrection est impossible [III.1.2.3.4] – nous rejoignons le problème des rapports de force démesurés. Or, si la plupart des personnes interrogées s'accordent à penser que 1956 est le temps de leurs pères plutôt que le leur, il n'en reste pas moins que ses conséquences furent structurantes dans les cadres profonds du collectif, s'insérant typiquement dans une économie de la *postmémoire* telle que conceptualisée par Marianne Hirsch à propos de la transmission des traumatismes de la guerre : « la postmémoire est séparée de la mémoire par une distance de génération, et de l'histoire par un rapport d'émotions personnelles. La postmémoire est une forme très puissante et très particulière de mémoire, précisément parce que son rapport aux objets et aux sources n'est pas médiatisé par des souvenirs, mais par un investissement imaginaire et par la création. »⁵ Les œuvres peuvent alors permettre de constituer « un espace transitionnel où ce passé est revécu, re-“expérencié”, et où ce re-jeu permet de ne plus en rester fasciné, halluciné, mais d'en être partie prenante dans la conscience même de l'éloignement. »⁶

1 La façon dont il poursuit démontre tristement bien l'actualité de ce modèle, puisqu'il note que « le gouvernement Orbán utilise le même terme quand il s'agit de sa campagne contre le FMI ou les industries étrangères, puisant dans les réserves d'un ressentiment vieux de plusieurs siècles, selon lequel les non-Hongrois sont l'ennemi et “compromis” est un gros mot. » *Idem.*

2 Molnár Miklós, *La démocratie se lève à l'Est. Société civile et communisme en Europe de l'Est : Pologne et Hongrie*, Genève / Paris, PUF, 1990, p. 172. Ci-après : *La démocratie se lève à l'Est*.

3 *Ibid.*, p. 168. L'expression rappelle celle qu'emploie, encore et encore, Tarr pour parler de son propre cinéma.

4 *Ibid.*, p. 163.

5 Citée par Régine Robin, « Un passé d'où l'expérience s'est retirée », *Ethnologie française* (3), 3 octobre 2007.

6 *Idem.*

Il y a ainsi, dans le corpus composant la série noire, une brève séquence qui peut être lue comme la représentation directe de ce triste modèle hongrois. Dans *Le Tango de Satan*, la caméra descend lentement pour nous révéler Irimiás, Petrina et un acolyte qui se tiennent debout, sur une grande place vide rappelant celle que Tarr utilisera quelques années après dans *Les Harmonies Werckmeister*. Des chevaux passent alors, galopant, en une belle et parfaite image et la pure liberté hongroise [Fig. 39] – le cheval, en effet, occupe une place fondamentale dans la symbolique hongroise, associé à l'arrivée des premières tribus hongroises dans le bassin pannonien et à sa grande plaine, « symbole des Hongrois victorieux de l'époque d'Árpád »¹. Irimiás explique alors, calmement : « les chevaux se sont encore échappés de l'abattoir. » Le sinistre de l'ironie, est-européen au possible, affirme tout à fait la façon dont les révolutions sont perçues à la fin du XX^e siècle : l'héroïsme est regardé avec une distance où l'indifférence se teinte de mépris, puisqu'il est entendu par tous que l'entreprise est vouée à l'abattoir².



Fig. 39 : « Les chevaux se sont encore échappés de l'abattoir » (*Le Tango de Satan*)

La résignation est l'une des clefs de voute pour l'analyse de l'histoire contemporaine hongroise. Tenace, elle couronne un édifice complexe, dont l'échec des révolutions forme les fondations perverses. L'historien Bibó en fait remonter aussi les traces à la chute de la révolution rákóczienne, après laquelle « il ne peut être question d'une politique hongroise indépendante, [aussi] le pays se résigne à n'être qu'une province de l'Empire des Habsbourg. »³ La résignation hongroise est un phénomène complexe, dont on peut suivre l'évolution – l'édification – dans les mentalités, ainsi que dans les comportements collectifs qui en sont la trace. On peut la voir faire surface pendant de longues périodes, des demi-siècles entiers, pour soudainement être happée, noyée l'espace de quelques jours, mois ou années, quand son inséparable verso, l'indépendance, ressurgit avec fureur – espoir et désespoir [III]. Pourtant, l'historien est témoin du decrescendo qui caractérise son existence prise en série. Chaque fois qu'il y a répression, il y a la marque d'une cicatrice. Dans ces moments de crise de l'histoire, les velléités d'indépendance sont mises à mal, et le temps seul ne leur suffit à panser complètement leurs blessures. Mais chacun des arrangements suivant ces révolutions eût un effet similaire, parce que les Hongrois comptèrent invariablement parmi ses victimes muselées : au modèle révolutionnaire hongrois répond un modèle, tout aussi vicié, de domination des Hongrois. Celui-ci prend ses racines dans les conséquences de l'occupation turque, ainsi

1 Lendvai Paul, *Les Hongrois. Mille ans d'histoire*, op. cit., p. 38.

2 Le cinéma polonais le premier, à travers des films comme *Canal* (*Kanal*, 1957, Andrzej Wajda) ou *Eroica* (1958, Andrzej Munk) pour ne citer qu'eux, avait posé d'importantes pierres pour une analyse critique de l'héroïsme est-européen.

3 Bibó István (éd.), « La déformation du caractère hongrois et les impasses de l'histoire de la Hongrie » [1948], dans *Misère des petits États d'Europe de l'Est*, Paris, Michel, 1993, p. 384. Ci-après : « La déformation ».

que l'explique le sociologue hongrois Hankiss Elemér, qui y voit rétrospectivement les fondations de la résignation comme caractéristique première des mentalités hongroises : « après sa fin le pays n'a pas su se défendre pendant deux cents ans contre l'influence étrangère ; cette dépendance économique et politique, accompagnée d'un règne despotique, a maintenu la société dans un état pathologique et a paralysé aspirations et volontés ; les hommes sont devenus passifs et résignés, les institutions ont sombré dans l'indifférence et le laisser-aller. »¹ Les occupations successives ont souvent été permises par des accords que les Hongrois ont systématiquement dénoncés. Ainsi Márai met-il en garde contre le Compromis de 1867, soufflant qu'« à l'intérieur de cette paix tiède, la nation hongroise avait perdu cet élan fondateur qui avait jailli avec une force si impressionnante en 1848 et que, de ce même Compromis, l'impérialisme autrichien avait tiré plus de bénéfices que lorsqu'il avait brisé par les armes le combat pour la liberté des Hongrois. »² Ainsi Bibó souligne-t-il que le traité de Trianon, entre autres vertus nauséabondes, eût pour conséquences « la chute de la République des Conseils, provoquée par l'intervention des puissances de l'Entente, [faisant que] toutes les conditions étaient réunies pour que la Hongrie [...] rejetât non seulement la démocratie et le socialisme, mais aussi l'idée d'indépendance. »³ Les Hongrois s'enferment alors dans trois décennies de domination à tendance royaliste et fasciste, que seuls des traumatismes plus grands encore viendront faire exploser : la participation à la Seconde Guerre mondiale, et la « libération » par les troupes soviétiques. Il est tragique, mais aussi remarquable que chacune des grandes périodes de stabilité politique soient, pour les Hongrois, des périodes d'intense résignation à une situation imposée par la force et allant à l'encontre de leurs aspirations de souveraineté et de liberté. Peut-être ici repose la réponse à la question que posait Mészöly à travers une métaphore liant les faucons à leurs maîtres :

Une complicité extraordinaire semblait les lier aux faucons. Mais comment s'établit cette relation d'interdépendance entre l'oiseau et son maître ? Nous ne connaissons pas de réponse valable à cette question. Les faucons pourraient s'échapper, comme ils le veulent, mais ils n'en font rien : ils atteignent, dans leur vol, des hauteurs vertigineuses d'où ils ne voient même plus le centre, mais ils reviennent toujours. Est-ce la faim qui explique leur fidélité ? Mais ils agissent de la même façon lorsqu'ils sont repus. Ou est-ce l'habitude ? Mais pourquoi celle-là plutôt qu'une autre ?⁴

La question du moteur de l'obéissance sous un régime totalitaire dépasse encore le cadre de cette réflexion, mais nul doute que dans le cas hongrois, une place d'honneur devrait être réservée à l'étude de son modèle révolutionnaire, ainsi qu'à la façon dont s'articulent résignation et désirs d'indépendance à travers son histoire.

L'événement le plus dramatique reste, cependant, la libération en trompe-l'oeil imposée par les Soviétiques au sortir de la Seconde Guerre mondiale. Deux problèmes sont à retenir pour la problématique qui nous occupe ici. Tout d'abord, entre les Hongrois qui étaient encore d'allégeance

1 Hankiss, Elemér (éd.), « La société du laisser-aller » [1987], dans *Hongrie : diagnostics. Essai en pathologie sociale*, Genève, Georg, 1991, p. 77.

2 Márai Sándor, *Ce que j'ai voulu taire*, op. cit., p. 49.

3 Bibó István, « La déformation », op. cit., p. 407.

4 Mészöly Miklós, *Variations désenchantées*, op. cit., p. 232-233.

fasciste et auraient préféré voir Hitler triompher, les Hongrois qui ne l'étaient pas, mais n'avaient aucune envie de voir les communistes au pouvoir, et les Hongrois qui en avaient initialement envie, mais se sont (silencieusement) ravisés après avoir été témoins de la violence de la révolution communiste, des procès truqués, de la « tactique du salami » et, plus généralement, de la période de stalinisation sous l'égide de Rákosi Mátyás, on comprend que cette révolution communiste n'avait peut-être pas autant de soutien populaire que ce dont elle se réclamait – comme le dénonce avec verve Márai :

La propagande communiste officielle désignait par le mot « libération » la fin de la Seconde Guerre mondiale. À l'en croire, il s'agissait d'un tournant semblable à celui que représente l'avènement du Christ dans le calendrier grégorien, lequel distingue, comme on le sait, entre « avant » et « après » Jésus-Christ. Elle estimait que le peuple hongrois avait été libéré, et qu'il était donc libre de supporter désormais la terreur communiste. Pour ceux – et ils étaient assez nombreux – qui avaient été persécutés à cause de leurs origines ou de leurs convictions, l'arrivée de l'Armée rouge signifia effectivement une libération, jusqu'au jour où ils comprirent qu'ils étaient désormais autorisés à devenir les esclaves de l'empire colonial soviétique. Pour d'autres – et ceux-ci représentaient tout de même l'écrasante majorité de la population –, les événements survenus en 1945 n'avaient rien d'une libération.¹

Cette fausse libération s'apparente donc (sans en rejoindre la structure) au modèle révolutionnaire hongrois. Le partage du monde est rendu effectif à Yalta, et les Hongrois le vivent d'une façon toute particulière, étant dans l'obligation de le mettre en perspective avec la domination pro-nazie de laquelle ils sortent à peine : « nous avons compris que tout était inutile et vain car le rapport de maître à esclave n'a pas disparu en Hongrie au moment où la révolution communiste a détruit le système des grandes propriétés. La révolution communiste a chassé les seigneurs de Hongrie. Mais les serviteurs sont restés. »² Ce que l'auteur dénonce à propos de la réforme agraire peut aisément être étendu à la difficile position politique des Hongrois à cette époque, trop conscients de tomber, à nouveau, de Charybde en Scylla.

Le deuxième point fondamental ayant trait à la libération par les Soviétiques revêt, pour cette étape de la démonstration, plus d'importance encore : les Hongrois ne furent pas les acteurs de leur libération³. Plus encore, leur propre tentative, sous la régence de Horthy, de se libérer des chaînes de Trianon (l'une des motivations les plus solides pour leur entrée en guerre aux côtés de l'Allemagne hitlérienne) se solda par un coup d'État des Croix-fléchées. L'impossible maîtrise de leur destin est, encore une fois, la croix des Hongrois ; on ne saurait sur-estimer la frustration, la colère, puis le désespoir et la résignation que cette pseudo-libération hypocrite, imposée de force en réduisant, l'une après l'autre, les justes aspirations démocratiques post-45 à néant, put engendrer auprès de la génération de Hongrois précédant (parente de) celle de la série noire.

1 Márai Sándor, *Mémoires de Hongrie*, op. cit., p. 125.

2 Márai Sándor, *Ce que j'ai voulu taire*, op. cit., p. 91. Voir III.1.2.3.4.

3 Horvath George et Szabó Miklós, « Problems of Hungarian National Consciousness in the Second Half of the Twentieth Century », *Social Research* (4), hiver 1988, p. 685.

II.1.2.2 CONCLUSIONS SUR LES LIENS ENTRE MENTALITÉS ET POÉTIQUE DES PERSONNAGES

Le récit historique est le métier à tisser à l'aide duquel on peut rassembler, en fin d'oeuvre, les champs disciplinaires lancés dans une même direction comme autant de fils curieux aux couleurs bigarrées. Ce chapitre a pris le parti de s'intéresser en premier lieu aux personnages dans les films du corpus, un sujet qui aura soulevé la problématique plus profonde d'une dialectique entre culpabilité et innocence. L'analyse a alors mis en lumière une structure en apparence contradictoire, où les valeurs morales guidant l'approche communément admise de la culpabilité étaient subverties. Poursuivant la réflexion sur les personnages en se penchant sur leur relation aux milieux qu'ils tentent d'habiter et à certaines formes narratives, la partie suivante a sorti de l'ombre une construction singulière de ces personnages, relevant à la fois leur passivité résiliente et le sentiment de fatalité qui conduit cette passivité. De l'autre côté, l'analyse historique a, elle, voulu s'intéresser à un aspect de l'histoire hongroise que j'ai articulé sous l'appellation de « complexe d'infériorité » et qui, sur la base de considérations ressortissant de la position géo-politique du pays ainsi que de l'analyse d'un modèle révolutionnaire répondant à une série de dominations, m'a amené à formuler des conclusions relatives aux mentalités hongroises présumées, en insistant sur les deux caractéristiques fondamentales que sont l'*impuissance* et la *résignation*. Tissons, à présent, esthétique et histoire ensemble, afin de déterminer plus avant la charge historique des aspects évoqués de la poésie propre à nos représentations cinématographiques.

II.1.2.2.1 Fatalisme et passivité

L'analyse historique nous met sur la voie d'une structure mentale qui prend ses racines dans un fort sentiment d'impuissance face à l'histoire et se développe dans une attitude de résignation. Cette attitude est à son tour transformée en *fatalisme*. Avant d'en faire l'analyse, il importe de rappeler que la résignation consiste, après constat du caractère récurrent d'une impuissance, à se satisfaire d'une situation inconfortable en renonçant à la changer¹. Le fatalisme, lui, vient après la résignation, qu'il élève au rang de règle intransgressible. La résignation peut être perçue comme une preuve de bon-sens, résultat de l'analyse d'une situation. Le fatalisme est la mort de l'analyse, de la réflexion et du bon-sens tout à la fois. Il ne remet plus rien en cause, et s'enferme dans un schéma de pensée délétère duquel toute sortie est impossible. Né de multiples traumatismes collectifs, il est une conséquence *perverse* de l'impuissance sur les mentalités. Pure négativité, il ne protège plus de ce contre quoi la résignation protégeait, au contraire, il édifie un mur *a priori*, barrant le passage à tout l'horizon des possibles. Le fatalisme, on le perçoit, est l'impuissance historique prospective, prise dans le temps futur. Il articule le présent au futur selon une logique d'agglutination, où l'on passe d'une attente dans les limbes d'un temps inexistant, vide, à une attente qui prend comme futur, comme tout futur possible, son propre présent, et s'y installe résolument – pour les Hongrois, l'une des articulations majeures du champ d'expérience à l'horizon d'attente. C'est

¹ C'est le sens historique de la formule *ez van, ezt kell szerezni* dans la chanson du Titanik bár [cf. p. 351].

ce passage de la résignation au fatalisme que dénonce Hankiss dans un article sans complaisance justement intitulé « La société du laisser-aller » :

Nous avons conscience que « jamais rien ne nous réussit » et cela entame notre force vitale, brise à l'avance nos élans, nous rend indifférents et négligents envers nos tâches et notre avenir. [...] Ce qui est hongrois est considéré a priori comme démodé, moins précis, moins efficace et plus laid. Cette résignation amère pourrait culminer en une révolte – comme au temps de la Réforme. Nous pourrions frapper sur la table et crier : « ça suffit, on ne peut pas continuer ainsi, secouons-nous et faisons quelque chose qui soit d'un niveau réellement international ! » Pour l'instant, nous ne réagissons pas, nous acceptons la stagnation sans espoir. Nous avons l'impression qu'il ne vaut pas la peine d'essayer de réussir.¹

Les sources consultées témoignent à l'unanimité de l'empreinte du fatalisme sur les mentalités hongroises. Bibó lui-même, dès 1948, concluait son célèbre article en appelant les Hongrois à sortir de leur torpeur :

Ce qui fait la communauté, ce n'est pas je ne sais quel signe distinctif, inscrit sur le front de ses membres, c'est la participation à des entreprises communes. Au lieu d'insister sur les caractéristiques, sur les particularités nationales, on ferait mieux de montrer ce qu'une communauté est capable d'accomplir si elle accepte de regarder la réalité en face, si elle abandonne les comportements inspirés par la peur, l'impuissance et le mensonge, si elle s'attelle à des tâches communes pour obtenir des résultats communs. Il est inutile, il est lamentable de répéter, comme on le fait si souvent, que les forces créatrices du peuple hongrois ne peuvent donner leur mesure parce qu'elles se heurtent à des obstacles insurmontables. « Quel dommage ! s'écrite-t-on, pour une nation aussi talentueuse, aussi originale, aussi géniale ! » Osons enfin le dire : de telles affirmations sont des contre-vérités. Talent, originalité, génie ne se manifestent que dans les oeuvres réalisées ; se lamenter sur les possibilités avortées tient de la conjecture. Rien n'est plus stérile que cette attitude de « Belle-au-bois-dormant », cette apologie de l'impuissance, cette survivance du sentiment de supériorité de la vieille Hongrie des seigneurs.²

On le voit, le problème n'est pas nouveau. L'historien fait du Compromis de 1867 le principal coupable ; j'ai, de mon côté, tenté de rappeler une architecture plus étoffée, engageant la totalité du complexe d'infériorité hongrois. La littérature hongroise abonde en ce sens, comme le montreront quelques exemples empruntés à Konrád. Le goût amer de la résignation (et de l'urine) reste sur le bout de la langue lorsqu'on le lit, écrivant : « je me reboutonne sans gêne dans ces cabinets souillés de pisse qui sentent l'Europe centrale. Je n'ai plus tellement envie des trucs et des machins plus confortables de l'Occident. »³ À force de frustration, c'est le désir du meilleur lui-même qui s'éteint progressivement (non pas que l'Occident doive être présenté comme le meilleur) : « à quoi bon vouloir ce qu'on ne peut avoir ? » – c'était là le moto de la résignation centre-européenne. Le fatalisme intervient encore lors du long monologue du directeur d'un hôpital : « je l'ai appris à l'école : *nous ne sommes pas une nation douée pour faire l'histoire*. Nos révolutions ont échoué, nous avons perdu toutes nos guerres. [...] Nous avons servis les Turcs, les Allemands, maintenant, c'est le tour des Russes : deux empires se sont déjà effondrés, le troisième disparaîtra aussi. »⁴ Le constat qu'il fait est terrible ; l'introduire en prenant comme vecteur de transmission l'école l'est plus encore, puisqu'il transforme ainsi les idées suivantes en vérités générales :

1 Hankiss, Elemér, « La société du laisser-aller », *op. cit.*, p. 84.

2 Bibó István, « La déformation », *op. cit.*, p. 423. On remarque qu'il lie, déjà, la question de l'impuissance et du fatalisme avec le complexe de supériorité d'une part, la peur et les mensonges de l'autre.

3 Konrád György, *Le Complice*, *op. cit.*, p. 293.

4 *Ibid.*, p. 57. Je souligne.

Konrád veut souligner que l'incapacité des Hongrois à réussir leurs entreprises historiques comme la permanence des dominations étrangères sont toutes deux du domaine de la culture générale, de la connaissance partagée, possédée par chaque Hongrois ayant pu aller à l'école enfant. En conséquent, la seule attitude possible (qui doit devenir instinctive) est la suivante : « Réfléchis bien avant d'agir ; ou plutôt, n'agis pas, c'est plus sage. Fiche-toi de tout, saoule-toi, jure un bon coup, puis calme-toi et regarde en avant. »¹ Le fatalisme s'exprime donc, avant tout, par le refus d'agir.

L'entretien que m'a accordé Víg Mihály, dans une atmosphère dont la description servirait à la fois de thèse et d'argumentaire, illustre tristement les assertions précédentes, tout en les actualisant, en les ramenant aux membres de la série noire. Qu'il me soit permis d'en reproduire un extrait particulièrement significatif :

Adobati Mario : Tu dis que vous n'avez jamais rien réussi, et c'est vrai, mais de mon point de vue, il y a quelque chose d'important aussi, c'est que vous avez essayé. Vous avez essayé de vous soulever, en 1848, en 1956.

Víg Mihály : Et oui, c'est un pays comme ça. Mais maintenant on essaye même plus, on a déjà abandonné. C'est à cause de l'histoire du XX^e siècle, les guerres mondiales, 1956, ça s'est produit très près de notre génération, alors nous on ne peut plus y réagir, on a vu toute cette succession d'échecs.

A.M. : 1956 a eu un impact très fort sur ta génération ? C'était l'événement de tes parents, mais toi, tu as grandi avec ?

V.M. : Bien sûr, on en a tous entendu parler, par nos parents, mais en même temps c'était un secret dont on ne pouvait pas parler en public. La leçon, c'est qu'on a appris que les Russes pouvaient nous vaincre à n'importe quel moment... [...] En y repensant, 1956, c'était complètement inutile, on n'en avait absolument pas besoin, ça nous a juste confirmé qu'on n'avait aucun impact sur notre propre situation.²

Mon geste, ici, consistait initialement à orienter la conversation vers une vision plus positive du peuple hongrois ainsi que de son histoire. Le compositeur n'a pas été dupe, et a tôt fait de me remettre dans le droit chemin : la « succession d'échecs » fait que l'on « essaye même plus ». Plus encore, lorsque je tente de diriger l'échange vers l'événement particulier (1956), lui revient immédiatement à ce que signifie être hongrois au regard de l'histoire : j'ai trouvé chez lui comme chez beaucoup d'intellectuels hongrois une conscience aigüe, nourrie par une réflexion personnelle elle-même fondée sur un savoir commun (presque élémentaire), de la magyarité. Plus grande était la surprise lorsque je me suis rendu compte qu'à l'évidence cette conscience était négative, connotée péjorativement³. La leçon qu'il tire de 1956 est, effectivement, un bijou terne de fatalisme : « complètement inutile », la révolution de ses pères est comprise comme la simple confirmation « qu'on avait aucun impact sur notre propre situation ». C'est un témoignage similaire que livrent Marcovich Anikó et Forgách András lorsqu'ils relatent leur sentiment quant à 1989, insistant sur la passivité générale des Hongrois face à leur propre situation historique : « je pense qu'à cette époque-là, 1989-1990, c'est vrai qu'il y avait quelque chose, on a senti que ça allait changer,

1 Konrád György, *Le Rendez-vous des spectres*, op. cit., p. 90.

2 Mario Adobati, Entretien avec Víg Mihály (2), 20 avril 2017.

3 Au nationalisme de la droite du spectre politique, très en vogue aujourd'hui, s'oppose un courant fort chez les intellectuels hongrois de gauche, de rejet de la magyarité, de dégoût, de honte, de mépris et de tristesse quant à leur propre identité nationale [II.2.3.3.2].

mais, selon moi, en Hongrie, on a rien fait pour que ça arrive. »¹

Ces deux témoignages sont aussi la clef permettant de passer de l'impuissance historique à la passivité des personnages, garantissant ainsi la scientificité du raisonnement selon le principe de proximité défini par Esquenazi [I.2.3.2.1] : au-delà de la validité du raisonnement et de l'attestation d'une influence directe d'un champ vers un autre, c'est la force de cette influence que je souhaite estimer à présent. Il me semble que les données pertinentes peuvent être résumées ainsi : il s'agit d'une génération née au milieu des années 1950 en Hongrie, ayant grandi dans le communisme d'après-guerre, élevée (sphère d'influence familiale) et éduquée (sphère d'influence scolaire) par la génération construite à l'aide de la mémoire de Trianon, ainsi que par l'expérience directe de Yalta et de 1956². L'unité de temps et de lieu est respectée, le vecteur social de transmission est puissant. L'est-il, toutefois, suffisamment ? Les témoignages directs viennent alors à l'appui des hypothèses, pour rappeler que les classes éduquées de la Hongrie ont mûries sous la coupe de cette perception identitaire nationale de soi. Le saut n'est plus si périlleux, pour avancer que la passivité des personnages, que le déplacement de l'agir vers les espaces ou que la présence de formes narratives visant à l'instauration d'une atmosphère générale de fatalité sont les formes cinématographiques cinématographiques, volontaires ou non, partielles ou totales, de l'impuissance, de la résignation et du fatalisme historique. C'est, du reste, ce qu'avance plus brièvement Dina Iordanova, lorsqu'elle écrit que :

Les gens d'Europe centrale regardent l'histoire d'un angle spécifique : ils viennent de petits pays qui sont habituellement impuissants pour prendre des décisions de développement, mais qui pourtant doivent réagir à n'importe quels tournants et avancées politiques [...]. Les histoires racontées ne sont donc pas tant celles de gens influençant héroïquement le cours de l'histoire que celles de ceux qui ne peuvent faire grand chose de plus que rester et être témoins des événements ; ce sont les histoires des vulnérables et des impuissants, des petits et des faibles, des pions et des perdants. Les actions de ces protagonistes sont marquées par une conscience écrasante de leurs propres limites.³

C'est donc sur une situation historique bien réelle que nous renseigne l'analyse des personnages. Plus encore, ceux-ci peuvent nous permettre d'accéder à des mécanismes enfouis par l'histoire officielle et personnelle, effacés par les trous de mémoire et par l'oubli. Leur récurrente présence n'est pas, en effet, une simple illustration d'une configuration mentale collective ; elle veut, à chaque instant, nous rappeler l'épaisseur de cette empreinte, la force dérangeante de sa pérennité – les représentations cinématographiques font plus que représenter, elles expriment aussi les degrés d'intensité que l'histoire tend à niveler. Les représentations conduisent des sentiments et affects associés à la chronologie des événements politiques mais que cette dernière est impuissante à traduire, puisqu'ils passent à ses côtés sans laisser d'empreinte. C'est là que réside la puissance du cinéma, qui est lui aussi inséparablement volonté (donc désirs, passions, sentiments, souvenirs et matière d'inconscient) *et* représentation (donc discours, source, trace, témoignage et document d'histoire).

1 Mario Adobati, Entretien avec Másik János, Forgách András et Marcovich Anikó, 8 juillet 2015.

2 Voir les considérations complémentaires relatives à la sociologie de l'engagement développées en III.2.2.2.

3 Dina Iordanova, *Cinema of the Other Europe*, *op. cit.*, p. 43.

II.1.2.2.2 « Le grand martyr de l'omelette »

La double structure poétique et historique est pourtant encore incomplète, car le fatalisme n'est pas l'ultime aboutissement conjoint de la passivité des personnages et du complexe d'infériorité. En effet, l'analyse montre que le fatalisme entraîne la formation d'autres caractéristiques des mentalités, et notamment d'une tendance particulièrement perverse à l'auto-victimisation. Le fatalisme fait le pont entre la résignation et une attitude de martyr. Ici, la question de la culpabilité si centrale dans les films reprend tout son sens et sa force.

C'est, entre autres, ce qu'illustre le calorifique poème de Petri « L'Oignon parle », reproduit intégralement en [annexe 1]. Avec l'indocilité facétieuse et quelque peu chaotique qui caractérise à tout le moins les traductions françaises du recueil utilisé¹, l'auteur fait l'éloge de la fuite, invitant à « disparaître de l'époque où l'homme a désappris le langage de la nature » (référence à peine voilée au pouvoir aliénant de la modernité communiste) « plutôt que d'assiéger des oreilles closes » (image de l'échec des révolutions comme de l'impossibilité de communiquer avec les pouvoirs totalitaires). « Mieux vaut, écrit-il alors, s'unir, tremblant de tous nos mots, dans le grand martyr de l'omelette ». L'humour qui préside à l'écriture de Petri ne doit pas faire oublier l'angoisse qui s'y repose, née des agressions perpétuées par le régime kádarien contre le monde dans lequel il a grandi, pas plus que l'échappatoire qu'il propose, mi-figue mi-raisin : l'union dans le martyr. Qu'il me soit permis de convoquer deux autres auteurs à l'appui : Konrád et Sánta. Le premier écrit que « l'intensité d'une vie schizophrénique est tout notre monde, nous savourons avec amertume ce qui nous fait irrémédiablement souffrir. Nous buvons beaucoup, nous frappons sur la table, nous nous faisons des déclarations d'amour, nous nous disputons, nous hurlons. Nous nous vantons d'avoir une âme démesurée, nous sommes des loups et des adultes. »² Des attitudes bruyamment héroïques qui se complaisent dans la misère, c'est ce que souligne l'historien hongrois des mentalités Molnár lorsqu'il parle du « sentiment tragique dans lequel les Hongrois, il faut le dire, se complaisaient et se reconnaissaient »³. Et si chaque Hongrois singulier ne se pense pas comme martyr il y a, en revanche, une conscience de la Hongrie comme nation-martyre⁴.

Le deuxième exemple est une lecture possible de la parabole autour de laquelle est construit *Le Cinquième Sceau* de Sánta. Il y met en scène, pendant la dictature des Croix-fléchées, quatre personnages d'extraction modeste (horloger, représentant commercial, aubergiste et charpentier) discutant dans un bar après sa fermeture. La conversation dérive progressivement vers des sujets plus sérieux, jusqu'à ce que l'horloger leur pose la question suivante : s'ils venaient à mourir, en qui se réincarneraient-ils, de Tomóceus Katatiki, le dictateur esclavagiste cruel et/mais ignorant de la cruauté de ses actes, ou Gyugyu, l'esclave à qui sont infligées toutes les souffrances du monde, mais qui a la conscience de son innocence

1 Petri György, *L'Époque d'imbéciles intrépides arrive*, op. cit., p. 8.

2 Konrád György, *Le Complice*, op. cit. p. 283.

3 Molnár Miklós, *La démocratie se lève à l'Est*, op. cit., p. 345.

4 Voir l'article de Hankiss Elemér, « European Paradigms: East and West, 1945-1994 », *Daedalus* (3), 1994, p. 115-117, dans lequel le sociologue analyse un « paradigme du prisonnier » [p. 405] né de « l'oligarchie communiste [qui] releva ses prisonniers de tout réel devoir et responsabilité, les gardant anesthésiés dans une irresponsabilité enfantine », ayant comme conséquence le « développement d'une conscience de martyr ».

à laquelle se rattraper à chaque instant de sa souffrance ? Cette parabole reprend les termes de l'analyse géo-politique du [II.1.2.1.1] : qui les Hongrois préfèrent-ils être, les grandes nations immenses et toutes-puissantes, qui ne voient pas même la misère qu'elles infligent, ou le pays minuscule coincé entre elles et qui subit tous leurs affronts, en sachant qu'il ne les inflige pas ? Lorsqu'ils sont capturés et torturés par les Croix-fléchées, confrontés à la menace de la mort s'ils ne giflent pas un révolutionnaire, toutes ces petites gens choisissent la voie éthique, sauf l'horloger qui posait la question, mais qui est aussi celui qui luttait activement contre le pouvoir en cachant des enfants Juifs. Tous choisissent le martyr, l'effort mortel, mais héroïque. Le titre lui-même est une référence directe au texte des sept sceaux de l'Apocalypse, qui en sont les sept étapes. Les quatre premiers amènent les cavaliers de la guerre, de la famine, des épidémies. Le cinquième, lui, marque une rupture. Dans son rêve, dans sa vision, Jean dit : « et lorsqu'il ouvrit le cinquième sceau, je vis sous l'autel les âmes de ceux qui avaient été égorgés pour la parole de Dieu et pour le témoignage qu'ils avaient rendu. »¹ Il s'agit, ni plus ni moins, du martyr des saints, des véritables chrétiens, une dimension qui dans ce film aussi passe du religieux à l'humain, et où les âmes de ces hommes, ces martyrs humbles sont, effectivement, mises à nu².

La catégorie de personnages innocents injustement condamnés prend alors une autre profondeur. Comment déterminer la part d'influence de l'histoire sur les personnages ? On ne peut, en effet, avancer sans prudence ; l'hypothèse qui voudrait que cette série de personnages soit le produit d'une tendance consciente à l'auto-victimisation et à la revendication du martyr doit être tempérée – trop proche de la théorie du reflet. Dans le cas de la série noire, les nuances sont pourtant peut-être plus subtiles que le rejet massif (et nécessaire) du premier Kracauer n'ont pu nous le faire penser. Plus juste, à mon sens, serait l'hypothèse selon laquelle la construction des personnages dans ces films est guidée par une réflexion empirique continue sur l'histoire et l'identité : l'expérience faite de sa propre histoire nationale construit des visions singulières mais prises dans un ciment commun. Parmi celles-ci, la conscience douloureuse de l'impossibilité d'agir, d'être ballotté par les vagues voisines et de s'extirper des rivages de l'histoire toujours plus écorché nourrit, comme l'expliquait Iordanova, la façon dont le concept de héros lui-même est pensé : il n'y a pas modelage direct des personnages depuis l'idée de la Hongrie comme martyr historique, en revanche, la conception des personnages s'appuie sur un édifice partiellement lucide d'une conscience globale de ce que signifie, pour un Hongrois, exister dans le monde et dans l'Europe, ainsi que sur des goûts s'appuyant sur des mécanismes identificatoires (ce type de personnage plaît en partie parce qu'ils offrent aux scénaristes et cinéastes hongrois une forme de reconnaissance de soi). Nous sommes, ici, au cœur du principe de l'armure [I.2.3.2.1].

1 Apocalypse 6 : 9.

2 Nowicki lie la *nécessité de l'introspection* (à travers la tradition d'analyse et de remise en question de soi en tant que nation propre aux pays d'Europe médiane) avec la peur de disparaître, elle-même liée au sentiment d'impuissance : c'est encore, à mon sens, la question de cette bien étrange culpabilité qui se joue ici. Il s'agit d'une culpabilité névrotique, qui se trompe d'objet, en venant à percevoir la possibilité effective de disparaître comme une faute qui n'a pourtant jamais été commise. Le caractère névrotique, répondant à une *compulsion* et non à la logique, est encore souligné par le fait qu'avec l'indépendance de 1989, au lieu de disparaître, « ce questionnement concerne plus la conformité ou la non-conformité à la norme européenne, tout à la fois référence et garant de la normalité. » La question, naturellement, mériterait un exposé bien plus conséquent afin d'en saisir toute la complexité. Voir déjà Joanna Nowicki, « L'européanité revendiquée ou l'identité de l'Europe médiane », *Hermès* (23-24), janvier 1999, p. 252.

Aussi, en ré-ajustant l'armure de telle sorte à rendre les croisées des fils plus lâches, nous pouvons revenir à la question de la culpabilité en observant l'ultime conséquence de l'impuissance que dénonce avec véhémence Hankiss : la déresponsabilisation. Voici comment il l'introduit, dans un article contemporain de la série noire (1987) :

Notre vilaine histoire nous arrange, car, comme à d'autres peuples, elle nous sert d'excuse. C'est un terrain idéal pour la chasse aux leurre. Grâce à l'histoire, nous sommes parvenus à nous prendre pour d'éternelles victimes. Un destin cruel nous malmène depuis si longtemps qu'il peut servir de remède et d'excuse pour tout – tous les haussements d'épaules, toutes les passivités et les paresse, tous les désordres extérieurs et intérieurs. Nous incriminons les Tartares et les Turcs, le fait que nous étions pris entre deux feux païens et que nous devons assumer le rôle de bastion de l'Europe. Le second servage aussi nous a nuï, ainsi que la découverte de l'Amérique qui a fait dévier les voies commerciales. Nous pouvons également évoquer les guerres perdues, les révolutions avortées, le traité de Trianon, le culte de la personnalité, la crise du pétrole, la baisse des matières premières, la géo-politique, etc. Comment pourrait-on nous rendre responsables de tout cela ? Il est relativement facile de supporter le malheur si on l'impute au destin ; admettre qu'il est la conséquence de nos manquements et de nos faillites est plus désagréable. [...] Nos dirigeants ont-ils pris la bonne décision en 1848, en 1849, en 1867, en 1914, au cours des années trente, cinquante et soixante-dix ?¹

Hankiss fait très bien le lien entre l'attitude de martyr et la déresponsabilisation qui en découle, et que l'on pourrait résumer ainsi : si l'histoire s'est toujours injustement acharnée sur les Hongrois, comment les tenir responsables de leurs malheurs ? Plus encore, puisque le Hongrois est une « éternelle victime », comment le rendre coupable de ses actes ? On retrouve l'exacte même structure qui gouvernait à la construction narrative et morale des personnages.

Mais avant de poursuivre, rappelons la réflexion sur le développement de la culpabilité que réalise Hankiss dans un autre article : partant d'une analyse comparée des hymnes nationaux, il note que « nul autre pays au monde n'a adopté un hymne national aussi pétri de culpabilité, aussi sombre, aussi désespéré que le nôtre »², ce à quoi je souhaiterais ajouter que les célébrations nationales, les jours fériés, s'inscrivent dans une ligne tristement similaire. En effet, lorsque nous, Français, fêtons des victoires (la prise de la Bastille ou la libération de 1945), les Hongrois, eux, célèbrent deux défaites (1848 et 1956)³. Le sociologue hongrois poursuit en notant qu'au tournant des années 1980, le sentiment d'une culpabilité nationale est à son plus haut, et s'interroge alors sur les raisons de sa présence. Si Trianon, au début du XX^e siècle, opère un renversement de ce sentiment de culpabilité, le transformant instantanément en l'image du pays-martyr, quels sont les éléments qui, au cours du demi-siècle suivant, ré-actualisent la culpabilité dans la contemporanéité et l'érigent au rang de pathologie identitaire ? Hankiss part de la participation de la Hongrie aux crimes de guerre en 1944-1945 et de l'impossible travail de mémoire ayant laissé dans la société « le sentiment diffus et ambivalent d'avoir commis, toléré, ou trop tard reconnu des crimes. »⁴ Il dirige ensuite sa recherche vers les pratiques du socialisme kádarien telles que la critique et la pratique de

1 Hankiss Elemér, « La société du laisser-aller », *op. cit.*, p. 76.

2 Hankiss Elemér, « Du sentiment de culpabilité en tant que phénomène social », *op. cit.*, p. 39.

3 La Saint István du 20 août, commémorant la fondation de l'État hongrois à travers, notamment, sa soumission à la chrétienté, ne saurait être considérée comme une victoire.

4 *Ibid.*, p. 48.

l'auto-critique, les campagnes de culpabilisation, la double contrainte¹ dont la tolérance culpabilisante de l'économie grise est un exemple et, naturellement, l'« absence ou déformation pathologique du contrat social », dont la corruption est un maître exemple.

Tels sont les cinq points principaux dégagés par Hankiss dans son exploration du sentiment de culpabilité hongrois de la seconde moitié du XX^e siècle. Sa conclusion, cependant, a de quoi surprendre : ces mécanismes ont, en effet, provoqué « une absence presque pathologique de tout sentiment de culpabilité [...], souvent ressentie comme un simple malaise [...]. Lorsqu'une telle situation se perpétue, la conscience, l'image de soi, l'appréciation des valeurs propres à chacun en pâtissent tôt ou tard gravement. »² C'est aussi la façon dont les films traitent de cette même question, et l'on reconnaît leur mérite à affronter frontalement un problème diffus et mal articulé dans la conscience nationale. Elle est, nous l'avons vu, la problématique articulant tous les personnages entre eux. Toujours présente, jamais résolue, elle reproduit le schéma du martyr en insistant immanquablement sur les circonstances extérieures – la passivité due au transfert du pouvoir d'agir sur les lieux n'est pas plus qu'un développement de cette idée. Les personnages, meurtriers, voleurs, escrocs, délateurs et j'en passe ne peuvent jamais être tenus responsables de leurs actes. Forgách András, auteur, critique et au centre de la série noire de par son rôle de scénariste de tous les longs-métrages de Janisch, cite, à propos des six films fondateurs de la série noire³, le distique « Assassinat » de Pilinszky János :

*Ça s'est passé, bien que je ne l'aie pas commis,
et ça ne s'est pas passé, bien que je l'aie commis.⁴*

Il avance que le poème pourrait être le moto de ces films, puisque tous traitent du crime et du châtement, qu'ils moralisent de la même façon : ils ne libèrent pas le coupable, mais relativisent son acte⁵. L'auteur explique ensuite que ce type de relativisation de la faute n'est pas spécifique au socialisme, même si le système juridique lui-même en a gravé les principes jusqu'au sang dans les mémoires hongroises – Forgách fait ici explicitement référence à la tradition du bouc-émissaire et, donc, aux procès truqués ayant sévi durant les périodes de stalinisation, puis lors de la répression post-1956 (procès Rajk, puis Nagy, etc.) comme aux tortures infligées à des milliers d'innocents dans les prisons fascistes puis communistes situées, rappelons-le, dans le même bâtiment de l'avenue principale de Budapest, au 60 de la rue Andrásy remplacée, aujourd'hui, par la Maison de la terreur.

Forgách a raison de souligner que cette base est insuffisante pour en faire la spécificité déterminante du traitement de la culpabilité dans ces films. Pour que les mentalités se déversent avec tant

1 Elle « consiste à fixer certaines normes, tout en empêchant les gens de mener leur vie conformément à celles-ci. » Il explique ce problème appliqué à l'économie grise en soulignant que si elle était tolérée par l'État, celui-ci n'en pratiquait pas moins un discours culpabilisant, pour amener ses participants « à penser que leur pratique était honteuse et illicite et, surtout, ne correspondait pas aux normes d'une société socialiste. » Dans *Ibid.*, p. 51.

2 *Ibid.*, p. 67-69.

3 *Stand de Tir, Ombre sur la neige, Crépuscule, Meurtres d'enfants, Woyzeck et Damnation.*

4 *Merénylét, 1973 : Megtörtént, holott nem követtem el, / és nem történt meg, holott elkövettem.*

5 Forgách András, « Black and Blacker », *op. cit.*, p. 93.

de force (jugée à l'intransigeante récurrence de la question) sur cette broderie délicate des représentations cinématographiques que sont les personnages, pour qu'elles les alimentent de leurs spectres et de leurs remords jusqu'à en conditionner avec une telle invariabilité le façonnement, il faut tout le poids d'une structure historique pluri-séculaire et multi-traumatique. Il faut l'articulation de tous ces traits conjugués – impuissance, résignation, fatalisme, martyre, déresponsabilisation – pour que l'on puisse retrouver, dans les films, une articulation parallèle – culpabilité subvertie, remise en question du libre-arbitre, passivité, fatalité. La structure poétique offre, de son côté, une ultime contrepartie : en posant la question de la culpabilité si frontalement, on remarque qu'elle structure l'histoire de manière inattendue. C'est la preuve d'un pouvoir du cinéma, qui n'est ni d'inventer de toutes pièces de l'histoire des mentalités (de produire ce qui n'existait pas) ni, pour autant, de les refléter passivement. Le cinéma (celui-ci à tout le moins) est un discours (articulant du conscient et de l'inconscient sur un modèle différent, mais proche du langage) qui traite d'une expérience de la société, du temps et de l'histoire. En tant que tel, il ré-articule formellement cette expérience au grès de la subjectivité de ses créateurs, se rapprochant ainsi véritablement de l'expression artistique d'un régime d'historicité. Aux yeux de l'historien, l'une des valeurs heuristiques principales du cinéma se trouve donc dans sa capacité à acquérir une autonomie propre vis-à-vis de l'histoire, tout en retranscrivant dans la fiction, comme en négatif, le produit de la réflexion d'une société sur cette histoire. Lorsque l'on cherche les traces d'un régime d'historicité au cinéma, on retrouve donc des relations *affectives* à l'histoire, structurant les mentalités. En donnant une telle importance à la problématique de la nature de la culpabilité et en l'articulant aux questions de la passivité et de la fatalité, les films adressent aux Hongrois la question indirecte de leur propre culpabilité dans la construction de leur histoire, une question que l'analyse historique retraçait parallèlement en aboutissant à un résultat opposé – la déresponsabilisation. Ces lourdes subversions de la culpabilité dans les films apparaissent alors comme les traces, laissées par cette partie de la société artistique hongroise, d'un champ d'expérience pervers.

CHAP. II – SOCIÉTÉS CINÉMATOGRAPHIQUES

Dès que l'on veut ouvrir l'analyse de la responsabilisation des personnages à celle de leur sociabilité, tout s'effondre. Au trop plein d'informations suspect, justifications hâtives et brouillonnes qui caractérisait au premier abord la culpabilité des personnages, répond ici un manque inquiétant : partout le mutisme, la solitude et le retrait du monde comme réponses obligatoires à la violence, physique ou morale, et à l'étouffante misère. La problématique qui se déroule ici consiste d'abord en la mise en tension de la représentation que ces cinéastes font de leur société avec l'analyse des modèles de comportements qui caractérisent ce monde de l'art cinématographique dans lequel ils évoluent, avant de poursuivre vers l'autre face du complexe, vers la relation ambiguë et instable que ces cultures alternatives hongroises entretiennent avec ce sentiment de supériorité nationale construit sur une dialectique de la fierté et de l'humiliation.

II.2.1 VIOLENCES ET SOLITUDES : LES RELATIONS SOCIALES DU FILM

Afin de dresser un portrait pertinent des micro-sociétés représentées dans les films, plusieurs approches seront combinées. J'invite le lecteur à repartir des personnages eux-mêmes, afin d'établir les différents paramètres d'une situation de crise qui touche tous les éléments humains de ces mondes, depuis les corps physiques jusqu'aux statuts sociaux. Celle-ci contribue à justifier un climat social général oscillant entre la violence et l'indifférence, en s'appuyant toujours sur le moteur des relations sociales qu'est, dans ces films, l'humiliation. C'est en suivant la plus sage logique que les personnages réagissent, consciemment ou non, en choisissant différentes formes de retrait du monde, qu'elles soient verbales, géographiques ou sociales puisque, en dernier lieu, c'est la position d'outsider qui emporte l'adhésion de ces personnages.

II.2.1.1 DES ANIMAUX ET DES HOMMES : PEINTURE DE LA MISÈRE

Les vies infimes, les existences démunies et tragiques, les personnages dérisoires et falots forment le sable fin de l'histoire, sa trame fragile quoique essentielle.

Arlette Farge, *La Vie fragile, violence, pouvoirs et solidarités à Paris au XVIII^e siècle*

Tous ces films ont en commun de mettre en scène des personnages issus de classes sociales relativement similaires – d'une pauvreté extrême. Les cinéastes représentent l'espèce humaine dans des conditions sociales, physiques, morales et psychologiques absolument invivables. Ils errent ou fuient, perdus, sans mémoire, dans une misère qui attaque leur humanité même : le corps, l'identité, l'être. L'analyse des relations sociales se devait ainsi de commencer par ceux qui peuplent ces mondes pris dans une forme de singularité : quelle image de la condition humaine ces films donnent-ils à voir ?

II.2.1.1.1 Une humanité au bord du gouffre : crise sociale

Dans la préface de son dernier ouvrage, Toynbee, alors octogénaire, admettait que l'histoire ne saurait préjuger de l'avenir : les hommes de demain, souligne-t-il, n'agiront pas forcément comme l'ont fait, dans les mêmes conditions, ceux d'hier. À l'instar de toute oeuvre humaine, l'histoire était arbitraire, capricieuse et imprévisible. Aussi l'attention se porta-t-elle sur la vie quotidienne, derrière laquelle les hommes devinaient une autre histoire, plus vraie, et plus authentique que la précédente.

Márai Sándor, Mémoires de Hongrie

L'importance de la vie quotidienne que souligne ici Márai et que les historiens ont depuis longtemps embrassée dessine un parallèle avec le parti-pris adopté par ces cinéastes : s'intéresser exclusivement à l'humanité dans une situation d'extrême pauvreté. Celle-ci construit une forme d'histoire plus proche de la vie que celle soumise aux problèmes des riches et aux événements les plus éblouissants.

Le Tango de Satan tient ici le rôle d'idéal-type. Comme l'analyse Kovács, « alors que l'histoire est parfaitement fictionnelle et structurée pas à pas, les personnages sont incroyablement précis et authentiques. Tarr utilise la connaissance qu'il a acquise du cinéma direct et crée une *échelle de misère* élaborée qui peut *représenter une société toute entière*. Tous les intellectuels et types spirituels peuvent être trouvés dans ce micro-environnement, toutes les variations de la ruine humaine et existentielle. »¹ Grâce au recours à toute une gamme de types et de catégories socio-professionnelles, Tarr veut montrer « qu'il n'y a pas de profondeurs de la misère desquelles on ne peut sombrer plus bas encore, puisque ces privations ne sont pas nécessairement une question financière. »² Cette ligne de conduite a dirigé toute l'oeuvre de Tarr³, depuis son premier film jusqu'au dernier, où le cocher et sa fille se nourrissent exclusivement de pommes de terre bouillies dans leur plus simple appareil, et dont le gagne-pain est pour le moins obscur, ne possédant qu'une humble charrette et un cheval capricieux. Il est important ici de souligner cette continuité qui existe dans l'oeuvre du cinéaste, cet intérêt sans cesse renouvelé « pour le destin de ceux qui sont bloqués sur le bord de la vie »⁴, qui « sont vulnérables socialement pas parce qu'ils ont déjà touché le fond, mais plutôt parce qu'ils sont en danger constant de tomber au fond. »⁵

La misère socio-économique se rencontre alors dans chacun de ces films. Si *Woyzeck* contient bien un Capitaine et un Docteur appartenant à une classe aisée, ils sont moqués et haïssables, annulant ainsi tout privilège de classe. En revanche, les personnages engendrant l'empathie du spectateur sont dans la pauvreté la plus extrême, à commencer par la communauté tzigane déjà mentionnée. Le cinéaste explique qu'« on avait si peu d'argent qu'on a dû tourner tout le film dans les IX^e et VIII^e arrondissements de Budapest »⁶, occasion d'intégrer à l'univers diégétique les plus authentiques classes défavorisées de la ville. *Woyzeck* lui-même est d'origine très modeste, comme en témoigne son travail d'un côté, sa petite maison

1 Kovács, András Bálint, « *Satantango* », *op. cit.*, p. 241. Je souligne.

2 *Ibid.*, p. 237.

3 À quelques variations près : les personnages d'*Almanach d'Automne* et de *Damnation* sont d'une classe légèrement plus élevée que les autres. Voir Kovács András Bálint, *Béla Tarr, op. cit.*, p. 77.

4 Gelencsér Gábor, *Más világok: filmelemzések, op. cit.*, p. 202.

5 Kovács András Bálint, *Béla Tarr, op. cit.*, p. 156.

6 Szabó Gábor, « BKF Fényíró Filmklub 39 – Vendég: Szász János és Kovács Lajos », 12 novembre 2014.



Fig. 40 : *Habitats mortifères* (Woyzeck et *Meurtres d'enfants*)

de l'autre. La barre d'immeubles qui tient lieu de cadre de vie aux personnages de *Meurtres d'enfants* participe de la même dynamique mortifère [Fig. 40]. Les personnages principaux étant presque tous en-deçà de l'âge légal pour travailler, la question des catégories socio-professionnelles pourrait manquer de pertinence. Elle est pourtant au centre même du film [II.1.1], et si la grand-mère fût très certainement issue d'une famille bourgeoise, au moment de l'action, tous subissent le nivellement par le bas qui fut le propre du communisme. Le plan présenté en [Fig. 41] montre bien la lourdeur du quotidien, l'absence de travail, l'état végétatif dans lequel se trouvent ces personnages. Enfin, on ne sait pratiquement rien de la catégorie socio-professionnelle des personnages d'*Ombre sur la neige*. À en juger par son appartement, le héros appartient à une classe sociale légèrement plus aisée que les personnages de Tarr – il habite à la ville. Mais on apprend en contrepartie qu'il est endetté et n'arrive pas à se faire prêter de l'argent, ce qui, dans son inconscient aux abois, participe à la prise de décision fatidique lors du braquage de la banque dont il est le témoin.



Fig. 41 : *Travelling sur l'ennui* (*Meurtres d'enfants*)

La question du nationalisme, celle des minorités et celle de leur représentation sont bien trop complexes et délicates pour être décemment abordées dans le cadre d'une étude sur un corpus de films qui ne prétendent pas les placer en leur centre – l'approche et l'appareil épistémologique seraient aussi à

reconstruire.

On pourrait ainsi légitimement débattre de la candeur naïve – qui tire quelque peu vers le racisme aux yeux d'un spectateur contemporain – de la peinture que fait Szász de la culture tsigane : même s'ils apportent une profondeur au discours de l'oeuvre, leur présence est relativement archétypale, cantonnée à un peuple de joyeux drilles chantant et dansant toute la sainte journée, une représentation qui ne se confronte pas réellement aux problèmes socio-économiques bien réels qui sont leur lot quotidien. Les quelques trois décennies qui nous séparent de la réalisation du film doivent cependant inviter à l'indulgence – autres temps, autres mœurs. La seule question réellement pertinente quant aux problématiques qui ont été fixées serait de savoir jusqu'à quel point ces deux seuls films du corpus peuvent être compris comme engagés socialement sur la question des minorités tsiganes en Hongrie, et la réponse est d'autant plus faible envergure que le statut des minorités est une problématique centrale pour les Hongrois eux-mêmes¹ : dans *Woyzeck*, leur participation est déterminée par le lieu de tournage. La présence de cette communauté tsigane, ayant accepté de participer au film pour deux séquences, n'a pas plus de portée dénonciatrice que lorsqu'il remercie les habitants du petit village slovène dans lequel il a tourné son film suivant. D'autant plus que le sort des habitants de la ville paraît sensiblement plus enviable que celui de Woyzeck et de Mari qui habitent la gare et ses environs, du fait notamment qu'ils détiennent la musique et la danse, pouvoirs transcendants quasi-magiques [III.2.1.3].

Dans *Meurtres d'enfants*, la portée dénonciatrice de Juli la jeune Tsigane est sensiblement supérieure : adolescente enceinte, vivant dans un wagon de train abandonné et dans une pauvreté extrême, elle est l'occasion pour la réalisatrice de mettre en scène l'extrême xénophobie à laquelle non seulement elle se trouve confrontée, mais qu'en plus le petit héros hongrois du film, Zsolt, subit pleinement au seul motif de son amitié avec elle. Les insultes, passages à tabac (un groupe de jeunes tabasse Zsolt devant le wagon de Juli, et lui crie de ne pas se mélanger avec une *cigány kurva*, « pute tsigane »), dénonciations jalonnent le film et sont d'autant plus difficiles qu'elles touchent un enfant et une adolescente enceinte. Le film comporte donc une dimension sociale quant à la représentation des minorités en Hongrie dont l'importance est soulignée par le choix du chef-opérateur que réalise Szabó – Sas Tamás, qui avait fait un reportage photographique de campements tsiganes ; on ne saurait pour autant utiliser plus avant l'engagement pro-tsigane de la cinéaste dans cette recherche puisqu'il s'agit d'une relation exclusive lui étant propre – d'un cas particulier qu'on ne saurait subsumer sous l'ordre général de l'histoire. En effet, sa propre classe sociale – bourgeoise décadente (« nous mangions de la nourriture très bon marché dans des assiettes très chères »²) – faisait qu'enfant et jeune adolescente, elle vivait rue Verespálné, dans le centre-ville, (« ma mère m'habillait toujours de robes blanches comme une fille de bonne famille »), mais qu'elle passait tout son temps libre à côté, rue Bástyá avec la communauté tsigane qui y était implantée. Elle raconte encore volontiers diverses anecdotes, à différents moments de sa vie,

1 À la suite de Trianon et de 1956 principalement, on estime le nombre de Hongrois vivant en dehors des frontières nationales à environ six millions (pour une population intérieure aujourd'hui descendue en-dessous des dix millions). Voir Magyar Tudományos Akadémia Földrajztudományi Kutató Intézete (éd.), *Magyar nemzeti atlasza, op. cit.*, p. 295.

2 Mario Adobati, Entretien avec Szabó Ildikó, 21 avril 2017. Les informations biographiques et citations suivantes sont aussi issues de cette conversation.

où des Tsiganes sont venus à son aide, ou encore où elle-même a maudit telle ou telle personne qui lui avait fait du tort (dont le chef-opérateur Sas Tamás à la suite d'une dispute qu'ils ont eue sur le tournage de son dernier film, *Chacho Rom : le vrai Tsigane*) à l'aide d'une malédiction issue de la tradition tzigane. Les deux occurrences de minorités ethniques dans les films de la série noire ne parviennent donc pas à former un système qui dépasserait le statut d'occurrences particulières justifiables au cas par cas. Elles restent, dans un cas comme dans l'autre, au minimum assimilables à une représentation de la pauvreté, une forme modérée d'engagement social qui contribue à brosser le portrait de mondes où la misère économique se constitue en norme, sans pour autant tomber dans le misérabilisme.

La représentation des femmes¹, enfin, s'inscrit au carrefour de la crise sociale et de la crise du corps. Il y a, d'abord, la chanteuse de *Damnation* qui, « au cours d'un concert, [...] prend les allures d'une femme fatale est-européenne, capable de surprenantes métamorphoses. Elle apparaît tantôt comme prostituée alcoolique, tantôt comme ange gardien venu d'un autre monde, support de tous les fantasmes. »² La femme jouée par Temessy Hédi, gardienne du vestiaire, invite ensuite le héros à la prudence, l'avertissant du danger que représente la chanteuse. Reinuma met justement celle-ci en relation avec la femme de Monsieur Eszter dans *Les Harmonies Werckmeister* :

*Elle est rigoureuse et contrôle presque la ville avec son Mouvement pour une Ville Propre. Elle est une sorte de femme fatale post-socialiste, endurcie par sa survie. Elle est entrée dans les cercles du pouvoir et de la masculinité et joue son jeu dans une étrange cours de récréation qui n'est pas si nouvelle pour elle. Elle représente la société de l'ignorance, celle suspicieuse qui essaye de trouver des signes de danger, comme le cirque, et l'autre, qui ne s'y intéresse pas car elle a d'autres choses à l'esprit – les vagabonds, son problème est de s'en débarrasser.*³

Les personnages féminins ayant la préséance se rangent cependant du côté des victimes. Ainsi peut-on mettre ensemble, à différents niveaux, Mari assassinée, Estike suicidée, la petite amie du héros d'*Ombre sur la neige* violée, la mère et la fille de *L'Homme de Londres* soumises à l'affection parfois violente du patriarce comme Cora qui, dans *Passion*, subit les affronts de son mari jusqu'à l'assassiner, ou encore la pauvre copine d'un Feri instable et dérangé dans *Stand de tir*. Máthé Tibor dit, à propos de la femme de Woyzeck et de la mère des *Garçons Witman*, qu'« elles sont les femmes de tous les jours, mais très importantes, la motivation première de la vie, chaque film a besoin d'elles. »⁴ Il faut, en effet, reconnaître à la fois leur position de victimes, mais aussi écarter d'emblée toute accusation de misogynie au titre de leur inscription dans le cortège de l'humanité démunie dont les auteurs prennent toujours la défense :

1 Les paragraphes suivants, modestes, n'entendent en aucun cas proposer une étude exhaustive d'une problématique aussi complexe – et bien plus importante que la relativement faible importance de la présence des rôles féminins ne pourrait le faire croire. D'autre part, le lecteur désireux d'une étude plus articulée quant à la place des femmes derrière la caméra pourra se reporter à l'article de Catherine Portuges, « Le cinéma des femmes dans l'après-communisme », dans *Cinéma hongrois : le temps et l'histoire*, éd. Kristian Feigelson et Jarmo Valkola, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2003, p. 223-231. De plus solides recherches restent, cependant, encore à réaliser.

2 David Lengyel, « De deux sons de cloche : la métaphore dans le cinéma de Béla Tarr », *op. cit.*, p. 268.

3 Ege C. Reinuma, « Framed Illusion: Female Characters in the Films by Béla Tarr », *op. cit.*, p. 86.

4 Kárpáti Ildikó. « Fény a lélke mindennek. Máthé Tibor művészete », *op. cit.*, p. 105.

leur victimisation se veut une critique sociale de la place qui leur est trop souvent accordée dans un monde rural patriarcal, où elles subissent abus et humiliations. Il n'y a pas d'indifférence dans la représentation de la domination masculine qui caractérise la relation de Maloin et sa femme mais, au contraire, une supplique muette. Parfois, elles parviennent même à se redresser malgré la force de l'oppression qu'elles subissent, comme Mari, fière et insoumise, dont le regard brille d'intelligence et de liberté – avant de mourir ; comme la fille de Maloin, lorsqu'elle essaye une fourrure et que l'intensité de la musique souligne l'éphémère reconnaissance de son statut de femme. Il ne s'agit pas là d'une façon mondaine de souligner la vanité des femmes, mais bien de représenter la distance qui les sépare, déconnectées de leur genre, de leur sexualité et de toute forme d'émancipation, à tel point que même une fourrure, symbole éculé et stéréotypé du luxe au féminin, rallume une étincelle dans son cœur. Interrogé à leur propos, Tarr répond : « tu sais, j'aime les femmes. Si tu regardes mes films, tu verras que je les respecte et les aime beaucoup »¹ – si ce n'est pas la preuve irréfutable d'une pensée féministe mature, c'est au moins l'indice d'un désir.

II.2.1.1.2 Visagéité et influences picturales : crise du corps

À s'intéresser au physique des personnages, on remarque que la plupart des personnages principaux portent, sur leur corps et leur visage, les marques de la vie qu'ils ont menée – des vies pauvres, misérables, difficiles, mais aussi fausses, cupides souvent et malhonnêtes plus souvent encore. Il y a ici un double aspect, social et moral, que les cinéastes veulent faire transparaître sur leurs acteurs. Le processus de sélection des acteurs, professionnels ou non [I.1.3], met en pratique directe cette éthique, comme en écho aux lointaines représentations des corps publics dans les cérémonies révolutionnaires, qui voulaient « rendre le corps de chacun des protagonistes le plus immédiatement déchiffrable. »²

Ainsi Michel Cieutat note, à propos de *Passion* : « signalons aussi l'excellence de la distribution des rôles, aucun des acteurs choisis n'ayant le moindre attribut physique agréable à regarder »³. Aucune glamourisation des corps dans son film précédent non plus, on remarque en revanche que la forme cinématographique du gros plan sur les visages se couple à cette représentation des corps, afin de les mettre malgré tout en valeur aux yeux des spectateurs. Ainsi, dès les années 1960, dans un court-métrage comme *Les Vieux* (*Öregek*, 1969), le langage de Fehér combine déjà une attention soutenue aux classes sociales défavorisées (ici les retraités d'une petite communauté), un engagement social conséquent, un intérêt pour les faciès marqués par la vie au détriment de l'image polie d'acteurs à la mode hollywoodienne,

1 Harry Tuttle, « L'Avventura: Interview with Béla Tarr », *op. cit.*

2 La comparaison, toute éloignée qu'elle soit dans le temps et l'espace, me paraît productive en ceci qu'il s'agit, dans les deux cas et au-delà de la problématique de la représentation elle-même, de penser un imaginaire politique du corps sous des traits sinon simplifiés, du moins résumés, tirant ainsi « cet imaginaire vers l'excès et la passion. » Ce n'est pas un hasard si l'auteur conclue en ouvrant notamment vers Eisenstein, qui avait la même pratique de sélection des acteurs que ces cinéastes hongrois. Antoine de Baecque, « Le sang des héros. Figures du corps dans l'imaginaire politique de la révolution française », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* (4), décembre 1987, p. 557, 582 et 586.

3 On regrette cependant qu'il poursuive immédiatement par une remarque hautement problématique : « casting revêche qui rend d'autant plus âpre la scène du viol consenti sur la table de la cuisine », dont la formulation semble trop sous-entendre qu'avec des personnages séduisants, le viol peut se regarder plus facilement. Dans Michel Cieutat, « *Passion* », *Positif* (449-450), août 1998, p. 107.

avec l'emploi d'un langage cinématographique lui permettant de souligner son propos : gros plans sur les visages, caméra soutenant les regards (plus encore que l'inverse) et en marquant l'importance, l'expressivité. La caméra passe, lentement, zoomant sur les visages pour laisser le temps au spectateur d'explorer chacune de leurs rides et la façon dont la vie s'est inscrite en leurs creux.

Si le style de Fehér est en ce sens d'une qualité rarement égalée, les autres cinéastes adoptent, globalement, un parti-pris similaire. Máthé, le chef opérateur, magnifie le visage de Woyzeck à de multiples reprises, un visage qui est brillamment travaillé en retour par l'acteur, afin de refléter un mélange psychologique de folie et de simplicité. Kovács Lajos livre ici une performance remarquable d'expressivité, et l'intensité des regards est une caractéristique du film, à l'instar de l'avant-dernière séquence, où Mari danse avec son amant devant Woyzeck, l'aperçoit, et durcit sensiblement son regard en une attitude de défi et de liberté, les yeux dans la caméra [Fig. 42]. Ce n'est pas un hasard si le policier, lorsqu'il voit pour la première fois Mari, dit à son collègue : « ses yeux... Comme essayer de voir à travers la profondeur d'un puit ou d'une cheminée... » La métaphore industrielle n'est pas sans rappeler le lien essentiel qui existe entre les personnages – avec leur regard qui les symbolise – et les espaces qu'ils occupent – la gare. Dans son film suivant, le cinéaste mettra en valeur le regard des enfants, soulignant le parallèle entre le sens propre (l'expressivité de leurs yeux) et le sens figuré (l'évolution de leur regard sur le monde).



Fig. 42 : *La dernière danse de Mari* (Woyzeck)

La ronde de personnages de *Meurtres d'enfants* s'inscrit dans cette dynamique, puisque le petit Zsolt est affublé de telles lunettes qu'elles lui valent le surnom de *Szodás*, « bouteille de soda », la grand-mère, qui fut certainement belle un jour, vit recluse dans l'obscurité, ravagée par son alcoolisme, et Ibi la petite brute qui tyrannise Zsolt ne répond certainement pas aux standards de beauté conventionnels [Fig. 43]. Szabó, dont la caméra peut se montrer occasionnellement curieuse et lyrique – souvenir de ses courts-

métrages au langage beaucoup plus expérimental ? – va jusqu'au très gros plan sur le visage de Zsolt alors qu'il est assis devant le Danube. Plus largement, les figurants sélectionnés pour jouer les habitants de la barre d'immeuble frappent par leur aspect quelconque : la réalisatrice insiste sur le nivellement que produit la misère sur les corps. Le film n'adopte pas pour autant l'exacte position de ceux de Tarr, Fehér ou Szász. Plus proche d'*Ombre sur la neige* que du *Tango de Satan*, dresser un portrait de la misère humaine généralisée en une micro-société n'est pas une problématique sur laquelle s'arrête réellement la cinéaste. Ainsi, même si Baka exprime beaucoup de la détresse de son personnage à l'aide de ses regards perdus de chien errant, c'est encore *Ombre sur la neige* qui place le moins centralement ces intérêts sur le rapport entre une classe sociale très modeste, la laideur physique des personnages, l'expressivité du visage et l'emploi de gros plans pour la souligner. Ceci tend à confirmer l'hypothèse selon laquelle l'utilisation intensive des gros plans sur les visages a, dans le cadre des films de la série noire, une origine non pas seulement esthétique, mais bien sociologique, voire éthique.



Fig. 43 : Les profils atypiques de Meurtres d'enfants

Les films de Tarr, à nouveau, proposent la recherche la plus aboutie au regard de la filiation susmentionnée. Il associe à des faciès issus de la pauvreté la plus extrême, l'utilisation de nombreux gros plans explorateurs. Comme le note Taylor, « le plan final de *L'Homme de Londres* ne consiste qu'en un visage de femme pendant plusieurs minutes, avant un fondu au blanc. On a l'obligation d'étudier ce visage comme on le ferait d'un paysage. »¹ [Fig. 44] La métaphore employée ici est d'une pertinence toute particulière, en ceci qu'elle marque ce lien entre visage et paysage qui n'est peut-être pas seulement de l'ordre la métaphore : à l'issue du réseau de relations retracées entre visage, corps et statut social, on peut penser les visages (les *envisager*) dans une dynamique deleuzienne-guattarienne de *visagéification*.



Fig. 44 : Entre visage et paysage (*L'Homme de Londres*)

Selon Deleuze, la tête renvoie à un système volume-cavité qui la relie au corps, alors que le visage est branché sur un système surface-trou qui fait de lui une pure surface, non liée intrinsèquement à la tête. La tête, qui fait partie de l'appareil biologique humain se distingue du visage qui se présente alors comme

¹ Taylor, Rumsey, « *The Man from London* », *Not Coming to a Theatre Near You* (blog), 21 octobre 2007.

la surface accueillant l'appareil émotionnel et psychologique de l'être humain. *Visagéifier* une tête, c'est extérioriser, rendre lisible une condition, un état. Le visage d'autrui fonctionne donc comme une grille de lecture de l'Autre.¹ La visagéification de la tête est extensible au corps, puis aux vêtements et finalement jusqu'aux décors – et c'est là toute la pertinence de la métaphore de Taylor. Ainsi tout s'ordonne pour composer un *visage de l'Autre* qu'il nous appartient de lire. Autre qui, par une opération synecdotique, prend pour référent l'humanité entière. Visage qui, par l'opération même de visagéification, exprime donc les vues (personnelles, subjectives) de ce monde de l'art sur la condition humaine (et tout particulièrement est-européenne [I.1.6]) : une humanité misérable, vivant perpétuellement *sur* la limite de la pauvreté la plus extrême et dont toute l'énergie est concentrée pour parvenir à ne pas franchir cette limite. Une humanité au bord de la chute et du basculement dans l'abjection la plus totale, c'est ce que les visages seuls expriment aussi.

Le gros plan sur les visages se présente alors comme l'outil le plus naturel pour permettre au spectateur de déchiffrer cette grille de lecture qu'offre le visage à qui sait le filmer. En ces occasions, la caméra prend une valeur haptique, comme l'explique David Bordwell à propos du *Tango de Satan* : « une des grandes réussites du film est sa *tactilité*. Non seulement sent-on le vent explosif et la bruine constante, mais on peut scruter le visage humain [*human face*] avec une intensité qui rappelle *La Passion de Jeanne d'Arc* et *Persona*. S'il n'avait rien réalisé d'autre, *Le Tango de Satan* restaure la gravité spécifique des visages. »² La caméra haptique saisisait ainsi, à travers les visages, le passage du temps, de la vie et de la misère – comme des paysages. Pour Kovács, « dans *Damnation*, le passé était transporté par les surfaces intérieures et extérieures des bâtiments, ici l'histoire est condensée sur les visages humains. »³

Il faut encore mentionner une pièce à charge au dossier sur la représentation des corps dans les films de Tarr, il s'agit des influences picturales, et notamment les traces des maîtres flamands et allemands du début du XVIe, Dürer, Holbein et Brueghel tout particulièrement, ainsi que le maître baroque Rembrandt. Tarr parle généralement peu de son goût pour la peinture (et la photographie), mais quelques entretiens permettent de retracer une partie de leur influence sur le cinéaste, en attendant l'étude exhaustive et érudite que le sujet appelle. Brueghel est sans conteste celui qu'il mentionne le plus souvent. Son équipe et lui (il s'exprime volontiers, dans ce cas-ci, à la première personne du pluriel) semblent en avoir retenu deux leçons principales : une d'ordre narrative [III.1.1.3.2], et l'autre ayant trait à la représentation des personnages. Ainsi explique-t-il à Ballard :

Maintenant tu es plus proche de nous, parce que Brueghel est très important et merveilleux, parce que si tu regardes ses peintures il y a beaucoup de gens et tous ont un visage différent et ils ont une personnalité. Peut-être une toute petite sur la peinture, mais ils ont une personnalité. C'est la raison pour laquelle nous l'aimons tant. Quand nous filmons une foule de gens, comme on l'a fait dans Les Harmonies Werckmeister, on veut toujours montrer leurs personnalités individuelles parce que pour nous ils ne font pas simplement partie d'une foule. Tout le monde a une personnalité, c'est la raison pour laquelle j'aime

1 Voir le chapitre « Visagété, année zéro » dans Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 205-234.

2 David Bordwell, « Tango Marathon », *Observations on film art* (blog), 22 octobre 2006.

3 Kovács András Bálint, « *Satantango* », *op. cit.*, p. 242.

Au-delà de la réelle et effective singularisation de chaque individu au sein d'une foule, l'influence de Brueghel signifie, à mon sens et pour le cinéaste, un attachement presque sauvage à la défense de ces individus dont la misère met l'identité en péril, une forme de résistance contre la dissolution du Moi qui guette les êtres humains au bord du gouffre. L'influence de Brueghel signifie aussi une attention à la représentation sans ambages des corps que Corinne Maury retrouve dans « *La Journée sombre* de Brueghel [1565], [où] une obscurité pluvieuse dévore et recouvre toute essence vivante. Après s'être ravitaillé en alcool, le Docteur du *Tango de Satan*, dont la laideur grimaçante incarne l'archétype du personnage brueghelien, rentre chez lui dans la nuit pluvieuse. »² [Fig. 45] La crise dans la représentation des corps est donc une forme de résistance, ce que Brick retrouve à propos du visage d'Ohlsdorfer : « son visage sillonné porte l'humanité des portraits de Rembrandt »³ [Fig. 46]. Les corps résistent au processus de déshumanisation que les personnages semblent subir quotidiennement comme simple résultat de leur présence dans le monde.



Fig. 45 : Pieter Brueghel l'Ancien, *La Journée sombre* (1565), huile sur panneau de bois, 118x163 cm, Vienne, Musée d'histoire de l'art



Fig. 46 : *Le vieil Ohlsdorfer* (*Le Cheval de Turin*)

II.2.1.1.3 Anonymat des personnages : crise identitaire

La caractéristique la plus surprenante en matière d'analyse des personnages est sans nul doute l'anonymat dans lequel les cinéastes choisissent très souvent de les laisser. Celui-ci répond, naturellement, à la non-définition spatio-temporelle qui caractérise, à son tour, les mondes diégétiques [cf. p. 61 et note 3 p. 293]. Comme le remarque Jeancolas, « les noms des personnages principaux, quand on les connaît (ce n'est pas toujours le cas), n'ont pas de spécificité »⁴. Les exemples sont légion, dans *Damnation* où les

1 Phil Ballard, « In Search of Truth: Béla Tarr Interviewed », *op. cit.*

2 Corinne Maury, *L'Attrait de la pluie*, *op. cit.*, p. 20.

3 Maja Brick, « Béla Tarr, *Le Cheval de Turin* », *Jeune Cinéma*, (342-343), décembre 2011, p. 25.

4 Jean-Pierre Jeancolas, *L'Œil hongrois*, *op. cit.*, p. 297.

personnages s'appellent simplement Karrer, Willarsky ou Sebestyén, quand ils ne sont pas simplement désignés comme « la chanteuse » et « la dame du vestiaire », dans *Crépuscule* et *Passion*, où ils sont encore désignés par leur seule fonction (« l'inspecteur », « le magistrat », « le colporteur », « le père », « la mère » pour le premier, puis « le mari », « la femme » et « l'amant »). Le « Docteur » dans *Le Tango de Satan* procède de la même logique, et Kovács remarque que le film marque même une évolution : « dans *Damnation* les personnages avaient encore un statut social, alors qu'ici, personne n'en a un à part le Docteur. Nous ne savons pas qui ils sont, ce qu'ils font, comment ils sont arrivés ici ou même quand et où l'histoire se passe. »¹ La perte du statut social est une quasi-constante des films de Tarr, elle œuvre au service de cette peinture de la misère. Il est cependant difficile de l'étendre au reste du corpus, puisque *Woyzeck* est centré sur « le Capitaine », « le Docteur » ou « le policier » – anonymes, mais socialement bien définis. Jusqu'au *Cheval de Turin*, où le nom du cocher est incertain dès l'ouverture, alors que la voix du narrateur hésite sur son prénom « le cocher – Giuseppe ? Carlo ? Ettore ? ». Elle ne fournira aucune réponse, préférant reprendre le cours de son anecdote immédiatement. Il sera appelé Ohlsdorfer dans le film, sans prénom, et sa fille sera désignée sans plus d'ambages par *a lány*, « la fille ». Le héros de *L'Homme de Londres* s'appelle simplement Maloin, sa fille Henriette et sa femme, jouée par Tilda Swinton, est créditée en tant « femme de Maloin ». Le personnage joué par Derzsi s'appelle « Brown », et tous les autres doivent renoncer à leur identité. Dans *Ombre sur la neige*, seuls les héros, cette fois, peuvent se targuer d'un nom – Gáspár Sándor et sa fille Rebi (pour Rebeka). Le Père qui les aide, la femme de Sándor, sa petite amie, tous les autres appartiennent à la même foule des anonymes.

Car le film qui pousse cette logique le plus loin tout en fournissant la clef de l'énigme, c'est le modeste court-métrage de Tarr, *Prologue*. Dans celui-ci, une file de personnes attend de se faire servir un bol de soupe. L'anonymat, la foule, font paradoxalement qu'il semblerait incongru de parler de « personnages » au lieu de « personnes », puisqu'ils ne jouent pas de rôle identifié, dans une forme fictionnelle dont le réalisme emprunte aux codes du documentaire [I.1.6]. L'utilisation de la foule ici est une réminiscence de celle qui saccageait silencieusement l'hôpital dans *Les Harmonies Werckmeister*. La forme de ce court permet à Tarr d'atteindre à ce vers quoi il semblait tendre, un anonymat parfait qui va jusqu'à rendre caduc le simple concept de « personnage principal », en défense des individus. Ce court nous permet aussi de comprendre l'anonymat comme une forme de la foule adaptée à la singularité d'un personnage : sans nom, les personnages perdent leur identité, façon de remettre en question leur humanité même. Leur présence devant la caméra, en revanche, est ce par quoi le cinéaste tente de forcer le spectateur à inverser le processus de déshumanisation. Celui-ci a été analysé à propos des *Harmonies Werckmeister* par Tyson, qui souligne que « la honte est née de cette perte fondamentale d'identité. [...] Pour que l'homme puisse de nouveau aller de l'avant, et se retourner sur son passé sans nostalgie, en ayant fait le deuil, il lui faut reconquérir un véritable statut d'humain. »² J'abandonnerai le prisme de la honte qui est le sien et qui, tout en ayant entière validité pour l'analyse du film qui l'occupe, me semble perdre en pertinence à l'échelle d'une analyse historique. La question de la déshumanisation qui résulte

1 Kovács András Bálint, « *Satantango* », *op. cit.*, p. 240.

2 Gwenaél Tison, « *Les Harmonies Werckmeister* ou le théâtre d'une humaine vacuité », dans *Les Images honteuses*, éd. Murielle Gagnebin et Julien Milly, Seyssel, Champ Vallon, 2006, p. 110.

de la perte d'identité est, à l'inverse, bien réelle, et se trouve directement prolongée par une problématique récurrente dans beaucoup de ces films : la place allouée aux animaux.

Mentionnons toutefois, avant de poursuivre dans cette direction, les deux points suivants : tout d'abord, un autre symptôme de troubles dans l'identité est présent dans les films de Janisch. Il s'agit de l'utilisation d'images secondaires – images dans l'image. On trouve ainsi, à l'échelle de sa filmographie, la récurrence de ce motif, transformé selon les situations : un effet photographique d'arrêt sur image dans *Árnyékban*, qui ponctue le film en formant une disjonction temporelle qui perturbe le cours naturel du déroulement filmique afin d'insister sur la problématique de l'identité pour ces deux homosexuels dans un régime profondément homophobe. *Robert et Robert*, *Zizi*, *Másik part*, *En retenant son souffle*, *Ombre sur la neige*, *Long Crépuscule* et *Másnap* présentent tous, sans exception, l'utilisation de photos, soit des personnages principaux soit de personnages secondaires, servant un important but narratif, et qui sont utilisées avec inventivité pour symboliser une forme de trouble identitaire, comme dans *Másik part*, où l'héroïne montre une photo de sa fille, présence absente du court-métrage – cette photo n'est montrée au spectateur que de dos, invisible. Le cas d'*Ombre sur la neige* est l'un des plus intéressants, puisque cette disjonction, au moyen de l'image, entre le personnage et la représentation qu'il se fait de lui-même se produit à un instant charnière : le héros ouvre un journal et tombe sur un article mentionnant la tentative de braquage et l'homicide dont il s'est rendu coupable, accompagné d'un portrait-robot. Outre le fait que l'expression, « portrait-robot », renvoie déjà à une forme de déshumanisation, à la mécanisation du corps au travers de l'image, il se joue dans cette séquence une véritable aliénation du héros qui ne peut se reconnaître dans les actes qu'il a pourtant bel et bien commis, et le portrait-robot, image dessinée d'après description, est ici pour figurer cette séparation entre la représentation que Gáspár a de lui-même et celle que le monde en a fait, mais surtout pour manifester la difficulté dans laquelle se trouve Gáspár de superposer ces deux représentations : à partir de ce moment, Gáspár est, au sens propre comme au figuré, perdu.

Deuxièmement, le corpus présente un film qui n'épouse pas le parti-pris de l'anonymat, il s'agit de *Meurtres d'enfants*. Ici au contraire, presque tous les personnages sont clairement identifiés par un nom et un prénom : l'enfant s'appelle Balogh Zsolt, son ennemie Trattler Ibolya (abrégé en Ibi), le policier Andor Béla. Par une intéressante coïncidence, seuls les deux personnages dans la plus grande souffrance physique ne nous sont connus que sous leur prénom, Juli pour la petite Tsigane et Bizsu (ou Bizsuka) pour la grand-mère.

II.2.1.1.4 Devenir-humains, devenir-animaux : crise de l'être

Nombreux sont les travaux s'attachant à la question des animaux dans le cinéma de Tarr. Tâchons d'en résumer rapidement les caractéristiques pertinentes au regard de cette étude, puis d'observer la façon dont ces théories s'articulent avec les présences ou absences animales dans les autres films du corpus. Mentionnons avant cela une caractéristique commune, qui n'est pas sans rappeler la forme que prend le symbole dans les films de Janisch [I.1.5] : les animaux, dans les films de Tarr, se pensent dans leur sérialité : depuis les poules du *Nid familial* jusqu'à Ricsi le cheval du *Cheval de Turin*, les animaux excèdent toujours

le cadre du film pour proposer, telle l'oeuvre d'art reproductible de Benjamin, leur existence en série. À l'échelle de la filmographie, leurs existences respectives se renforcent les unes les autres, contribuant ainsi à leur homogénéisation sémiologique.

Les animaux se conçoivent comme un état-limite de l'homme. Comme le résume Rancière, « l'animal habite l'univers de Béla Tarr comme la *figure où l'humain éprouve sa limite* : chiens buvant dans les flaques avec lesquels Karrer finissait par aboyer, vaches liquidées par la communauté, chevaux échappés des abattoirs et chat martyrisé par Estike dans *Le Tango de Satan* ; baleine monstrueuse des *Harmonies Werckmeister* et jusqu'au renard entourant le cou d'Henriette »¹. L'animal est donc le lieu d'une interrogation sur la nature même de l'humanité, ce qui se produit par le ravalement de l'homme à sa condition – « pourquoi donner des caractéristiques humaines aux animaux lorsque l'on peut enlever beaucoup des caractéristiques humaines à l'animal ? »², s'interroge McKibbin. Marguet parle ainsi d'une perspective zoomorphique, contre la perspective anthropomorphique qui guidait Bresson par exemple³. Je ne crois pas qu'il soit toujours bien clair qui de l'animal ou de l'homme s'élève ou bien s'abaisse au niveau de l'autre. L'homme s'élève parfois au niveau de l'animal, c'est le cas avec la baleine des *Harmonies Werckmeister* par exemple, dont l'essence quasi-divine est d'une supériorité infinie sur les humains mais avec laquelle Valuska entretient une certaine proximité. Lengyel marquait aussi le lien entre les chiens de *Damnation* et le cheval turinois par une relation diamétralement opposée : « pour l'un, l'homme est devenu comme lui ; mais pour l'autre, c'est lui qui a égalé l'homme. Ceci a lieu quand l'animal précède son maître et quand les larmes de ce dernier sont une *réponse* à sa souffrance. En 1987, le devenir-animal de l'homme avait encore tout d'un abaissement. En 2011, l'animal supplante l'homme. »⁴

Quelle que soit la nature du rapport qu'ils entretiennent, les animaux expriment invariablement « un discours critique à l'égard de la supériorité auto-proclamée de l'homme sur l'animal »⁵. L'exemple exemplaire est à nouveau le cheval. Comme l'explique Lengyel, « *Le Cheval de Turin* serait le lieu fictif, extraordinairement difficile à préserver contre la dislocation, où le règne de l'homme s'achève sous le regard compatissant de l'animal »⁶, ce qu'il poursuit en rappelant que le cheval apparaît non seulement au générique (en tant que l'un des *főszereplők*, « personnages principaux »), mais aussi, déjà, dans le titre. Ainsi, « la rencontre du cheval et des humains a lieu, si l'on peut dire, hors de l'espace fictionnel, dans l'émotion qu'elle suscite chez le public. »⁷ Il y a donc bel et bien primauté de l'animal sur l'homme, ce que rappelle la voix off narrant l'anecdote nietzschéenne en préambule et terminant sur *hogy a lova mi lett... nem tudjunk*, « ce qui est advenu du cheval... nous ne le savons pas », mais encore – et surtout – la mise-en-scène elle-même lors de la séquence d'ouverture : « le premier plan nous place, de fait, sous le regard du cheval. [...] Tarr compose pour cette ouverture un travelling magistral : pendant près de cinq minutes, la caméra suit le cheval et le cocher dans leur effort, les filmant tour à tour de face puis de profil, selon une *parfaite égalité*

1 Jacques Rancière, *Béla Tarr, le temps d'après*, *op. cit.*, p. 85. Je souligne.

2 Tony McKibbin, « The Rhetoric of Pessimism », *Last Tapes*, (5), mars 2012.

3 Damien Marguet, « “Traduire en images” ? », *op. cit.*, p. 271.

4 David Lengyel, *Trembler pour l'autre*, *op. cit.*, p. 156.

5 Damien Marguet, « Béla Tarr, *Le Cheval de Turin* : l'animal que donc je suis », *Positif* (610), décembre 2011, p. 7.

6 David Lengyel, *Trembler pour l'autre*, *op. cit.*, p. 148.

7 *Ibid.*, p. 149.

formelle. »¹ Les mouvements de la caméra, en effet, mettront l'accent sur l'un puis sur l'autre, ne laissant guère place au doute quant à une éventuelle supériorité de l'un sur l'autre. Ceci sera développé lorsqu'au deuxième jour, le cheval refusera d'avancer. Le vieux cocher essaye, bat modérément son cheval avant d'abandonner, vaincu. Sa fille, en une belle réminiscence de la pureté d'Estike, va voir le cheval à l'écurie le lendemain et lui dit, sa voix douce remplie de pitié, *egyél már, enni kell*, « mange donc », « il faut que tu manges ». Ils seront alors tous deux forcés, comme le remarque encore Marguet, de prendre physiquement la place du cheval et de tirer la charrette à leur tour, renversement qui se prolonge « dans un jeu de miroir, [où] la fille habille et déshabille le père comme elle installe et ôte le harnais au cheval »². Sans l'animal, ils ne peuvent exister, *résister* longtemps. Leur survie est dépendante de celle de l'animal et la mort de l'un entraînera l'extinction des autres. C'est aussi le cas dans *Le Tango de Satan*, où la torture du chat par une fillette la conduit au suicide. L'illusion du pouvoir sur plus faible que soi est le seul pouvoir qu'Estike conserve après s'être fait tromper et voler par son propre frère aîné. Mais le refuge dans l'anéantissement de l'Autre ne fait que prouver que l'Autre est un Je et que son anéantissement mène à la mort.

L'animal se constitue donc en forme de résistance. C'est ce qu'impliquent Lastens et Wrighten en écrivant que « l'animal est toujours le propre de l'homme, le refuge de sa dignité perdue, la grâce du vivant qui relève un instant l'homme de sa pesanteur. »³ L'animal appartient bien à l'homme, en serait comme une déclinaison, en ceci qu'il sert à en exprimer un aspect (quand bien même il s'agit de sa limite). Mais il devient, de ce fait, un acte de résistance de l'être humain, puisqu'il peut y trouver un ultime bastion de dignité, l'éternel combat tarrien au service de l'homme [III.2.1.2]. Ainsi, si « *Damnation* laissait Karrer aboyant en face d'un chien, comme une image ultime de la condition humaine »⁴, il me semble que dans l'image de ces chiens errants mais libres demeure, résiste, plus d'humanité que dans Karrer lui-même. Par un bien étrange transfert, ce que l'homme ne peut plus revendiquer comme sien après avoir vendu ses proches à la police – l'honneur, la liberté et la dignité – ces chiens qui ne se soucient ni de la pluie, ni de la boue, se l'approprient. Cette image est confirmée par les modalités sauvages d'apparition des chiens tout au long du film, qui surgissent dans le plan ou s'y trouvent déjà, et manifestent leur indifférence face à la caméra : l'histoire des humains se joue en parallèle à la leur, et le tout n'est pas sans rappeler les chiens errants de *Mon Oncle* (Jacques Tati, 1958), qui opposaient leur liberté indocile au petit chien ridiculement habillé de la trop propre famille Arpel. Ici se place aussi le seul film d'un autre cinéaste qui laisse une part importante aux animaux, *Crépuscule*. Les chiens, dont la domesticité n'est pas toujours évidente, apparaissent ou se font entendre régulièrement, sans que le spectateur ne puisse trancher entre une impression de liberté obscure et une menace sourde – Fehér est toujours plus désespéré encore que Tarr.

Tarr fait donc une utilisation toujours positive et constructive des animaux – à deux exceptions

1 Damien Marguet, « Béla Tarr, *Le Cheval de Turin* : l'animal que donc je suis », *op. cit.*, p. 7. Je souligne.

2 Raphaëlle Pireyre, « Béla Tarr, l'humanité perdue », *L'Avant-Scène Cinéma* (588), décembre 2011, p. 21.

3 Emeric de Lastens et Lucie Wright, « Ecce homines : la pesanteur et la grâce selon Béla Tarr », *op. cit.*, p. 94.

4 Jacques Rancière, *Béla Tarr, le Temps d'après*, *op. cit.*, p. 43.

notables près¹. D'un côté, les araignées [III.1.1.2.1]. De l'autre, l'ouverture magistrale du *Tango de Satan*, étrange anticipation de la ronde humaine qui introduira *Les Harmonies Werckmeister*, déploie un petit troupeau de vaches et sa ronde de quelques neuf minutes, alors que la caméra opère un travelling latéral pour les maintenir, autant que possible, dans le champ. L'atmosphère sonore est particulièrement travaillée en un savant équilibre entre mugissements, musique et vent. Les vaches avancent, tentent de se monter à l'occasion, puis continuent leur route, imperturbables, jusqu'à disparaître. Les bâtiments sont dans un état de délabrement ridiculement avancé, introduisant le ton du film, véritable commentaire d'historien sur les conséquences du communisme. Comment interpréter les vaches dans cette séquence ? À cette question, Rancière propose la réponse suivante :

Le Tango de Satan s'est ouvert sur un long plan-séquence qui nous montre un troupeau de vaches quittant l'étable. Les vaches sont des animaux dotés d'une faible puissance symbolique. C'est donc comme troupeau effectif et non comme image de la condition grégaire qu'elles doivent nous apparaître. Leur présence inaugurale nous est certes donnée sans explication, mais nous pouvons la justifier a posteriori : avec ces vaches qui s'en vont, c'est le dernier bien d'une ferme collective qui est liquidé.²

L'arbitraire avec lequel est avancé, sans plus d'explications, la « faible puissance symbolique » des vaches n'est pas le plus gênant ici. En effet, la vache, ou les vaches comme troupeau n'ont pas la résonance symbolique de la chouette, ou du guépard dans les cultures d'Amérique centrale. Elles n'en sont pas, pour autant, parfaitement dénuées d'échos, et ne sont pas non plus hermétiques à toute métaphore. L'attention discrète – mais bien présente – avec laquelle est soulignée les deux tentatives d'accouplement est oubliée par l'auteur, peut-être justement parce qu'elles contredisent immédiatement l'interprétation qu'il en fait. La présence d'une sexualité tournée en ridicule m'incline bien plus vers une lecture anthropomorphique du troupeau de vaches, image grinçante de la condition humaine telle qu'elle sera représentée dans le film, d'un troupeau d'êtres qui s'égarent, sans direction. Enfin, je m'accorde volontiers avec la lecture que proposent Orr et Hansen, qui fait du déplacement des vaches une « parodie involontaire du tango démoniaque à venir »³, « illustrant métaphoriquement le voyage que les personnages vont entreprendre pendant le film »⁴. Là encore, il y a bel et bien une identification des vaches aux êtres humains.

Un autre point de désaccord peut malgré tout demeurer constructif. Il s'agit d'un commentaire de Maury quant au *Tango de Satan*, où « il y a très peu d'animaux : un chat, un cochon, et de temps en temps un chien. Ils ne représentent qu'un niveau de vie minimal, celui qui correspond aux habitants de là-bas. »⁵ Toute la difficulté réside ici dans l'argument selon lequel il y aurait « très peu » d'animaux dans le film, alors même qu'ils se trouvent partout : les vaches ouvrent le film, les araignées le structurent, le chat y est la plus éclatante victime, le regard de la chouette est lourd de signification, et restent encore les

1 Je ne prends pas en compte le renard mort pendu et transformé en objet-fourrure dans *L'Homme de Londres*.

2 Jacques Rancière, *Béla Tarr, le temps d'après*, *op. cit.*, p. 43.

3 John Orr, « Béla Tarr Circling the Whale », *Sight and Sound* (4), avril 2001, p. 24.

4 James Hansen, « Opening Shots: *Satantango* (Béla Tarr, 1994) », *Out 1 Film Journal* (blog), 28 juillet 2008.

5 Corinne Maury et Olivier Zuchuat, « Tout lieu a un visage. Entretien avec Béla Tarr », *op. cit.*, p. 18.

chiens, les poules et le cochon. La chute, toutefois, est intéressante, et nous met sur la voie de l'interprétation zoologique de *L'Homme de Londres*, duquel est absente presque toute vie animale, à l'exception d'un oiseau en cage [Fig. 47] – symbole aisément déchiffrable¹ – et de fourrures que des escrocs veulent vendre à Maloin pour sa fille. L'absence de l'animal ou, à tout le moins, sa relégation dans les marges scénaristiques doit être comprise comme le signe d'un film plus dur. Comme l'a dit Tarr à son propos, « plus de pitié, aucune chance de s'échapper. »²



Fig. 47 : *Trois oiseaux chez Tarr* (*Le Nid familial*, *Rapports préfabriqués*, *L'Homme de Londres*)

Il est fort tentant de considérer les films qui ne sont ni de Tarr, ni de Fehér, dans une approche similaire, et d'imputer l'absence de centralité accordée aux animaux à la noirceur du propos. Ce serait pourtant oublier de souscrire à d'importants préceptes méthodologiques. Ainsi et en premier lieu, rien ne garantit – ni même ne permet de supposer – que les différents cinéastes pensent la question des rapports entre animaux et hommes de façon identique. Il découle de ceci que l'utilisation des animaux peut être fondamentalement différente, et celle-ci le sera d'autant plus que nous nous situons sur un terrain très libre, où les déterminants socio-historiques communs n'ont que très peu de poids. Les influences esthétiques en auraient proportionnellement beaucoup plus qu'ailleurs et, en définitive, il s'agit d'une pensée hautement subjective d'un aspect relativement mineur du langage cinématographique.

Ainsi, Janisch, Szász et Szabó font une utilisation similaire des animaux dans leurs films. Loin de la remise en question de l'anthropocentrisme, de la réflexion sur un état-limite de l'homme ou d'une quelconque forme de résistance, les – rares – animaux chez ces cinéastes prennent la forme de constructions symboliques relativement simples dans leurs associations (par comparaison à la baleine ou au cheval de Tarr, formes symboliques complexes résonnant avec d'autres éléments du langage audiovisuel). Ainsi en va-t-il de la série d'oiseaux qui traverse leurs trois métrages respectifs : le corbeau qui prend son envol alors que l'image est ralentie dans *Woyzeck*, les oiseaux qui font de même dans *Meurtres d'enfants* et l'aigle empaillé d'*Ombre sur la neige* qui, lui, reste définitivement immobile [Fig. 48]. Tous sont une variation autour de l'association entre l'oiseau et la liberté, qui s'enrichissent des spécificités que confère d'un côté le choix de l'animal (corbeau = mort), de l'autre l'action qu'il effectue (envol = libération

1 En prenant en compte l'obsession du cinéaste à reprendre inlassablement ses films, il ne semble pas déplacé de le considérer comme un lointain écho au plan-métaphore de l'oiseau volant autour des barres d'immeubles servant de cadre à *Rapports préfabriqués*, marquant l'envol de l'espoir loin de ces lieux [Fig. 47].

2 Cyril Neyrat et Emmanuel Burdeau, « Plus de pitié », *op. cit.*, p. 30.

plutôt que liberté), et enfin le contexte filmique au moment de son apparition (aigle empaillé à la fin du film, alors que le héros s'apprête à s'auto-mutuer, afin d'amputer sa jambe gangrénée = mort). Je crois qu'une exégèse plus exhaustive n'apporterait que peu d'informations supplémentaires à l'utilisation classique d'un bestiaire restreint que font la plupart du temps ces films¹. Le film de Sopsits, quant à lui, résume la présence animale au croisement d'un corbeau sans apparition à l'écran, et à une tripotée de poissons rouges dans un aquarium, cette fois-ci définitivement « dotés d'une faible puissance symbolique ».

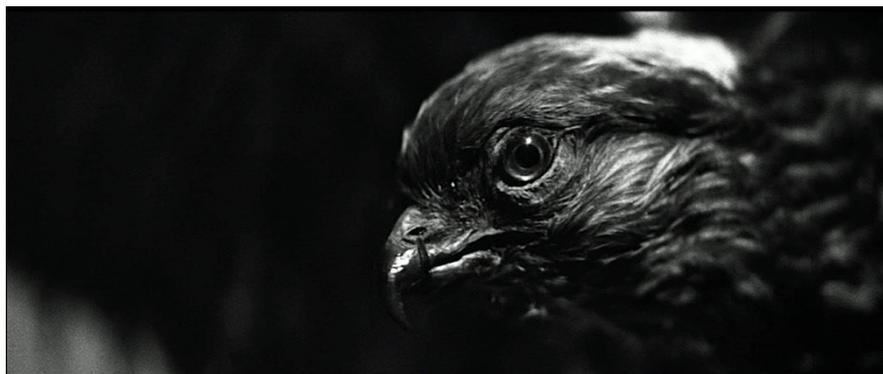


Fig. 48 : *Les oiseaux* de *Meurtres d'enfants*, *Woyzeck* et *Ombre sur la neige*

Les cinéastes prouvent leur attachement et leur engagement auprès d'une humanité qu'ils représentent volontairement sur la limite de la déchéance la plus totale. En concluant sur les jeux qui s'opèrent entre les hommes et les animaux, l'analyse insiste sur le caractère bestial des êtres humains, amorçant ainsi l'étude des formes que prend la violence dans le corpus. On diffère alors la réflexion sur l'écart qui existe entre cette image de crise socio-ontologique généralisée et la réalité socio-économique hongroise jusqu'à ce que toutes les clefs de cette lecture soient réunies.

¹ L'apparition d'animaux à l'écran la plus signifiante est certainement celle de *Meurtres d'enfants*, lors du très gros plan sur les escargots enlacés (41'48) [Fig. 52].

II.2.1.2 VIOLENCES, HUMILIATIONS, INDIFFÉRENCE

La crise généralisée de l'humanité est la base sur laquelle se développent les rapports sociaux. Dans ces circonstances, rien d'étonnant à ce qu'une relation privilégiée entre les formes d'intimités et de violences se développe. Les comportements humains empruntent à diverses expressions sociopathes, jusqu'à ce que la résignation revienne imposer ses schémas et pousse inexorablement les hommes vers l'isolement. Trois *formes de violence* seront identifiées, formes qu'il faut, d'emblée, entendre dans la complexité que peut retraduire l'expression : il s'agit là d'une cohérence articulant des caractéristiques structurales telles qu'un aspect, des raisons, des conséquences, etc. Plus encore, chaque forme est solidaire des autres, ainsi l'impossibilité de l'intimité, caractéristique en premier lieu des films de Tarr, est une forme de violence, mais elle est aussi ce sur quoi les autres formes se développent. Elle rend possible la systématisation du recours à l'humiliation telle qu'elle est déployée dans *Woyzeck* et, dans une certaine mesure, dans *Meurtres d'enfants*. *Stand de tir* est, quant à lui, l'exemple maître de la troisième forme de violence, l'indifférence, qui est simultanément une conséquence des formes précédentes. Pour cette étude de la violence, quatre ordres principaux de relations seront étudiés : familiales, sentimentales, sexuelles et amicales – dans un monde dominé par la misère, les relations professionnelles restent virtuellement inexistantes.

II.2.1.2.1 Impossibles intimités

Il est remarquable d'observer la constance de l'évolution conjointe, dans la filmographie de Tarr, des problématiques des relations sociales, de la violence et de l'intimité. *Le Nid familial* est un drame de l'intimité impossible à part entière, puisqu'il se centre sur l'histoire d'une famille beaucoup trop nombreuse pour la superficie de l'appartement qu'ils partagent – la mise-en-scène elle-même est un drame de l'intimité, où la caméra colle aux corps dans cet espace trop petit. Y répond notamment, quelques années plus tard, (sans qu'entre-temps la question ait un seul instant quitté ses préoccupations premières) *Almanach d'automne*, où à nouveau le partage d'un appartement amène un groupe de protagonistes à s'entredéchirer. L'espace est plus grand, plus vide, la caméra s'y promène lentement, mais cette fois-ci elle n'en sort jamais. La première forme de violence est donc une forme de l'impossible intimité, qui affirme l'incapacité des hommes à vivre ensemble. Elle gouverne à toutes les autres déclinaisons de la violence, en ceci qu'elle est une des raisons principales justifiant l'explosion d'humiliations et d'indifférence (mais aussi le goût pour la solitude) qui caractérise les films, ceux de Tarr comme les autres. L'importance de l'intimité dans sa relation à la violence est aussi confirmée par le fait que celle-ci n'est presque jamais infligée à des inconnus (la séquence du saccage de l'hôpital dans *Les Harmonies Werckmeister* mise à part) ; ce sont toujours des hommes liés par les liens de la famille, de l'amour, de l'amitié ou de la communauté qui font souffrir les autres hommes, femmes et enfants.

À partir de *Damnation*, les structures familiales se raréfient autour des personnages principaux.

Damnation et *Les Harmonies Werckmeister* en sont tout bonnement exempts¹. Lorsqu'elles sont présentes, cependant, elles ne sont jamais le relais de la transmission du savoir et de l'éducation des plus petits par les plus grands : elles ne sont jamais l'image d'une micro-société fonctionnelle, mais reflètent bien, par leur profonde dysfonction, une forme de mal-être social. Est-ce le fruit du hasard si Tarr revient vers une représentation de la famille dans ses deux derniers films ? *L'Homme de Londres* met au centre la fille et la femme du personnage principal. Maloin montre même des signes (maladroits, les relations fondées sur de bonnes intentions sont toujours au moins maladroites) d'affection pour sa fille : il se soucie de sa dignité lorsqu'il ne veut plus qu'elle travaille au petit commerce où elle passait le balai, de son bonheur lorsqu'il veut lui acheter des fourrures. Si, effectivement, « les rapports familiaux sont donc pervertis par l'acte malhonnête et liminaire du personnage »², on pourrait aussi avancer que la première chose à faire aurait été de rendre fonctionnelle sa relation conjugale : il se dispute violemment avec sa femme lors d'un repas qu'ils partagent tous trois et la caméra nous laisse, longtemps, en gros plan sur le visage défait de la mère. La relation du cocher à sa fille dans *Le Cheval de Turin* est délicate. Ohlsdorfer ne montre jamais le moindre signe d'affection ou de tendresse – la communication, verbale ou gestuelle, est quasi inexistante. Elle l'aide, pourtant, dans toutes les étapes de son quotidien rendues impossibles par son bras paralysé. Le documentaire de Lamourre sur le tournage du film nous montre que la relation est entendue comme pleine de violence latente : quand Tarr indique à Derzsi la façon dont il doit regarder sa fille lui servant les patates, c'est pour lui dire que « c'est bien que tu la regardes aussi énervé, ta mère la pute tu ne cuis pas bien les patates ! »³

Les relations sentimentales – l'amour, le désir – disparaissent complètement après *Damnation*. Les représentations de la sexualité feront l'objet d'un paragraphe [II.2.1.2.2], aussi c'est avec quelques remarques sur le vivre-ensemble que je souhaiterais clore cette brève exploration de l'intimité dans le cinéma de Tarr. Le motif, déjà repéré dans *Le Nid familial* et *Almanach d'automne*, d'un groupe limité de personnages forcés à occuper un même espace (qui leur est hostile de surcroît) est central dans *Le Tango de Satan*. La question de l'intimité y est traitée d'une manière plus proche d'*Almanach d'automne* que de son premier film, à la différence que l'espace s'ouvre (*paraît s'ouvrir*) sur la grande plaine. Mais c'est encore à un groupe d'une dizaine de protagonistes que le récit s'attache, et la question principale au niveau social est encore de savoir comment des êtres humains parqués ensemble peuvent co-exister et, surtout, s'entre-détruire. À ce titre, l'élément déclencheur prend la forme du paiement annuel de leur travail commun, qu'ils vont tous tenter de ravir aux autres jusqu'à ce qu'Irimiás arrive pour le ravir à tous.

En règle générale, la violence dans les films de Tarr ne change pas de nature et relève toujours d'un problème spatial de proximité. En revanche, elle tend à se déporter depuis le physique vers le psychosocial : à partir de *Damnation*, il n'est plus guère question de viols ou d'agressions musclées. La violence vient de l'environnement, des conditions de vie et du rapport, verbalisé ou non, à l'autre. En ceci, *Le*

1 Rappelons, à propos du second, que l'appellation hongroise *bácsi* (traduisible par « oncle » ou « tonton ») qu'utilise Valuska pour s'adresser à Eszter n'est en aucun cas une marque nécessaire de lien de parenté. Le terme est couramment utilisé dans une variété de situations sociales impliquant la politesse et le respect.

2 Anthony Fiant, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, op. cit., p. 41.

3 Jean-Marc Lamourre, *Tarr Béla, I Used to be a Filmmaker*, Documentaire, France, MPM Film, 2013.

Cheval de Turin marque l'aboutissement indéniable de plus de trente ans de réflexion cinématographique.

II.2.1.2.2 Humiliés et offensés

La deuxième forme de violence est une exploration de l'humiliation. Bien que traversant le corpus dans son intégralité¹, *Woyzeck* est le seul film à lui accorder une telle centralité. À réfléchir à la question de la violence dans le film, il apparaît rapidement que si le héros est deux fois meurtrier, l'emphase est bien plutôt mise sur les humiliations certes moins éclatantes, mais non moins avilissantes que lui font subir les personnages qui gravitent autour². Le film suit en cela un jeu de pouvoir que Haraszti dénonçait à propos des chaînes de commandement au sein de l'usine communiste : « la participation au pouvoir dans l'usine ne signifie souvent guère plus que cette possibilité d'humilier les autres, aussi l'utilisent-ils à chaque occasion. [...] Les ouvriers savent que les petits responsables sont aussi des subordonnés [...] et vivent comme eux dans une atmosphère de dépendance et d'humiliation. »³

J'ai identifié, avec Henné, quatre sphères principales de réjection pour Woyzeck, chacune représentée par un personnage secondaire : le travail à travers le Capitaine ; la science (et la santé) à travers le Docteur ; l'amour (et la famille) à travers Mari et, enfin, l'État (et sa répression) à travers l'amant policier⁴. Ces sphères se relaient pour que non seulement Woyzeck soit, à chaque instant, la proie d'humiliations, mais pour qu'il soit en plus humilié dans tous les aspects de sa vie – acculé au mur. Dans ces circonstances, l'explosion libératrice meurtrière semblait difficile à contenir.

En observant de plus près les relations sentimentales qui jalonnent le film, on s'aperçoit que l'humiliation occupe encore une place prépondérante, véritable moteur narratif. En délaissant cette fois-ci le point de vue de Woyzeck pour se rapprocher de celui de Mari, décentré mais complémentaire, c'est une toute autre histoire qui se raconte. Il serait largement réducteur de résumer le rôle de Mari à l'adultère – à une offense faite à Woyzeck. Szász a beaucoup pensé à la fois le personnage, et la relation qui l'unit à Woyzeck comme au policier [cf. p. 312]. C'est en ce sens que vont les dernières paroles du Capitaine, qui interrompt Woyzeck juste avant que celui-ci ne lui tranche la gorge : *Woyzeck ? Én is éreztem magám, mi a szerelem*, « Woyzeck ? Moi aussi j'ai ressenti ce qu'était l'amour. »

Woyzeck montre de l'attention à Mari. Il dit au Docteur : « je suis un pauvre diable et elle est tout ce que j'ai au monde. » Ils ne sont pas mariés et ont un enfant ensemble, ce qui suggère qu'il y eût, un temps, de la tendresse et de l'amour entre eux. Ce temps est malheureusement passé, et si de l'affection

1 Signalons, à la suite de Kovács, la modification majeure que Tarr apporte au roman de Simenon lorsqu'il l'adapte pour *L'Homme de Londres* : « dans le roman le détective propose de sauver Maloin de la police française en témoignant que Maloin a trouvé Brown mort dans l'abri et ne l'a pas tué. Mais Maloin refuse cette solution et se rend à la police, acceptant la charge de meurtre. Dans le film, à la place, non seulement il accepte la solution, mais il accepte un peu d'argent du détective. » Maloin perd alors les derniers restes de dignité auxquels il pouvait encore se raccrocher. Dans Kovács András Bálint, *Béla Tarr, op. cit.*, p. 141.

2 Si la mise-en-scène, à l'aide de ralentis en *slow motion* et de l'utilisation de [musique], singularisent effectivement les deux meurtres (Grunes rappelle la parenté de cet artifice de mise-en-scène avec le *Woyzeck* de Werner Herzog (1979)), la continuité des humiliations les rend cependant bien plus présentes à l'écran. Dennis Grunes, « *Woyzeck* (János Szász, 1994) », *op. cit.*

3 Haraszti Miklós, *Salaires aux pièces : ouvrier dans un pays de l'est*, Paris, Seuil, 1976, p. 72.

4 Peter Henné, « Woyzeck », *Film Journal*, 2 novembre 2004.

subsiste occasionnellement entre les deux, Mari n'a plus de désir ni de réels sentiments pour le père de son enfant. Aussi, lorsque par deux fois celui-ci veut faire l'amour, elle le rejette d'autant plus qu'il y fait montre d'une maladresse peu commune qui se transforme rapidement en véritable abus sexuel¹ – jusqu'à ce que, couteau à la main, elle lui assène le trop prémonitoire : « je mourrai bientôt. Vas-y, tue-moi, je t'en prie. » Même si ces films n'ont de cesse de rappeler que la culpabilité est une question délicate et qu'il ne s'agit pas de savoir qui de la poule ou de l'oeuf est venu le premier, dans le temps du film, c'est Mari qui subit les premières humiliations et violences, son statut de victime n'étant heureusement pas remis en cause.

Ce n'est qu'après qu'elle entame une liaison avec le policier. Cette liaison n'est pas pour autant une conséquence des abus de Woyzeck ; rien dans le comportement ou le caractère de Mari ne peut laisser penser qu'il y a vengeance. Même si l'analyste ne peut ici que se risquer à des hypothèses, il me semble que Mari est dans une dynamique plus saine d'émancipation : face à une situation qui devient intolérable, elle choisit l'écoute de ses propres désirs plutôt que de dépérir intérieurement. Sa relation au policier semble pratiquement vitale pour elle, attendu qu'elle lui apporte les seuls instants de réel bonheur du film – l'enfant, trop jeune, est pratiquement absent. Elle est une façon pour elle de reprendre sa vie en main, de réaffirmer son identité et de sortir de l'orbite destructeur de Woyzeck, véritable trou noir. Pleine de défiance, elle se pare des boucles d'oreilles que lui offre le policier et supporte, stoïque et forte, la gifle que cet acte de résistance lui vaut de la part de son partenaire.

Leur relation est marquée par l'animalité, en témoignent les surnoms qu'ils se donnent rapidement – elle le compare à un lion et à un taureau, il l'appelle « chat sauvage », comme la sauvagerie de leur relation (lors de leur rencontre, le policier marche sur elle et lui dit, sans autres préambules, « un jour je t'emmènerai »², avant de repartir. L'animalité n'est donc ici jamais avilissante, elle ne sert pas une réflexion sur les limites de la condition humaine ; elle exprime, au contraire, la force du désir réciproque qui les relie. Celui-ci trouve logiquement son expression la plus aboutie lors de la séquence du rapport sexuel. Mari, en robe de nuit blanche, resplendit dans la pénombre de sa chambre, debout sur le lit – en véritable figure biblique du sacrifice [Fig. 13]. Elle se déshabille et son partenaire fait de même, avant de la rejoindre. Elle n'exprime aucun remord, disant même « je suis la femme la plus fière du monde ». Le montage

1 *Ombre sur la neige* met aussi en scène un abus sexuel perpétré par le héros, puisqu'il embrasse de force sa copine venue lui rendre visite, la plaque au sol, la déshabille à moitié avant de s'arrêter. Cet acte dont le caractère odieux n'est pas escamoté est cependant présent dans le film pour illustrer la solitude du héros, sa réjection.

2 Le verbe « emmener » est, dans la version originale, *bevisz*, qui signifie plus que la traduction française. L'ajout du préverbe *be-* exprime la direction vers l'intérieur, mais aussi l'idée de capture qui se double, dans ce contexte, d'une connotation sexuelle problématique dans sa glamourisation héritée de l'enlèvement des Sabines.

alterne alors leur rapport avec l'image de Woyzeck, avançant avec sa poussette en un plan très marqué par l'expressionnisme allemand [Fig. 49]. Le gros plan suivant, sur son visage, accompagné d'un éclair et d'un grondement de tonnerre, dramatise encore l'action alors que la pleine lune se découvre à peine derrière un imposant nuage noir. Les amants font l'amour sauvagement, et les deux actions parallèles se rejoignent alors que Woyzeck entre avec son nourrisson. Ils continuent, pendant que Mari sourit effrontément à Woyzeck, en une ultime humiliation teintée de défi. Il ressort, comme vaincu.



Fig. 49 : L'ombre de Woyzeck

La mort est donc la dernière porte de sortie pour échapper à l'humiliation. L'acte est double, puisque Mari reçoit, et Woyzeck donne. Utilisons cet exemple pour, rapidement, proposer un principe méthodologique fondamental quant à la fragilité des passages entre la poétique et l'histoire : il pourrait être tentant de rapprocher l'idée du meurtre comme résistance à l'humiliation de phénomènes propres à l'histoire hongroise comme, par exemple, 1956 – les soulèvements par les armes face aux humiliations produites par la domination étrangère. Pourtant, plusieurs éléments, à mes yeux, ne fonctionnent pas dans cette proposition. Tout d'abord, l'absence d'existence en série de la fonction poétique : certes, Woyzeck agit de la sorte, mais il est le seul. Il ne peut s'agir alors que d'une coïncidence ou, pire, d'un rapprochement arbitraire. Ce cas rédhibitoire illustre un principe que j'appellerais le *principe du filage*. Cette opération, en tissage, consiste à assembler plusieurs brins en les entortillant ensemble afin de former un fil plus épais. Avant de passer à l'histoire, les éléments d'analyse poétique doivent exister de façon plurielle et composée, jusqu'à former une structure. Ensuite, à y regarder de plus près, on s'aperçoit que même en admettant la validité de cette double structure, elle n'en est pas véritablement identique pour autant, et présente des différences trop importantes pour être attribuées au pouvoir du cinéma à ré-écrire l'histoire. Ainsi, l'équivalence entre le meurtre (au singulier) et la révolution sanglante est artificiel. Il s'agit de deux formes bien distinctes et il me semble peu plausible que le meurtre soit chargé métaphoriquement en cette direction. S'il est trompeur de vouloir élargir le meurtre à la révolution, il est donc tout aussi trompeur de vouloir réduire les causes de celle-ci à l'humiliation. Un soulèvement populaire est, à l'évidence, non pas nécessairement plus complexe (le passage à l'acte meurtrier, dans la psyché d'un homme, convoque des réseaux d'explications infinis – l'humiliation, ici, n'en est que la principale), mais différemment structuré. La cohérence est donc nécessaire entre fils de trame et fils de chaîne qu'il ne faut pas croiser trop serrés pour valider scientifiquement le passage de la poétique à l'histoire. Encore une fois, *l'échelle de l'armure est primordiale*.

Après *Woyzeck* vient *Meurtres d'enfants*, qui présente d'étonnantes (bien que superficielles) similarités dans son utilisation des mécanismes propres à l'humiliation. Ainsi, Zsolt est poussé au meurtre en partie à cause des humiliations que lui fait continuellement subir Ibi, depuis les plus bénignes comme

son surnom *Szodás*, qu'elle accompagne de comparaisons à un handicapé, jusqu'aux plus offensantes, comme lorsqu'Ibi lui demande *ki volt a terbes kurva* ?, « qui était cette pute engrossée ? »¹ en parlant de son amie Tsigane, qu'elle dénonce son avortement (qui est en réalité une fausse couche) à la police ou, encore, qu'elle plaisante sur la grand-mère mourante. Pourtant, chez Zsolt le meurtrier ne répond pas à une forme exacerbée d'hypersensibilité, pas plus qu'il ne peut être pensé comme une réelle forme de résistance, dotée d'une dimension éthique. Il est bien plutôt le produit des circonstances dans lesquelles grandit le jeune héros – l'absence des parents, la grand-mère alcoolique et délirante, l'agressivité du milieu et, aussi, les humiliations subies.

II.2.1.2.3 Indifférences

L'amour mène à la mort pour les plus chanceux. Pour les autres, la violence des relations est retraduite par sa forme la plus pacifique, qui est loin d'être inoffensive pour autant : l'indifférence – et *Stand de tir* est à celle-ci ce que *Woyzeck* est à l'humiliation. La violence s'y articule en effet avec les relations sociales dans trois directions principales, liées à la sphère familiale avec la figure du père, à la sphère sentimentale avec la petite amie, et à la sphère sexuelle avec la prostituée. Alors que l'humiliation semble caractériser théoriquement (uniquement) cette dernière, il s'avère rapidement qu'elle aussi est gouvernée par une froide indifférence. Le père, dans une séquence d'initiation sexuelle à nouveau représentative de l'image toxique qu'il se fait de la masculinité et de la virilité, initie le dépucelement de son fils à l'aide d'une prostituée qu'ils partagent : alors que Feri et la femme sont nus et que le premier s'affaire au-dessus de la seconde (non sans qu'elle l'ait comparé à son père au préalable), le patriarche rentre en mangeant, plaisante avec la fille, s'assoit et regarde la télé, jusqu'à ce que la femme commence à gémir de plaisir. Ressentant une forme d'émasculatation qu'il est incapable d'analyser, il dit alors à son fils : *elég volt, nézsd meg a tévét!*, « ça suffit, regarde la télé ! », baisse son pantalon et prend immédiatement sa place. Quelques instants plus tard, ils sont tous deux sur le canapé pendant que la femme leur fait à manger. Toute la mise-en-scène de cette action, pourtant si importante dans la construction psychologique de l'adolescent, est gouvernée par l'indifférence. Dans une autre séquence, Feri peut entendre – fortement – son père faire l'amour à une femme qui proteste qu'il lui fait mal, tout en voyant les ombres se découper sur un rideau. C'est sur la base de ce modèle masculin et de ces expériences sexuelles que le jeune homme développera ses propres relations.

Celle avec sa petite amie est marquée par une perception distordue du couple. Les premiers pas de leur relation sont entrecoupés de plans de lui en prison, façon d'appuyer le sentiment de fatalité, mais aussi de commenter avec cynisme le processus. La jeune fille a une voix d'une extrême douceur, qui contraste avec le ton incroyablement apathique du jeune homme. Il essaye de s'ouvrir à elle, lui parle de ses parents et problèmes familiaux alors qu'elle le questionne pour essayer de le comprendre, mais rapidement s'énerve, se replie, devient violent verbalement et donc l'effraie. Alors qu'à la fin il fait une tentative de fuite dont la maladresse d'exécution rappelle bien l'adolescence, il appelle sa copine qui le

¹ *Terbes*, que je traduis par « engrossée » pour sa valeur péjorative, est la forme adjectivée du nom *teher*, « charge », « fardeau ».

rejoint de nuit. Il lui demande de fuir avec lui au lac Balaton – il avait évoqué le projet avec elle, sans qu'elle y consente explicitement –, mais leur relation est bien trop neuve et fragile pour une proposition de cette ampleur, aussi lui répond-elle simplement, de sa voix si douce, qu'elle va rentrer chez elle et qu'il doit faire attention à lui. Alors qu'elle se détourne et commence à marcher, il la suit, devient violent, la gifle, s'arrête brusquement, puis lui dit *szeretlek*, « je t'aime ». Elle lui répond qu'elle a peur de lui, il lui répète le mot d'amour, elle lui répète qu'elle a peur, et s'en va. Cette séquence montre parfaitement la malformation psycho-sociale de l'adolescent et son immaturité sentimentale, puisqu'il s'avère incapable de construire sainement leur relation : les tentatives de dialogue qu'initie la fille tournent rapidement à la colère et, de l'autre côté, il arrive à espérer qu'elle abandonne sa vie, sa famille et ses amis pour s'enfuir avec lui alors que leur relation a toujours été, au mieux, médiocre. Le « je t'aime » qu'il essaye ne convainc ni sa partenaire, ni le spectateur qui comprend que plusieurs sentiments contradictoires sont mêlés en lui et qu'il n'arrive pas à faire la part des choses entre sa relation avec la fille, le meurtre de son propre père et les conséquences légales de celui-ci. S'il a certainement des sentiments pour sa copine, ce sont des sentiments de pré-adolescent – comme le formule Eric Derobert, « le rejet du modèle d'un père machiste s'inverse, chez l'ado, en un hyper-romantisme bafoué qui ne trouve aucun répondant autour de lui »¹.

Cette déficience s'explique principalement, on le sent bien, au niveau de la structure familiale. La mère est absente. Le spectateur comprend qu'elle est décédée à l'hôpital dans un passé pas si lointain. Son père, violent, machiste, généralement toxique et définitivement ignare, ne respecte aucunement le deuil de son fils. Aussi, le parricide ne surprend que par l'indifférence la plus totale avec laquelle il est proféré : alors que le père rentre chez lui et salue son fils d'un innocent *bello*, celui-ci, debout dans la pièce d'entrée, fusil en main, lui fait une réponse identique, augmentée d'une balle dans la tête. Le père tombe raide mort alors que le garçon s'approche, regarde, sans montrer la moindre émotion. Il cache le corps dans un grand coffre. Plus tard, il rouvrira le coffre, prendra une photo du corps, puis volera des clefs dans les poches du mort avant de se replonger dans la lecture d'une brochure. Il est difficile d'imaginer plus grande neutralité dans le meurtre de son propre père. *Stand de tir* offre ainsi, à travers la dédramatisation de ce temps fort de la narration, l'indifférence comme véritable forme de violence. Elle se démarque de l'humiliation en ceci que l'indifférence est, dans ce cas-ci, la marque d'une accoutumance à la violence : toutes les attaques involontaires du père sur la formation psychologique de l'adolescent ont eu pour conséquence l'échec de l'institution du système de valeurs morales nécessaire à la vie en société, ce qui à son tour a entraîné la banalisation du meurtre du père. L'indifférence est, ici, une construction psychologique qui succède à l'exposition répétée à la violence, tout en étant elle-même une nouvelle forme de violence : l'indifférence est la forme *résignée* de la violence. Elle est donc une configuration particulière de la culpabilité dans laquelle le sujet a accepté la violence et renonce à l'expression de tout remord quant à ses actes, auxquels il ne cherche plus aucune justification. L'indifférence est alors une rupture dans la chaîne naturelle (socialement apprise) qui mène de la pensée de l'acte à l'acte effectué et jusqu'à la pensée de cet acte effectué. Cette rupture désolidarise les deux premiers maillons et annihile le troisième, proposant une fracture de l'articulation causes-conséquences [III.1.2.3.4]. Elle n'est pourtant, comme

1 Eric Derobert, « *Stand de tir* », *Positif* (395), janvier 1994, p. 50.

nous le verrons bientôt, qu'une étape du chemin qui mène à la solitude et au retrait du monde.



Fig. 50 : Nudités déssexualisées dans *Damnation* et *Les Harmonies Werckmeister*

L'indifférence marque aussi, de son sceau apathique, la sexualité dans l'oeuvre de Tarr. Dès *Damnation*, beaucoup de critiques ont noté que « le lent balancement des corps des amants qui s'étreignent se sur-imprime au mouvement inexorable des bennes de minerai »¹. Ce que la capture d'écran [Fig. 50] ne peut rendre, c'est l'atmosphère sonore qui oppose le silence complet des amants (aucune vocalisation du plaisir) au bruit inhumain du mouvement des bennes. La caméra elle-même semble se désintéresser de l'acte et, indifférente, fait faire le tour du propriétaire au spectateur. Réduire la sensualité de la sexualité et de la nudité à minima est une invariante du cinéma de Tarr. La séquence de fellation de la chanteuse dans la voiture, alors que son mari et son amant sont dans le bâtiment d'à côté n'échappe pas à cette règle², pas plus que lorsque dans *Le Tango de Satan* deux personnages se rhabillent en silence, sans un mot, sans un regard, sans la moindre trace de tendresse. Debicki note, à propos de l'image du vieillard nu dans la douche dans *Les Harmonies Werckmeister*, que « la nudité même est déssexualisée »³, autre forme d'indifférence [Fig. 50]. Les pulsions sexuelles elles-mêmes s'éteignent, et lorsqu'elles persistent, elles sont teintées d'une lourde perversité, comme lorsque dans *L'Homme de Londres* l'aubergiste tripote la poitrine du personnage joué par Almássy et lui demande de monter avec lui. Elle lui répond en lui demandant un verre d'alcool, échange d'autant plus sordide que la jeune Henriette se tient non loin, observant la scène du coin de l'oeil. En définitive, l'indifférence est très bien traduite dans l'oeuvre de Tar (Sándor) *Notre rue*, publiée en 1995 et qui transpire le post-communisme par chacun de ses interlignes :

1 Sylvie Rollet, « Béla Tarr ou le temps inhabitable », *Positif* (542), avril 2006, p. 102. Voir aussi David Lengyel, « De deux sons de cloche : la métaphore dans le cinéma de Béla Tarr », *op. cit.*, p. 268 ; Jacques Rancière, *Béla Tarr, le temps d'après*, *op. cit.*, p. 38 ou encore Stéphane Bouquet, « Exégèse des lieux communs », *Cahiers du Cinéma* (600), avril 2005, p. 45.

2 Elle est un écho à *Almanach d'automne*, où l'infirmière faisait une fellation à l'instituteur après que celui-ci ait fait part au jeune de l'amour qu'il portait à sa mère. La musique qui l'accompagne est résolument triste, les paroles comme les sentiments sont absents. La caméra s'éloigne, passe dans l'autre pièce (encore une fois plus par indifférence que par pudeur) et s'arrête sur un four entrouvert, motif dont Tarr se rappellera lors de l'ouverture des *Harmonies Werckmeister*.

3 Baptiste Debicki, « Le Monde nouveau : *Les Harmonies Werckmeister* ou l'éclipse de l'innocence », dans *Les images honteuses*, Seyssel, Champ Vallon, 2006, p. 280. Voir III.2.1.2.

La plupart sont retournés au village comme ils en étaient partis, les mains vides, soûls. Dans l'intervalle, ils se sont mariés, multipliés, certains sont morts, beaucoup n'ont jamais réussi à prononcer les mots « je t'aime » et personne ne le leur a jamais dit. Les flirts sont rapides et sans détour, raconte le médecin du secteur, on se contente de dire « viens », la culture sexuelle est pauvre, peu exigeante, les discours de deuil laconiques. L'éducation des enfants se réduit à trois fois rien, ils sont nourris, habillés, et ça s'arrête là.¹

II.2.1.2.4 L'état du monde

Les deux films de Fehér sont, sans conteste, les plus violents du corpus. Plus radicaux encore que ceux de Tarr, ils combinent le recours régulier aux trois formes de violences analysées. Les enfants peuvent s'estimer heureux d'être absents des structures familiales, où les sentiments sont remplacés, au mieux, par du désir sauvage et vicié. *Passion* est le drame de l'intimité par excellence, puisqu'il raconte l'histoire d'une cohabitation impossible débouchant sur le meurtre du mari. Mais *Crépuscule* n'est pas si loin de la forme du *Tango de Satan*, puisqu'il s'attache aux errements d'un inspecteur dans une petite communauté rurale – un village et ses alentours. Loin, très loin de l'idéal roussaldien, lorsqu'au début du film il descend de sa voiture, un collègue l'accueille en lui disant qu'une fille de huit ans a été assassinée avec un rasoir. Témoignage sur les bonnes relations entre les protagonistes de ces films, l'interrogatoire du premier suspect, autre innocent sacrifié, débouche sur son suicide.

Les abus sexuels constituent ici la norme des relations sentimentales. Les deux films présentent chacun une séquence de viol, toujours filmé en plan-séquence comme si couper revenait à autoriser le spectateur à fermer les yeux. Le titre du second, *Passion*, est d'une ironie mordante, puisque la passion est froide comme la mort. Ses seules traces se résument à un plan des amants dans la voiture, la main sur l'entrejambe ou sur la cuisse de l'autre. Ils sont sensés s'aimer et se désirer mais en donnent à peine l'impression ; on dirait plutôt qu'ils effectuent le travail d'une machine vide programmée pour montrer de l'amour mais dont même le programme serait usé jusqu'au circuit, dysfonctionnel. Le couple vit, à l'évidence, dans la faute de l'adultère et du meurtre à venir, ce qui jette une ombre tourmaline sur leur propre relation et leurs désirs.

L'humiliation et la honte sont omniprésentes. Elles résultent des violences verbales (le mari appelle occasionnellement sa femme *kurva*, « pute »), auxquelles répondent une composition schaefferienne de hurlements et cris de douleurs, féminins surtout, puisque les femmes sont toujours les victimes des abus des hommes, de l'excès de pouvoir physique qu'ils usent sur tous les plus faibles qui les entourent, enfants inclus. Chez Fehér plus encore que chez les autres, la représentation de la violence s'éloigne de la réalité hongroise moyenne pour se radicaliser dans un geste hyperbolique. Il ne fait aucun doute que ce geste est une continuation de celui décrit en [I.1.6], qui veut que ces cinéastes expriment leur subjectivité face à une situation bien réelle en radicalisant et en hyperbolisant la représentation de celle-ci. Par conséquent, le travail de l'imaginaire doit tenir une place similaire dans l'interprétation : le spectateur doit relativiser l'importance de la connexion qui existe entre cette représentation et les injustices sociales ou domestiques en Hongrie, puisque l'emphase avec laquelle elles sont représentées

¹ Tar Sándor, *Notre rue* [1995], Arles, Actes sud, 2001, p. 106.

s'inscrit bien plutôt dans une volonté de poétisation du réel afin de lui faire rejoindre les autres composantes du langage cinématographique dans leur peinture commune du monde – plus historienne que sociologue.

Cette réflexion sur la violence a voulu de prouver que seuls les aspects fondamentaux des mentalités s'expriment à l'unisson dans le champ des représentations. Plutôt que d'opérer un rapprochement forcé entre des approches hétérogènes de la violence en les subsumant sous un dénominateur commun obligatoirement trop lâche, il m'a semblé plus pertinent d'insister sur les divergences propres à chaque cinéaste – tout en rappelant la perméabilité, la non-exclusivité de ces catégories. J'en conclus que ces représentations de la violence ne sont pas le fruit d'un même arbre, d'une même pensée de la violence au cinéma. Tout au contraire, la singularité de chaque cinéaste s'exprime au grès de ses intérêts personnels, en suivant des logiques qui ne sont pas nécessairement rattachables à l'histoire et qu'il est, comme souvent, difficile de retracer avec précision : se mêlent des considérations esthétiques (goût pour le film noir), sociales (traces d'un engagement contre les violences domestiques), personnelles (exposition à la normalisation de la violence par les médias), etc. En témoigne le cas de Janisch, grand absent de cette partie. La violence, bien présente dans ses films, fait partie d'une dynamique si fondamentalement différente à celle des autres cinéastes qu'il n'était pas possible, à mes yeux, de l'articuler aux idées ici présentées. Elle n'est pas un produit de la misère sociale, mais appartient intégralement à une interrogation spécifique sur le temps [III.1.1.4.3].

Cette limite au regroupement de ces films ne préjudicie pas pour autant, à elle seule, à la légitimité de ce regroupement : Tarr lui-même n'a pas fait dix fois l'exact même long métrage. Je ne crois donc pas qu'il existe, en Hongrie, une véritable culture de la violence, telle qu'on peut la trouver dans certains pays d'Amérique centrale par exemple. Certes, elle a trop souvent fait partie du quotidien hongrois, mais guère différemment de beaucoup d'autres pays d'Europe déchirés par le XX^e siècle. La solitude comme corrolaire de la violence, en revanche, est une spécificité centre-européenne et plus encore hongroise. Or, c'est justement cette structure mentale qui prévaut dans les films.

II.2.1.3 Ô SOLITUDE, MY SWEETEST CHOICE

Si la violence sociale prend naturellement sa source dans la situation de crise, elle trouve son prolongement et son aboutissement dans la représentation de la solitude. La schématisation de ces relations pourrait être pensée comme un cheminement depuis la crise vers la solitude qui se transformerait d'abord en violences, ensuite en indifférence, avant d'amorcer, dans une logique de protection, le retrait du monde. Ainsi, lorsque la structure familiale, les relations sentimentales, la sexualité et le vivre-ensemble ne sont pas brutaux, ils sont absents – ce que note bien Forgách à propos du corpus : « dans ces films, l'intimité (comme l'amour ou la tendresse) apparaît en une forme très incomplète ou malhonnête »¹.

1 Forgách András, « Black and Blacker », *op. cit.*

Explorer la question de la solitude revient donc, sur le plan d'une analyse des rapports sociaux, à s'intéresser à l'autre versant de la violence. Véritable structure tentaculaire, elle dépasse largement le cadre restreint des relations sociales, pour étendre ses racines à différents domaines diégétiques. C'est souvent le cas des espaces : de l'Alföld à la banlieue budapestoise, puis de la ville, « comme lieu de privations et de solitude »¹, à la campagne. Il apparaît ainsi délicat, dans cette question des espaces, de réaliser une séparation nette entre ce qui relève de la solitude, et ce qui relève de la carceralité [III.1.1.1] : si les lieux représentent, voire participent activement à la solitude des héros, c'est en premier lieu parce qu'ils les enferment.

Cette partie, plutôt que de se fonder à nouveau sur le schéma des cadres sociaux ayant gouverné l'analyse de la violence, prend le parti d'observer quelques unes des articulations de la solitude, de la façon dont elle se prolonge naturellement dans tout ce qu'elle touche. J'espère ainsi montrer qu'impossible à contenir aux seules relations sociales, la solitude s'inscrit en profondeur à différents niveaux du langage cinématographique, marque de son importance dans la structure mentale qui pré-existe aux films. Lorsque le fil conducteur liant ici les sous-parties pourra sembler au lecteur plus décousu qu'à l'accoutumée, je l'invite à se rappeler que ces quelques envolées ont comme base commune bien solide la solitude des relations sociales que l'étude de la violence laissait percevoir.

II.2.1.3.1 La difficulté des échanges humains

Le premier de ces prolongements est constitué des modalités de communication qui régissent les rapports humains – la sociabilisation mise en verbe. Les films de Tarr, Fehér, *Woyzeck* et, dans une moindre mesure, *Ombre sur la neige*, ont recours à une réduction drastique des dialogues. Kovács a proposé une analyse détaillée de l'évolution des dialogues dans les films de Tarr², qu'il met au regard de leur lyrisme et de l'utilisation d'acteurs professionnels ou non pour les énoncer. À partir de *Damnation*, les dialogues se trouvent réduits de beaucoup. À ceci s'ajoutent différents dispositifs renforçant ce gel des relations humaines, comme l'importance allouée au silence, pesant, entre des personnages présents dans un même cadre. *Le Cheval de Turin* pousse, naturellement, cette logique à son extrême. Le premier mot prononcé arrive à 20'36 : la jeune fille dit *kész*, « c'est prêt ». La musique s'est arrêtée, comme pour laisser place à ce que, faute de mieux, on appellera « échange verbal ». Les dialogues semblent ici remplacés par le vent qui occupe tout l'espace de la bande-son, qui s'immisce entre eux comme un parasite remplaçant la parole. Le résultat de cette représentation de la communication (valable pour tous les films de Tarr post-*Damnation*) veut que le spectateur ne ressente aucune connexion entre les protagonistes, qui vivent ensemble mais paraissent désespérément seuls. Plus encore, ce sont les sentiments eux-mêmes qui se retrouvent diminués, comme effacés par cette incapacité à échanger : lorsqu'ils s'adressent la parole pour la première fois après vingt minutes, et ne se disent ni bonjour, ni bonne nuit, il est difficile de ressentir le moindre amour père-fille. Dans *L'Homme de Londres*, Tarr utilise un autre dispositif pour geler les

1 Yvette Biró, « Landscape », *op. cit.*, p. 164.

2 Kovács András Bálint, *Béla Tarr*, *op. cit.*, p. 67-70.

relations humaines à travers l'impossibilité de communiquer et de se comprendre : « c'était ce que nous voulions faire dès le départ, cette version bilingue avec les personnages français parlant français et les personnages anglais parlant anglais. Cette version est vraiment *ma* version. Cela amène une dimension dans laquelle ils ne se comprennent pas entre eux. »¹

Szász propose, avec des moyens parfois différents, des idées similaires dont l'importance à ses yeux peut être retracée en observant la façon dont elles se ré-inventent d'une œuvre à la suivante. Le témoignage apporté par McLean quant à sa mise-en-scène de *Désir sous les ormes* est, à ce sujet, d'une grande richesse : « à plusieurs reprises, il a mis en scène des blocages symboliques en faisant parler les acteurs au public plutôt qu'aux autres acteurs, suggérant leur aliénation. À d'autres moments, les acteurs se parlent à trente pieds de distance, donnant la preuve physique de leur distance émotionnelle. »² Le lien entre impossibilité de communiquer et absence de sentiments est déjà marqué. *Les Garçons Witman* traite, en partie, de l'impossibilité pour ces enfants de communiquer avec les adultes qui les entourent sans les comprendre, voire, pour leur propre mère, sans les aimer. La neige et le froid sont à ces deux films ce que le vent était au *Cheval de Turin* ; ils gèlent très littéralement tous les échanges, enfermant la prise de paroles dans un silence froid et feutré. Szász utilise avec inventivité l'espace et l'immensité de la gare en permettant au Capitaine de s'adresser à Woyzeck à l'aide d'un réseau de hauts-parleurs placés stratégiquement. Le résultat est d'une grande efficacité, puisque 1) Woyzeck ne peut lui répondre, 2) la conversation est immédiatement placée sous le signe de l'humiliation (des ordres aboyés à distance et des moqueries quant à l'infidélité de sa femme) et, 3) la communication est déshumanisée, médiée par des machines (la voix résonne et se réverbère à l'infini sur la neige éclatante). Comme le résume Journot, « les voix multiples forment une mosaïque qui déstabilise à la fois quant à l'espace intérieur et extérieur – les voix du haut-parleur annulent l'espace privé, l'intimité, abolissant la frontière entre vu et non vu, rendant Woyzeck accessible à tout moment –, et, quant à la définition du personnage (pour ne pas parler de psychologie) ; dans la pièce, Woyzeck se plaint au docteur d'entendre des voix. »³

La question des dialogues dans les films de Janisch est délicate. Composés avec la plus grande maîtrise sous la belle plume de son scénariste et écrivain Forgách András, ils servent de multiples rôles, dont le rapport à la solitude n'est pas le principal. Toutefois, il est certain (et tout particulièrement dans le cas d'*Ombre sur la neige*, qui joue moins sur l'étrangeté des situations que les deux long-métrages suivants) que les dialogues font l'objet d'un traitement volontairement réducteur. Meleg effectue une comparaison entre ce film et le précédent, expliquant que :

Les deux œuvres partagent leur tempo lent, et entre les personnages la communication est retenue. Les dialogues, du point de vue du spectateur, apportent à peine des informations, leur but étant beaucoup plus de créer une atmosphère. Dans beaucoup de cas, nous ne comprenons ni ne pouvons comprendre de quoi parlent les personnages. L'accent n'est pas mis sur le contenu, mais sur le caractère des relations, où les discours et les dialogues peuvent être efficacement minimaux, fortement réduits. [...] De cet aspect Ombre sur la neige est une oeuvre beaucoup plus minimaliste, même si on peut déjà sentir ce geste dans En

1 Marion Haudebourg et Jean-Nicholas Berniche, « Interview de Béla Tarr : le nouvel expressionniste », *op. cit.*

2 Robert Simpson McLean, « Desire Under the Elms by Janos Szasz », *The Eugene O'Neill Review* (28), 1er janvier 2006, p. 195.

3 Marie-Thérèse Journot, « La Hongrie au Festival international du film 1995 : Une esthétique de l'absurde », *op. cit.*, p. 57.

retenant son souffle.¹

Janisch distille l'information au compte-goutte, afin de travailler les dialogues (et notamment les échanges avec les autochtones qui habitent les lieux que les héros ne font que traverser) de telle sorte qu'ils véhiculent une impression d'inquiétante étrangeté, voire d'agressive étrangeté. Il s'intéresse, aussi en sa qualité d'enseignant à l'école du film de Budapest, à des formes de communication proprement cinématographiques, dont le relais principal serait l'image et sa puissance symbolique, puisqu'avec l'apparition des films parlant,

les dialogues (ce que les acteurs peuvent exprimer verbalement) présentaient un nouvel outil d'expression pour le cinéaste. Ils n'avaient plus à se reposer sur les symboles de l'image, parce que le caractère informel et la facilité du langage parlé pouvaient décrire les situations. Malheureusement, je n'ai jamais vu le scénario d'un film muet, mais je doute fortement qu'il serait aussi pauvre au niveau des images que certains storyboards d'aujourd'hui, qui ne contiennent presque rien d'autre que des dialogues parlés.²

Le recours à de nouvelles formes d'expression (ou la réactualisation d'anciennes) pour pallier la déficience de la voix prend chez Tarr, en association avec Krasznahorkai (ou peut-être plus justement, chez Krasznahorkai, en association avec Tarr), un tour qui permet d'affiner l'adéquation par trop rapide entre l'absence de dialogues et l'impossibilité de communiquer. Si la première veut effectivement signifier la décrépitude de tout sentiment, la communication n'en est pas pour autant complètement annihilée. Deux formes principales sont à noter : le lyrisme des dialogues, et le recours au monologue. Pour la question du lyrisme, il y a peu à ajouter à l'excellente analyse de Kovács³. Pour la question des monologues, Krasznahorkai explique : « je ne crois pas au dialogue. Je ne crois qu'aux monologues. Et je ne crois que l'homme qui écoute le monologue, et je crois que je peux être l'homme qui écoute ton monologue la prochaine fois. [...] Ça n'est pas à propos de l'incapacité des gens à communiquer. Seulement qu'une personne parle et l'autre écoute. C'est aussi de la communication. Je crois en cette forme de communication. »⁴ Les monologues ou le lyrisme des dialogues sont utilisés, dans ces films, par deux catégories principales de personnages : ceux présentant une sensibilité exacerbée (Valuska et Woyzeck), et ceux transmettant des informations au pouvoir destructeur trop important pour être enfermées dans une autre forme de communication. Il s'agit, par exemple, du Prince des *Harmonies Werckmeister*, d'Irimiás, du voisin dans *Le Cheval de Turin*, de la Dame du vestiaire dans *Damnation*, etc. À l'absence généralisée de sentiments répond, donc, la cohorte des idiots et des destructeurs.

1 Meleg Agostón Kristof, « Zárt univerzumok – variációs láncok – Janisch Attila két filmje », *op. cit.*

2 Janisch, Attila, « Szavak, képek, terek », *Filmvilág* (7), juillet 1999.

3 Kovács András Bálint, *Béla Tarr, op. cit.*, p. 142-145.

4 Mauro Javier Cardenas, « Conversations with László Krasznahorkai », *op. cit.*

II.2.1.3.2 Janisch et la solitude de l'enfance

La question de la solitude chez Janisch est intimement liée à celle de l'enfance. Si des préoccupations historiques sont bel et bien perceptibles, c'est d'abord la traduction (consciente ou non) de ses propres souvenirs, angoisses, perceptions, etc. qui est au travail dans ses films. Ainsi, enfance et solitude forment chez lui un laboratoire d'excellence pour qui veut réfléchir à l'articulation des trajectoires personnelles et de l'histoire au sein des représentations cinématographiques. Le cinéaste lui-même explique que « quand j'étais un enfant, j'avais toujours des problèmes, alors être seul, la solitude, c'était très important pour moi. Et c'est dans mes films, chaque personne est solitaire. »¹

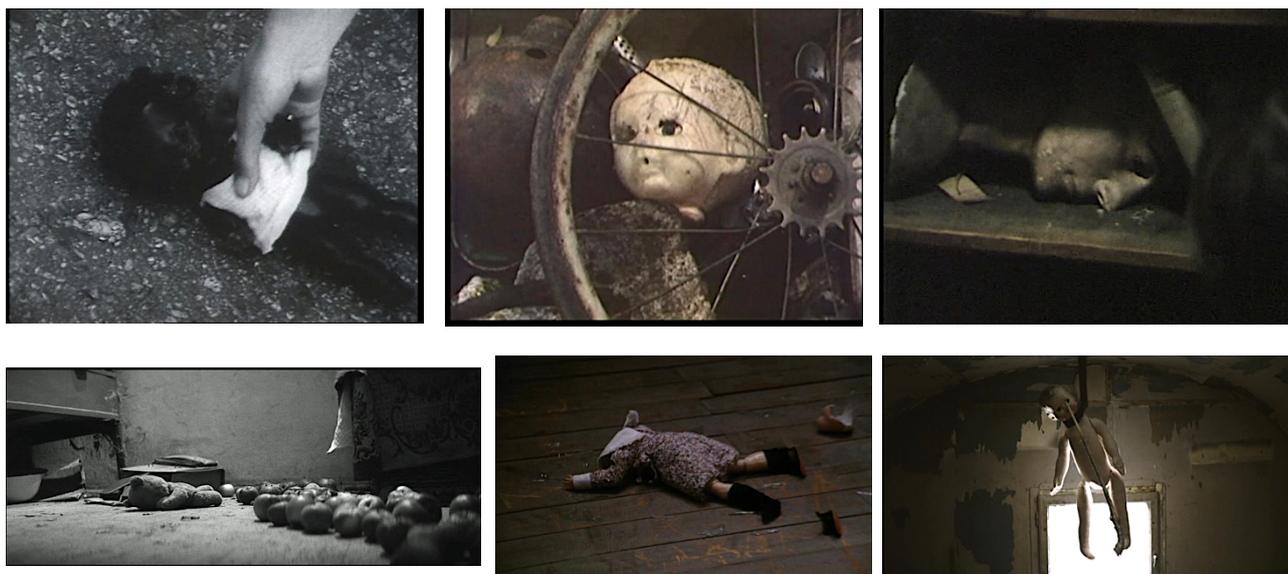


Fig. 51 : Les objets transitionnels de Janisch (*Zizi*, *A másik part*, *En retenant son souffle*, *Ombre sur la neige*, *Long Crépuscule* et *Másnap*)

Les enfants, d'abord, occupent une place importante dans certaines de ses œuvres. *Ombre sur la neige* s'inscrit effectivement dans la série de films les mettant au premier plan (avec *Robert et Robert*, *En retenant son souffle* et *Long Crépuscule*). Leur présence, dans les deux longs métrages, s'explique sur le plan narratif par le désir de compliquer encore les tourments du héros – on note que les milieux des enfants, les espaces qui leur sont normalement associés (tels que les jardins d'enfants, l'école, etc.), sont toujours absents : ils se retrouvent invariablement parachutés dans des mondes d'adultes, seuls. Les objets liés à l'enfance sont, en revanche, de la plus haute importance pour Janisch. Rappelons que, plus que jamais, les éléments signifiants des films de Janisch s'insèrent dans une chaîne d'un remarquable cohérence sur les quelques vingt-deux ans qui constituent sa carrière cinématographique. Souvent, ces fétiches de l'enfance ont une place importante dans la narration. La poupée, par exemple, est un motif qui laboure ses films de son empreinte, déclinée en différents sous-motifs [Fig. 51]. Celui d'*Ombre sur la neige* prend la forme d'un ours en peluche, objet transitionnel² dont la petite, pas plus que Janisch, ne peut se séparer.

1 Mario Adobati, Entretien avec Janisch Attila, 22/07/2015.

2 Donald Woods Winnicott, « Le destin de l'objet transitionnel » [1959], *Journal de la psychanalyse de l'enfant* (6), 01/2016, p. 17-24.

L'enfance qu'il représente est triste et morose. Les jeux sont peu présents, les jouets sont abîmés, usés, se teintant souvent d'une dimension effrayante au lieu d'être réconfortante.

La solitude frappe indifféremment femmes, hommes et enfants. Les structures familiales sont toujours étrangement incomplètes. Dans le cas d'*Ombre sur la neige*, outre la relation entre Rebi et son père, la mère du héros est toujours malade. Il lui est suggéré plusieurs fois d'aller lui rendre visite, mais il n'y parvient jamais, pas même à lui téléphoner. En sept films de fiction, pas une seule réelle romance n'est développée. Pas une seule histoire d'amour, pas une seule histoire d'amitié non plus¹. L'impossibilité dans laquelle se trouvent les héros de se lier d'amitié s'explique par différents facteurs. D'un côté, les héros sont mis dans des positions ne favorisant pas la sociabilisation. Dans le cas d'*Ombre sur la neige*, le héros est toujours pétri de terreur, suspicieux à chaque fois que le monde extérieur entame une tentative d'engagement avec lui : il fuit lorsqu'un homme lui montre la trace de sang sur son visage dans le bus, répond avec la plus complète désorientation au policier qui ne fait que lui ramener sa fille, etc. De l'autre côté, la solitude est aussi le fait d'une représentation très spécifique des autochtones peuplant les mondes que traversent les personnages. Janisch a, à l'évidence, retenu une leçon voulant que les gens de la campagne (souvent joués par Kovács Lajos, Almássy Éva Albert et l'immanquable Újlaki Dénes) soient des gens durs de caractère, bourrus. Les rencontres que font les héros et héroïnes sont presque toujours déplaisantes, désagréables et inamicales. Les autochtones sont parfois méchants et verbalement agressifs sans raison – mais jamais physiquement violents, à l'exception d'*En retenant son souffle* où le héros est persécuté par ses camarades, humilié par son professeur et battu par son beau-père.

On perçoit que l'articulation solitude-enfance prend ses racines dans un mélange vivant de souvenirs, sensations et expériences sur lesquels les films de Janisch ont toujours essayé, quoique non sans confusion (mais c'est le propre de l'auto-analyse), de faire la lumière. De là partent beaucoup d'éléments qui ont contribué à construire la solitude chez Janisch, mais n'en sont que des épiphénomènes : l'influence de la littérature est certes présente, mais nul doute qu'en ces circonstances, ce sont les expériences de l'enfance qui ont préparé l'adolescent puis l'adulte à se reconnaître et s'identifier à la construction des personnages solitaires de Jackson ou de Robbe-Grillet ; l'influence de l'histoire est certes présente, mais elle se fonde dans une mémoire qu'on devine quasi-traumatique, et forcément beaucoup plus proche émotionnellement du sujet.

1 À l'exception de *Zizgi*, où l'héroïne et une fille forment une amitié depuis une aversion commune pour les autochtones.

II.2.1.3.3 Logique de protection : le retrait du monde

Si l'on nous dit que bien serrer une vis à l'usine peut nous rapporter autant que bien bêcher la salade de notre jardin, nous croyons entendre une sottise. Nous n'en tirerions de profit que si tous serraient bien les vis. Et : a) nous savons qu'ils ne le feront pas ; b) nous ne croyons pas que si nous la serrions bien, les autres nous imiteraient ; par conséquent : c) nous ne la serrons pas, nous non plus.

Hankiss Elemér, « La société du laisser-aller »

Janisch nous met sur la trace d'une solitude qui dépasse le cadre des relations humaines pour s'inscrire dans des liens appartenant à la fois à l'enfance (donc au développement du personnage adulte) et à la réalité extra-diégétique, à une expérience sociale du cinéaste qui en conditionne la formation. C'est donc du caractère ontologique de la solitude qu'il est question, puisqu'avant même d'être constatée au niveau des rapports sociaux, elle définit déjà l'être humain tel qu'il est représenté dans les films du corpus : « dans *Damnation* nous avons un homme solitaire qui est absolument seul et nous voulions juste montrer sa solitude dans la société, sa solitude dans l'univers. »¹ Plus encore, le langage cinématographique lui-même met en scène cet aspect des personnages : le chef opérateur de *Woyzeck* explique bien qu'« on voit souvent les scènes d'une distance ou d'une hauteur [...], si Woyzeck se rapproche de la caméra, celle-ci recule, il ne peut l'atteindre, comme si l'opérateur ne lui faisait pas confiance. »² La distance que marque la caméra et que Máthé interprète en termes de confiance dans le personnage est tout autant la marque de notre impossibilité d'approcher un personnage aussi solitaire. Le même rapport entre mise-en-scène et solitude est de mise dans les films de Tarr, comme le note Tison : « un filmage en longue focale sur des plans d'ensemble où l'homme semble perdu dans le champ de l'image, devenant une simple figure triste et solitaire. »³ De brefs rappels propres aux relations sociales (personnages orphelins, amours impossibles) serviront de tremplin pour faire progresser l'analyse de la solitude vers les régions de l'âme les plus désertes.

Si les films de Tarr et de Fehér tendent à faire régir les relations familiales par la violence, l'absence gouverne généralement aux autres structures familiales : « [les personnages] se soustraient en effet à la vie sociale, beaucoup plus qu'ils ne tentent de s'y adapter ou de s'y intégrer. Et ce déficit se juge avant tout à l'aune des questions du travail et de la famille, si l'on veut bien les considérer comme les piliers de la socialisation de tout individu »⁴. Aux relations belliqueuses succèdent des formes qui mettent au premier plan les manques gouvernant l'impossible construction identitaire d'enfants ou d'adultes immatures. *Meurtres d'enfants* en est un cas à peine extrême, où le jeune héros est orphelin, puisque *Woyzeck* est adulte, mais orphelin aussi⁵ et même dans *Ombre sur la neige*, le spectateur est amené à ressentir de l'empathie pour cette petite fille qui accompagne la fuite du héros, partenaire involontaire du calvaire de

1 Phil Ballard, « In Search of Truth: Béla Tarr Interviewed », *op. cit.*

2 Kárpáti, Ildikó, « Fény a léke mindennek. Máthé Tibor művésze », *op. cit.*

3 Gwenaél Tison, « Les Harmonies *Werkmeister* ou le théâtre d'une humaine vacuité », *op. cit.*, p. 108.

4 Antony Fiant, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, *op. cit.*, p. 38.

5 Dès l'introduction, une voix égrène « il était une fois un pauvre homme qui n'avait ni père, ni mère. Tout le monde était mort, il n'avait personne dans le monde. » Journot remarque à juste titre que si, dans la pièce de Büchner et prononcé par une grand-mère, il semble référer à l'enfant de Mari, dans le film il identifie clairement Woyzeck. Marie-Thérèse Journot, « La Hongrie au Festival international du film 1995 : Une esthétique de l'absurde », *op. cit.*, p. 57.

son père. Celui-ci se révèle être irresponsable et incapable de remplir ses obligations – il oublie jusqu'à aller la chercher à la gare, elle lui est ramenée par un policier.

Meurtres d'enfants se rapproche le plus d'une exception, encore que bien terne : si Zsolt se prend d'affection pour Juli, il n'est cependant pas suffisamment mûr pour être certain de ce qu'il éprouve (il observe avec beaucoup d'intérêt ce séduisant très gros plan sur deux escargots enlacés [Fig. 52]), et leur belle complicité n'est pas seulement amicale. En une occasion, ils se promènent ensemble le long du Danube, échangent, Zsolt souhaitant ne pas avoir la mère qui l'a abandonné (Zsolt) et Juli l'enfant qu'elle ne peut élever. Mais



Fig. 52 : *Les escargots entrelacés* (*Meurtres d'enfants*)

d'autres fois il suit la Tsigane, l'observe. Lorsqu'il la prend dans ses bras un moment, elle lui répond *mit akarsz?*, « que veux-tu ? », d'un ton où perce d'abord la surprise, avant d'être remplacée par la reconnaissance de quelque chose de familier à la jeune femme enceinte – le désir masculin, ici plus inoffensif que ce qu'elle a certainement connu dans son passé. En définitive, la différence d'âge rend cette relation impossible et à sens unique. C'est pourquoi la mort de l'une et l'emprisonnement de l'autre ne sont qu'épiphénomènes dans leur impossibilité d'être unis, puisque déjà « les éléments de l'environnement dévasté se dressent comme des symboles de la solitude et du caractère paranormal de la vie sociale »¹. Zsolt termine dans la solitude la plus absolue, littéralement interdit de contact avec les autres enfants à la prison.

L'absence de relations sentimentales pérennes est souvent due à la violence dont font preuve les hommes ou à l'indifférence souvent craintive dont font preuve les femmes (au moins chez Tarr). Le résultat, cependant, est toujours le même : l'amour a la vie dure. Le héros d'*Ombre sur la neige* est rejeté par son ex-femme et sa petite amie, Woyzeck l'est par Mari, Karrer par la chanteuse et Feri par la fille qu'il croit aimer. La réjection systématique des tentatives de rapprochement qu'opèrent désespérément les personnages justifierait, à elle seule, la résignation sociale² dans laquelle ils plongent, et qui se traduit par des caractères solitaires à l'extrême.

La résignation sociale traduit aussi, comme l'explique l'épigraphe de Hankiss au ton mélangeant passion et cynisme – très hongrois –, ce qui se rapproche autant que possible d'une véritable névrose

1 Tanner Gábor, « Se válság, se megújulás. Van-e 89 utáni magyar film? », *Filmkultúra* (1), janvier 1995.

2 On ne saurait trop insister sur la force des liens qui existent entre cette résignation sociale qui se manifeste par un désir de solitude intense, et la résignation historique étudiée en [II.1.2]. Après tout, la solitude est une passivité sociale.

collective¹ : la mort ou la disparition des notions de communauté, de cohésion sociale, d'entraide, de solidarité, etc. Celles-ci, à l'échelle nationale, ont été liquidées par le communisme au profit d'un individualisme égoïste, et ce avec une ironie paradoxale qui n'échappe surtout pas aux Hongrois : « cette conscience [communautaire] nous manque presque totalement, la conscience du fait que nous sommes les membres d'une société et que notre avancement dépend des résultats obtenus par celle-ci – que cela nous plaise ou non. »²

Les films représentent cet état de la société avec une dérangeante acuité. Il est vrai que rien, dans cette proposition, n'est exclusivement spécifique aux Hongrois et à leurs productions – Fiant rappelle à juste titre que son cinéma contemporain soustractif, profondément international, « nous di[t], et c'est un signe des temps, que le peuple d'aujourd'hui est divisé, individualisé, incapable de s'organiser en collectif. »³ Il est important de souligner, en revanche, que l'appartenance à une échelle internationale de cette caractéristique ne signifie en aucun cas son absence – et l'absence de traits explicatifs – à l'échelle nationale. Un autre travail pourrait avoir à cœur de montrer l'influence des événements mondiaux sur la formation des mentalités hongroises à travers l'étude des caractéristiques de ces relations (qualité, importance, modalités d'expression, etc.) ; celui-ci souhaite se concentrer principalement sur l'échelle choisie, déjà fourmillante.

En conséquent, la solitude dans ces films dirige en bonne partie son énergie vers une représentation non seulement asociale, mais en plus individualiste de la société – les hommes sont seuls *et* solitaires, recherchant activement la solitude en fuyant la compagnie des hommes. Le point de départ des films de Tarr est toujours l'individu isolé. *Woyzeck* fait partie d'une communauté de travailleurs auxquels la soupe et le pain sont distribués. Il ne parle pourtant avec personne, et rien ne laisse croire qu'il ait un quelconque lien avec eux, autre qu'une présence simultanée. La grand-mère de *Meurtres d'enfants* insiste lourdement sur le fait qu'elle n'a pas eu le moindre contact avec les habitués de son immeuble depuis des années, qu'à l'évidence elle méprise sincèrement, pour des raisons de classe sociale qui plus est. Le héros d'*Ombre sur la neige* fuit les hommes, continuellement, et essaye de s'établir dans des lieux de plus en plus reculés. L'apathie structurante de celui de *Stand de tir*, son détachement pathologique du monde ont déjà été abordés.

II.2.1.3.4 La position d'outsider

S'il est un personnage qui n'a de cesse d'interroger la solitude, c'est celui du Docteur dans *Le Tango de Satan*. Présenté en ouverture du chapitre trois dans un plan en vue subjective à travers une paire de jumelles, il passe son temps reclus dans son habitation, à consigner dans d'innombrables journaux les moindres agissements de ses voisins, tout en vidant consciencieusement pálinka sur pálinka. Il est, dans

1 Il s'agit, à tout le moins, d'une anomalie dans la construction psychologique collective qui est, elle, la trace apparente (symptôme) de traumatismes dont l'empreinte n'est pas claire dans les consciences hongroises (s'apparentant ainsi à un refoulement).

2 Hankiss Elemér, « La société du laisser-aller », *op. cit.*, p. 91.

3 Antony Fiant, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, *op. cit.*, p. 174.

une certaine mesure, associé à la toile d'araignée, figure bombée immobile au centre de sa toile [III.1.1.2.1]. Pour Totaro, « sa situation rappelle la fameuse allégorie de la caverne de Platon. La compréhension de la réalité qu'a le docteur est restreinte à sa fenêtre. Lorsqu'il quitte ses "ombres" pour le monde réel, il revient et rejète le "monde réel" en le bloquant littéralement. Il préfère l'aveuglement à la vérité. »¹ Le blocage auquel Totaro fait référence se produit à la toute



Fig. 53 : Le Docteur s'emmure (Le Tango de Satan)

fin du film, alors que le Docteur s'emmure chez lui après le départ de la communauté [Fig. 53]. L'écran devient noir, le spectateur n'entend plus que la voix du docteur qui couvre les cloches résonnant encore au loin, avant que le générique ne vienne reléguer le monde diégétique au silence. Lengyel comme Marguet, pour ne citer qu'eux, se sont beaucoup attachés à la lecture de ce personnage et à son interprétation philosophique². Je ne voudrais le prendre que comme une trace historique, part du paradigme indiciaire de Ginzburg, en lui rendant la fonction de témoin qu'il appelle de tout son corps. Le docteur est, en effet, l'exemple le plus abouti (mais non le seul) de l'importance allouée à la position d'outsider dans les films du corpus. Plus encore, il cumule paradoxalement deux aspects en apparence opposés mais qui, bien au contraire, se complètent pour définir avec plus d'exactitude encore la façon dont les Hongrois vivent leur position d'outsider : à celle-ci, en effet, est adjointe une forme très forte de centralité. Dans l'architecture du roman et du film, mais ensuite physiquement : « eux [les autres protagonistes] veulent partir, il souhaite rester ; eux veulent agir, il aspire à l'immobilité la plus complète. [...] Il apparaît comme le centre de gravité du roman, point fixe autour duquel vont tourner, vont danser les autres personnages. Tarr choisit pour acteur un homme dont la corpulence permet de traduire visuellement cette idée de poids, de fixité, de gravité. »³ Cette double dialectique, entre mouvement et immobilisme, entre le centre et sa périphérie est un trait fondateur de l'identité historique hongroise qui se débat entre sa présence au centre géographique de l'Europe et sa relégation dans les marges socio-culturelles – une Europe *centrale* ou *médiane* certes, mais toujours *de l'Est*.

La position d'outsider se caractérise encore par quelques traits principaux définis par certains personnages ; principalement, la solitude à l'écart de la comédie humaine (que la dynamique de rejet soit celle du personnage contre la société, de la société contre le personnage, ou encore mutuelle) et, dans une mesure plus variable, son observation. Maloin passe son temps dans sa tour de guet. Le premier grand outsider des films de Tarr est celui qui donne son titre français et anglais au film *Szabadgyalog* (*L'Outsider*). Coïncidence amusante (si un tel phénomène était plausible dans l'extrême rigueur du cinéma de Tarr), l'acteur jouant le grand frère du héros est aussi celui qui ramasse le Docteur du *Tango de Satan*, tombé

1 David Totaro, « *Sátántangó*: And Then There Was Darkness », *Offscreen* (4), 30 avril 2002.

2 David Lengyel, *Trembler pour l'autre*, *op. cit.*, p. 105.

3 Damien Marguet, « Traductions et métamorphoses : à propos de *Sátántangó*, Béla Tarr (1994) », *Vertigo* (41), automne 2011, p. 113.

endormi et épuisé dans la boue au milieu de la nuit en quête d'eau-de-vie. Une séquence de *L'Outsider* présente l'audience disciplinaire du personnage principal. Accusé d'avoir (encore) bu jusqu'à l'ivresse avec un patient de l'hôpital psychiatrique dans lequel il travaille, il est aussi défendu par une collègue, au titre de l'affection que lui portent les patients grâce à ses qualités humaines. Elle demande qu'à ce titre lui soit accordée une dernière chance, qu'il n'obtiendra pourtant pas. Il y a, dans cette séquence, une lutte entre deux points de vue qui dépassent très largement le cadre de la situation représentée – il ne fait aucun doute que les Hongrois appartenant aux cercles sociaux dont il est question lisaient parfaitement la métaphore : d'un côté, faire son travail dans les règles et être une partie (rouage mécanique) de la société ou, de l'autre, conserver son humanité mais en se condamnant à l'exil, au statut de paria. Cette seconde voie est celle que Tarr, avec beaucoup d'autres Hongrois, défendront toute leur vie. On peut enfin noter une autre similitude qui lie cette séquence à celle ouvrant les *Harmonies Werckmeister*, traçant un pont entre



Fig. 54 : Disparitions dans la profondeur de champ (*L'Outsider* et *Les Harmonies Werckmeister*)

leurs significations profondes : aux deux succède une séquence d'une grande ressemblance, où le personnage principal, défait par l'ordre (le jury ou Hagelmayer), marche filmé de dos et en plan continu jusqu'à disparaître dans la profondeur du champ [Fig. 54]. Ces plans conclusifs illustrent le geste lui-même de la marginalisation du personnage, de sa disparition en dehors du champ et de la société qui l'a rejeté.

Par des moyens différents mais avec un résultat similaire, Janisch place, de son premier court-métrage à son dernier long, ses personnages dans des situations d'observation depuis une cachette. Les héros sont seuls, perdus et confrontés à des autochtones inamicaux qui les obligent à avoir recours à des

modalités de prise de renseignements autres que l'échange verbal. Ils se cachent derrière un buisson ou des bottes de paille (*Robert et Robert, L'Autre rive, Másnap*) mais, surtout, derrière des portes entrouvertes – autre fétiche de Janisch (*En retenant son souffle, Ombre sur la neige, Long Crépuscule, L'Autre rive, Másnap*). Il ne s'agit pas, ici, de nier que l'utilisation de ces situations et leurs importantes similarités de mise-en-scène répondent au goût du cinéaste pour les films policiers, d'horreur ou à suspense. Je voudrais cependant souligner que la récurrence quasi compulsive de cette figure doit nous mettre sur la piste d'un désir chez Janisch qui dépasse la question de l'influence esthétique : marginalisés, les personnages *doivent* observer les autres pour avancer dans leurs parcours tortueux – pour survivre. Il est tout à fait envisageable que la récurrence de cette figure soit aussi liée à un souvenir personnel fort et parallèle à cette situation. Je dois, malheureusement, abandonner cette piste faute d'informations explicites, sans qu'elle soit, de toute façon, exclusive.

L'observation peut aussi, à l'occasion, être celle de soi-même. Elle est alors souvent liée à une passivité allant jusqu'à la mort. C'est le cas de Woyzeck qui s'interroge sur les voix qu'il entend et le poussent vers la folie qu'il finit par embrasser, du héros d'*Ombre sur la neige* qui suit un destin similaire, de ceux de *Stand de tir* et de *Meurtres d'enfants* qui observent, comme de l'extérieur, la façon dont leurs crimes remodelent leurs vies.

Au bout de la solitude, il y a donc le retrait de la société et, partant, du monde. Volontaire la plupart du temps, il est une conséquence de la violence qui régit la vie en communauté, et traduit alors une forme de résignation sociale : l'impossible coexistence induit la décrépitude de toute cohésion sociale et une recherche de la solitude, dans une position d'outsider qui les met en souffrance mais semble la seule alternative possible. Fiant voit « dans leur attitude une sorte de fatalité acceptée, de résignation voire de satisfaction à vivre en reclus. »¹ Les notions de fatalité et de résignation sont centrales dans ma lecture, en revanche je parlerais plus volontiers d'un *équilibre* que d'une réelle « satisfaction » : alors que la vie en communauté est impossible, le plus sage reste de la fuir, sans que le bonheur n'en jaillisse – jamais. Si effectivement ces personnages marginalisés, présents dans les films de Tarr, ne sont pas « des auto-portraits du cinéaste, mais ils représentent certainement un point de vue qu'il partage »², le problème consiste alors à savoir dans quelle mesure l'histoire, mais d'abord la société hongroise, présentent des schémas similaires, qui permettraient de comprendre la force et la récurrence de ces formes cinématographiques à travers le corpus ?

II.2.2 LA SÉRIE NOIRE HONGROISE : STRUCTURE SOCIALE

Le récit laisse à présent la place à une approche sociologique des acteurs de la série noire. La problématique initiale, dessinée en conclusion de la partie précédente, souhaite interroger ce champ dans

1 Anthony Fiant, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, op. cit., p. 37.

2 Kovács András Bálint, *Béla Tarr*, op. cit., p. 12-13.

le but de comprendre la représentation des relations sociales qui structurent les mondes cinématographiques, entre violences et solitudes. Disons-le d'emblée, cette quête aboutira à une forme d'impasse : la société cinématographique hongroise, de taille restreinte, montre au contraire – et à certains niveaux à tout le moins – une cohésion, une solidarité et des dispositions à l'entraide qui ne laissent pas de surprendre¹. La disparité entre l'hypothèse et les résultats ne doit pourtant pas faire douter de l'importance et de la pertinence de cet exposé, et ce pour deux raisons principales : de l'exploration de cette disparité même (qui devait, proximité oblige, être réalisée consciencieusement) émergera de nouvelles hypothèses, et cet exposé sera aussi l'occasion d'accomplir d'importants développements sur la problématique fondamentale liée à la catégorisation de la série noire. Celle-ci, en effet, ne peut faire l'économie d'une approche proprement sociologique : au regroupement des films doit répondre celui des personnes.

Car – et c'est un point de méthode et de justification des sources important – il faut rendre explicite dès cette introduction les manques auxquels se trouvera rapidement confronté le lecteur, les difficultés rencontrées les justifiant et, enfin, les solutions mises en place. De fait, l'*objectif idéal* de cette partie aurait été de pouvoir offrir au lecteur une cartographie exhaustive des acteurs de la série noire et, plus largement, des mondes de l'art et de l'opposition hongrois des années 1980 et 1990 au carrefour desquels gravitent les personnalités au centre de cette recherche. La cartographie se redoublerait d'une analyse sociologique beckerienne s'intéressant aux formes, aux natures et aux évolutions des relations, collaborations, etc. L'ampleur d'un tel travail montre bien qu'il n'y a là qu'un idéal, fantasme presque pervers dont la réalisation n'a jamais été au menu de cette thèse – une autre, entièrement dévolue à cette question, serait nécessaire. L'*objectif pratique*, rapidement redéfini, était bien plutôt d'offrir au lecteur une image de la structure sociale interne de la série noire, en réduisant les rapports aux mondes et personnalités extérieures à un minimum représentatif. En effet, au-delà des impératifs matériels (nombre de pages) et temporels (nombre d'années pour réaliser cette thèse), il y avait aussi un problème de cohérence et de pertinence (au regard de la double problématique initiale). La transversalité doit connaître ses limites. Celles-ci sont posées, aussi, par les compétences et possibilités propres à l'historien. Comme indiqué en ouverture, trois éléments auraient pu, cependant, permettre une réalisation mieux ciselée de cette partie : un questionnaire d'entretiens qui aurait eu la liberté de se centrer *exclusivement* sur les questions sociologiques, l'accès aux archives des rapports d'espionnage réalisés sous le kádàrisme vieillissant (rappelons toutefois que même une personnalité au centre de l'underground artistique et rock hongrois comme Víg Mihály n'avait trouvé que très peu de rapports le concernant²), et la possibilité de lire tous les écrits potentiels sur le sujet en langue hongroise – même si ceux-ci sont, en dernier lieu, relativement rares. On trouve, en effet, une quantité décente de sources secondaires en sociologie relatives

1 Il est important de distinguer deux niveaux principaux en opposition. Il existe d'importantes discordes et inimités au sein du monde de l'art cinématographique qui, au-delà de raisons personnelles, sont nourries par des privilèges liés à des différences générationnelles, de position, de possibilités. Celles-ci concernent en premier lieu les cinéastes, et les responsables des différents studios qui décident de l'attribution des financements : l'argent et le pouvoir, chez les capitalistes comme chez les communistes, pourrit tout. En revanche, dès lors que ces deux facteurs disparaissent au moins partiellement des coopérations humaines, on voit aussitôt renaître une multitude de belles formes d'entre-aide.

2 Mario Adobati, Entretien avec Víg Mihály (2), 20 avril 2017.

à l'*anti-világ* ou à l'opposition démocratique, mais la société cinématographique hongroise elle-même demande encore, dans une très large partie, à être cartographiée et, globalement, pensée. N'ayant pas toujours eu ces moyens à ma disposition et jamais en quantité souhaitée, cette partie de la réflexion sera retouchée d'hypothèses de travail, parfois plus intuitives que mon désir d'objectivité ne le souhaiterait et que le récit tâchera de suturer, sans jamais s'en cacher. Le lecteur y trouvera donc une étape, quelques fondations incomplètes à une recherche future.

II.2.2.1 ÉLÉMENTS DE CARTOGRAPHIE DES RELATIONS SOCIALES

La recherche présente, elle, propose au lecteur de trancher, en premier lieu, la question du groupe éventuel que formeraient les personnes à l'origine de ces films. La réponse (négative) à cette question nous obligera à embrasser une autre approche, plus large et libre, pour comprendre les relations qui unissent les membres d'une micro-société qui se connaissent pratiquement tous, au moins de vue. Les exemples du cinéaste Bódy Gábor et du chanteur Cseh Tamás seront pris pour montrer l'influence de personnalités extérieures à la série noire sur son organisation interne, comme la façon dont celle-ci s'intègre dans un ensemble beaucoup plus vaste qui, à l'évidence, ne prend pas le cinéma pour limite. Dans l'observation de la structure interne de la série noire (et plus encore dans celle de son inscription dans la société artistique et politique hongroise), une sélection de cas a été effectuée : il aurait été encore trop long et trop hasardeux de prétendre à l'exhaustivité. Cette sélection fût, toujours, guidée par un double principe de pertinence (centralité de la personnalité au sein de la société étudiée) et de possibilité matérielle (possession d'un minimum d'informations). Cette brève analyse des relations sociales se redoublera d'un survol des cadres principaux de sociabilisation ayant contribué à souder ensemble le monde dont il est question.

II.2.2.1.1 Quelle catégorisation sociologique ?

La nature du regroupement à effectuer sur un plan sociologique est complexe. Qu'il me soit permis de l'introduire en rappelant cette anecdote : rencontrant pour la première fois mon directeur de recherches hongrois, expert le plus renommé quant à Tarr et au cinéma hongrois des années 1990, ayant lui-même vécu sinon au centre même, au moins à l'intérieur de ces cercles sociaux, je lui exposais cette partie de l'objet de ma recherche qui revenait à comprendre ce qui rassemblait, au-delà de l'esthétique des films de la série noire, les personnes qui en étaient à l'origine. Sa réponse, lapidaire, résonne encore très clairement à mes oreilles : « il n'y a rien. » La concision voulait souligner le fait, irréfutable, qu'il n'y a ni mouvement, ni groupe. Aucune organisation conjointe des acteurs de la série noire, aucun programme les unissant, aucun manifeste ayant donné le départ. Les hypothèses qui découlent de cette absence sont cependant toutes, à mes yeux, plus excitantes. Sur le seul plan sociologique s'ouvre un éventail de

possibilités dont je vais essayer de donner un aperçu¹.

Tout d'abord, il est fondamental de prendre conscience que le regroupement même, sous l'appellation de « série noire », est l'oeuvre des critiques et non de ses acteurs – quelque peu à l'instar de la Nouvelle Vague française. Truffaut expliquait ainsi que :

Les journalistes cinématographiques se sont servis de cette expression pour désigner un certain groupe de nouveaux cinéastes qui ne venaient pas forcément de la critique, puisque aussi bien Alain Resnais ou Marcel Camus y étaient inclus, et c'est ainsi que s'est forgé ce slogan qui, à mon avis, ne correspondait pas à une réalité, dans la mesure où, à l'étranger, on a pu croire par exemple qu'il y avait une association de jeunes cinéastes français qui se réunissaient à des dates régulières et qui avaient un plan, une esthétique commune, alors qu'il n'en était rien et qu'il ne s'agissait que d'un rassemblement fictif, tout à fait extérieur.²

Janisch, de son côté, rappelle que « cette série noire, ce n'est pas une série typique, simplement les critiques l'ont dit, parce qu'à cette époque on ne se connaissait pas forcément, on faisait juste nos propres films »³, ou encore : « je ne crois pas qu'à part être nés la même année ou décennie, nous puissions être appelés une génération (de cinéastes) »⁴. Série noire et Nouvelle Vague sont toutes deux nées d'un titre originellement apposé par des critiques extérieurs au mouvement et ont ainsi existé avant même que ses propres membres ne le sachent. Ici périclète cependant ce rapprochement, puisque les Français bénéficiaient malgré tout d'une proximité, d'un nombre et d'une influence qui a permis, en définitive, de leur appliquer l'étiquette de « vague ». Michel Marie rappelle aussi que la virulence du phénomène, plus raz-de-marée que vaguelette, a entraîné une production théorique dès l'année suivant ses premiers pas (*Le Beau Serge*, Claude Chabrol, 1959)⁵, prolongement direct de l'activité critique qui unissait ces auteurs. Il n'en va pas de même du cas hongrois, tout au plus lointain écho est-européen.

Certes, il n'y a pas de groupe organisé. Toutes les personnes interrogées n'ont de cesse de répéter l'étrangeté d'un groupe, tout en ré-affirmant immédiatement ensuite les liens très forts unissant toute cette communauté, forme sociale aussi imprécise que naturelle : une micro-société, un monde de l'art. La monteuse Kornis Anna explique que « la société hongroise du film n'est pas grande. [...] À cette époque, dans le bon vieux temps, dans les années 1970-1980, elle était beaucoup plus petite [qu'aujourd'hui] »⁶, « on se connaissait tous plus ou moins. »⁷ Prenons encore, à titre d'exemple, le témoignage de Szabó :

1 La question, complémentaire mais se situant résolument à une autre échelle d'observation, de l'imbrication de ce monde de l'art dans les autres mondes hongrois par le prisme d'une sociologie de l'engagement sera réalisée en III.2.2.1.

2 Cité par Michel Marie, *La nouvelle vague : une école artistique*, Paris, Colin, 2013, p. 12.

3 Mario Adobati, Entretien avec Janisch Attila (2), 28 mars 2017.

4 *Idem*.

5 Michel Marie, *La nouvelle vague : une école artistique*, op. cit., p. 13-14.

6 Mario Adobati, Entretien avec Kornis Anna, 16 avril 2017.

7 Roger Crittenden (éd.), *Fine Cuts: The Art of European Film Editing*, Oxford, Focal, 2006, p. 227.

Je m'identifie comme une « intellectuelle handicapée ». Je n'ai jamais fait partie d'aucun club, je ne voulais pas, mais personne n'aurait voulu me prendre non plus. J'ai pris part au changement de régime, j'ai aidé avec le szamizdat Beszelő. J'avais une bonne relation avec ces gens. [...] Je n'ai jamais fait partie d'aucun studio, j'étais l'amie de tous. Je suis totalement indépendante. J'étais et suis très active politiquement, mais je n'y ai jamais pris part. Je ne suis pas religieuse non plus.¹

Nous reviendrons à cette riche citation qui résume la situation générale de cette société, entre opposition et passivité [III.2.2.2]. Refuser l'affiliation est, cependant, un trait commun à ces personnes. Le problème pourrait aussi être pris d'un tout autre bout. Sipos, ingénieur-son sur les films de Szász, Janisch, Bódy ou Enyedi, résume la situation différemment. Lorsque je lui demande s'il a souvent travaillé avec les mêmes réalisateurs, espérant l'amener de lui-même à formuler une idée proche de celle d'un groupe, il rit et répond : « j'ai travaillé sur plus de cent films. Mais il y avait parfois de bonnes relations, parfois pas. »² Il n'y a donc, au niveau des films, toujours pas de groupe au sens de collaborations exclusives, mais des affinités relationnelles et professionnelles qui, elles, contribuent ensuite à solidifier tel ou tel versant de la structure sociale. C'est ici que se trouve la principale force agissante de cet aspect de la société liée, au départ, par un même corps de professions qui possède, de surcroît, une souplesse suffisante pour intégrer des professions issues des autres arts – écrivains, compositeurs, architectes, etc.

L'autre leçon qu'offre l'exemple de Sipos³ veut que pour présenter cette société dont le caractère micro ne doit pas faire oublier qu'elle comprend malgré beaucoup de membres et un multiple incalculable de relations, il nous faille repartir du plus petit dénominateur commun : les cinéastes. Ils sont, dans l'acception la plus restreinte de la série noire hongroise, au nombre de cinq. C'est eux que je propose de prendre comme point de départ pour cette ébauche de cartographie sociologique, parce qu'ils ont aussi l'avantage de régler, au niveau des films, les relations sociales à travers les collaborations professionnelles. Ils sont ainsi plus au centre, plus matrices de sociabilisation que la plupart des autres catégories socio-professionnelles. L'organisation qui en résulte aura le réalisme d'une suggestion commerciale de présentation : toujours beaucoup plus rigide que l'organicité qui commande aux rapports humains.

II.2.2.1.2 Les noyaux durs : Tarr et Fehér, Szász et Janisch

Au départ de cette série, il y a une amitié, qui est aussi un rapport de maître à élève : Fehér et Tarr. Il ne fait aucun doute que la proximité largement supérieure qui existe entre leurs poétiques respectives dès la fin des années 1980 s'explique principalement par leur proximité sociale. Tarr, qui ne reconnaît pas facilement ses influences, répondit à Meade : « György Fehér a produit *Le Tango de Satan* et j'ai travaillé sur deux de ses films. Nous avons une amitié, c'est tout. »⁴ Je considère naturellement cette affirmation suspecte, dépréciative et infidèle à une réalité toute différente. Fehér est crédité dès le générique d'*Almanach d'automne* en tant que dramaturge, est remercié à celui de *Damnation* et celui des *Harmonies*

1 Mario Adobati, Entretien avec Szabó Ildikó, 21 avril 2017.

2 Mario Adobati, Entretien avec Sipos István, 5 mai 2017.

3 Mais que démontre la quasi-totalité des personnalités étudiées – Derzsi, Medvigy, f. Kovács, etc.

4 Fionn Meade, « Béla Tarr », *op. cit.*, p. 39.

Werckmeister où certains textes sont de lui¹, et il produit à travers le studio Társulás *Le Tango de Satan*. De l'autre côté, Tarr est crédité comme consultant sur *Crépuscule* et co-scénariste de *Passion* avec Fehér. Ce dernier meurt en 2002, les deux cinéastes ont donc collaboré sur chacun de leurs films respectifs depuis le milieu des années 1980, début spirituel de la série noire [III.2.3.1].

Si Víg, Krasznahorkai et Hranitzky sont la chasse gardée de Tarr², autour des deux gravite un cercle d'artistes et techniciens que l'on retrouve régulièrement sur tous les films qui nous occupent : les chefs-opérateurs Medvigy Gábor et Gurbán Miklós, les décorateurs Katona Sándor et Tóth Béla Zsolt, Pauer Gyula comme costumier, décorateur et acteur, Breckl János comme costumier et les acteurs Derzsi János, Székely B. Miklós et Haumann Péter. À ceci s'ajoute encore plusieurs dizaines de personnes qui participent régulièrement aux films de l'un ou de l'autre³.

Le cas de Fehér est sensiblement différent de celui de Tarr, et ce à plusieurs niveaux. Il est l'un des rares acteurs de la série noire appartenant à la génération précédente (né en 1939, une quinzaine d'années avant la génération de 1950-1955). Mort à l'âge de 63 ans, le poids de son absence que l'on sent chez beaucoup montre avec quelle force il a marqué le monde cinématographique hongrois. Aussi, si Tarr est une figure à la fois au centre de la série noire, mais aussi en marge de tous les autres (Kovács titrait l'un de ses articles sur le cinéaste « un outsider au centre »⁴ : il est difficile de définir plus justement sa position), Fehér, lui, bien que naturellement en marge, eut une influence considérable. On retrouve sa trace jusque dans les détours les plus inattendus d'une conversation. Forgách András répond à une remise en question de l'authenticité des relations dans les années 1980 au sein de ce milieu en affirmant avec détermination : « Gyuri [Fehér György], c'était mon ami ! »⁵ Il lui consacre aussi un article beau et dense, de critique autant que, comme toujours, d'écrivain⁶. Szász explique que c'est « mon collègue, Fehér György, [qui] m'a offert une belle Mari. Et elle n'avait aucune expérience en cinéma. »⁷ Janisch raconte une anecdote dont il sera plus amplement question en [cf. p. 445-446] mais qui montre le début houleux de leur relation se transformer en profonde estime et en amitié. Derzsi János le rencontre alors que, expulsé provisoirement de l'école, il travaille en tant que cascadeur. L'acteur le classe dans ses cinq cinéastes hongrois préférés, avec Janisch, Tarr, Bódy et Jancsó⁸. En somme, même en considérant que le sentiment porté à Fehér est renforcé par de la nostalgie pour le défunt, il est indéniablement une figure qui a su attirer d'emblée l'admiration de ses collègues et leur amitié. Du haut de sa différence d'âge, il est peut-être la figure la plus au centre, ce qui ne signifie pas pour autant dire qu'il puisse être considéré

1 Le générique crédite ceci : *A forgatókönyvet Krasznahorkai László Az ellenállás melankóliája című regénye alapján, Fehér György, Dobai Péter és Dósa Kiss Gyuri szövegeinek, Lars Rudolph ötleteinek felhasználásával* : « sur la base du roman de László Krasznahorkai La Mélancolie de la résistance, avec des textes de Fehér György, Dobai Péter et Dósa Kiss Gyuri, et l'utilisation d'idées de Lars Rudolph ».

2 Ce qui s'explique très simplement par le fait que Fehér adapte plus volontiers d'autres œuvres littéraires, utilise de la musique pré-existant au film et n'est pas marié à la femme de Tarr.

3 Un tableau des récurrences est disponible en annexes 4 et 5.

4 Kovács András Bálint, « Un outsider au centre », *op. cit.*

5 Mario Adobati, Entretien avec Másik János, Forgách András et Marcovich Anikó, 8 juillet 2015.

6 Forgách András, « Könyörtelenül szelíd szenvedély », *Filmmilág* (2), février 2008.

7 Szász János, « *Woyzeck* director Janos Szasz », *op. cit.*

8 Mario Adobati, Entretien avec Derzsi János, 1er avril 2017.

comme un patriarche, pas plus qu'il ait jamais endossé une quelconque valeur fédératrice.

À ce premier duo en répond un autre¹, formé par Szász et Janisch. Celui-ci fonctionne très différemment, mais présente une cohésion comparable : ils sont consultants sur certains des films de l'autre, enseignent ensemble à l'école du film, sont tous deux impliqués dans la création d'un studio (avec Enyedi Ildikó et Kamondy Zoltán)², etc. – une puissante amitié lie les deux cinéastes. Autour de celle-ci, d'autres électrons plus ou moins libres : Forgách András par exemple est l'auteur de Janisch, depuis son premier court-métrage de fiction jusqu'à son dernier, et le cinéaste aime rappeler que si l'auteur n'a pas écrit *En retenant son souffle*, « la meilleure phrase du film est la sienne : *minden napra kell egy jó cselekedét*, “il faut une bonne action pour chaque jour”, quand ils brûlent les insectes, et tu vois cette putain de scène, quand ils ont brûlé les Juifs dans les fours crématoires. »³ Cité aussi à titre de critique, il a publié en 1997 un article sur la série noire elle-même, « Black and Blacker », geste le rapprochant encore du centre.

II.2.2.1.3 Les monteuses de la série noire

Kornis Anna occupe une place des plus intéressantes. Monteuse sur le premier long-métrage de Tarr, elle découvrait alors son métier en même temps que le cinéaste⁴. Elle est toutefois plus proche de Janisch et Szász dont elle monte chacun des films. Le résumé que fait Janisch de leur collaboration est touchant de respect professionnel et d'affection amicale : « elle est la plus ancienne connexion, [...] je l'ai rencontrée à la sortie de la classe [à l'école du film], et on a fait le premier film documentaire ensemble et [la collaboration] était vraiment bien, mais ça n'était pas très long parce que c'était juste l'interview des deux hommes homosexuels [...]. C'était juste un ou deux jours de montage parce qu'on l'a édité chez moi, ce n'était pas grand chose, donc mon deuxième film, *Robert et Robert* a été la première vraie collaboration avec Kornis Anna, elle est intelligente et j'aime énormément travailler avec elle. »⁵ Kornis est un excellent exemple de la forme que prennent les modalités d'interaction et de la façon dont elles se développent au sein de cette société, tissant ensemble professionnalisme et amitié au grès des collaborations. En conséquent, les affinités guident les collaborations et ces dernières construisent (parfois) des amitiés solides en retour : « avec [Janisch] Attila et [Szász] János, on s'est retrouvé parfois. Attila est un très bon ami, sa femme aussi. János parfois, même si pas autant. [Szabó] Ildikó est aussi une amie, mais nous ne sommes pas si proches, nous sommes heureuses quand nous nous rencontrons par hasard. »⁶

1 Dans un cas comme dans l'autre, il n'y a pas de « duo » au sens propre, bien plutôt une affinité supérieure. Les collaborations se font sur le mode de l'entraide, non de la co-création : chacun des quatre auteurs produit des œuvres singulièrement différentes de ses collègues.

2 Csejdy András, « Haditudósítás », *op. cit.*

3 Mario Adobati, Entretien avec Janisch Attila, 27 juillet 2015. Il ne faut surtout pas prendre cette phrase au pied de la lettre ; la scène est chargée émotionnellement de tristesse et de colère.

4 Roger Crittenden (éd.), *Fine Cuts: The Art of European Film Editing*, *op. cit.*, p. 224-225.

5 Mario Adobati, Entretien avec Janisch Attila, 27 juillet 2015.

6 Mario Adobati, Entretien avec Kornis Anna, 16 avril 2017.

Cette brève citation montre bien les différents degrés de développement des relations dans ce milieu socio-professionnel, auxquels il faut encore ajouter les relations amoureuses – et celles, naturellement, plus légères mais dont il ne reste aucune trace – dont les exemples sont très nombreux : Tarr et sa femme Hranitzky Ágnes, Janisch et Illés Klára dont la récurrence au générique¹ de chacun de ses films jusqu'à *Ombre sur la neige* inclus m'avait amené à poser la question de son lien à l'équipe, ou encore Szabó et son mari producteur (des films de Bódy par exemple). Du point de vue de la sociologie, nous sommes donc dans une situation où les acteurs de la société cinématographique (élargie) hongroise évoluent au sein d'un milieu dans lequel le caractère commun des finalités (le film) entraîne le rassemblement de contributions à la fois différenciées et complémentaires (en termes de compétences et de ressources mobilisées par chacun). Celles-ci ont pour conséquences des formes de rétribution diversifiées, allant du salaire perçu à la création d'une œuvre commune, mais parmi lesquelles se trouve aussi potentiellement une transformation du statut de la relation, passant de professionnelle à amicale. Le film, lorsqu'il est produit dans une société aussi dense et réduite, est un formidable agent de sociabilisation qui tend à intégrer tous les individus y participant, bien souvent au-delà du simple niveau professionnel puisque l'entre-aide volontaire, parfois bénévole², entraîne en retour des formes de reconnaissance et de gratification profondes, enracinées dans quelques jours de sueur partagés plus ou moins joyeusement.

Pour clore le cas de Kornis, il faut encore expliciter sa présence sur *Meurtres d'enfants*, afin de comprendre exactement sa place dans la série noire et la façon (l'étendue) dont elle en resserre les liens : la collaboration entre la monteuse et la réalisatrice est d'une nature différente, puisqu'elle a travaillé sur *Meurtres d'enfants* à titre exceptionnel, la monteuse habituelle de Szabó étant enceinte à ce moment-là. Kornis explique qu'elles se connaissaient de longue date, de leur époque commune au Balázs Béla Stúdió (BBS) et grâce au mari de la réalisatrice : « Ildikó n'est pas une personne facile, mais je l'aime beaucoup, et j'ai eu une chance immense, puisque pendant le tournage de *Meurtres d'enfants*, elle était dans une excellente humeur, et le temps du tournage et du montage fût extrêmement agréable. C'est une personne très spéciale, elle voit les choses de façon très différente des autres. »³ Après quoi elle est retournée à sa monteuse habituelle, Pósz Zsuzsa⁴.

Fehér, de son côté, travaille sur ses deux films avec Czeilik Mária, monteuse issue de la télévision (leur première collaboration remonte à son téléfilm de 1976, *Richard III*), et avec Szentandrás Éva pour *Passion*, personnalité intrigante que l'on retrouve créditée pour le montage d'*Ombre sur la neige*, en tant qu'assistante monteuse pour le film suivant de Janisch *Long Crépuscule* et sur *Woyzeck*, et enfin en tant que *munkatárs* sur *Le Tango de Satan*. En ajoutant à cette liste Hranitzky, monteuse de tous les films de Tarr, on s'aperçoit que les métiers du montage sont invariablement tenus par des femmes, sans qu'il me semble qu'il y ait beaucoup plus qu'une coïncidence ici : le cinéma hongrois recèle également d'excellent

1 Créditée en tant que *munkatárs*, « collaborateur/collaboratrice ».

2 Notamment pour ceux participant au film ailleurs que sur les postes à responsabilité ou demandant une formation technique spécifique : venir donner un « coup de main » à un ami, pour monter le décor par exemple, est monnaie courante en Hongrie où les budgets sont si limités (et ce particulièrement chez les réalisateurs débutants).

3 Mario Adobati, Entretien avec Kornis Anna, 16 avril 2017.

4 Personnalité moins centrale de la série noire, elle est toutefois aussi monteuse sur *Stand de tir*, ainsi que sur des films de Jeles András, Pál Sándor ou Kamondy Zoltán.

monteurs, ce corpus ne le reflète pas.

II.2.2.1.4 Une école de chefs opérateurs hongrois ?

Trois chefs opérateurs principaux ont travaillé sur les films de la série, contribuant grandement à la qualité de ses images. Sas Tamás, à ce titre, pose des questions intéressantes qui permettent d'élargir la cartographie sociologique à des problèmes liés aux conséquences du changement de régime sur les collaborations et relations. Chef opérateur sur *Ombre sur la neige* et *Meurtres d'enfants*, sa relation avec les deux cinéastes s'est grandement détériorée suite à sa décision d'embrasser le capitalisme et de travailler sur des films commerciaux et des publicités pour gagner – enfin – un salaire correct (de son propre aveu, sans qu'il y ait un jugement de ma part)¹. Les explications de Szabó et Janisch quant à leur brouille respective avec Sas sont pour le moins peu claires², sans que j'aie estimé pertinent d'éclaircir les détails de ce qui relève, en définitive, d'une querelle privée. Szabó fit, à ce sujet, une remarque des plus intéressantes, en soulignant à propos de la société cinématographique de l'époque que « tout le monde connaissait tout le monde, et je blâme vraiment le changement de régime d'avoir ruiné ça, parce que tout le monde devenait individualiste et ça a tout mis en pièces. »³ Les conséquences de 1989 sur les milieux artistiques en termes de dynamisme des relations sociales restent encore largement à explorer. Terminons le cas Sas et son intégration dans cette structure sociale en rappelant qu'il connaît, naturellement, les autres cinéastes, mais explique qu'il n'aime pas Szász comme personne même s'il respecte et estime ses films, et qu'en revanche il n'aime pas les films de Tarr et Fehér qu'il qualifie d'« amateurs » et de trop complaisants avec la critique⁴. L'absence d'affinités comme la présence de querelles personnelles, de jalousies et de ressentiments ne doivent pourtant pas faire douter de l'existence d'une micro-société soudée ; elles en seraient plutôt la preuve, l'autre versant nécessaire à toutes relations humaines. Sas a pleinement contribué à donner sa marque esthétique à la série noire, sa sensibilité marque les images de deux des principaux films. Il montre ainsi que des pensées du cinéma en apparence opposées ont pu donner lieu à des œuvres marquées de similitudes très fortes, affaiblissant la thèse d'un rapprochement sur la base d'affinités sociales au profit, cependant, de liens plus profonds, que l'analyse sociologique continuera à diriger vers le champ de l'histoire, ciment commun à toutes ces personnalités.

C'est donc, ici, les relations sociales qui détermineront les collaborations, puisque Janisch comme Szabó opteront pour Medvigy Gábor sur leurs prochains films, notamment remarqué à cette époque pour son travail admirable sur *Damnation*, *Le Tango de Satan*, *Stand de tir* et tous les films de Kamondy. Toutes ces collaborations, sur les films de la série ou sur ceux d'après réalisés par ces cinéastes, font de Medvigy

1 Mario Adobati, Entretien avec Sas Tamás et son épouse, Csikesz Judit, 14 avril 2017.

2 Janisch m'a expliqué que pour *Long Crépuscule* « j'ai changé d'avis sur lui parce que notre connexion s'est brisée, il est parti faire des publicités et j'étais pressé et il voulait faire son propre business et je lui ai dit "Ok mais ça n'est pas très correct vis-à-vis de moi" », tandis que Sas m'a dit que Janisch et Szabó tournaient leur film au même moment, qu'ils refusaient tous deux de décaler d'une semaine le tournage et ont choisi tous deux un nouveau chef opérateur, ce qui a mis à mal leur amitié.

3 Mario Adobati, Entretien avec Szabó Ildikó, 21 avril 2017.

4 L'expression exacte n'a pas lieu d'être retranscrite ici. Ces informations sont issues de Mario Adobati, Entretien avec Sas Tamás et son épouse, Csikesz Judit, 14 avril 2017.

le principal chef opérateur de la série noire. Janisch, à ce propos, explique que c'est justement le travail de Medvigy sur les films de Tarr qui l'a amené à faire appel à lui sur *Long Crépuscule*, parce que « Medvigy est le seul chef opérateur qui voit les paysages comme moi »¹. Janisch raconte ensuite que parti le voir, il a dû attendre le jour suivant que Medvigy voie son docteur, mais que celui-ci lui diagnostiqua un cancer. Janisch prit son mal en patience, et attendit un an que Medvigy soit rétabli et prêt à travailler – un geste, typique de Janisch, où l'obstination le dispute au professionnalisme, et qui rappelle aussi l'importance capitale que le cinéaste accorde aux paysages. Medvigy poursuivit son travail avec Tarr jusqu'aux *Harmonies Werckmeister*, qui demanda la participation successive de pas moins de cinq chefs opérateurs, tant les conditions de travail étaient difficiles. Comme le formule Medvidy, « on a eu des moments difficiles avec Béla [Tarr], on a eu de grosses disputes, mais ça va, on s'est pardonné l'un à l'autre et on se respecte l'un l'autre. »²

Le dernier chef opérateur d'importance dans la série est Máthé Tibor, qui signe la photographie de *Passion*, ainsi que des films de Szász et d'Enyedi notamment. Un entretien publié dans *Filmkultúra* permet un dernier développement quant à la situation des chefs opérateurs en Hongrie : Sas y interviewe lui-même Máthé, et lui demande s'il n'est pas apparu une école hongroise de chefs opérateurs. Máthé lui répond alors : « je ne sais pas s'il y a un style de chef opérateur du tout. Un homme tombe d'un film à un autre. C'est toujours le film donné qui décide de l'image. Une fois je fais un film en couleur, la fois d'après en noir et blanc. »³ Sas, de son côté, explique qu'à son avis, « il n'y a pas d'école de chef opérateur. Il y a eu de très grands chefs opérateurs en Hongrie, mais ils sont indépendants, il n'y a pas de connexion entre eux. »⁴ Il n'y a donc pas de groupe même au niveau de cette profession ; la qualité de leur travail, souvent remarquée depuis les années 1960, est bien plutôt le produit d'une conjonction d'intérêts, elle-même née d'une formation similaire à une école du film où les cinéastes ont appris, dès le départ, à travailler en étroite collaboration avec les autres corps de profession. C'est donc à la structure de l'école du film que sont dûs ces succès, plutôt qu'à un quelconque rassemblement sur le plan sociologique : Sas avoue bien connaître Medvigy et Máthé, mais n'en avoir jamais été proche⁵.

II.2.2.1.5 Intégration dans la société artistique hongroise

Il faut enfin rappeler que cette communauté n'est pas restreinte au monde cinématographique, ni même à celui des participants aux films de la série noire. Il m'a paru justifié de procéder à une étude exclusivement centrée sur quelques unes de ses figures principales pour des raisons de concision, de possession d'informations et, surtout, de pertinence. Il suffit maintenant d'évoquer quelques uns des liens qui intègrent les acteurs de cette série dans une structure plus vaste dont il sera plus amplement question en [III.2.2].

1 Mario Adobati, Entretien avec Janisch Attila (2), 28 mars 2017.

2 Erdély Mátyás, « BKF Fényíró Filmklub 39 – Vendég: Medvigy Gábor », *op. cit.*

3 Sas Tamás, « Nem csak a fényekkel kell törődni! Beszélgetés Máthé Tiborral », *op. cit.*

4 Mario Adobati, Entretien avec Sas Tamás et son épouse, Csikesz Judit, 14 avril 2017.

5 *Idem.*

Dans le milieu cinématographique hongrois d'abord – la Hongrie, du fait de la barrière linguistique principalement, s'exporte très peu –, il semble difficile de ne pas mentionner la figure de Bódy Gábor. Né en 1946, il est l'aîné de cette génération d'une petite dizaine d'années, et eût une influence sur elle dont l'étendue est difficilement mesurable, mais que tous s'accordent à reconnaître¹. Le personnage, qu'il n'y a pas lieu de présenter en détails ici, est tout à la fois cinéaste, universitaire et théoricien du cinéma². La poétique de ses films est bien loin de celle de la série noire ; c'est plutôt sa personnalité, son charisme et son charme qui ont fait de lui une figure d'une telle importance dans ce milieu. Il se suicide en 1985, âgé de 39 ans, après quoi est révélé son rôle d'espion à la solde du gouvernement. Son dernier long-métrage, *Le Chant nocturne du chien* (*A kutya éji dala*, 1983), dans lequel il joue lui-même le rôle d'un faux-prêtre vrai-espion, prend une tournure dramatique de confession trop sincère. Víg réalisa un dossier dans le cadre de ses études à l'université sur la réception de cette révélation sur son entourage. L'architecte et designer d'intérieur Ferenczfy Kovács Attila, auquel on doit les décors des films de Janisch par exemple, lui doit son rapprochement avec le milieu du cinéma. Tarr l'a suivi quelques années après pour enseigner à Berlin comme Bódy l'avait fait en 1982 et 1983³, etc. : on ne peut que regretter que les traces laissées par les innombrables rencontres de Bódy avec les personnalités étudiées n'aient été consignées méticuleusement, qu'il n'existe aucune archive des discussions, échanges ou soirées durant lesquels il a pu exercer une influence subtile sur les esprits et les œuvres. L'historien se console en découvrant, à chaque détour de conversation, son ombre que j'imagine taquine et espiègle, raffinée et un peu bourrue à l'occasion.

Autre disparu majeur de cette communauté auquel les personnes interviewées font presque toujours référence, le chanteur Cseh Tamás. Il est une figure indissociable de l'underground artistique hongrois auquel les membres de la série noire appartenaient – en fait l'un des seuls *groupes* réellement définissable sociologiquement auquel les individus étudiés sont rattachables, en tant que tel, un parfait exemple de la façon dont s'entremêlent les fils humains d'un monde de l'art à un autre, et de l'artificialité à laquelle est vouée toute tentative de les séparer pour les soumettre à la compréhension de l'analyste. Szász passe de la mise-en-scène de théâtre au cinéma en réalisant un moyen-métrage, *Utóirat* (1988), ayant le chanteur pour sujet et d'après son album. Cseh écrivit une chanson, « Füst (végre egy dal a cigarettáról) »⁴ pour un court-métrage de fin d'année à l'école du film que Szabó réalisa, ayant pour réel sujet les allumettes manquantes à l'allumage d'un joint de cannabis dans une soirée. Dans le monde de la musique, Másik fut très proche de lui, ils ont réalisé de nombreux concerts ensemble. Víg fut moins proche de Cseh que de Másik⁵, mais « on se connaissait et on s'appréciait »⁶.

1 Mes entretiens avec Kornis Anna, Víg Mihály, Kovács f. Attila, Kiss Anikó, Forgách András et Másik János. Toutes les informations relatives à Bódy présentes dans ces paragraphes sont extraites de ces entretiens.

2 Il fut notamment passionné par le structuralisme et par les recherches de Christian Metz.

3 Jean-Pierre Jeancolas, *L'Œil hongrois*, *op. cit.*, p. 213. Bódy avait alors beaucoup de respect pour Tarr. Leur relation était « distante mais amicale, et les autres [cinéastes] aussi lui doivent beaucoup. » Je remercie Kovács András Bálint pour la précision, donnée dans un échange écrit le 30 mai 2020.

4 « Fumée (enfin une chanson sur la cigarette) ».

5 Ils travaillent par exemple ensemble sur la bande son du film de Xantus János, au cœur de la culture pop des années 1980, *L'Esquimaude a froid* (*Az Eszkimó asszony fázik*, 1983).

6 Mario Adobati, Entretien avec Víg Mihály (2), 20 avril 2017.

Plus généralement, il y aurait ici des liens à explorer plus avant entre cette société et les cultures musico-sociales du punk, de la cold-wave et de la new-wave ayant déferlé sur l'Europe de l'Est dans les années 1970 pour le premier et 1980 pour les secondes. Szabó raconte volontiers que le premier album du groupe iconique 'Trabant'¹, dont Víg était membre fondateur et compositeur, fut enregistré dans son appartement². Comme le dit Víg, élément central de cette contre-culture musicale :

En Hongrie, au cours des années post-1975, plusieurs groupes jouaient de la musique alternative et constituaient la nouvelle vague de cette tendance. Il y avait une vingtaine de groupes dont les membres se connaissaient, s'entraidaient, se prêtaient les instruments, et cherchaient des salles de répétition. [...] À l'époque, la communauté que formaient ces gens à Budapest était très restreinte. Tout le monde se connaissait et était intéressé par le travail des autres. Lorsqu'un nouveau film hongrois sortait, on allait aussitôt le voir.³

Le Tango de Satan en est l'exemple le plus évident, puisque, comme l'explique bien Krasznahorkai, « celui qui répète ce mot [*baktattam*], par exemple, il n'est pas acteur. C'était un merveilleux caméraman qui a photographié des petites choses, de fantastiques images de surfaces. Et certains des autres étaient des peintres, musiciens, une actrice de Yougoslavie, Béla arrivait à contrôler ces personnalités très bien. Parfois cruel et parfois très amical. »⁴ Ce geste, rappelons-le, est en lui-même une référence ou, à tout le moins, un emprunt à Bódy dont le *Narcisse et Psyché* (*Nárcisz és Psyché*), dès 1980, faisait jouer une partie de ses personnages par des membres de l'avant-garde hongroise de son époque, acteurs non professionnels⁵ : quoi que Tarr nie s'être inspiré de Bódy et attribue ces similarités « à une pure coïncidence », Kovács lui-même affirme qu'« il y a trop de liens cinématographiques et biographiques pour accepter ça comme une coïncidence. » Sa conclusion, habile, ménage le cinéaste, puisqu'il justifie la position de Tarr en convoquant l'hypothèse d'un « geste avant-gardiste qui était en vigueur dix ans auparavant, et la raison pour laquelle il le fit est qu'il considérait ses films comme, d'une certaine façon, poursuivant ce mouvement d'avant-garde. »⁶ Tout en étant d'accord avec Kovács, je soupçonne cependant Tarr d'une nouvelle démonstration de mauvaise foi et de ses éternelles réticences à se reconnaître des maîtres ou des influences – même parmi ses proches et amis [I.1.5].

En définitive, ce qu'il importe de saisir ici est bien la relation qui unissait les membres de la série noire aux avants-gardes artistiques et à l'opposition démocratique hongroises, et qui est de l'ordre de la partie pour le tout : « si tu en venais à connaître telle personne, alors tu connaissais aussi telle autre et telle autre, donc tout le monde connaissait plus ou moins tout le monde. Quand j'ai rencontré mon mari, on a réalisé qu'on avait beaucoup d'amis en commun, donc ça n'était pas un groupe si serré, c'était le plan

1 Nommé avec ironie d'après les célèbres voitures hongroises emblématiques des années 1960-1970, emblèmes d'un communisme kádarien déjà vieillissant pour cette génération de jeunes adultes dans les années 1980.

2 Mario Adobati, Entretien avec Szabó Ildikó, 21 avril 2017.

3 Hubert Chiffolleau, « Entretien avec Mihaly Vig », *op. cit.*, p. 27.

4 Mauro Javier Cardenas, « Conversations with László Krasznahorkai », *op. cit.*

5 Parmi lesquels les poètes Pilinsky János et Hajas Tibor, le metteur en scène de théâtre Bucz Honor, les vidéastes Bonta Zoltán ou Erdély Miklós (autre figure majeure et influente de cette avant-garde), ou encore l'historien Hoppál Mihály, spécialiste du shamanisme.

6 Kovács András Bálint, *Béla Tarr*, *op. cit.*, p. 80 comme pour la précédente citation.

intellectuel et des pensées qui nous rassemblait. Ta profession te donnait, d'une certaine façon, une place dans une société donnée. »¹

Beaucoup d'autres personnalités gravitent dans et/ou autour de la série noire, et mériteraient une mise à l'honneur. Il en va ainsi de producteurs comme Árvai Jolán et Miskolczi Péter, d'acteurs comme Derzsi János, Kovács Lajos ou Almássy Albert Éva², du compositeur Másik János, de l'ingénieur-son Sipos István, du truquiste Varga Imre, etc. J'ai volontairement choisi de m'arrêter plus longuement d'abord sur le cas des monteuses qui me permettait, même brièvement et sans m'engager personnellement sur cette voie, d'appeler à une étude de la question des femmes dans cette micro-société et, ensuite, sur le cas des chefs opérateurs, afin d'éclaircir la confusion régnant parfois à l'Ouest quant à l'existence d'une véritable école ainsi que, surtout, pour l'influence très forte qui leur revient quant à la production de l'image et de sa poétique. Je finis ainsi par quelques figures extérieures à la série noire mais qui exercèrent une influence considérable dessus. Nous avons ainsi pu constater que 1) les capitaux sociaux de chaque individu (soit l'ensemble des relations sociales et des réseaux de connaissances dont il dispose) se recourent grandement, sans pour autant s'agglomérer en un ensemble unique – preuve du fait de la grande proximité et densité de cette société comme de sa taille modeste, mais aussi du fait qu'il n'y a pas de *groupe* à proprement parler, du moins pas au niveau restreint de la série noire ; 2) les modalités d'intégration sociale que propose le milieu du film (sa création, sa production, sa post-production et, dans une moindre mesure, sa distribution) sont diverses, mais laissent la part belle aux affinités : les professionnels sont généralement libres de choisir leurs collaborateurs, ce qu'ils font à l'aide de critères alliant respect et estime du travail de chacun, convergence d'opinions (politiques, esthétiques, etc.) ou encore centres d'intérêts communs qui ne prennent pas le cinéma comme limite, même si le milieu professionnel est parfois déterminant ; et 3) que les rapprochements s'effectuent sur la base de moyens tels que le bouche-à-oreille³ et le hasard des rencontres dans les milieux principalement fréquentés par ces cercles sociaux et dont il va être à présent question.

II.2.2.2 PRINCIPAUX FOYERS DE SOCIABILITÉ

Cette partie doit beaucoup au chapitre de *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*, intitulé « Réseaux culturels et structures sociables : le livre et la veillée »⁴. L'auteur y observe avec brio l'importance que revêtent les activités en apparence insignifiantes se produisant lors des veillées du soir dans la *domus*, telles que les discussions ou les lectures de livres, ou à la taverne, lors de la messe ou des réunions de clans. Il

1 Mario Adobati, Entretien avec Kornis Anna, 16 avril 2017.

2 Les passages du théâtre au cinéma et inversement seraient intéressantes à étudier. Ils relèvent cependant d'une problématique bien plus large puisqu'ils ne sont pas propres à la série noire, mais bien à la nature même du *star system* hongrois, incapable de s'exporter.

3 Janisch, en mal d'ingénieur son après le fiasco de Farkas Kálmán sur *Robert et Robert*, rencontre Sipos par le biais de Kornis dont elle avait fait la connaissance sur le tournage du film de Bódy *Narcisse et Psyché*, sur lequel ils travaillaient tous deux en leur qualité respective. Mario Adobati, Entretien avec Janisch Attila (2), 28 mars 2017.

4 Emmanuel Le Roy Ladurie, *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324, op. cit.*, chapitre XV.

souligne que c'est au gré des rencontres dans ces *foyers de sociabilité globale* que non seulement se forment et se défont les alliances et relations sociales, mais qu'en plus ces foyers sont le creuset dans lequel les idées se fondent en un alliage noble : les acteurs sociaux se retrouvent autour d'activités et de centres d'intérêts partagés, dans des lieux identifiés et validés par la communauté, au cours de moments servant à se rencontrer mais aussi, de façon formelle ou non, à élaborer et/ou puis transmettre des prises de position aussi bien politiques qu'esthétiques. La réflexion ci-après a pour but de présenter quelques uns de ces foyers de sociabilité globale ou spécialisée (souvent les deux) en soulignant certaines des spécificités relatives à l'organisation de cette société.

II.2.2.2.1 La centralité de Budapest

Le lecteur pourrait être surpris de ne trouver, dans les pages suivantes dédiées aux principaux lieux dans lesquels se retrouvaient les sociétés (se recoupant partiellement) de la série noire, de l'underground artistique et de l'opposition démocratique, aucune mention d'une structure extérieure à Budapest. Sans vouloir signifier l'absence totale de vitalité des mondes de l'art en dehors de la capitale hongroise, cet élément du récit reflète une situation bien réelle, caractérisée ainsi : 1) les rares villes universitaires comportant un pôle artistique d'une certaine importance s'organisent parfois jusqu'à produire des événements¹ ; 2) les artistes n'étant pas originaires de Budapest viennent s'y installer dès que le passage à l'âge de jeunes adultes les fait rechercher des structures plus conséquentes, à même d'accueillir leurs projets et ambitions² ; 3) les artistes, *depuis Budapest*, organisent occasionnellement des événements en province³ ; 4) le monde cinématographique, pour des raisons notamment matérielles (localisation des studios, du matériel de tournage, des diverses institutions, etc.), est presque exclusivement restreint à la capitale. En résumé et à la différence de la France, la Hongrie ne dispose d'aucun pôle même comparable à la capitale (comme Lyon, Marseille et au moins une dizaine d'autres villes en France) ou, pour prendre l'exemple d'un pays plus proche culturellement, de la Pologne qui oppose à Varsovie des villes comme Łódź pour le cinéma, ou Cracovie, Poznań, Gdańsk, etc.

Cet état de fait est une conséquence directe du redécoupage géographique imposé à la Hongrie par le traité de Trianon :

*Le traité de Trianon suivant la Première Guerre mondiale, en détachant du pays ses sous-centres les plus importants, tels que Pozsony (Bratislava, Slovaquie), Kassa (Kosice, Slovaquie), Nagyvárad (Oradea, Roumanie), a réduit un réseau d'agglomérations historiquement formé et caractérisé, à part quelques exceptions, par des villes de l'ordre de 20 000 habitants en moyenne, au schéma budapestocentrique avec un réseau routier et ferroviaire radial, et un système sous-urbanisé d'agglomérations constitué par des petites villes.*⁴

1 Klaniczay mentionne « les expositions du groupe Hard Edge du Pécsi Műhely (atelier de Pécs) », dans Klaniczay Gábor, « L'underground politique, artistique, rock (1970-1980) », *Ethnologie française* (2), juin 2006, p. 289.

2 C'est le cas, par exemple, de F. Kovacs Attila, justement originaire de Pécs.

3 Comme le groupe Szüreenon, duquel Pauer Gyula faisait partie, qui s'expose à la chapelle de Balatonboglár sous l'influence de Galántai György au début des années 1970, avant la fermeture forcée de celle-ci par l'État.

4 Baráth Etele, « Tendances décentralisatrices dans l'aménagement du réseau urbain hongrois durant la décennie 70 », dans *Régions et pouvoirs régionaux en Europe de l'Est et en URSS*, éd. Jean Radványi et Violette Rey, Paris, Masson, 1989, p. 58.

Le traité a donc eu, comme conséquence, la désorganisation profonde de l'équilibre urbain du pays, en retranchant ses pôles principaux hors Budapest qui devient, en retour, complètement disproportionnée face aux autres grandes villes restantes. Autrement dit, il n'y a désormais plus de contre-poids administratif et culturel dans le pays qui se transforme en une vaste – et vide – province de Budapest.

Cette situation, souligne Enyedi György, n'a pu changer dans l'après-Seconde Guerre mondiale, où « les petits pays avec de larges capitales (Autriche, Hongrie) ont été incapables de développer un nombre substantiel de villes de taille moyenne comme centres secondaires »¹. Ceci est en partie dû au phénomène d'exode rural lui-même comme à « la nationalisation de la société et la centralisation des pouvoirs (et de ses institutions) »² qui, au lieu d'alimenter des centres régionaux, s'est dirigé principalement vers la capitale et, à défaut, vers les périphéries composant la « Grande Budapest ». Lorsqu'en 1986 Enyedi dressait un premier bilan, il soulignait que sur les 125 villes alors recensées, Budapest dépendait du Conseil des ministres, avec seulement cinq autres ayant reçu « le rôle de métropoles d'équilibre dans la politique régionale hongroise » : Debrecen, Győr, Miskolc, Pécs et Szeged³. Enyedi ne garantit pas pour autant la vitalité de ces trop nouveaux pôles sur le plan de la culture, de l'art et de l'opposition politique, puisqu'il poursuit en expliquant que Budapest

*concentre d'une telle manière tout type de pouvoir – non seulement politique mais aussi culturel et économique. C'est dans la capitale que travaillent 72% des travailleurs intellectuels de la recherche et du développement. C'est dans la capitale que siègent toutes les éditions, ce n'est qu'ici qu'on produit des films, et toutes les banques y ont leur siège. La part de Budapest dans le budget national est également extraordinaire : 40-45% des allocations du développement pour les municipalités restent dans la capitale, bien plus que les 124 villes de province ne reçoivent toutes ensemble.*⁴

Le problème n'est donc pas simplement géographique, puisqu'il se redouble d'inégalités de financement très importantes, et ce à tous les niveaux de l'échelle administrative. Il en résulte logiquement un exode des intellectuels vers la capitale (qui à elle seule comprend, à la fin des années 1980, 29,2 % du total des institutions d'éducation supérieure, pour 44,4 % des étudiants hongrois⁵) et explique, en dernier lieu, que celle-ci soit le – presque – unique berceau des initiatives intellectuelles, artistiques et politiques d'une quelconque consistance. Cette situation peine à changer encore après 1989⁶ où, en termes de population, de Budapest à la seconde ville de Hongrie, Debrecen, il reste un écart de l'ordre de 1000%.

À la belle invitation lancée par Michelet « de caractériser la personnalité spéciale de chaque ville »⁷,

1 Enyedi György, « Turning Points of Urbanization in East Central Europe », dans *New Perspectives in Hungarian Geography*, éd. Ádám Kertész et Zoltán Kovács, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1992, p. 108.

2 Magyar Tudományos Akadémia Földrajztudományi Kutató Intézete, *Magyar nemzeti atlasza*, op. cit., p. 334-335.

3 Enyedi György, « Y a-t-il un pouvoir local en Hongrie ? », dans *Régions et pouvoirs régionaux en Europe de l'Est et en URSS*, éd. Jean Radványi et Violette Rey, Paris, Masson, 1989, p. 52.

4 *Idem*. Je souligne.

5 Magyar Tudományos Akadémia Földrajztudományi Kutató Intézete, *Magyar nemzeti atlasza*, op. cit., p. 343.

6 Kerestely Krisztina et Isabelle Ramon, « Budapest, capitale en avance de transition », dans *Les territoires centre-européens : dilemmes et défis. L'Europe médiane en question*, éd. Violette Rey, Paris, Découverte, 1998, p. 246.

7 Jules Michelet, *Histoire de France (Préface)*, Paris, A. Lacroix & cie., 1870, p. XXXVIII.

je répondrais que Budapest, dans les années 1980, n'est pas si différente de la Budapest que l'on peut rencontrer aujourd'hui : elle reste ce petit cœur battant, divisé entre une Buda résidentielle, fière et coquette, brillante de ses hauteurs, globalement plus bourgeoise quoi qu'aient essayé les communistes et, de l'autre côté du Danube, une Pest plus populaire (à l'exception du très touristique centre dans la petite ceinture, et de la rue Andrásy toujours luxueuse), plus vivante et grouillante aussi. Les infrastructures sont parfois plus neuves, construites dans les années 1970 (Déli pályaudvar), mais souvent déjà en décrépitude profonde – et il n'est pas question de les rénover, comme la ligne 2 du métro, à laquelle s'oppose alors la toute nouvelle ligne 3. Il n'y a, pour ainsi dire, aucune publicité nulle part, moins de voitures bien sûr et celles qui meublent les rues goudronnées sont presque exclusivement est-européennes et soviétiques. À mes yeux français, elle fait un peu penser à une ville comme Marseille quant à la forme de ses espaces de contre-culture et aux sociabilisations qui en découlent : un petit monde où tout le monde se connaît vite et se retrouve dans une poignée de lieux publics principaux, une dizaine tout au plus – visitons-en quelques uns.

II.2.2.2.2 Le Balázs Béla Stúdió et le Társulás Stúdió

Durant les décennies kádáriennes, le budget national annuel réservé à l'industrie cinématographique présente un manque, de la valeur du budget total d'un unique long-métrage¹ : c'est la maigre enveloppe réservée, année après année, au BBS, une institution dont la faible envergure financière est entièrement éclipsée par son rayonnement social, culturel et intellectuel. En un sens, la mise en place du BBS en 1959 a été l'entreprise la plus idéologiquement rentable du système communiste – les dirigeants de ce système ayant dû regretter que ce fût aussi l'institution leur ayant été le plus farouchement opposée, et leur ayant posé le plus de problèmes (dans le milieu cinématographique)².

On y produisait donc principalement des films expérimentaux et des documentaires pouvant se satisfaire d'un budget réglé à minima, dont la distribution ne dépassait pas toujours le cadre du studio. Pour ces raisons, le BBS obtint rapidement une place toute particulière dans l'industrie cinématographique : il était soumis à une forme de censure plus lâche que celle gouvernant les autres studios, qui ne s'intéressait au film qu'une fois abouti et présenté : les cinéastes et dirigeants du studio n'avaient pas l'obligation de présenter leur production au public extérieur (mais donc aussi à la censure), ce qui contribuait à faire du BBS un espace de liberté difficilement concevable pendant le communisme.

1 Mario Adobati, Entretien avec Sas Tamás et son épouse, Csikesz Judit, 14 avril 2017. Pour de plus amples renseignements sur le BBS, le lecteur est invité à se reporter à la littérature existant sur le sujet, pour la plupart en langue hongroise : Schubert Gusztáv, « BBS 50 : Filmsziget », *Filmvilág* (3), mars 2010 ; l'article Gelencsér Gábor, « A Balázs Béla Stúdió ötven éve : a kíséréstől a kísérletezésig », *Filmvilág* (12), décembre 2009 et, surtout, l'ouvrage édité par le même auteur, *BBS 50 : a Balázs Béla Stúdió 50 éve*, Múcsarnok, 2009, 367 p.

2 Pour plus d'informations sur les espaces secondaires (une poignée de syndicats ouvriers comme le Művészeti Szakszervezetek Szövetsége ou le Filmalkalmazottak Szakszervezete, d'associations officielles comme le Magyar Film- és Televízióművészek Szövetsége, de conseils de professionnels comme le Filmforgalmazási Tanács ou le Filmterjesztési Tanács ou encore différents types de forums) dans lesquels s'organisa la société civile du monde de l'art cinématographique avant 1989, voir la première partie de l'importante étude de Kozma Károly, « A szakmai civil társadalom (ön)szerveződése », dans Juhász Árpád (dir.), *A filmterjesztés rendszerének átalakulása, 1982-1992: tények és reflexiók*, Budapest, Filmosz – Opakfi, 1993, p. 80-102. L'auteur rappelle toutefois, en page 81, que « le contrôle politique direct y était fort ».

Après présentation cependant, la règle des « trois T »¹ s'appliquait, et le film tombait dans une catégorie qui décidait de sa postérité. L'absence de censure lors de la production permettait à des projets qui n'auraient pu voir le jour nulle part ailleurs d'éclorre au sein de ce havre créatif et d'indépendance relative – Sas, qui en fût le secrétaire du Président, parle d'une « petite île »².

Le résultat de cet aveuglement de la censure fut de transformer le BBS en un foyer de sociabilité d'une extrême liberté, terre d'accueil pour toutes les avant-gardes des années 1970 et 1980, où des gens partageant des idées allant du *tűrtt* au *tiltott* pouvaient échanger dans une sécurité décente (les espions restaient une menace omniprésente) des idées au goût de liberté. On y voyait des films interdits ou très peu distribués³. Mais, surtout, les amitiés s'y liaient à plus grand train qu'ailleurs, à tel point qu'il paraît futile de lister toutes les connexions qui s'y sont créées entre des acteurs de la série noire, sans même parler de ceux gravitant autour. Peu des membres centraux de l'underground artistique hongrois de ces décennies n'y est pas, à un moment ou à un autre, passé. Si *groupe* il y a jamais eu dans cette micro-société cinématographique c'est, à n'en point douter, au sein du BBS qu'il faut le chercher.

Le BBS sert aussi aux jeunes travailleurs du cinéma à faire leurs premières armes. Comme le résume Víg, « tout le monde a commencé là-bas »⁴. Des cinéastes comme Tarr, mais aussi des monteurs (Kornis), des musiciens désireux de travailler sur des films (Víg, Másik), etc. ; nombreux sont ceux qui y cherchent des partenaires de travail pour initier des collaborations qu'ils espèrent durables. Mais plus qu'un lieu de rencontre, c'est aussi un lieu d'apprentissage, à la fois pour ceux qui n'ont, quelle(s) qu'en soi(en)t la/les raison(s), pas pu ou pas voulu passer par l'école du film et veulent se former en autodidacte (c'est le cas de Kornis par exemple, mais aussi de Tarr qui ne rejoint l'école du film qu'après avoir réalisé son premier long-métrage, au sein du BBS), et pour ceux qui sortent juste de l'école, récents diplômés qui souhaitent prolonger l'expérience pratique obtenue lors du travail sur les films de fin d'année, et ce dans une structure aussi démocratique que possible.

Le changement de régime a supprimé, au moins en apparence, la nécessité pour la société civile de conserver de tels espaces de liberté. Ainsi le studio s'est petit à petit délité, emporté pièce après pièce. Víg se rappelle avec regret qu'autour de 1994, les financements alloués au BBS diminuèrent drastiquement, jusqu'à ce que l'équipe se voit allouée un autre bâtiment, beaucoup plus petit et impropre aux travaux cinématographiques qui l'occupaient jusqu'alors. Janisch aussi déplore la fermeture du studio qui aurait été d'une grande utilité dans la période contemporaine : « ils ont fait les films grâce auxquels on peut savoir ce qui s'est passé ; aujourd'hui ces films ne peuvent plus être réalisés, parce qu'il n'y a plus de BBS. »⁵

Le Társulás Stúdió est l'autre studio résolument anticonformiste de Budapest, malheureusement plus éphémère et qui réclame toujours une étude conséquente – espérons que des archives ouvrent un

1 En hongrois, *tiltott*, *tűrt*, *támogatott*, respectivement, « interdit », « toléré » ou « soutenu », trois catégories qui structuraient, au yeux de la censure kádárienne, le champ de l'art, de l'événementiel et des libertés en général.

2 Mario Adobati, Entretien avec Sas Tamás et son épouse, Csikesz Judit, 14 avril 2017.

3 Lors de mon entretien avec eux, Másik mentionna Cassavetes, et Forgách Ken Russel.

4 Mario Adobati, Entretien avec Víg Mihály (2), 20 avril 2017.

5 Mario Adobati, Entretien avec Janisch Attila (2), 28 mars 2017.

jour aux chercheurs, la situation pour le moment étant plus confuse encore que pour celles de la Mafilm. Né en 1982 et dirigé par Dárday István, y collaborent quelques cinéastes hongrois désireux de pousser plus loin encore les innovations (tant esthétiques que politiques) permises au BBS, parmi lesquels Fehér et Tarr : « officiellement, sa mission était de créer et promouvoir le style semi-documentaire, semi-fictionnel que ses fondateurs avaient initié cinq ans plus tôt. Cependant, les cinéastes avec des intentions clairement avant-gardistes pouvaient aussi venir et faire des films dans le studio. »¹

Au début de l'année 1986, le Társulás Stúdió se voit contraint de mettre la clef sous la porte. Les raisons sont, assurément, multiples ; le croisement des sources en fonction de leur affiliation donne des résultats largement contraires. Ainsi, Kőhalmi Ferenc, alors Directeur de la Cinématographie (la plus haute position après celle du Ministre de la Culture lui-même), rappelait que le studio avait été créé comme une « expérience, pour une période de temps prédéfinie », et que « la raison pour laquelle nous avons réorganisé [fermé] le Társulás Stúdió était la rareté des ressources, et non un désaccord idéologico-politique. »² Il rappelle, encore, les tensions bien réelles ayant existé entre les membres du Társulás et ceux des autres studios, ayant poussé deux de ses propres fondateurs, Vitézy László et Schlett István, à la démission : il est certain qu'une partie conséquente du monde de l'art cinématographique hongrois ne voyait pas d'un œil amical le partage de l'enveloppe annuelle de l'État entre cinq studios au lieu de quatre – qui plus est dans le contexte de crise profonde qui était celui des années 1980 [III.1.2.2] – la génération des maîtres, autour de Szabó, était globalement très hostile vis-à-vis du Társulás Stúdió et ce dès sa mise en place. Autre raison avancée, les productions du studio connurent un succès encore largement moindre que la moyenne des productions hongroises, pourtant en chute libre, avec moins de 50 000 entrées pour ses productions de 1985 : « durant ces cinq ans d'activité il est évident que ce studio s'est peu soucié du succès commercial (faute grave à l'Est aussi) et a mis le doigt sur diverses plaies sociales ou politiques : désespoir des jeunes, conflits de classes, manque d'innovation dans les usines, avortement indiscriminé, persécution religieuse... »³ Car pour Tarr, en effet, le manque de financements, entraînant une difficulté évidente à produire, fût le masque d'une punition politique⁴. Le plus sage reste, en l'absence d'une étude exhaustive, d'opter pour la prudence et de se ranger aux côtés de l'objectivité présumée et de la connaissance empirique du studio qu'ont eu les Professeurs Varga Balázs et Kovács András Bálint, qui voient dans les échecs commerciaux répétés des films du Társulás la raison principale de sa fermeture⁵.

II.2.2.2.3 La Színház- és Filmművészeti Főiskola

Un autre foyer de sociabilité caractérise la série noire, ainsi que le monde de l'art cinématographique hongrois : la Színház- és Filmművészeti Főiskola, l'École supérieure d'art dramatique

1 Kovács András Bálint, *Béla Tarr, op. cit.*, p. 9-10.

2 [S.n.], « Filmművészet, pénz, piac. Beszélgetés Kőhalmi Ferenc filmfőigazgatóval », *Filmvilág* (9), septembre 1985.

3 Lorenzo Codelli, « Notes prises à Budapest », *Positif* (309), novembre 1986, p. 38.

4 Dans Kristian Feigelson, « Entretien avec Béla Tarr : l'homme de Budapest », *Positif* (610), décembre 2011, p. 10.

5 Varga Balázs, *Filmrendszerváltások, op. cit.*, p. 28 et Kovács András Bálint, « Nyolcvanas évek: a romlás virágai », dans *A film szerint a világ*, Budapest, Palatinus, 2002, p. 240-283. Le studio, sous le nom de Mozgóképfőiskola Társulás reprit vie dans les années 1990, conduit par une équipe en grande partie renouvelée, autour de Dárday István.

et cinématographique (SZFF ou « école du film »), devenue en 2000 la Színház- és Filmművészeti Egyetem, l'Université d'art dramatique et cinématographique, toujours au coin des rues Vas et Király. Héritière de plusieurs structures, celle ayant prospéré pendant cinquante ans de communisme et de post-communisme (depuis 1949) a vu passer la quasi totalité des membres de la série noire et, plus généralement, des travailleurs du cinéma.

Parmi l'infinité de fonctions que revêt la SZFF, trois me paraissent prévaloir dans le cadre de cette étude. La première fait que l'école est le foyer de sociabilité le plus important, puisque tout-e-s s'y rencontrent. Très nombreuses sont les collaborations et/ou amitiés ayant commencé dès l'école du film, comme Janisch, Szász et Medvigy (respectivement en troisième, première et première année¹), mais aussi Sas, Kornis, Sipos, Sopsits et bien d'autres. Tarr recrute les membres les plus importants de son équipe par des biais différents – encore que, par une amusante coïncidence, il se lie avec Fred Kelemen lors de son séjour à Berlin, celui-ci ayant d'abord été son étudiant². Fehér a déjà une quarantaine d'années au moment où la génération de la série noire intègre l'école du film, dans la première moitié des années 1980 alors qu'ils ont, eux, la vingtaine. Il est alors un réalisateur aguerri ayant notamment composé plusieurs longs-métrages pour la télévision.

L'arrivée de Szabó dans l'univers du cinéma d'abord, puis comme cinéaste ensuite est une bien longue histoire³, difficilement séparable d'éléments biographiques trop personnels. Il semble plus raisonnable de se concentrer sur la seconde partie, qui présente aussi l'avantage de souligner une modalité de professionnalisation peu banale. Déjà créatrice de costumes ayant travaillé sur une dizaine de films, elle finit par s'en lasser, trouvant le travail ennuyeux :

J'en avais tellement marre que je pleurais et me sentais comme une ratée, et je suis tombé sur ce type à la Mafilm, un genre de type haut placé. Il a vu que je pleurais terriblement, alors il m'a emmené à un pub et on s'est soûlé et ça m'a fait un bien énorme, alors je me suis dit que j'en avais fini avec les costumes. Et cet homme m'a recommandé de changer de carrière, et il s'est avéré qu'il était le directeur de la partie pédagogique de Mafilm. Il m'a dit qu'ils commençaient un département de réalisateur pour la télévision en secret, et que je devrais y postuler, et que si j'étais retenue Mafilm payerait les frais d'école.

L'anecdote pourrait n'être que coïncidence, si l'entretien ne regorgeait pas tant de faits similaires. En d'innombrables fois, de parfaits inconnus ont volé à la rescousse de Szabó en détresse, par pure bonté de cœur semblait-il jusqu'à ce que, reprenant mes notes, j'en vienne à soupçonner une explication plus terre-à-terre : Ildikó était une jeune fille d'une exceptionnelle beauté [Fig. 55]. Repérée très jeune pour jouer en tant qu'actrice, ayant peut-être retenu de très simples réflexes de séduction, même entièrement inconscients et innocents, de son année adolescente passée sous la tutelle des prostituées, manières qui devaient se marier adroitement avec les « bonnes », apprises de ses parents membres de l'ancienne classe

1 Janisch explique lors de mon deuxième entretien avec lui qu'il avait rencontré Medvigy par le biais de Szász, mais qu'ils ne sont devenus amis qu'en travaillant sur *Long Crépuscule*.

2 Robert Chilcott, « The More Desperate We Are, the More Hope There Is », *Vertigo Magazine* (7), automne 2007.

3 Celle-ci a couvert, au bas mot, une des quatre heures et quelques d'entretien qu'elle a eu l'amabilité de m'accorder. La durée, ajoutée à une personnalité unique, aussi affable que chaotique, le tout exclusivement en hongrois, font que cet entretien fût le plus éprouvant de ceux que j'ai pu donner (ou, plutôt, recevoir), quoi qu'une très belle rencontre. Toutes les informations et la citation qui suivent sont tirées de cet entretien.



Fig. 55 : Szabó Ildikó

bourgeoise, il ne me semble pas déplacé d'avancer que son raffinement, son élégance et sa séduction naturelles aient joué un rôle notable dans sa vie à certains moments-clefs – qu'il ait été bon, ou mauvais, car la beauté a trop souvent un prix désespérément fort. Si la beauté, le charme ou le charisme sont difficilement quantifiables pour l'historien, ils peuvent malgré tout se révéler de trop importants facteurs de professionnalisation comme de sociabilisation pour qu'on puisse en négliger l'évidence des traces

quand elles s'offrent ainsi. Ceci, enfin, n'est empreint d'aucun jugement moral malvenu, et ne veut surtout pas retirer les différents mérites qui reviennent à la cinéaste tout au long de sa vie incroyablement difficile et de sa carrière audacieuse.

Comme le montre le cas de Szabó, la deuxième fonction de l'école est, naturellement, d'être un lieu d'apprentissage. Avant même le BBS, les jeunes passent le rude concours d'entrée dans l'espoir de pouvoir, un jour, exercer le métier dont ils rêvent. Le cas de Szabó montre aussi que certains n'y postulent pas nécessairement à la sortie de leur baccalauréat. Les parcours et les profils sont multiples, quelques uns ont déjà de l'expérience cinématographique avant même d'entrer dans un cours qu'ils voient plutôt comme un perfectionnement : c'est encore le cas de Kornis et de Tarr – mais ceux-ci font partie des exceptions. Pour les plus nombreux, l'école permet l'acquisition des savoirs liés à leur domaine de compétence, puis leur mise en pratique grâce à l'obligation de travailler sur un film au moins chaque année (pour les étudiants en réalisation ; pour les autres le nombre est variable, toujours supérieur). Janisch, dont j'ai mentionné l'investissement conjoint avec Szász dans cette école depuis plus de dix ans, décrit le système de collaboration et son évolution ainsi :

Maintenant on a une forme de classe particulière à l'université, on l'appelle 6x6, parce que la promotion, quand j'étais un étudiant là-bas, c'était deux classes [de six] qui travaillaient ensemble, les chefs-opérateurs et les cinéastes, c'était tout, 6+6. Mais on a découvert une nouvelle façon d'enseigner, le 6x6, les six professions fondamentales ensemble : réalisateur, chef-opérateur, scénariste, monteur, ingénieur son et les producteurs. Et chaque classe a six étudiants, et a son propre programme spécial, mais ils travaillent ensemble sur leur film d'examen [de fin d'année]. C'est ainsi pour trois promotions, la première en 2011, ensuite en 2013, puis en 2015. Et tous les étudiants font de bien meilleurs films, et quand ils finissent l'école ils ont déjà toute leur propre équipe. Mais à mon époque il n'y avait que deux classes ensemble.¹

Ce discours montre tout à fait l'importance qui est allouée, dès leur formation, à la conjugaison des efforts de chacun. Il montre aussi le bénéfice que Janisch et les professeurs de l'école ont retiré du format 6+6, à tel point qu'ils ont voulu le développer encore en 6x6. Il montre enfin la façon dont les étudiants sont invités à utiliser l'école comme un foyer de sociabilité professionnalisante, à travers la création d'équipes de travail aussitôt que possible, dans le but de favoriser une dynamique d'échanges, de respect, de connaissance et de confiance en ses plus proches collaborateurs. Si le film est bien le produit de plusieurs personnalités ayant chacune des caractéristiques propres, la conviction qui unit les Hongrois est celle d'une homogénéisation du processus dès le début de la formation.

L'école, enfin, permet un certain rapprochement intergénérationnel qui a parfois fait défaut à l'industrie cinématographique hongroise, puisque les enseignants sont tous des professionnels du cinéma, dotés d'une importante expérience pratique reconnue dans leur domaine d'enseignement. Ainsi, Janisch est fier de payer tribu à son professeur Fábri Zoltán², Pál Sándor est encore crédité comme consultant artistique sur le premier film de son ancien étudiant, *Stand de tir*, et Szász crédite sur son propre premier long ses trois maîtres en tant que directeurs artistiques : Kósa Ferenc, Gazdag Gyula et Szabó István. La

1 Mario Adobati, Entretien avec Janisch Attila (2), 28 mars 2017.

2 *Idem*.

problématique demanderait un questionnaire qui lui soit entièrement dévoué, mais il semblerait que les conflits intergénérationnels n'aient pas été aussi importants pour les auteurs de la série noire que pour la génération immédiatement précédente (celle ayant tenté de voir le jour dans les années 1980). Aucune personne interrogée n'a manifesté, à un quelconque moment, de colère en se remémorant cet épisode. Ils arrivaient en effet pour la plupart au moment même où la structure favorisant les cinéastes plus âgés venait à être remplacée. Si le chaos des premiers temps tendit encore un peu à privilégier les cinéastes les plus en vue de la profession¹, la mise en place du nouveau système permis bientôt de réguler cette situation :

Dans le système qui existait avant 1990, la production des studios était aux mains de réalisateurs eux-même. Des réalisateurs d'un certain âge, qui détenaient le pouvoir au sein de l'industrie cinématographique et décidaient qui allait faire un film. Dans chaque studio, un comité de direction rassemblait des réalisateurs qui s'accordaient mutuellement des possibilités de faire des films. Il était assez difficile d'entrer dans ce système. [...] Ce système a disparu dans les années 1990 : ce n'étaient plus des cinéastes qui décidaient, mais bien un comité de professionnels de cinéma. Cela a peut-être favorisé l'arrivée de nouveaux venus. Il faut préciser que la génération qui gérait le cinéma dans les années 1970-1980 était déjà septuagénaire, ou plus. La question du temps se posait : il était inévitable qu'une nouvelle génération apparaisse dans les années 1990.²

D'autres cinéastes, comme Tarr ou Fehér, disposaient déjà d'une expérience suffisante pour ne pas en faire les frais. Ces conflits intergénérationnels n'étaient donc pas complètement inexistantes, puisque Szász par exemple a fait partie du FiFi (dont le but revendiqué était de « soutenir et promouvoir le travail des cinéastes débutants hongrois »³), quoi que de façon éphémère : « lors du Filmszemle de 1990 on a fondé le FiFi, qui déclarait après que “les jeunes viendraient”. Ensuite le jour suivant il est apparu que les participants avaient ce problème central, de savoir qui voyagerait à Cannes, donc ce n'est pas du tout une question de génération dont il est question. Il y a plein de vieux jeunes et il y a plein de jeunes vieux »⁴ et « je pense que le tout n'est pas un problème de génération, mais des hommes, qui n'est pas seulement présent dans notre spécialité (films), même si nous aimerions, de façon arrogante, le penser. »⁵ Le FiFi disparut au fil des années 1990, alors que les problèmes ayant présidé à sa création tendaient à leur tour à disparaître.

Notons, enfin, le cas des cinéclubs. Bien que pendant la dernière décennie du communisme ils furent en phase largement régressive (leur âge d'or ayant été dans les années 1960 et 1970 ; il fallut attendre février 1986 et la libéralisation progressive de la vie socio-culturelle hongroise pour que le MFSZ, Magyar

1 Sas Tamás explique par exemple qu'il n'a pas fait partie du FiFi (par désir d'indépendance), mais que « les Szabó István et compagnie se donnaient aux uns les autres les possibilités. » Forgách András, de son côté et se basant sur son expérience en tant que membre, au milieu des années 2000, du comité de sélection des scénarios désirant recevoir une subvention nationale, précise que ce système ne s'est jamais fondamentalement terminé : « j'ai vu des cas où Bacsó et Makk ont eu de l'argent, plusieurs millions, pour le développement du scénario, et tout le monde savait que le film ne serait jamais fait. Pour les grands vieux. » Citations respectivement extraites de mes entretiens avec Sas Tamás et son épouse, Csikesz Judit, le 14 avril 2017, puis avec Másik János, Forgách András et Marcovich Anikó, le 8 juillet 2015.

2 Dominique Martínez, « Entretien avec András Bálint Kovács : des nouvelles de Hongrie », *Positif*, (597), novembre 2010, p. 110.

3 Jean-Pierre Jeancolas, *L'Œil hongrois*, *op. cit.*, p. 241.

4 Csejdy András, « Hadtudósítás », *op. cit.*

5 Janisch Attila, « "A Föld se volt más, mint egy fölborult fazék" », *op. cit.*

Filmklubok Szövetsége, Association des Cinéclubs Hongrois, puisse naître), les cinéclubs n'en étaient pas moins de tangibles espaces de relative liberté de parole, comme peu d'autres existèrent au sein du monde de l'art cinématographique : « bien que son niveau de liberté fût limité, il était réel. [...] Les débats du club procuraient bien sûr une opportunité d'exprimer “différentes” opinions. »¹

II.2.2.2.4 Quelques institutions extérieures à l'industrie cinématographique

D'autres foyers de sociabilité d'une importance capitale sont, aussi, moins directement dépendants des milieux professionnels cinématographiques – ils en sont d'autant plus difficiles à traquer, et plus encore du fait de l'absence relative de recherches scientifiques qui les caractérise, ainsi que d'archives dont la localisation seule relève du tour de force (si elles existent encore). Une autre difficulté ici relève à nouveau de l'impossibilité pratique, pour le questionnaire, de se focaliser sur cet aspect (jugé nécessaire, mais somme toute mineur). Les réponses, trop souvent, se bornaient à un « j'y étais tout le temps » ou un « c'était formidable », mais développer ce qui, pour ces personnes, représente une quantité gigantesque d'informations et de souvenirs emmêlés, aurait demandé d'y consacrer un temps que ni eux, ni ce sujet de thèse n'avaient. Les informations glanées, en l'attente de plus systématiques, seront donc restituées avec les vides et les manques qui caractérise la vision partielle que j'ai pu acquérir de ces lieux qui devaient être en constante ébullition intellectuelle, artistique, créatrice, fourmillant de vie et d'activités, mais aussi de soirées de franche camaraderie, d'intrigues, d'amourettes, de vins et de chansons.

Parmi ceux-là, une première catégorie regroupe, principalement, deux lieux aux caractéristiques similaires : le 25. Színház (25e théâtre²) et le FMK (Fiatal Művészek Klubja, Club des Jeunes Artistes). Tous deux – et la cohorte de clubs qui avait fleuri sous le communisme, même si certains étaient plus subversifs que d'autres³ – appartenaient à la catégorie du *tűrte*, toléré, et non du *tiltott*, interdit. Comme l'explique Kornis, « le gouvernement les utilisait pour laisser s'échapper la pression »⁴ : ils savaient pertinemment que ces endroits étaient fréquentés par la jeunesse alternative hongroise, mais étaient tout aussi conscients de la nécessité, pour éviter un nouveau 1956, de laisser des espaces de liberté (contrôlée). Víg explique, à propos du FMK, que « le gouvernement l'avait fondé, pour ces gens, qu'ils puissent se réunir en un même endroit, pour pouvoir les espionner plus facilement, mais ils n'ont pas fait un très bon travail parce qu'on savait qu'ils seraient là, alors on ne les laissait pas rentrer, ou on ne parlait pas devant

1 Károly Kozma, « A szakmai civil társadalom (ön)szerveződése », *op. cit.*, p. 98.

2 Voir Koltay Gábor et Majoros József (éd.), *Huszonötödik Színház : 1970-1977*, Szabad Tér, 1999, 417 p.

3 « Ráday Klub, Almássy Térji Szabadidőközpont, inauguré en 1983], Kassák Klub... Des clubs universitaires. On y faisait des choses semi-légales, organisées par le KISZ mais sans trop dépasser les limites. » Mario Adobati, Entretien avec Víg Mihály (2), 20 avril 2017. Il y cite encore le Belsőny Klub et l'Építész Klub (Club des architectes), associations étudiantes fonctionnant sur un modèle relativement similaire au FMK, organisant des événements à cheval sur la légalité. Il y a rencontré les membres de ses groupes Trabant et Balaton, et tous ceux avec lesquels il a ou n'a pas collaboré professionnellement. Kovács Attila avait organisé un concert au Belsőnyi Klub. Sans être fondamentalement subversive, l'expérience lui coûta une interdiction de passeport pendant treize ans. Dans Mario Adobati, Entretien avec Kovács Attila F., (2), 2 mai 2017. Voir aussi, sur cette floraison de cercles et de clubs, Molnár Miklós, *La démocratie se lève à l'Est*, *op. cit.*, p. 319.

4 Mario Adobati, Entretien avec Kornis Anna, 16 avril 2017.

eux. »¹ Les deux lieux tenaient occupée la plus grande partie des cercles de l'underground artistique hongrois et de l'opposition politique :

Kiss Anikó : *Et on s'est connus aussi là-bas, parce qu'il y avait le Club des Jeunes Artistes où l'on se retrouvait tous les soirs.*

Forgách András : *Dans la ville il n'y avait rien d'autre d'ouvert, il n'y avait pas d'autres possibilités. C'étaient les années 1970.*

Másik János : *Il y avait pratiquement tout le monde dans ces deux endroits [avec le 25e théâtre].*²

Ces deux institutions ne se recoupent pas complètement pour autant : le 25e théâtre est un emblème des années 1970. Il voyait autant des mises-en-scène de Jancsó que des concerts de Cseh Tamás, et encore d'autres figures dont il n'a pas été question mais qui sont de véritables mythes de l'époque aujourd'hui canonisés, à la pointe des avants-gardes artistiques comme Szentjóbby Tamás ou Erdély Miklós³ – il faudrait, tout particulièrement pour Erdély, insister infiniment plus sur sa place, son rôle et son influence dans les mondes de l'avant-garde et de la contre-culture hongroise. Il en fût l'une des figures les plus centrales, les plus respectées et admirées. Même en langue hongroise il n'existe pas d'étude proprement sociologique quant aux figures de Erdély ou de Bódy.

Le 25e théâtre était aussi – et la nuance se joue à peu de temps près, une année ou deux tout au plus – un endroit qui commençait alors, dans la deuxième moitié des années 1970, à être perçu comme vieillissant, et trop centré sur le théâtre. L'attention des plus jeunes se reportait parfois de préférence sur le FMK, plus populaire au début des années 1980 selon Kovács Attila :

Kovács Attila F. : *Dans les années 1980, il y avait le FMK, j'y allais beaucoup, [...] il y avait toute la jeunesse artistique de Budapest, la génération des années 1950, un peu des 1940 et des 1960. [...]*

Mario Adobati : *Tu allais au 25e théâtre aussi ?*

K. A. F. : *Non, je connaissais l'endroit, mais le théâtre ne m'intéressait pas trop, puis c'était trop officiel, trop vieux aussi, et pas assez cool pour nous. À cette époque, c'était ce qu'il y avait de plus cool de travailler dans le cinéma.*⁴

À côté du 25e théâtre, du FMK et de certains clubs universitaires, la vie de cette société se coule dans différents moules entretenant toujours le même rapport ambigu à la légalité, entre tolérance et interdit. Parmi ceux appartenant à la deuxième catégorie, le groupe Orfeo (fondé en 1968) dont Kornis se rappelle avec la nostalgie de ses seize ans :

J'étais dans un groupe, le groupe Orfeo, on avait un groupe et un théâtre par exemple, et ça faisait partie de l'opposition. C'était un petit groupe, assez fermé. On pouvait y parler librement mais on était aussi surveillé. Après l'école, je ne trainais pas avec mes amis du lycée mais j'allais directement avec ce groupe pour parler avec eux. On faisait de petites manifestations à l'ambassade des États-Unis pour la situation grecque avec la sévère dictature. C'étaient de petites manifestations, comme

1 Mario Adobati, Entretien avec Víg Mihály (2), 20 avril 2017.

2 Mario Adobati, Entretien avec Másik János, Forgách András et Marcovich Anikó, 8 juillet 2015.

3 *Idem.*

4 Mario Adobati, Entretien avec Kovács Attila F., (2), 2 mai 2017.

*aujourd'hui mais en petit. Mais c'était le régime de Kádár, et à cette époque ça n'était pas tout doux, j'avais alors seize ans.*¹

Il semble, d'une certaine façon, que plus nous nous éloignons du cinéma, plus l'on peut se rapprocher de l'illégalité. Si le cinéma – et notamment à l'aide du BBS – a permis la création de quelques films outrageusement illégaux et bannis avant leur mise en circulation, il restait globalement l'un des domaines les mieux surveillés, et ce pour plusieurs raisons : la surveillance était facilitée du fait qu'un film demande généralement un tel budget qu'ils ne pouvaient être créés (sauf rares courts-métrages à très petit budget) sans l'aide d'un financement que seul l'État était en mesure d'offrir – moyen de contrôle évident. D'autre part, et dans la lignée des Soviétiques, l'État socialiste voyait dans le cinéma un outil privilégié pour atteindre les masses, et exerçait conséquemment un contrôle accru dessus. À l'inverse, plus l'on parvient à se rapprocher de la sphère du privé, et plus l'on aura la possibilité de toucher l'authentiquement illégal, l'interdit, la contestation qui se retranchaient dans les derniers espaces de liberté lui étant réellement dévolus : « l'opposition se rassemblait dans des appartements, des soirées, comme celles avec Konrád György. »²

À l'issue de cette ébauche sociologique, la façon dont s'articule cette micro-société apparaît plus clairement, tant en son fort intérieur que dans ses liens avec d'autres sphères d'activité qui la recourent, comme la société cinématographique, l'underground artistique et l'opposition démocratique hongroise. La possibilité d'un réel groupe est écartée, laissant place à une caractérisation plus longue, tenant d'une communauté ouverte, d'un réseau non exclusif de collaborations et d'affinités. En revenant à présent vers la représentation cinématographique des sociétés telle qu'elle avait occupé la première partie de ce chapitre, nous nous trouvons face à deux situations en apparence diamétralement opposées : d'un côté des sociétés que tout élément de cohésion semble avoir abandonnées, de l'autre une société hongroise du film caractérisée, comme c'est souvent le cas des petits effectifs, par une densité très forte, où les liens professionnels se redoublent de relations amicales et sentimentales, où le volontariat et l'entraide sont considérés comme des valeurs fondamentales et qui rejette globalement la délation et la malhonnêteté, sans même parler des crimes plus sévères. Puisqu'il y a, dans ces films, une forme d'auto-représentation [I.1.7] (dans la tradition est-européenne que rappelait Nowicki³), qu'est-ce qui justifie l'ampleur de l'écart constaté ? Quel est le prisme par lequel passent les modalités de représentations, qui transforme celles-ci en visions d'une société post-apocalyptique ? C'est en retournant parcourir le champ d'expérience que j'espère trouver la réponse à ces questions et, partant, mieux comprendre la façon dont les films expriment ceux qui les ont exprimés, représentent ceux qui cherchaient, à travers ces images, à (se) représenter.

1 Mario Adobati, Entretien avec Kornis Anna, 16 avril 2017.

2 Mario Adobati, Entretien avec Sas Tamás et son épouse, Csiksz Judit, 14 avril 2017.

3 Joanna Nowicki, « L'euroanéité revendiquée ou l'identité de l'Europe médiane », *op. cit.*

II.2.3 LE COMPLEXE DE SUPÉRIORITÉ : FIERTÉ ET HUMILIATIONS

L'historien ne sort jamais du temps. Mais par une oscillation nécessaire [...], il y considère tantôt les grandes ondes de phénomènes apparentés qui traversent, de part en part, la durée, tantôt le moment humain où ces courants se resserrent dans le noeud puissant des consciences.
Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*

Si j'avais construit le complexe d'infériorité à l'aide d'une poignée d'événements ciblés, qui permettaient une caractérisation de la structure mentale aux ramifications se déclinant en plusieurs traits tels que passivité, résignation, fatalité, victimisation, etc., le parti-pris adopté pour le complexe de supériorité est inverse : nourri de plus nombreux événements historiques, couvrant une période de plus d'un millénaire, il n'a pour but que de démontrer la façon dont à l'établissement d'une mythologie initiale de grandeur et de fierté ont répondu des séries d'humiliations parallèles. Celles-ci eurent comme conséquence l'inscription, dans les attitudes collectives, d'une recherche de solitude historique qui dépasse la segmentation des classes sociales pour atteindre toutes les couches de la société hongroise, au plus profond de l'identité nationale. La construction de cette exploration est une forme du jeu d'échelle auquel Bloch invitait déjà à l'orée de la guerre, puisqu'à la très longue durée d'une structure mentale millénaire quasi-immobile, en transformation perpétuelle mais à la façon géologique lente et profonde, répond un gros plan sur l'évolution de ce complexe dans les rythmes plus rapides, mais non moins efficaces, de la mémoire vivante : la transformation de la relation des Hongrois au communisme en tant qu'idéologie et en tant que pouvoir est apparue comme un élément déterminant dans la ré-activation contemporaine du complexe.

Une étude menée par le psychologue social Csepe György révélait que le sentiment de fierté nationale était, en 1977 et chez les jeunes (soit une époque et une catégorie générationnelle concernant au plus directement les acteurs de la série noire), embrassé par 82 % des interrogés, alors que le sentiment de honte nationale se voyait rejeté à 93 %¹. Je n'impute pas à chaque Hongrois, du berceau jusqu'à la mort, une telle perception de son peuple et de son histoire. Nous verrons que la société de la série noire (ainsi que les cercles plus larges dans lesquels elle s'insère) rejette sévèrement certains de ces aspects de leur propre histoire, rejetant du même coup tout sentiment de fierté à l'idée de leur identité nationale [II.2.3.3.2]. Il n'en résulte pas moins qu'il y a, chez tous les Hongrois, une construction de soi *par rapport* à cette mémoire (que cette construction se fasse sur le mode de l'identification ou de l'opposition) et à ce qui, de ce pan du champ d'expérience, a pénétré les couches plus profondes des mentalités : il s'agit encore de dégager toutes les strates d'historicité contenues dans les représentations cinématographiques.

¹ Csepe György, *Structures and Contents of Hungarian National Identity. Results of Political Socialization and Cultivation*, *op. cit.*, p. 58.

II.2.3.1 ÉTABLISSEMENT ET DÉVELOPPEMENT DU COMPLEXE (IX^e-1945)

Afin de poursuivre la thèse voulant que le champ d'expérience construise l'identité hongroise selon un double complexe d'infériorité et de supériorité, il importe de délimiter, d'abord, un état initial, point de référence par rapport auquel l'histoire s'est construite. Il me semble que celui-ci a eu lieu entre le IX^e et le X^e siècle, lorsque les tribus se sont transformées en un royaume et qu'un caractère unique et singulier, nécessaire à la composition d'une identité nationale, a pu voir progressivement le jour. Que ce caractère singulier soit une illusion, que le peuple hongrois soit composé d'ethnies hétérogènes plus ou moins bien intégrées, que la langue hongroise elle-même emprunte en large partie aux langues voisines, tous ces facteurs d'impureté ne font qu'attester la thèse selon laquelle l'étape initiale baigne effectivement dans un caractère mythologique. Ce fantasme, au lieu d'amoindrir sa propre force comme en s'écroulant de l'intérieur, permet au contraire une expansion des imaginaires populaires, largement alimentée par les discours officiels de chaque époque de l'histoire hongroise. Les siècles suivant, j'en ai peur, ne feront pas preuve de la même clémence ; plusieurs nouveaux modèles, mises en série d'événements et de leurs conséquences, viendront harmoniser l'état initial d'un douloureux contrepoint.

II.2.3.1.1 Avènement du sentiment de fierté nationale (IX^e-X^e)

En parcourant l'histoire hongroise à la recherche des origines du complexe de supériorité et de la construction du sentiment de fierté nationale qui le constitue, on ne peut qu'être surpris tout à la fois de l'ancienneté de ses racines, mais aussi (en conséquent) de sa vétusté poussiéreuse, donnant l'impression d'exhiber une armure rouillée comme un vieil épouvantail qui aurait été brandi puis secoué, ici et là, aux moments de quelque importance. La thèse défendue veut qu'il y ait eu, il y a de cela plus d'un millénaire, des événements ayant par la suite (dans leurs récits et leurs variantes, historiques ou non) donné lieu à la construction d'une véritable mythologie de ce que signifie, en essence, être hongrois : « grâce au talent de deux excellents chroniqueurs hongrois, Anonymus, au service du roi Béla III (1173-1196) et Simon Kézai, aumônier de la cour du roi Laszlo IV (1272-1290), les débuts de l'histoire de la Hongrie “baignent dans le merveilleux” et la poésie aura, pour de nombreuses générations de Hongrois, tenu lieu d'histoire. »¹ La dimension politique de ces appropriations fantasmées de l'histoire est toujours au centre, puisque dès le départ, « mythes, légendes et épopées servent en fait à légitimer l'idée que les Hongrois, au lieu de conquérir une Pannonie occupée, auraient simplement fait valoir leurs droits sur la patrie de leurs ancêtres. »² Un passé lointain et mythifié, de l'ordre d'un véritable fantasme, dont peu de Hongrois ont connaissance dans le détail mais avec lequel tous ont une familiarité superficielle, s'est retrouvé agité à toutes les époques afin de les galvaniser – et, la plupart du temps, de les envoyer à une mort certaine. Ce passé, que l'on pourrait penser comme un état initial sur lequel se sont construites beaucoup de caractéristiques fondamentales des mentalités nationales et auquel une partie de ce peuple a toujours senti

1 Paul Lendvai, *Les Hongrois. Mille ans d'histoire*, op. cit., p. 31-32.

2 *Ibid.*, p. 29.

le besoin de revenir, est de surcroît un étalage de qualités moyenâgeuses, pétrées de masculinité toxique et dont l'obsolescence n'a que trop tardé à se faire embrasser en cette fin de XX^e et début de XXI^e siècle : un peuple de héros forts (brutes), conquérants (épaisses) et courageux (et stupides) – ici réside la fierté nationaliste (plutôt que nationale) hongroise.

L'historien Castellan narre l'arrivée des Hongrois et leur établissement dans la plaine de Pannonie ainsi :

Ce peuple finno-ougrien était issu du groupe ouralo-altaïque qui s'était développé à cheval sur l'Oural au IV^e millénaire avant Jésus-Christ. Sa branche occidentale avait donné naissance aux Protomagars du coude de la Volga, peuple d'agriculteurs éleveurs [...]. À partir du IV^e siècle, il subit l'hégémonie des Huns, des Avars et des Khazars. À leur contact, les Protomagars devinrent les Magyars, pasteurs nomades, organisés en clans et en tribus – il y en avait huit au X^e siècle – avec à leur tête un prince, le kende, assisté du gyula et du horka ; ils formèrent ainsi une structure militaire avec une aristocratie héréditaire. En 889, un autre peuple de la steppe, les Petchenègues, d'origine turque, les attaqua. Tandis qu'une faible partie des Magyars restait sur les bords de la Volga où ils furent visités au XIII^e siècle par le dominicain Julianus, la grande majorité d'entre eux fit route vers l'ouest et s'établit dans la région qu'ils appelèrent Etel Köz (« entre deux fleuves ») du Dniepr au Danube. Là, leur armée de cavaliers aguerris fut sollicitée par des princes voisins : en 892, les Magyars s'allièrent au roi de Germanie Arnulf contre le prince morave Svatopluk. Connaissant bien l'Europe centrale, surtout cette plaine du Danube riche en pâturages pour leurs chevaux, familiarisés avec le jeu politique qui laissait la région sans autorité réelle et peut-être poussés par une nouvelle avancée des Petchenègues, en 896, les Hongrois s'établirent dans la plaine de Pannonie.

Cet événement a donné naissance à de nombreuses légendes. D'abord, la date de 896 est arbitraire. Depuis 894, en effet, une partie des troupes magyares campait dans la région du cours supérieur de la Tisza. Ensuite, le rôle des chefs de tribu a été magnifié. Le prince était le kende Kurszan ; or le récit place au premier plan l'action du gyula Árpád qui a donné son nom à la première dynastie des rois hongrois.

Les dernières lignes de Castellan sont, on le sent, d'une importance toute particulière. Cette fin du IX^e siècle pourrait faire l'objet – a fait l'objet – d'une étude bien plus détaillée ; elle m'intéresse parce qu'elle montre la façon dont l'histoire hongroise subit, dès ses origines, un processus de mythification qui reconduit aujourd'hui encore des incohérences historiques. Beaucoup d'éléments de la culture hongroise font prendre conscience au flâneur de la proximité inhabituelle qui les relie à cette époque lointaine – la place des Héros, *Hősök tere*, dont les travaux ont été entamés en 1896, pour le millénaire hongrois, en est un. Il ne me paraît pas nécessaire à la démonstration de détailler la symbolique du monument, plus composée que réellement complexe – la place s'organise autour d'une colonne centrale surplombée par l'archange Gabriel, entourée d'une multiplicité de statues commémoratives, d'une pierre mémorielle, de deux importants muséums en bordant les côtés avec une entrée au Városliget, le plus grand parc de Budapest. Il doit être mentionné, en revanche, qu'aucun monument d'une ampleur comparable n'a été entrepris en Hongrie depuis, en faisant l'un des passages obligés et une fierté budapestoise aux yeux des touristes, au même titre que le Parlement, la Citadelle ou le Bastion des Pêcheurs. La piste sur laquelle nous met ce gigantesque travail de commémoration, c'est celle de la proximité mémorielle étrange, voire suspecte à mes yeux français, qui lie le Hongrois contemporain à des événements s'étant produits il y a plus de mille ans. Cette proximité est en réalité de l'ordre d'une ellipse temporelle : consciemment ou non, une partie importante de la population hongroise pense son histoire comme *mise entre parenthèses* pendant

les siècles d'occupation étrangère. C'est pour cette raison que ce moment de l'histoire est, à leurs yeux, d'une telle importance : ce fût « l'époque des réalisations »¹, celle où les Hongrois étaient un peuple conquérant, fier, indompté, fort. L'époque où la souveraineté nationale, « l'une des plus profondes valeurs qui opère dans la société hongroise à travers les divers rites mémoriaux »² n'avait pas encore été remise en question ni amoindrie, l'époque où leur identité nationale était encore intègre – une époque qu'on veut volontiers voir valorisée :

Les chefs de tribu élevèrent donc Árpád, fils d'Álmos, sur le pavois, l'élirent chef suprême de leur alliance, lui jurèrent fidélité, puis, après avoir entaillé leur bras, firent couler le sang dans une coupe, le burent et jurèrent d'élire toujours leur chef dans la tribu d'Árpád. Ce dernier dut s'engager à partager équitablement les terres qui seraient conquises entre les cent huit tribus alliées et à garantir aux descendants de leurs chefs le droit de participer aux conseils consultatifs convoqués par le prince, jetant ainsi, selon les historiens hongrois, les fondements de la première « constitution » de la Hongrie.

*Cette légende, rapportée par Anonymus, sur la constitution et toutes celles qui s'y rattachent ont pour but de présenter l'établissement des tribus hongroises dans le bassin danubien comme un acte historique prémédité. [...] Certaines légendes ancestrales se sont [ainsi] métamorphosées en « droit historique ».*³

L'autre étape dans la construction de ce sentiment médiéval de fierté nationale que tout Hongrois possède en son fort intérieur est le couronnement en l'an mil du roi István (Étienne) Ier, canonisé en 1083. La Basilique élevée au centre de Budapest et qui décide de la hauteur maximale des immeubles du centre-ville (elle ne doit être dépassée) porte son nom. Lassés du pillage et des mises à sac de l'Europe – ou, plus probablement, sentant l'avènement d'une ère nouvelle dans laquelle leur mode de vie précédent ne leur permettrait plus de survivre – et sous l'impulsion de leurs rois Géza puis saint István, les Hongrois abandonnèrent la vie nomade, se sédentarisèrent en l'espace d'une génération (970-997), échappant ainsi à l'anéantissement⁴.

L'opposition complémentaire entre Árpád et István est profondément constitutive de l'identité hongroise et de son complexe de supériorité, puisqu'elle représente « au sein de la conscience historique hongroise une sorte de dualisme et de polarisation » :

*D'un côté, l'universalité catholique d'un royaume chrétien ancré dans la culture occidentale, de l'autre, une principauté païenne qui s'appuie sur sa propre force, s'affirme par la conquête de son territoire et s'enracine dans le monde oriental. À la profession de foi en l'universalité chrétienne, issue du caractère multiculturel du royaume de Hongrie à ses débuts et affirmée avec force dans le testament du roi Étienne, s'oppose le mythe d'une nation homogène qui n'aurait pas à tenir compte des minorités ethniques, mythe qui s'incarne dans Árpád, symbole de la continuité du caractère national, lequel remonterait jusqu'à Attila, le roi des Huns.*⁵

Aux valeurs chrétiennes répondent des valeurs païennes, mais toutes expriment une forme de

1 Georges Castellan, *Histoire des peuples de l'Europe centrale*, Paris, Fayard, 1994, p. 34.

2 Karl Benziger, « The Funeral of Imre Nagy: Contested History and the Power of Memory Culture », *History and Memory* (2), automne-hiver 2000, p. 158.

3 Paul Lendvai, *Les Hongrois. Mille ans d'histoire*, op. cit., p. 32-33.

4 *Ibid.*, p. 45.

5 *Ibid.*, p. 54.

fierté hongroise, ainsi que de souveraineté et de permanence du caractère national hongrois.

Lucian Boia souligne la parenté des mythes de fondation historique avec les mythes d'origine : « la version “fondatrice”, plus restrictive, suppose la séparation d'un “segment” de l'ensemble cosmique, la mise en place d'une histoire spécifique avec un point de départ (de rupture) bien déterminé et soigneusement remémoré grâce à un ensemble de *rites* »¹ – les deux, cependant, sont placés sous la tutelle de l'imaginaire, et ce particulièrement en Hongrie. Son premier siècle d'instauration en un royaume évangélisé est donc marqué d'une dimension mythique par la postérité que l'on retrouve dans ses muséifications les plus récentes. La rigueur historique cède, au besoin, le pas à l'établissement d'une mythologie qui pourrait n'être de peu de pertinence, si elle n'avait servi de support au développement d'une conscience parfois pervertie de ce que signifie l'identité hongroise. De l'autre côté, la souveraineté nationale a subi un processus de mythification similaire, puisqu'est ressortie de l'expérience des premiers rois de Hongrie une image qui n'a pu s'accorder avec les revers de l'histoire. Ainsi, l'affirmation de Székely selon laquelle « depuis sa fondation en l'an mil, à l'exception d'une unique décennie après 1849, il y a toujours eu un État hongrois fonctionnel »² me paraît révélatrice de cette relation quelque peu schizophrénique à la question : Székely, dont l'article laisse pourtant deviner une orientation largement anti-nationaliste, ne peut s'empêcher de souligner la continuité (par opposition aux proches voisins du pays) d'une forme de souveraineté hongroise, même sous domination étrangère – la question qu'il faut lui adresser serait de savoir dans quelles conditions d'obédience et de soumission et/ou à quel prix humain et social cette souveraineté perdue ? Si l'on se concentre sur le seul XX^e siècle, doit-on réellement considérer le régime fasciste des Croix-fléchées, ou le stalinisme de Rákosi comme un « État hongrois fonctionnel » ? La dynastie arpádienne s'est éteinte en 1301, après quoi « le pouvoir fut assuré par des rois venus de pays lointains : quatre Napolitains de la maison d'Anjou, un Luxembourgeois, deux Habsbourg et trois Jagellon originaires de Pologne ou de Bohême. Pendant la période de deux cent vingt-cinq ans qui sépare la mort du dernier roi issu de la lignée d'Árpád de la défaite de Mohács, le pays n'eut qu'un seul roi hongrois – d'origine roumaine, du côté paternel : Mathias Hunyadi, dit Corvin »³. Une importante partie des Hongrois, trop empêtrée dans les restes d'un sentiment souvent inconscient de supériorité au lieu d'avoir la conscience du complexe dans son intégralité, résiste difficilement à la tentation de mettre en avant leur fierté nationale.

II.2.3.1.2 Occupations et répressions : une histoire multi-traumatique (XI^e-1945)

À ce sentiment de fierté nationale répond une histoire de traumatismes et d'humiliations : « qu'est-ce qu'un Hongrois ? Un funambule qui danse au-dessus des catastrophes »⁴. Le champ lexical employé (« sentiment », « fierté », « traumatisme », « humiliation ») répond, on le sent bien, à une logique

1 Lucian Boia, *Pour une histoire de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 169.

2 Székely János, « A Tradition of Nationalism: The Case of Hungary », *op. cit.*

3 Dans Paul Lendvai, *Les Hongrois. Mille ans d'histoire*, *op. cit.*, p. 83.

4 Déry Tibor, cité dans *ibid.*, p. 19.

psychologique ainsi qu'à une logique de la mémoire. L'événement cède le pas à son souvenir, à un jeu d'oublis et de reconstructions, de transformations et de déformations qui est l'apanage de la mémoire à l'échelle humaine (psychologique) comme à l'échelle collective (socio-historique). Les récits se constituent ainsi en territoires de l'historien, qui peut y saisir l'évolution de sentiments : on compare une analyse proprement historique de structures événementielles avec l'analyse de structures poétiques, afin d'interpréter la façon dont la première est ressentie à tel moment donné de sa construction. Le sentiment de fierté nationale, en effet, est en constante évolution. Chaque événement le (dé)construit aux yeux de la collectivité (pas toujours de la même façon ou dans le même sens¹), et nous ne pouvons que tenter de le saisir à tel instant, ou sur telle période inscrite dans un temps court. Les micro-événements qui constituent le flux de l'histoire n'y demeurent que rarement – l'oubli est sa fonction maîtresse. Comme expliqué en [I.2.1.1], les événements perdent de leur importance selon une équation mettant proportionnellement en rapport leur distance dans le temps avec leur caractère traumatique ou héroïque : il est un seuil en dessous ou au dessus duquel l'événement ne peut disparaître des mémoires. Ce sont ces événements qui sont à la portée de l'historien, ce sont les seuls dont la présence au sein de la mémoire collective – même au niveau d'éducation minimal – est garantie par le biais des vecteurs traditionnels de sa transmission (école et/ou famille). Autrement dit, au-delà de ces événements, il n'y a plus de mémoire historique du tout : si le Hongrois a peut-être oublié la date du 29 août (1526), il sait que son pays a subi l'occupation des Turcs suite à une défaite militaire à Mohács – « quand la mémoire se réduit à son expression la plus simple, elle retient un millésime, 1214, et le nom d'un pont sur une petite rivière flamande »² ; si de la bataille, de ses stratégies, de ses soldats, etc., il ne reste rien, des quelques cent cinquante ans d'occupation turque, il reste plus que les Rudás et les Király fürdőök – un mélange confus de honte, de colère et de bien d'autres sentiments qu'une étude superficielle de l'événement rend impensable de saisir mais qui transperce les représentations lorsqu'on les attend le moins. Rappelons encore la séquence finale du *Tango de Satan*, dans laquelle un vieillard traumatisé, reclus dans une chapelle en ruine, en sonne la cloche en scandant *Jön a Török*, « Les Turcs arrivent » [Fig. 56]. Damien Marguet



Fig. 56 : Une image dialectique de l'histoire : le retour des Turcs (Le Tango de Satan)

1 La période fasciste, en Hongrie, a contribué à renforcer la fierté nationale aux yeux des Hongrois partisans du fascisme szálasiens ; elle a été source de honte pour les autres Hongrois, déconstruisant donc ce même sentiment.

2 Georges Duby, *Le dimanche de Bouvines : 27 juillet 1214*, op. cit., p. 191. Voir ici l'étude menée par Csepeli György quant à la connaissance qu'a un échantillon de Hongrois de leur propre histoire en 1971. Dans *Structures and Contents of Hungarian National Identity. Results of Political Socialization and Cultivation*, op. cit., p. 78-80.

voit très justement dans cette séquence l'image dialectique benjaminienne : « comment mieux rendre compte, en une image, du présent traumatique et angoissé de l'Europe, et de son rapport à l'histoire ? »¹. Un paragraphe de l'écrivain Ottlik Géza est particulièrement instructif quant à ce pan du complexe de supériorité, qui sur-investit la défaite afin de rendre sa douloureuse régularité métronomique acceptable, incorporable à sa propre identité :

Le quatre centième anniversaire de la bataille de Mohács approchait. Étrange idée que de commémorer une défaite, mais l'immense Empire ottoman qui aurait pu célébrer la victoire de Mohács n'existait plus. Autres vainqueurs des Hongrois, les Tartares avaient disparu aussi, et même, plus récemment, presque sous nos yeux, le tenace Empire des Habsbourg. Nous étions donc accoutumés à commémorer seuls les grandes batailles perdues auxquelles nous avons réussi à survivre, et peut-être aussi à voir dans la défaite quelque chose de plus consistant, de plus passionnant, de plus important que la victoire, quelque chose en tout cas, qui nous appartenait davantage en propre.²

Le retournement ainsi opéré est d'une délicate sensibilité dans son analyse, marquant comme peu l'ont fait la ré-appropriation de la défaite qui est la marque moins de l'identité nationale et nationaliste hongroise, que de la déconstruction de l'identité nationale telle que les acteurs de la série noire ont pu, à leur tour, l'opérer. Quant aux Ottomans, Márai souligne bien que « pendant ces cent cinquante années, une nation s'est effondrée ; sont restés une population et un territoire réduits à leur plus simple expression »³, tout comme « les quatre cents ans de domination des Habsbourg ont laissé des souvenirs complexes dans l'âme hongroise. »⁴ En revanche, et c'est là mon dernier point, le caractère superficiel de cette étude trouve sa justification dans l'intérêt qui se déporte vers la mise en série et en relation, vers l'intégration dans une structure qui permette, par l'articulation avec les autres événements ayant atteint le seuil d'inscription présumé dans les mémoires, de formuler une interprétation quant aux *sentiments fondamentaux* que l'histoire hongroise a engendré – ceux qui aujourd'hui encore perdurent et résistent au temps.

Bien qu'il importe peu, en définitive, de sous-diviser ce qui participe d'une même dynamique (les attaques contre ce sentiment de fierté nationale et, donc, la construction/déconstruction du complexe de supériorité), le récit s'accommode volontiers de telles partitions. Aussi proposerais-je de commencer par l'observation d'un deuxième modèle, celui des occupations successives⁵. En butte directe avec la question – sensible – de la souveraineté nationale, l'histoire hongroise est caractérisée par quatre périodes d'occupation quasi-successives : l'empire Ottoman, l'empire des Habsbourg, la dictature pro-nazie de Szálasi Ferenc et la dictature pro-soviétique de Rakóczi puis de Kádár. Leurs caractéristiques diffèrent grandement : elles furent parfois simultanées (se partageant le pays), souvent successives, allant de six

1 Damien Marguet, « “Traduire en images” ? », *op. cit.*, p. 155.

2 Cité par Paul Lendvai, *Les Hongrois. Mille ans d'histoire*, *op. cit.*, p. 118.

3 Márai Sándor, *Ce que j'ai voulu taire*, *op. cit.*, p. 38.

4 *Ibid.*, p. 48.

5 Trois modèles principaux s'articulent avec trop de naturel dans l'histoire hongroise : à celui des occupations répond celui des insurrections, auquel répond celui des répressions. Nous verrons qu'il n'y a pas de modèle uni de libération, et surtout pas de libération répondant à l'idéal pacifique et positif que l'on aimerait s'imaginer [III.1.2.3].

mois à quelques quatre siècles, sous la direction d'étrangers ou d'une minorité hongroise ralliée à une cause étrangère. Les caractéristiques transversales qui les lient ensemble sont leur nombre et leur durée totale : elles forment, à l'échelle du millénaire d'histoire hongroise, un bien singulier pendant aux deux siècles d'instauration du sentiment de fierté nationale et à la construction d'une identité magyare. Se tissent ensemble des vagues d'occupations longues, suivies d'insurrections brèves et, enfin, de répressions que seule l'histoire peut, rétrospectivement, inscrire dans un temps moyen, et non dans le temps si long que représente plusieurs années de persécutions aux yeux de ceux qui les vivent quotidiennement. Car si les répressions appartiennent au complexe d'infériorité, les bouillonnements insurrectionnels sont, eux, de vibrantes manifestations du complexe de supériorité, du sentiment – justifié – d'être victimes d'un oppresseur bafouant les libertés fondamentales hongroises avec, en premier lieu, le droit inaliénable à la souveraineté des peuples. Convaincus de leur propre grandeur et acculés le dos au mur, les Hongrois rejettent de toutes leurs forces la présence malsaine qui les étouffe. Ainsi Márai choisit l'exil après la libération de 1945 par les communistes au lieu de faire son service militaire : « j'ai agi ainsi parce que la pensée de devenir le soldat d'une armée qui se comportait en “vainqueur” vis-à-vis de mon pays, la Hongrie, m'était insupportable. »¹

Les répressions n'ont pas toujours pris les allures sanglantes d'exécutions sommaires. Relativement vivace, dans les mémoires hongroises, est le souvenir du Compromis austro-hongrois de 1867, par lequel les Habsbourg ont sauvé leur Empire et les Hongrois leur État. Bibó propose une analyse brillante des conséquences du Compromis dans le cadre d'une réflexion sur la déformation de l'identité nationale, dont je retiens pour le propos du présent travail ceci : le Compromis est vécu, sur la durée et par une partie des intellectuels hongrois, comme un grand retour en arrière, une répression adroite de 1848, cachée dans un gant de velours fait de mensonges officialisés – le muselage éhonté des aspirations légitimes du peuple.

Tout part de la volonté hautement contradictoire des intellectuels d'alors, pris entre le désir d'une Hongrie indépendante, celui de conserver un régime monarchique (contre une République, le Compromis étant une « œuvre essentiellement conservatrice »²) et, enfin, celui de maintenir l'intégrité territoriale de la Hongrie historique – le premier point et les deux derniers présentaient alors une incompatibilité évidente. Pour l'historien hongrois, « la mémoire collective hongroise garde de cette période le souvenir d'une impuissance »³, née du conflit entre les aspirations des Hongrois comme nation et celles des minorités ethno-linguistiques présentes sur son territoire : « rien n'a été fait pour renforcer la position des Hongrois, ce que la démocratie et le respect de la liberté des nationalités n'aurait pourtant nullement empêché, alors que les minorités nationales considèrent que tout a été mis en oeuvre durant cette période pour empêcher leur élévation politique et culturelle. »⁴

1 *Ibid.*, p. 103.

2 Bibó István, « La déformation », *op. cit.*, p. 394.

3 *Ibid.*, p. 404.

4 *Ibid.*, p. 404.

Les conflits et contradictions inhérentes au Compromis font partie de l'histoire. Ses conséquences sur les mentalités se rapprochent davantage des problématiques qui nous occupent, et notamment parce que ce Compromis est l'occasion d'observer ce que plusieurs penseurs hongrois comptent comme caractéristique de leur nation, encore une fois du fait de sa récurrence. Bibó parle ainsi d'un phénomène de « sélection à rebours » :

Lorsqu'un échafaudage idéologique foncièrement mensonger est adopté par une communauté qui l'intègre dans ses structures politiques, sociales, économiques ou juridiques, il provoque une sélection à rebours. À l'époque du compromis et, plus tard, de la contre-révolution, aucun secrétaire de mairie, aucun ministre, aucun directeur de banque, aucun président de chambre de commerce ou d'académie ne pouvait s'abstenir à un moment critique (promulgation d'un décret, décision d'une commission disciplinaire, toast, etc.) de faire l'éloge du tissu de mensonges sur lequel s'édifiait la politique intérieure du pays. Pour adopter une telle attitude, il suffisait peut-être d'une toute petite compromission, mais celle-ci suffisait pour déclencher le processus de la sélection à rebours. En effet, les meilleurs esprits, les hommes les plus intègres et les plus clairvoyants refusaient, eux, d'accréditer ce mensonge. À longue échéance, cette sélection à rebours aboutissait au remplacement de tous les dirigeants et à la dégradation morale et intellectuelle de toute notre couche dirigeante. [...] Cette double sélection à rebours, qui préside au choix des dirigeants et des intellectuels chargés de formuler les problèmes de la communauté, produit et projette, sur la scène politique, une foule d'incapables et d'illuminés, incarnations d'un caractère communautaire perturbé et déformé.¹

Bibó dénonce un consensus politique fondamental, sur lequel se construisent toutes les structures politiques, idéologiques, sociales, économiques, etc. du pays, et qui entraîne une fuite des intellectuels de quelque envergure hors des postes à responsabilité. Mais la portée du problème se fait mieux voir lorsqu'il est mis en parallèle avec celui, autrement plus récent, du compromis réalisé par le gouvernement Kádár lorsque la période dite de « consolidation du socialisme » (de répression de 1956) a pris fin, au début des années 1960 (1961-1963), presque cent ans après le Compromis : « celui qui n'est pas contre nous est avec nous » devint le nouveau slogan du Parti. Le communisme des années 1960, mais plus encore des années 1970 et 1980, prit des airs de reconstitution historique, lorsque fût mis en place un consensus entre une idéologie imposée de force qui avait perdu toute crédibilité [II.2.3.2.2.3], et l'obligation en résultant, pour les Hongrois, de construire tout projet de quelque envergure sur les bases de cette idéologie en pleine dégénérescence. Hankiss parle alors d'un autre mécanisme, celui de la « double contrainte » :

Ce décalage entre le système officiel des valeurs et notre pratique quotidienne a notamment instauré un mécanisme particulièrement destructeur : la « double contrainte » (double bind), terme que j'emploie ici dans un sens plus large que son utilisation en psychiatrie. Cette double contrainte est en oeuvre, par exemple, lorsque les parents encouragent leur enfant à se conduire conformément à certaines valeurs, mais le punissent quand il agit effectivement selon celles-ci. [...] Si une telle dualité de l'incitation et de la sanction perdure, l'individu risque d'être acculé à un état schizoïde, ou se voir obligé de chasser de son for intérieur la (ou les) valeur(s) en question, afin d'éviter un déchirement par trop douloureux. Soit il se condamne à une souffrance permanente devant l'image d'une réalité désertée par les valeurs, soit il découvre l'ultime possibilité d'un comportement conséquent et autonome dans une attitude cynique et dans la négation de toute valeur. [...] Le dépérissement des valeurs devient alors catastrophique et la conscience sociale se dégrade dangereusement. Les valeurs liées à la vie communautaire ont fortement pâti des effets d'une telle double contrainte.²

1 *Ibid.*, p. 412-415.

2 Hankiss Elemér (éd.), « La perte des valeurs sociales », *op. cit.*, p. 13-14.

Les deux compromis fonctionnent donc sur un modèle similaire, celui 1) d'un consensus apparent entre le peuple et son/ses dirigeant(s) ; 2) qui est en réalité un accord forcé, puisqu'il clôt une période de répression ou de normalisation sanglante ; 3) et par lequel une idéologie contre laquelle s'était soulevé le peuple hongrois ; 4) est imposée au peuple par les classes dirigeantes 5) qui renoncent toutefois à requérir du peuple son assimilation. Le résultat est, 6) des décennies (1867-1917 et 1961-1985¹) d'acceptation de mensonges officiels ; 7) de dégradation de la conscience sociale et des valeurs morales ; et, 8) le retrait volontaire des intellectuels d'envergure des processus décisionnaires du pays². Il faut encore reconnaître que ces deux périodes ont toutes deux marqué une forme de *success story* façon Europe de l'Est, dans des contextes pourtant défavorables : elles ont permis à la Hongrie une croissance économique et une libéralisation relative la rapprochant des pays d'Europe de l'Ouest autant que possible, et celle du Compromis de 1867 fût appelée « les temps heureux et de paix »³ alors que la Hongrie fût, dans la deuxième moitié des années 1960, désignée comme la « baraque la plus joyeuse » du communisme.

Entre occupations et compromis douteux, la souveraineté nationale peine à s'exprimer librement. On peut malgré tout être surpris et donner crédit à la ténacité des Hongrois qui, face à tant d'épreuves et de remises en questions, n'ont jamais cédé à la tentation de l'assimilation, de la dissolution de leur identité nationale dans celle de leurs voisins géants. Toutes les humiliations qui furent ainsi subies au fil des occupations furent absorbées, digérées et remodelées pour construire, entre autres, le sentiment de fierté nationale. Le complexe de supériorité hongrois trouve alors sa spécificité dans cette vive opposition entre la grandeur de sa construction initiale et les revers subis, intempérie après intempérie, qui ne paraissent pas parvenir à éroder complètement sa structure interne. L'érosion a pourtant bien eu lieu, et le complexe de supériorité s'est mué en un complexe de supériorité blessée, le liant trop intimement au complexe d'infériorité et à l'image du martyr qui le constituait.

Il manque à ces repères égrenés sur quelques mille ans d'histoire, à cette tentative de saisir le substrat de ce qui en demeure dans les mémoires et que les siècles n'ont pu effacer ce qui, pour la génération parente de celle de la série noire, a sans aucun doute possible constitué le traumatisme et l'humiliation la plus catastrophique : le traité de Trianon de 1920, qui trouvera, lui, son douloureux écho dans le traité de Yalta en 1945.

On pourrait expliquer la perception de Trianon depuis les yeux Hongrois en en donnant la version

1 Si la mise en place de ces politiques est aisément datable, il n'en va pas de même pour la fin de leurs effets néfastes. Certains persistent bien après la fin effective de ces politiques, d'autres au contraire se trouvent contrés avant.

2 Le lecteur reportera avec intérêt les thèses de Bibó quant à la fuite des intellectuels d'envergure des postes politiques importants, remplacés par des imposteurs et des incapables, aux thèses des sociologues Konrád et Szélenyi qui analysent, dans leur célèbre ouvrage *La Marche au pouvoir des intellectuels* (1974), la façon dont le communisme s'est formé à travers la constitution desdits intellectuels en véritable classe dominante et donc sujette aux conflits d'intérêts, à la corruption et à une relation pervertie avec la société civile (p. 15-16 et 41).

3 Széky János, « A Tradition of Nationalism: The Case of Hungary », *op. cit.*

suivante, volontairement subjective : le peuple hongrois, engagé de force dans une guerre déclarée par leurs propres oppresseurs, (principalement) suite à un attentat nationaliste et indépendantiste serbe (visant donc un objectif en aucun cas opposé à ceux des Hongrois), accumule d'innombrables pertes humaines et matérielles. À la fin de la guerre et à la défaite de l'Empire austro-hongrois, ces derniers se retrouvent dans le camp des vaincus. Mais l'amertume croît en puissance lorsqu'en fait et lieu de libération, la restauration de leur souveraineté nationale s'accompagne d'une décision, loin à l'Ouest, consistant à réduire son territoire de 72% et, du même coup sa population de 68% – « le plus grand désastre de la nation »¹. Le problème dépasse de beaucoup, naturellement, une simple question géographique. C'est pourtant elle qui demeure dans les mémoires, et qui fait couvrir en Hongrie des dispositions à l'irrédentisme si fortes que pour beaucoup de Hongrois, l'alliance vingt ans plus tard avec un Hitler promettant de restaurer au moins en partie le Royaume millénaire de Hongrie était devenue une option raisonnable. Un irrédentisme qui, aujourd'hui encore, est un moteur de la politique du gouvernement Orbán² et du parti d'extrême droite du Jobbik. Jeszenszky souligne qu'« alors que les historiens professionnels tendent aujourd'hui à discuter seulement de détails mineurs à propos de 1918-1920, les politiciens et le public intéressé tendent à politiser les discussions, et font preuve de peu d'intérêt pour la précision historique. »³ Pour les générations l'ayant vécu, la force du traumatisme est difficile à surestimer, quelle que soit la place dans le spectre politique : le « traité de Trianon qui n'a pas seulement arraché au corps de la nation les deux tiers du territoire et des habitants mais également, je le répète, la couche de la société hongroise garante de la culture, les intellectuels de Transylvanie et de Haute-Hongrie. »⁴ La dénonciation que fait Márai reflète bien l'une des caractéristiques de ce traité, qui est d'avoir des conséquences à tous les niveaux de la vie économique, politique, sociale, culturelle, etc. hongroise.

Le traité de Trianon, celui de Paris en 1947 et la conférence de Yalta sont aussi une nouvelle confirmation, pour les Hongrois, qu'ils ne sont que des jouets dans les mains des grandes puissances qui les entourent, qui disposent de la Hongrie comme bon leur semble, sans aucun respect pour leur dignité, et ce même une fois la guerre finie et leur souveraineté prétendument rendue – un nouveau rappel de leur profonde impuissance historique [II.1.2.1.1]. Cette impuissance s'articule aussi au complexe de supériorité parce qu'elle est vécue comme une injustice criante et « humiliation publique », raconte Márai au sortir de son voyage en Europe de l'Ouest durant l'hiver 1946 : « en cette deuxième année de l'après-guerre, l'Europe était tourmentée par sa mauvaise conscience. Le voyageur débarqué d'une Europe de l'Est en ruines était écoeuré par le bien-être de la Suisse qui tel un hamster, vivait sur les réserves qu'elle avait accumulées. »⁵ Quelques mois plus tard, ce sentiment d'être tombé « du mauvais côté de la barrière » et à peu de distance près, trouva à Paris sa confirmation pour toute l'Europe centrale de l'Est, alors que

1 *Idem.*

2 Il flotte aujourd'hui encore, au Parlement de Budapest et aux côtés du drapeau hongrois, le drapeau de la Transylvanie (ancienne Hongrie et actuelle Roumanie) en lieu et place de celui de l'Europe – dans un geste d'une infinie puérité provocatrice nationaliste.

3 Jeszenszky Géza, « The Treaty of Trianon in Contemporary Hungarian Thought », dans *Hungary Through the Centuries: Studies in Honor of Professors Steven Béla Várdy and Ágnes Huszár Várdy*, éd. Richard P. Mulcahy, New York, Columbia University Press, 2012, p. 164.

4 Márai Sándor, *Ce que j'ai voulu taire*, *op. cit.*, p. 51.

5 Márai Sándor, *Mémoires de Hongrie*, *op. cit.*, p. 263.

les inégalités socio-économiques continuèrent de croître.

Toute succincte qu'elle se veuille, une étude des conséquences de Yalta sur les mentalités hongroises ainsi que sur leur relation au communisme ne peut faire l'économie d'un rappel : celui des rapports qu'entretiennent les pays d'Europe centrale de l'Est (avec principalement, donc, Polonais, Tchèques et Slovaques, auxquels s'ajoutent toutes les minorités vivant dans cet espace) avec les mondes de l'Est et de l'Ouest, et que les penseurs autochtones n'ont pas manqué de réfléchir du fait de leur annexion par le monde culturel de l'Est. Le fait que la division Est-Ouest qui s'opéra en 1945 retombe, à peu de choses près, sur la division géographique de la structure économique et sociale entre ces deux mondes autour de 1500 – « comme si Staline, Churchill et Roosevelt avaient soigneusement étudié le statu quo de l'époque de Charlemagne lors du 1130^e anniversaire de la mort de l'empereur »¹ – ne doit pas faire oublier que ces peuples vivant à la frontière des deux mondes ont toujours perçu leur occidentalité comme un trait structurant de leur identité – d'autant plus après avoir été, de force, rattachés au monde oriental. Le bel article de Kundera en est le manifeste, lui qui clame tout le fossé qui les sépare de l'univers russo-soviétique, « malgré la parenté linguistique, ils ne faisaient aucun monde commun avec eux, aucune histoire commune, aucune culture commune, tandis que les rapports des Polonais avec les Russes n'étaient qu'une lutte à la vie et à la mort »², ainsi que tout leur attachement millénaire au monde occidental :

*L'Europe géographique (celle qui va de l'Atlantique à l'Oural) fut toujours divisée en deux moitiés qui évoluaient séparément : l'une liée à l'ancienne Rome et à l'Église catholique (signe particulier : alphabet latin) ; l'autre ancrée dans Byzance et dans l'Église orthodoxe (signe particulier : alphabet cyrillique). Après 1945, la frontière entre ces deux Europes se déplaça de quelques centaines de kilomètres vers l'Ouest, et quelques nations qui s'étaient toujours considérées comme occidentales se réveillèrent un beau jour et constatèrent qu'elles se trouvaient à l'Est.*³

Le projet inabouti d'une fédération d'États de la région danubienne, entre 1945 et 1948, est la marque de la réalisation, dans les mentalités hongroises, d'être une « petite nation » (*small nation awareness*)⁴ : la Hongrie millénaire était, globalement, morte. Or, cette image glorieuse d'un passé mythique demeurait présente à l'esprit des Hongrois qui ne pouvaient plus faire coïncider les deux représentations de leur pays et de leur peuple. Ces traités ont donc bouleversé en profondeur la construction identitaire hongroise, leur vision d'eux-mêmes dans l'Europe et dans le monde, poursuivant cette dissension entre la réalité d'une identité nationale caractérisée par sa quasi-insignifiance à l'échelle continentale, et une vision populaire fantasmée d'un État-nation fort et digne. Être hongrois et s'identifier à sa propre histoire signifie vivre le double complexe et se situer dans un chaos névrotique difficile à concevoir : « il n'est pas

1 Szűcs Jenő, *Les Trois Europes*, Paris, L'Harmattan, 1985, p. 16.

2 Milan Kundera, « Un occident kidnappé, ou la tragédie de l'Europe centrale », *op. cit.*, p. 6.

3 *Ibid.*, p. 1-2. Nombreux sont les auteurs empruntant cette voie, voir aussi Molnár Miklós, *La démocratie se lève à l'Est*, *op. cit.*, p. 41 ; Márai Sándor, *Ce que j'ai voulu taire*, *op. cit.*, p. 54 ; György Péter, « Hungarian Marginal Art in the Late Period of State Socialism », dans *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art Under Late Socialism*, éd. Aleš Erjavec et Boris Grois, Berkeley, University of California Press, 2003, p. 179 : « la conviction profonde – parfois presque comique – que nous aussi, sommes des Occidentaux est l'un des plus importants facteurs de l'identité culturelle et nationale hongroise. »

4 Horvath George et Szabó Miklós, « Problems of Hungarian National Consciousness in the Second Half of the Twentieth Century », *op. cit.*, p. 682-683. Sur la conscience d'être une petite nation dans les années 1970, voir aussi Csepeli György, *Structures and Contents of Hungarian National Identity. Results of Political Socialization and Cultivation*, *op. cit.*, p. 99-101.

certain qu'une communauté aussi pathologique que la nôtre puisse tirer des conclusions positives des grands traumatismes que lui a valu la confrontation avec les réalités. »¹ La Hongrie a donc vécu un drame et une humiliation permanents, fondés sur des traumatismes historiques pluriels et bien réels, sur une négation de son identité culturelle, linguistique, sociale et politique, et de son droit naturel à la souveraineté. C'est sur cette base que s'est construite son histoire contemporaine, sur cette base qu'elle a dû se développer aujourd'hui et trouver sa place dans l'Europe. Pour toutes ces raisons, nous verrons que la réponse est bien souvent le rire (jaune), l'ironie (noire) et une certaine culture de l'absurde. Gwenaël Tison a montré comment « l'enjeu de ses [Tarr] films serait alors d'exposer la possibilité d'assumer un traumatisme collectif né de la honte »², que l'on ne peut s'empêcher de penser comme une réponse cinématographique partielle à la façon dont l'humiliation historique a façonné l'identité hongroise. Rapprochons-nous encore du temps de la série noire en explorant la relation des Hongrois au communisme afin, lorsque nous toucherons à la partie de la société placée dans ce que Bloch appelait « le laboratoire de l'historien »³, d'observer dans quelle mesure celle-ci s'identifie (ou non) à sa magyarité, à ses complexes.

II.2.3.2 L'EXPÉRIENCE DU COMMUNISME : LE COMPLEXE DANS LA MÉMOIRE VIVANTE

Redisons-le, il ne s'agit pas ici de faire l'historique des faits liés au communisme en Hongrie, mais bien d'opérer ce délicat travail de sélection guidé par le poids et la pertinence des événements au regard de la problématique : la construction d'une relation d'ordre affective (négative *et* positive) au communisme, afin de comprendre dans un deuxième temps la façon dont cette expérience, inscrite dans la mémoire vivante des membres de la série noire, a pu modifier leur rapport au complexe de supériorité. Les périodes concernées ici seront l'immédiat après-guerre avec l'établissement du communisme, les premières réformes économiques lui étant lié et ayant impacté si fortement la vie de chacun, puis les troubles noirs du premier communisme stalinien, pour nous diriger vers cette époque de redressement économique, d'adoucissement de la répression et, en règle générale, de relative libéralisation couvrant quinze à vingt ans après 1961.

II.2.3.2.1 Antagonisme (1945-1961)

Il existe, à l'issue non pas de la deuxième mais bien de la Première Guerre mondiale, une première expérience du communisme en Hongrie, avec Kun Béla et l'éphémère République des Conseils. Celle-ci ne dure en effet que du 21 mars au 6 août 1919, mais elle comprend déjà Lukács György comme chargé de la culture, et Rákosi Mátyás en commissaire au commerce. Cette tentative est unique en Europe,

1 Bibó István, « La déformation », *op. cit.*, p. 417.

2 Gwenaël Tison, « *Les Harmonies Werkmeister* ou le théâtre d'une humaine vacuité », *op. cit.*, p. 108.

3 Marc Bloch, *La Société féodale*, *op. cit.*

notamment parce qu'elle est isolée temporellement sur 133 jours sans suite pendant presque trente ans, qu'elle émerge dans un contexte d'une grande difficulté économique et politique, et qu'elle tente dans cette situation des changements d'une radicalité et d'une rapidité féroces : nationalisations massives, collectivisation qui confisque les terres agricoles, remplacement des forces de police et des tribunaux par des milices et tribunaux révolutionnaires qui mènent à la « terreur rouge », etc., autant de mesures impopulaires qui aliènèrent une très importante partie de la population à la cause communiste : « il était difficile d'expliquer à ceux qui avaient vécu cette période qu'il s'agissait là de “bavures” ou de phénomènes transitoires qui ne remettent pas en question la validité des grands principes et des tendances principales de l'évolution générale. »¹ L'expérience est, à nouveau, traumatique : sur un plan humain, mais aussi sur un plan idéologique ce qui, trois décennies plus tard, est peut-être plus important encore – « la société hongroise, elle, tout au long de ces trois décennies, n'avait pas oublié cet intermède sanglant, implacable et destructeur. »² La restauration de la monarchie qui s'ensuit durant tout l'entre-deux-guerres fût une mesure hautement impopulaire qui ne se résolut que par un coup d'État plus impopulaire encore, le régime fasciste, la participation à la déportation des Juifs, le siège de Budapest et, au bout du tunnel, la « libération » par les communistes en 1945.

Jacques Rupnik explique que si les facteurs ayant facilité l'installation des communistes au pouvoir sont nombreux, le principal

*restait l'impact même de la guerre sur ces sociétés. Les traumatismes de l'occupation nazie et de la libération avaient constitué une rupture radicale des structures politiques et sociales et contribué à créer les conditions de la prise du pouvoir par les communistes après la guerre. [...] Après l'interminable siège de Budapest, la société hongroise avait atteint un point de non-retour. Elle était prête à un changement radical, laissant les communistes en position de force pour présenter et réaliser leur version du changement. En Hongrie, comme dans le reste de l'Europe centrale et orientale, l'Union soviétique ne créa pas l'aspiration à un changement fondamental ; elle se contenta de faire pencher la balance en faveur d'une version particulièrement brutale de celui-ci.*³

Au traumatisme de la deuxième guerre mondiale et au besoin d'un changement radical des Hongrois vint s'ajouter l'absence de scrupules des communistes, la « tactique du salami » pour écarter les opposants du pouvoir, les mensonges démocratiques, etc. La libération, qui n'en est qu'à ses débuts, s'inscrit déjà dans une dynamique de violence et de peur – quoi que fort différente dans ses effets de celles de 1918 et de 1989, toutes trois engendrèrent une déception très forte, instaurant dans les mentalités une peur du changement bien naturelle et typique de la culture hongroise [III.1.2.3.4].

Les années de 1945 à 1961 marquent l'installation progressive du communisme. Elles sont constituées elles-mêmes de plusieurs périodes bien distinctes : l'installation elle-même (1945-1948), la terreur du régime stalinien sous Rákosi (1948-1953), la mort de Staline qui initie le limogeage de son

1 Bibó István (éd.), « La déformation », *op. cit.*, p. 407.

2 Márai Sándor, *Ce que j'ai voulu taire*, *op. cit.*, p. 59.

3 Jacques Rupnik, *L'Autre Europe*, *op. cit.*, p. 103. Je souligne.

représentant hongrois, le remplacement par Nagy Imre et son essai d'un « communisme qui n'oublie pas l'homme » (1953-1956), l'insurrection de Budapest (23 octobre au 10 novembre 1956) et le durcissement du communisme sous l'égide de Kádár (1956-1961, date du XXII^e Congrès du Parti communiste de l'Union Soviétique). Des événements majeurs marquent chacune de ces périodes, qu'ils soient proprement hongrois (exécution de Nagy en 1958, libération des prisonniers politiques de 1956 en 1962, etc.), ou qu'ils se produisent en URSS avec un impact majeur sur la Hongrie (mort de Staline, dénonciation de ses crimes par Krouchtchev en 1956, etc.), créant ainsi un temps historique aux couleurs bariolées, fait de périodes relativement brèves et s'entre-choquant dans un sens puis dans l'autre.

Comment évolue la relation des Hongrois au communisme durant cette période ? Molnár note une grande chute des inscrits au nouveau Parti Communiste de Kádár, de 860000 membres avant les événements d'octobre 1956, à 37818 au 1er décembre¹. Plus généralement, les périodes de terrible répression politique et idéologique, la surveillance policière, les emprisonnements, la pratique de la torture ou encore les procès truqués aboutissant à des exécutions bien réelles (« le procès Nagy, comme le procès Rajk en son temps, n'est que la partie visible de l'iceberg. Des milliers de personnes dont des centaines de personnalités politiques, seront également condamnées, le plus souvent à huis clos, dans la vague de répression »²) font que ces quinze premières années du communisme sont vécues comme la suite bien logique de l'expérience offerte par Kun, conduisant majoritairement à une haine aussi féroce que muette (réduite au silence) des rouges : « la société comprit alors que l'État était devenu son ennemi. [...] Aussi [les citoyens] adoptèrent-ils une attitude défensive permanente contre cet État qui, à leurs yeux, n'était qu'une sorte de banditisme institutionnalisé. »³ De l'autre côté, les tentatives de rupture comme 1956 cachent à grand peine la présence, au sein de l'histoire hongroise, d'étranges et suspects facteurs de continuités et d'uniformisation : Molnár note par exemple que lors du passage depuis le stalinisme rákosien vers le socialisme kádarien, « le gros de l'appareil [politique] reprendra cependant sa place avec, ici et là, quelques nouveaux chefs de service », que « le comité de Budapest a cependant été reconstitué ; György Aczél et Béla Biszku en font partie » et qu'en dernier lieu, malgré les promesses initiales post-1956, « il s'agit plutôt d'une restauration que d'un renouveau. »⁴

Encore une fois, l'arrivée des communistes au pouvoir ne fût pas sans cahots sur le plan économique. La période qui nous occupe vit « la transformation graduelle de la quasi totalité de la population en travailleurs salariés sans propriété. »⁵ Les piliers de l'idéologie sont bien connus : abolition de la propriété privée au profit de la propriété de l'État, qui signifiait nationalisation des entreprises et collectivisation des terres agricoles, afin de répondre aux besoins d'une économie désormais planifiée par un Parti Communiste centralisateur et non plus guidée par les lois du marché. Peut-être faut-il commencer

1 Molnár, Miklós, *De Béla Kun à János Kádár : soixante-dix ans de communisme hongrois*, Paris, PUF, 1987, p. 247. Ci-après : *De Kun à Kádár*.

2 *Idem*.

3 Márai Sándor, *Mémoires de Hongrie*, *op. cit.*, p. 251-252.

4 Molnár Miklós, *De Kun à Kádár*, *op. cit.*, respectivement p. 247, 250 et 252.

5 Kemeny István, « The Unregistered Economy in Hungary », *Soviet Studies* (3), 1982, p. 359.

par rappeler que la réforme agraire ayant débouché sur la collectivisation n'est pas, initialement et comme ce fût le cas en 1919, imposée de force à une paysannerie récalcitrante :

La propagande répandue par le Parti des petits propriétaires pendant la seconde guerre mondiale projetait l'image d'un pays agraire moderne comme le fondement pour une démocratisation future de la Hongrie. Le Programme Danemark, appelé ainsi parce que le Danemark servait de modèle, était vu par de larges parties de la société hongroise comme le programme socio-économique d'une renaissance nationale et démocratique hongroise.¹

Le désir populaire de la réforme reste, naturellement et pour une bonne part, l'oeuvre d'une propagande efficace. Il tire aussi ses racines du décret numéro 600, promulgué en mars 1945 par le Gouvernement provisoire, et qui « prévoit la confiscation des terres des criminels de guerre, des Croix-fléchées, etc., et définit les limites des expropriations selon que les biens fonciers sont nobiliaires ou paysans », conférant « à la réforme agraire en Hongrie l'allure d'un véritable mouvement social. »² Premier pas vers la planification de l'économie, cette réforme eût des retombées complexes, positives et négatives, même si Márai ne voit que les secondes qui sont, il faut le reconnaître, alors largement prédominantes :

La terrible suite des événements a montré que la réforme agraire exécutée sur ordre de Moscou, sans pitié, sans frein et sans justice et qui a divisé les grands domaines hongrois en minuscules parcelles, dans un premier temps distribuées aux paysans pauvres puis confisquées au bout de trois ans pour être collectivisées sous forme de kolchozes, cette réforme qui a contraint la paysannerie hongroise à intégrer ces camps de travail agricoles à la soviétique s'est révélée plus impitoyable, plus injuste encore que le système des grands propriétaires au cours des dix premières années après la Première Guerre mondiale.³

Elle est rapidement rejointe par l'intégration de la Hongrie au nouveau Conseil d'aide économique mutuelle (CAEM) fondé le 25 janvier 1949 en réponse au plan Marshall : « chaque État fut conduit à se spécialiser dans une certaine branche industrielle, le but final étant notamment d'organiser un système transnational soumis aux besoins économiques et politiques du complexe militaro-industriel de l'URSS. »⁴ Les effets du CAEM furent innombrables, relevant de domaines d'abord économiques, ensuite sociaux : puisque le plan quinquennal, établi au niveau général des besoins de l'État, dirigeait l'orientation de presque toute la vie industrielle, les entreprises étaient trop souvent amenées « à oeuvrer contre leurs propres intérêts et contre les intérêts des communautés locales. »⁵ Le suremploi fût ainsi un problème fondamental de ce type d'économie fondé sur une prolétarianisation de masse, ainsi qu'une réduction drastique des salaires (baisse de 79% entre 1949 et 1953), « un accroissement de l'intensité de travail, une détérioration de la qualité des biens de consommation, le gel de la construction d'habitations et une

1 Horvath George et Szabó Miklós, « Problems of Hungarian National Consciousness in the Second Half of the Twentieth Century », *op. cit.*, p. 684.

2 Julien Papp, *Espoirs et Violences. De la Hongrie au XXe siècle*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2013, p. 191 pour cette citation et l'immédiatement précédente.

3 Márai Sándor, *Ce que j'ai voulu taire*, *op. cit.*, p. 86.

4 Groza Octavian, « Industrie, systèmes économiques et territoires », dans *Les territoires centre-européens : dilemmes et défis. L'Europe médiane en question*, éd. Violette Rey, Paris, La Découverte, 1998, p. 189.

5 *Idem.*

pénurie de production de nourriture s'installa à cause de la politique agricole. »¹

Parmi les conséquences les plus immédiates de la mise en place du communisme, de sa politique agricole et de l'augmentation du taux d'urbanisation lié à la fois aux travers de la politique agricole et à un réel désir de modernisation des infrastructures urbaines, se trouve un phénomène d'exode rural qui conduit à l'abandon progressif de certaines régions, et tout particulièrement certaines régions reculées de l'Alföld. Le développement intempestif des industries lourdes, auxquelles « le pouvoir central a assuré une priorité absolue » lors du « processus de redistribution des ressources [...] allait de pair avec une situation désespérée des régions agricoles et de la population rurale. »² À l'hégémonie urbaine des possibilités d'ascension sociale répond logiquement la désertion des espaces agricoles au profit des villes, avec les problèmes que cela engendre : « désorganisation sociale, criminalité, conflits de l'urbanisation extensive connus comme difficultés d'adaptation sociale, ainsi que les défis idéologiques spécifiques. »³

L'exode rural est accompagné d'une deuxième conséquence majeure du système socialiste sur les campagnes, mise en évidence par le travail de Violette Rey qui compare deux photographies satellites de la frontière Autriche-Tchécoslovaquie : la collectivisation conduit au remodelage profond de ces espaces, où « le marquage des systèmes socio-politiques l'emporte sur les ajustements aux milieux physiques »⁴. C'est la conclusion de la problématique qui introduisait son analyse, à savoir « est-ce que cette longue suite de marquages se traduit par des ruptures physiologiques repérables à 900 km d'altitude ? »⁵ Aux « teintes floues et fondues les unes dans les autres » du « laniérage en groupes de champs étroits » répond, jusqu'à la plaine hongroise, « le parcellaire de géométrie massive en blocs non orientés ; les blocs de culture peuvent atteindre plusieurs kilomètres carrés »⁶. La collectivisation rassemble en effet les exploitations indépendantes en grandes structures, faisant « passer le contrôle de l'agriculture aux mains de fermes d'État et de coopératives socialistes de plusieurs milliers d'hectares en moyenne. »⁷

Ces débuts pour le moins alarmants empirèrent au fil des décennies kádáriennes. En Hongrie, « l'émigration fut presque impossible (sauf clandestine) et l'immigration inexistante »⁸, la mortalité infantile ne diminua pas proportionnellement à celle d'Europe de l'Ouest, l'espérance de vie tendit à reculer et, globalement, la population hongroise suivit une courbe démographique négative⁹ qui entraîna

1 Kemeny István, « The Unregistered Economy in Hungary », *op. cit.*, p. 359.

2 Victoria Szirmai, « La Politique du développement régional et les conflits sociaux en Hongrie », dans *Régions et pouvoirs régionaux en Europe de l'Est et en URSS*, éd. Jean Radványi et Violette Rey, Paris, Masson, 1989, p. 66.

3 *Idem.*

4 Violette Rey, « La Frontière matérialisée du système socialiste soviétique », *Photo-interprétation* (6), 1986, p. 32.

5 *Ibid.*, p. 31.

6 *Idem.*

7 Béatrice von Hirschhausen et Florent Gerbaud, « La “question agraire” ou la renaissance d'un vieux défi », dans *Les territoires centre-européens : dilemmes et défis. L'Europe médiane en question*, éd. Violette Rey, Paris, Découverte, 1998, p. 151.

8 Violette Rey, « Feu l'Europe de l'Est ? », *Annales de Géographie* (555), 1990, p. 574.

9 Négatif en Hongrie en 1985, alors seul pays d'Europe de l'Est dans ce cas. La population maximum fût atteinte en 1980, avec 10,71 millions d'habitants, pour chuter de 400 000 personnes en 1990. Voir Anatoli Vichnevski, « Des populations aux destins démographiques contrastés », dans *L'Europe post-communiste*, éd. Dominique Colas, Paris, PUF, 2002, p. 436 ; et Gabriel Wackermann, « La Hongrie : une évolution pionnière », dans *Mutations en Europe médiane*, éd. Gabriel Wackermann, Violette Rey et Marie-Christine Aquatias, Paris, CNED-Sedes, 1997, p. 304.

à la fois son vieillissement et sa diminution¹. L'exode rural rend alors particulièrement sensibles ces conditions démographiques dans les campagnes hongroises, qui se vident peu à peu dans les années 1980, laissant les paysages marqués par des fermes collectives abandonnées et peuplés d'une population vieillissante.

Cette situation gagne tant en visibilité que les artistes en prennent conscience et entament un processus de dénonciation. Ainsi, des écrivains « dénoncent le dépérissement de la nation, depuis sa conscience jusqu'à son évolution démographique. »² C'est là une partie du propos de l'équipe de Tarr pour *Le Tango de Satan*, qui prend pour cadre un lieu éminemment critique du système socialiste rural, symbole des conséquences désastreuses de la réforme agraire *dans la longue durée* : la ferme collective est en décrépitude, ses derniers occupants ont tous entre quarante et cinquante ans (la petite Estike mise à part) et ils sont prêts à saisir la première opportunité pour s'en débarrasser – quitte à gonfler les statistiques diégétiques de l'exode rural.

Ce bref survol de la situation économique de la Hongrie durant la période de mise en place du communisme nous oblige à dresser un bilan comparable à celui établi sur le plan politique. Nous pourrions résumer et lier les deux champs à l'aide de Konrád, alors qu'il écrivait que « la discussion commence en général par les coopératives agricoles et finit par les électrochocs. »³ Le dégoût est quasi total.

Il faut encore rappeler, dans la construction de cet antagonisme, l'importance que prit, dès la mise en place de la dictature communiste, la ré-écriture de l'histoire et l'impossibilité conséquente du travail de mémoire à échelle nationale : impossible, pour les Hongrois, de faire le deuil du siège de Budapest, pas plus que d'honorer la mort des courageux Hongrois disparus en 1956, officiellement considérés comme des traîtres à la solde du capitalisme ou des espions bourgeois. Les sujets liés aux écarts du communisme, comme idéologie ou comme pouvoir, étaient tabous, et seule la version officielle des événements pouvait être discutée (illustrée plutôt que remise en question). Impossible, de l'autre côté, de regarder en face la participation réelle des Hongrois à la déportation massive des Juifs et de leur collaboration avec l'Allemagne nazie. Les cicatrices cousues à gros fils sur les mentalités collectives se font encore sentir aujourd'hui, dans ce pays où l'extrême droite est si forte. Ainsi, « l'histoire de chaque nation était réécrite pour donner une apparence de légitimité à des régimes qui n'en avaient pas et pour souligner les liens historiques avec la Russie. »⁴

Il en résulta – et c'est fondamental dans l'exploration de la relation des Hongrois au communisme – une situation quasi-schizophrénique pour les jeunes nés après l'avènement de la dictature communiste, pris entre un enseignement officiel de l'histoire, instillé dans les écoles et autres formes publiques de

1 Une étude approfondie de cette question démographique au regard des mentalités nous mettrait peut-être sur la piste d'un désir de reproduction moyen dont la faiblesse inquiète. Voir László Iván, dans Magyar Tudományos Akadémia Földrajztudományi Kutató Intézete (éd.), *Magyar nemzeti atlasza, op. cit.*, suppléments partie 2.

2 Molnár cite Csurka István et Csoóri Sándor, en p. 202 de *La démocratie se lève à l'Est, op. cit.*

3 Konrád György, *Le Complice, op. cit.*, p. 37.

4 Jacques Rupnik, *L'autre Europe, op. cit.*, p. 244.

socialisation, et un enseignement de l'histoire officieux, tabou, secret, qui se construisait via les instances familiales (restreintes – il fallait être certain d'être face à un public partageant ces opinions, sous peine de délation) et certains liens sociaux extérieurs mais très forts (principalement le couple et les amis les plus proches). Ainsi Víg témoigne, à propos de l'enseignement de 1956 à l'école, qu'« on nous en donnait une vision très subjective et orientée, on nous apprenait que c'était une mauvaise chose. » Molnár analyse, non sans humour, le phénomène de ré-écriture de l'histoire dans les manuels scolaires (remplacés en 1951-1952) et autres outils de communication :

Jusqu'au journal mensuel des pêcheurs à la ligne qui consacre plus de place à l'enseignement impérissable du génial Staline qu'aux poissons et à l'hameçon. Pour revenir à l'école : la vulgate pénètre tous les enseignements. Les sciences naturelles ne font que corroborer la dialectique de la nature selon Engels. L'archéologie et l'ethnographie – la théorie de Marx sur la succession des « stades » socio-économiques. Le droit – la prééminence de l'infrastructure sur la superstructure. La littérature – la lutte de classes. L'histoire enfin – une illustration de la conception matérialiste de l'histoire.¹

Subvertir aussi brutalement l'histoire et la mémoire d'un peuple ne peut que mener à une névrose complexe à l'échelle nationale, et ce tout particulièrement dans le cas d'un pays à l'histoire aussi traumatique que la Hongrie : « la “mise en mémoire” d'un passé traumatique, loin d'empêcher toute historicité, constitue souvent une étape intermédiaire dans la revendication d'une historicité alternative. »² Contrecarrer ce processus revient à institutionnaliser le refoulement comme mode de transmission de la mémoire nationale. Losonczy poursuit en soulignant les caractéristiques de la mémoire socialiste telle qu'exprimée par les stratégies muséificatrices socialistes, dessinant un étonnant rapport au temps :

La présentation continuiste d'éléments sélectionnés en tant que muséification socialiste du passé faisait de l'histoire, toujours linéaire et chronologique, une succession d'étapes menant nécessairement au présent et à l'avenir socialistes. Grand producteur de nouvelles figures héroïsées, le temps muséal socialiste fusionnait le présent et le futur en un seul bloc qui capturerait le passé. [...] L'originalité de la stratégie iconographique communiste ne consistait pas seulement à introduire un nouveau stock de symboles et de héros dans l'espace public, mais à déposséder ceux-ci de toute fonction commémorative du passé. Les statues devenaient, au contraire, les supports et symboles d'un culte contre tout passé, fondement d'une nouvelle temporalité sociale et d'un nouveau calendrier rituel et festif.³

Ainsi, au-delà du problème de confiscation des sources identitaires hongroises que la ré-écriture de l'histoire impose, il en découle le problème du rapport au temps ainsi créé (forcé) par les gouvernements socialistes : l'effacement du passé appuierait la promesse d'un avenir prétendument ouvert à l'infini – plus dure sera la chute.

En cette fin des années 1950, « celui qui n'est pas avec eux est contre eux », et c'est bien le

1 Molnár Miklós, *La Démocratie se lève à l'Est*, op. cit., p. 142.

2 Anne-Marie Losonczy, « La muséification du passé récent en Hongrie post-communiste », *Revue d'études comparatives Est-Ouest* (3), 2006, p. 97.

3 *Idem*.

renversement de cette proposition que Kádár a la perspicacité d'effectuer, sentant comme une telle situation ne peut, à terme, durer. La force du régime Kádár fût, sur les bases souillées de la relation des Hongrois au communisme à cette époque, de parvenir progressivement à un équilibre. Celui-ci est d'autant plus important qu'il s'opère, sur le plan générationnel, à un moment crucial : les années 1940 et 1950 appartiennent à la génération des parents de celle de la série noire. Ces décennies sont donc fondamentales, puisqu'elles ont directement construit celles et ceux qui s'apprêtaient à éduquer leurs enfants, à leur transmettre leur propre expérience de la vie, de l'histoire et, bien sûr, du communisme. Le poids de cette ombre fût cependant moins pressant sur les épaules de leurs enfants, alors que Kádár s'apprêtait, autant que faire se pouvait, à ouvrir le communisme.

II.2.3.2.2 « Celui qui n'est pas contre nous est avec nous »¹ (1961-1985)

Le célèbre slogan de Kádár résume, à lui seul, un ensemble complexe de phénomènes absolument caractéristiques de la Hongrie sur la période concernée. En se plaçant ainsi en opposition directe à son prédécesseur Rákosi, le chef d'État hongrois entend étouffer toutes velléités de résistance par un moyen plus sournois – la diplomatie. Dans l'esprit des dirigeants, tout doit être mis en œuvre pour éviter un nouveau 1956. Aussi le pays entre-t-il progressivement dans une ère de réformes, dont le Nouveau mécanisme économique (NME) n'est que la partie visible de l'iceberg. Celles-ci (nous prendrons aussi le cas de la censure, terrain privilégié d'observation des rapports entre pouvoir et sociétés artistiques) ont, durant le socialisme tardif de Kádár, provoqué des changements profonds dans la relation des Hongrois à l'idéologie et à l'État. Nous finirons donc par recentrer l'étude du complexe sur les membres de la série noire eux-mêmes et sur leur génération, afin de comprendre d'abord comment ils ont pu, à chaque âge de leur vie, coexister avec le régime, se construire avec (et contre) leur histoire, pour comprendre ensuite dans quelle mesure ils s'identifient à leur propre identité nationale.

II.2.3.2.2.1 Autour du Nouveau mécanisme économique

L'un des effets positifs de la réforme agraire mentionnés précédemment fût de préparer le terrain pour la mise en place d'une réforme économique de grande envergure, le NME. La première prend fin en 1961 : « le million et demi de petits propriétaires exploitants est maintenant remplacé par 216 fermes d'État, 198 stations de machines et tracteurs, 3400 coopératives de production et 254 groupes de coopératives. »² Sa mise en place eût les conséquences terribles qu'on lui connaît, mais celles-ci amenèrent en retour les planificateurs à concevoir d'importantes modifications dans la rigidité du système initial. À partir de 1957, le rôle principal revient « aux instruments d'ordre économique et non plus administratif ; ainsi, ce sont les prix, les salaires, etc. qui jouent un rôle de stimulation et de coordination des intérêts des

1 *Aki nincs ellenünk, az velünk van* – phrase prononcée par Kádár lors de son discours de décembre 1961.

2 Csendes Béla et János László, « Développement et gestion de l'agriculture en Hongrie », *Économie rurale* (83), 1970, p. 5-6.

exploitations agricoles avec les intérêts nationaux.»¹ Les objectifs obligatoires imposés par le plan continuaient à entraver le bon développement des industries aussi, dès 1966 ce sont, majoritairement, les fermes elles-mêmes qui décident de leur production, aidées en cela par le système des prix, qui sert d'instrument de régulation de la production.

On reconnaît ici des mécanismes appartenant en propre à l'économie de marché, sans pour autant jamais revenir d'une économie planifiée. Le système économique mixte est la voie hongroise, et le secteur de l'agriculture en fût le premier terrain d'expérimentation. Pour Molnár, « le paysan moyen vit mieux que jamais auparavant, le produit agricole a doublé. C'est insuffisant, mais la Hongrie restait le seul pays socialiste qui avait globalement réussi l'impossible : la collectivisation de l'agriculture. »² Cependant, on commence déjà à voir que l'économie de marché ne se satisfait pas du peu qu'on lui donne, ou plutôt du peu qu'on lui *prend*. Il semble qu'à chaque fois qu'un peu plus d'elle est imbriqué dans l'économie planifiée, cette dernière s'améliore d'abord, avant de stagner et de faire apparaître de nouvelles faiblesses, auxquelles seuls semblent pouvoir remédier des mécanismes propres à l'économie de marché – c'est ce que le NME a démontré avec plus de visibilité encore.

La nécessité de repenser la collectivisation en y intégrant autant de critères de rentabilité et de productivité que l'URSS pouvait le tolérer a amené logiquement à étendre ces acquis à tous les secteurs de la vie économique hongroise, en les structurant au sein d'une réforme globale de celle-ci. Préparé pendant trois ans par une équipe dirigée par Nyers Rezső (ministre des finances, secrétaire du comité central pour l'économie et directeur de l'Institut d'économie de l'Académie des sciences de Hongrie), entré en vigueur le 1er janvier 1968, le Nouveau mécanisme économique est ainsi décrit par Molnár :

*L'économie hongroise est certes loin d'être une « économie socialiste de marché », comme certains le prétendent. Il n'en reste pas moins que le marché remplit un rôle considérable pour mesurer les besoins, pour connaître la « vérité des prix », pour comprendre le rôle du profit et de la compétition. [...] Décentralisation, restructuration, autonomie des entreprises – principes de base. Ils impliquent que la planification se voie reléguée au rang d'une orientation générale. Le Plan quinquennal n'est donc plus décomposé en autant de directives obligatoires pour les unités de production. Chaque secteur et même chaque entreprise deviennent une unité de production autogérée, disposant en principe librement de ses capacités et de ses moyens. Elle investit comme bon lui semble, elle embauche ou débauche selon ses besoins, elle produit et vend selon ses capacités et ses moyens, elle gagne ou perd selon ses résultats, en compétition avec les autres entreprises. Elle redistribue aussi ses revenus en principe librement selon le degré de productivité des uns et des autres.*³

Le NME se voulait, sur le plan économique, non pas un juste-milieu bancal entre capitalisme et socialisme, mais un – beaucoup plus ambitieux – dépassement de l'économie de marché capitaliste *par* une amélioration de l'économie planifiée socialiste. De fait, le revenu national du pays quintuple entre 1950 et 1983, les investissements quadruplent, la production industrielle passe d'un indice 100 en 1950 à 864 en 1981. Dans le même temps, le revenu réel par habitant et l'indice de consommation triplent : le

1 *Ibid.*, p. 7.

2 Molnár Miklós, *La Démocratie se lève à l'Est*, *op. cit.*, p. 223.

3 Molnár Miklós, *De Kun à Kádár*, *op. cit.*, p. 268-269.

NME semble faire des miracles.

Plusieurs dangers le guettent pourtant. Tout d'abord, son bon fonctionnement est entravé dès sa mise en place par l'interventionnisme de l'État hongrois, qui s'accorde difficilement avec les besoins sauvages du mécanisme. Comme Konrád et Szelényi l'ont montré, le problème est dans le principe même du centralisme et dans la logique du plan, or il est absolument impensable de s'y soustraire¹. Ensuite, le principe et la pratique du plein emploi sont, malheureusement, catastrophiques. À ceci s'ajoute le fait que le pays, comme tous les pays de l'Est du reste, lutte contre une situation de sur-endettement qui perturbe le bon fonctionnement du mécanisme. Enfin, à l'interventionnisme modéré de l'État hongrois répond celui, moins délicat, du Parti communiste soviétique et de son économie dirigiste, qui voient d'un mauvais œil la libéralisation croissante de l'économie dans ce petit pays à l'extrême limite occidentale du rideau de fer : la maison-mère met un frein brutal au développement du NME à partir de 1972 et, dès 1980, la croissance de l'économie hongroise piétine dangereusement². Aussi, la conclusion de Rupnik forme-t-elle un douloureux écho à celle qu'avait énoncé Molnár quant à la réforme agraire : « après vingt années de réformes, l'économie était en ruine. »³

À côté de l'évolution de la réforme agraire et du NME, un troisième aspect de l'économie hongroise doit être observé pour comprendre comment leur situation à ce niveau a pu construire leur relation au communisme en tant qu'idéologie, il s'agit de la pratique de l'économie grise. Celle-ci tire ici ses origines dans un problème lié, à nouveau, au plein emploi : l'impossibilité pour les entreprises de produire des salaires adaptés. Ainsi, « presque tout le monde vit partiellement, ou, plus exactement, dans une moindre mesure de son salaire officiel. Dans une bien plus importante mesure, chacun vit d'autres activités, de ces activités associées avec l'économie secondaire, parallèle, cachée ou, plus simplement, de marché. »⁴ Face à un travail obligatoire, mais qui ne nourrit pas, le Hongrois se voit obligé de recourir à l'illégalité du double emploi. Du fait de sa nature « grise », cette économie et la place qu'elle occupe à l'échelle de chaque habitant comme à l'échelle nationale est d'une grande difficulté à définir. Pour Molnár, c'est presque 20% du PNB, puis au moins 30% sur les années 1980, supporté par au moins 75% des familles qui auraient, au minimum, « un lopin de terre cultivé le dimanche » pour compléter un travail qui leur demanderait 60 à 70 heures par semaine pour pouvoir vivre⁵. L'économie grise couvre donc un large spectre, allant du potager personnel au docteur ayant des patients non déclarés, en passant par l'artisan produisant et revendant sous cape. Souvent et assez naturellement, l'économie grise tente de pallier les

1 Konrád György et Szelényi Iván, *La Marche au pouvoir des intellectuels*, Paris, Seuil, 1974, p. 56-57.

2 Pour des informations plus précises quant aux lois, décrets et cadres institutionnels relatifs à la relative libéralisation entrepreneuriale ainsi qu'à l'inclusion de mécanismes propres à l'économie de marché dans le système socialiste hongrois, voir l'article de Sárközy Tamás, « Economic Civil Law of the Political Changes in Hungary (1988-2004). A Comprehensive Overview », dans *Transformation in Hungarian Law (1989-2006): Selected Studies*, éd. Vanda Lamm, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2007, p. 117-174. La périodisation qu'il réalise me paraît tout particulièrement pertinente : à une période initiale comprise entre 1967 et 1972 succède celle de légitimation de ses résultats (1972-1979), puis l'apparition des premières entreprises privées (1979-1982), pour arriver, dès 1984 et jusqu'à 1988-1989 à « l'effondrement complet du socialisme ».

3 Jacques Rupnik, *L'Autre Europe*, *op. cit.*, p. 234.

4 Kemeny István, « The Unregistered Economy in Hungary », *op. cit.*, p. 357.

5 Molnár Miklós, *La Démocratie se lève à l'Est*, *op. cit.*, p. 202.

secteurs dans lesquels le plan de l'État montre un déficit de productivité.

Les Hongrois y trouvent une bienvenue sensibilisation aux principes de l'économie de marché, pendant que l'État adopte une attitude de laxisme malveillant, fermant à demi les yeux sans manquer de rappeler à l'ordre ceux qui pêchent par excès de véhémence. Sauf rares exceptions, il ne faut pas espérer s'enrichir ainsi, seulement survivre, ou gagner un confort relatif : « on dit en plaisantant que tout le monde a deux emplois, un étatique où il touche son salaire et l'autre privé où il travaille... »¹

II.2.3.2.2 La censure sous Kádár

La question des formes économiques sous le communisme peut être redoublée d'une attention portée à celle de la censure. Deux impératifs complémentaires gouvernent à ce choix : le désir de proposer un autre indicateur de la relation des Hongrois au communisme qui se tisse dans le champ du culturel, et ce dans le but de se soumettre au principe de proximité. La censure, en effet, non seulement touche de très près les artistes en restreignant avec plus ou moins de force leurs espaces de liberté créative, mais en plus leur relation est dépendante de l'évolution du communisme lui-même, de ses politiques culturelles et – plus important – de la *vigueur* de leurs mises en application. En dernier lieu, la censure est donc un indicateur d'une pertinence élevée quant au degré d'antagonisme du gouvernement envers les artistes situés du côté opposé du spectre politique, plus élevé encore que l'évolution de la situation économique globale du pays.

Il faut attendre 1949 pour qu'en Hongrie soit appliquée une véritable « jdanovisation » de la vie intellectuelle et culturelle. La censure suit alors les évolutions politiques de près : le stalinisme accompagné du réalisme socialiste, puis la mort de Staline et l'ouverture qui s'annonce timidement. Il y a alors, en « Hongrie, pays par excellence de la “tolérance passive” »², une situation qui s'organise en suivant la tripartition des « trois T » [note 1 p. 236] : d'un côté, les véritables dissidents, portion extrêmement maigre du spectre, ne serait-ce qu'à cause de la menace bien réelle de maigrir plus encore dans les prisons du 60, rue Andrassy. Ils produisent des œuvres politiquement explicites et ouvertement critiques envers le régime, ou encore touchant à tel ou tel sujet tabou. Ils utilisent des réseaux de diffusion illégaux, et sont pourchassés activement par les forces de l'ordre, donc souvent obligés de vivre dans la clandestinité. Cependant, s'« il serait peut-être exagéré de dire que ceux-ci font désormais partie de la culture dirigée, au même titre que d'autres déviances déjà reconnues [...], vu leur isolement, il est facile de les manier, par exemple d'augmenter ou de diminuer leur nombre conformément aux prévisions »³ – l'évidente amertume de l'auteur, qui pourrait passer pour un manque d'objectivité, ne doit pas tromper le lecteur : son regard manque certes d'objectivité, il coïncide cependant avec la vérité des faits, comme le croisement avec des sources secondaires nous le confirme⁴. Il n'en va pas de même de la vision presque lascive qu'en

1 Molnár Miklós, *De Kún à Kádár*, *op. cit.*, p. 272.

2 Jacques Rupnik, *L'Autre Europe*, *op. cit.*, p. 264.

3 Haraszti Miklós, *L'Artiste d'État. De la censure en pays socialiste*, Paris, Fayard, 1983, p. 240.

4 Molnár Miklós, *La Démocratie se lève à l'Est*, *op. cit.*, p. 144.

propose l'historien Fenyo, lorsqu'il écrit que « le seul réel tabou dont j'aie connaissance était la critique de l'Union soviétique, ou toute mention de la présence des troupes soviétiques sur le sol hongrois. À partir de la fin des années 1970 et dans les années 1980 presque chaque politique gouvernementale pouvait être critiquée, presque chaque condition sociale pouvait être dénoncée [...]. Donc, plutôt que de parler de censure, on pourrait parler de contrôle de la qualité »¹ – une proposition elle-même toute cliquetante des ciseaux de la censure ou, sans que ce soit bien plus désirable, de l'ignorance².

De l'autre côté du spectre, les artistes et penseurs de l'État, appuyant la doctrine en vigueur, jouissant souvent de privilèges quant à l'obtention d'une bourse ou d'une position, etc. Au milieu, l'écrasante majorité, comprenant tant les a-politiques que les marginaux modérés, les doucement pro-Kádár et ceux pacifiquement contre, mais engagés socialement. Ces derniers, ainsi qu'une partie conséquente de la société artistique nous occupant (le jeune Tarr appartient, par exemple, à cette catégorie), font tout à fait partie du système qui les prévoit et sait compter avec les dérangements mineurs qu'ils peuvent occasionner : une exposition à fermer, un film à interdire, quelques pages à raturer avant publication. C'est la marque de la censure progressiste hongroise, où « le Centre, incapable de se renouveler, et l'artiste incapable de s'adapter sont les deux extrêmes à éviter. »³ À partir de la fin des années 1960, si l'on peut faire un séjour en prison, on ne craint plus ni la mort ni même la torture à moins d'avoir outrepassé des limites dont chacun a, normalement, bonne conscience. Quant au milieu cinématographique, il peine plus que tout autre à s'inscrire dans de véritables marges ou dans la clandestinité, du fait des moyens financiers et matériels nécessaires à sa production comme à sa distribution, à une époque où la VHS n'a pas encore envahi les marchés noirs.

La souplesse d'inclusion dans cette catégorie médiane s'accroît année après année, en Hongrie plus encore que chez ses proches voisins du fait de la stabilisation du régime Kádár après 1961, qui ne fût plus perturbée un quart de siècle durant. Un personnage important fait aussi son apparition dans notre étude, élément de continuité fondamental, il s'agit d'Aczél György⁴, celui qui dirigea la politique culturelle de la Hongrie pendant la quasi-totalité des années 1956 à 1989 : « son statut doit beaucoup à la relation de confiance qu'il instaure avec le dirigeant du Parti, Kádár. Il dispose à ce titre d'une marge de liberté importante et se montre le plus souvent souple et bienveillant »⁵. Il fût largement responsable de l'ouverture de la censure à la fin des années 1960 (initiant la politique des « trois T ») et de l'instauration

1 Mario Fenyo, « The “Golden Age” of Hungarian Cinema », dans *Hungary Through the Centuries: Studies in Honor of Professors Steven Béla Várdy and Ágnes Huszár Várdy*, éd. Richard P. Mulcahy, New York, Columbia University Press, 2012, p. 556-558.

2 L'historien a émigré avec son père aux États-Unis au début des années 1950, très certainement pour échapper à la terreur rouge du régime rákosien. Considéré alors comme dissident, il n'a pu revenir sur le sol hongrois avant la libération de 1989. Son témoignage, s'il n'en perd pas toute valeur pour autant, perd au moins celle de l'argument d'autorité, puisqu'il s'appuie sur des sources secondaires et non sur une expérience de première main. Les films produits et bannis à partir de la fin des années 1970, s'ils sont peu nombreux n'en sont pas moins importants et contredisent son propos. À ceux-ci s'ajoute la lourde question de l'autocensure.

3 Haraszti Miklós, *L'Artiste d'État. De la censure en pays socialiste*, op. cit., p. 239.

4 Pour plus d'informations quant à Aczél, voir Revész Sándor, *Aczél és korunk*, Budapest, Sík Kiadó, 1997, 435 p.

5 Erőss Gábor et Kristian Feigelson, « Hongrie, Pologne, Tchécoslovaquie (1945-1995). Au-delà du rideau de fer en Europe centrale », dans *Cinéma et régimes autoritaires au XXe siècle : écrans sous influence*, éd. Raphaël Muller et Thomas Wieder, Paris, PUF, 2008, p. 155.

d'un dialogue relatif avec les artistes. Másik János parle de cette relative permissivité comme d'un « pot d'échappement »¹ en reprenant lui-même l'oeuvre d'un ami à lui, représentant la terre avec un pot d'échappement et signifiant la nécessité, pour le régime, de laisser un peu de pression s'échapper afin d'éviter un nouveau 1956. En dernier lieu, cette permissivité ou ce laxisme de la censure sont un autre moyen de contrôle, plus sournois, sur la population : « tu as la liberté de penser à l'intérieur des fils de fer barbelés qui marquent les limites fixées par l'État », écrivait Konrád en 1969², et certains auteurs et éditeurs de publications clandestines n'ont alors manqué de montrer que « le repli de nombreux artistes créateurs sur leur univers intérieur était, tout en permettant de produire des oeuvres de valeur, conforme au vœu de l'État-Parti, d'orienter la société vers un “consensus” apolitique. »³

Les artistes Hongrois sont tout entiers dans une phase où les censeurs sont en large partie remplacés par la pratique de l'auto-censure. Celle-ci prend ses origines dans la peur des *conséquences* de la censure – à une échelle micro, l'horizon d'attente est dessiné à l'aune du champ d'expérience : « la censure refuse de prendre en charge l'artiste qui refuse l'autocensure : elle l'excommunie purement et simplement de l'esthétique »⁴. Outre le destin de l'oeuvre, la censure s'accompagne souvent de mesures pénales parfois très lourdes. La société artistique a tôt fait d'intégrer ces mesures et, tel un enfant intériorisant les interdits sociaux, elle surveille elle-même le contenu de sa production et les thèmes abordés. C'est donc bien d'un processus *éducatif* qu'il s'agit, et qui commence dès l'entrée dans une formation artistique :

*Dans chaque pays socialiste, après l'étatisation et le regroupement des écoles, accompagnés de la création de nouveaux instituts, un système unique de formation des artistes a été mis en oeuvre. Chaque discipline artistique s'est vue doter d'une école supérieure délivrant des diplômes semblables à ceux des universités. [...] Ces institutions détiennent un monopole chacune dans sa spécialité. Leurs directeurs et professeurs sont nommés par l'État, sans consultation des étudiants. Leurs programmes sont établis par le ministère de la Culture, et harmonisés avec ceux des autres écoles de beaux-arts et avec le système général d'enseignement en vigueur dans le pays. [...] Ne peuvent se présenter aux concours d'admission que les candidats munis d'un certificat d'aptitude délivré par l'établissement secondaire qu'ils ont fréquenté, ainsi que d'une lettre de recommandation des responsables politiques de cette école. [...] Le diplôme de fin d'études délivré par ces écoles équivaut à un permis de travail. Sans la possession de ce diplôme, nul ne peut devenir membre du corps professionnel des artistes, sauf bien sûr quelques cas tout à fait exceptionnels. [...] Malgré certaines ambitions initiales, cet enseignement a bien vite renoncé à inculquer à l'artiste le sens de sa mission, pour se contenter de former des artistes dont les oeuvres ne soient pas exécrables, et qui par ailleurs manifestent leur loyauté à l'égard de l'ordre établi, ou du moins leur détermination de ne pas le transgresser. L'unique but de toute cette formation est de s'assurer que les artistes prendront en charge l'existence et le fonctionnement des institutions de l'art dirigé ; la formation des artistes par l'État ne vise, de façon bien naturelle, qu'à produire des artistes d'État.*⁵

Cette citation a de quoi faire froid dans le dos. Sans m'avancer à couvrir les autres écoles, je voudrais tempérer ces paroles en rappelant que dans le cas de celle du film, y enseignent des professionnels du cinéma qualifiés qui, tout en étant toujours officiellement irréprochables sur le plan politique et idéologique, flirtent parfois discrètement avec l'autre bord : sans avoir été jamais ouvertement subversif, Fábri, qui fût notamment le professeur de Janisch, a réalisé des films où l'humanisme a toujours

1 Mario Adobati, Entretien avec Másik János, Forgách András et Marcovich Anikó, 8 juillet 2015.

2 Konrád György, *Le complice*, op. cit., p. 286.

3 Molnár Miklós, *La Démocratie se lève à l'Est*, op. cit., p. 228.

4 Haraszti Miklós, *L'Artiste d'État. De la censure en pays socialiste*, op. cit., p. 232.

5 *Ibid.*, p. 202-205.

pris le pas sur la politique (*Anna la douce* (*Édes Anna*, 1956), *Le Cinquième Sceau*), parfois jusqu'à la limite du possible, comme dans son adaptation d'Örkény, *La Famille Tóth* (*Isten hozta, őrnagy úr*, 1969). Les enseignants ont toujours eu à cœur leur art, ainsi que la qualité de la production cinématographique hongroise bien plutôt que la propagande. Il est vrai, en revanche, que l'accès à la profession ne peut se faire, à de rares exceptions près (Tarr en est une à son premier long-métrage, que le système s'empresse de remettre dans son cadre), qu'à travers le passage par une école unique, gratuite certes, mais répondant politiquement à un programme issu du ministère.

Il existe toutefois une réponse à l'auto-censure, et pour avoir le fin mot de ce jeu du chat et de la souris, les artistes tentent de « communiquer entre les lignes », ce que Haraszti appelle « l'interlinéarité » : elle « est le lieu de la liberté sans risque. [...] L'interlinéarité n'a aucune dynamique propre, elle ne mène nulle part, elle est l'écume des vagues de notre civilisation : de décentralisation en recentralisation, et inversement, elle parcourt un chemin circulaire. Elle ne lutte que pour elle-même et se reproduire sans cesse. »¹ Ses moyens sont infinis, à la mesure de l'inventivité de l'artiste, depuis les pouvoirs cachés de tropes symboliques jusqu'aux transpositions historiques². En définitive, certains n'ont pas manqué de noter que le climat d'angoisse perpétuelle, de répression et de censure imposé par le communisme pouvait être profitable à ceux-là même qu'il essayait d'écarter. En 1987, Konrád demande à son ami poète, Petri György, « comment décrirais-tu ta situation à un ami-poète anglais en visite ici ? », ce à quoi il lui répond :

Si j'avais un tel ami, pour lui expliquer la différence fondamentale entre sa situation et la nôtre, je lui dirais que son éventail de décisions est incomparablement plus riche que le mien ; par contre le poids de mes décisions, l'impact de leurs conséquences, sont infiniment plus importants que les siens. [...] Ce stress intellectuel et moral qui m'oblige à inventer, en suant sang et eau, un mode de vie acceptable, me rend parfois capable de prestations surhumaines. D'une manière très cynique je pourrais répondre à mon ami anglais que le climat du socialisme est très favorable à l'intelligentsia créative à condition qu'elle arrive à survivre aux difficultés primitives.³

La censure montre une évolution parallèle à l'économie dans le champ de la culture. Nul doute que l'interlinéarité y est la réponse à l'économie grise – l'expression, à la limite de la légalité, d'un espace de liberté inopportun et retrouvé, reconquis par la société civile hongroise par son ingéniosité. L'une comme l'autre sont permises par un rapport (presque un contrat) entre cette société et le pouvoir, qui est fait de concessions mutuelles, et trace de profonds sillons dans le champ d'expérience. Il s'agit, en dernier lieu, de comprendre comment cette relation au communisme a façonné la seule expérience d'un État que cette génération ait eue, de comprendre comment elle a pu les préparer à accueillir le changement de régime et, enfin, comment elle a pu guider leurs attentes pour le futur dans les moments-clefs de l'histoire

1 *Ibid.*, p. 227-228.

2 Un film sur 1956 était impensable, alors qu'un film sur 1848 ne l'était pas du tout – les deux sujets, nous l'avons vu, traitent de la juste révolte des Hongrois insoumis contre leur oppresseur. Dans ce cadre, l'artiste jouissait d'une certaine liberté pour élaborer un discours plus complexe à transposer, comme Jancsó y excellait. Beaucoup de Hongrois traduisaient sans peine de tels codes.

3 Petri György, *L'Époque d'imbéciles intrépides arrive*, *op. cit.*, p. 5.

qu'ils ont traversés.

II.2.3.2.3 L'idéologie et le régime dans le socialisme tardif

Les hommes primitifs avaient une société primitive. Alors est venue le servage, le féodalisme, qui était l'époque des seigneurs et des serfs. [...] Alors est venu le capitalisme des premiers temps, avec les usines, les industriels, les investisseurs, les travailleurs. L'impérialisme est la forme la plus développée du capitalisme, ensuite est venu le socialisme. Ce dans quoi nous vivons est le socialisme. Et plus développé que ça ce sera le communisme, quand dans le socialisme tout le monde reçoit... ou dans le socialisme, tes besoins... Non, dans le socialisme tu reçois autant que ce que tu travailles, avec le communisme, tout le monde reçoit ce dont il a besoin.

Explication du père à son fils dans *Rapports préfabriqués* (Tarr, 1982)

Disons-le avant toute chose, l'ironie est délicieuse. Très tarrienne, très hongroise, elle rit d'une situation tristement sombre dont elle dénonce du même coup l'invalidité (l'échec du communisme), sans chercher un instant à proposer de solution. Après un départ prometteur (mais inscrit dans la nuit des temps), le père balbutie, se reprend, pour s'empêtrer dans des explications qui finissent en queue de poisson : l'utopique « plus tard tout le monde sera heureux » prend soin de repousser à un futur aussi lointain qu'incertain la justification d'une situation présente minable, dont la réalité est sans rapport avec les promesses aussi vides, froides, tristes et misérables que l'appartement du protagoniste, montré par une caméra cruelle. La date de réalisation du film, 1982, est particulièrement importante en ceci qu'elle donne tout son sens à ce bref monologue, l'inscrivant dans un contexte très spécifique et qui concorde exactement avec ce que l'histoire nous invite alors à attendre : vers le milieu des années 1970 et le début des années 1980, le socialisme aurait dû commencer à porter ses fruits. Le NME qui en réformait l'économie était perçu comme la dernière tentative, l'ultime espoir d'amélioration du niveau de vie qui commençait, alors, à rechuter. Son ralentissement, sur ordre de l'URSS, a été une nouvelle confirmation lancée aux Hongrois de l'impasse dans laquelle leur pays se trouvait sur tous les fronts, de leur impossibilité d'amener leur situation à s'améliorer. Ainsi, sous des apparences naïves d'explications maladroitement à un enfant, cette tirade est d'une grande précision historique, et traduit la vérité du sentiment de cette génération quant à un système politique et, surtout, à l'idéologie qui le fonde : de l'ennui, le ridicule qui se mue en indifférence à force d'habitude, le discours appris par cœur dans le cadre de la propagande scolaire, alors que sa réalité des jours ouvrés a depuis trop longtemps épuisé les dernières bribes de sens qu'il aurait pu encore contenir. Il y a ici le testament d'une époque, fait de désillusions et d'hébétude, comme si l'on n'entendait plus que l'écho de ces vérités creuses se réverbérer dans des crânes vidés à force de martelage. Le Hongrois des années 1980 a une autre expérience de l'histoire que celui de l'avant-guerre ou, même, que celui de l'après-1956, mais c'est cette continuité séculaire qui donne son sens et son épaisseur à l'expérience contemporaine.

En 1961, Kádár amorça la sortie de la période du « durcissement du communisme », et prononça un discours au cours duquel il opéra ce virage politique majeur : « celui qui n'est pas contre nous est avec nous ». Par ce slogan, il soulignait sa volonté d'ouverture (timide) du communisme. Suivirent progressivement, durant toutes les années 1960, les sorties de prison, la baisse des procès, incarcérations

et exécutions, le NME, etc. Konrád analyse ainsi l'articulation des deux périodes : « la dictature doit écarter celui qui pourrait résister. Il faut d'abord exploiter le peuple, le broyer, pour qu'il ne puisse même plus envisager de voter contre nous. Quand tous se seront montrés obéissants, l'État pourra faire preuve d'indulgence, il dosera en spécialiste l'oppression policière et se procurera une sécurité confortable avec peu de terreur. »¹ On assiste alors au recul progressif de l'idéologie. Non pas à l'intérieur de la société, puisque la vinaigrette, trop acide, n'est jamais montée ailleurs qu'aux têtes des membres les plus convaincus du Parti communiste, mais plutôt au niveau de l'État lui-même et, surtout, de l'immense appareil qu'il mobilisait pour se relier à la société civile : « le cumul de l'échec politique, économique et moral prive la classe politique de tous les fondements sur lesquels repose sa prétention de diriger la société. L'élément nouveau dans cette situation d'illégitimité est qu'elle n'est pas seulement perçue de l'extérieur, mais aussi vécue de l'intérieur, dans la conscience collective de ses membres. »² C'est aussi une raison pour laquelle les réformes économiques furent d'une telle importance : privé de sa légitimité sur le plan idéologique, le Parti tentait de la retrouver par d'autres biais. Le pacte officieux de non-agression, conclu au cours des années 1960, conduisit à un phénomène de banalisation de l'idéologie qui lui-même entraîna son dépérissement lors des années 1970. En 1980, elle est agonisante. Pour Linz et Stepan, la Hongrie du socialisme tardif appartient au « régime post-totalitaire mature »³, régime résultant de changements depuis un modèle initial totalitaire. Les changements peuvent être volontaires, ou s'opérer par décomposition (*decay*), et les auteurs rattachent la Hongrie à la seconde catégorie, soulignant que « la recherche d'une conformité passive, plutôt qu'une tentative totalitaire de mobiliser l'enthousiasme, devint le sceau du style politique de Kádár. »⁴ Hankiss voit cependant, dans l'effacement idéologique de l'État, une source importante de perversion pour la société hongroise qui en perd ses valeurs sociales :

*Un ordre de valeurs auquel on peut adhérer donne à la vie dignité, sens et but, et l'inscrit dans un contexte qui dépasse le moment présent. Sans valeurs, l'homme ne peut mesurer ni même prendre conscience de ses qualités propres et de ses mérites : l'épanouissement de sa personnalité est inévitablement bloqué. Sans normes, l'ordre de la vie quotidienne se brouille, la société devient un terrain de heurts, de griefs et de tensions constants. Sans valeurs communes, il n'existe pas de solidarité, ni humaine ni collective. Or, tous ces symptômes sont largement répandus dans la société hongroise actuelle.*⁵

La double contrainte entraîne un dépérissement de la conscience sociale et des valeurs morales, qui s'inscrit en parallèle aux analyses cinématographiques réalisées en début de partie. Il ne fait aucun doute que ces films, chargés d'analyse historique et sociale par des auteurs attentifs à leur temps, expriment une forme d'état des lieux critique à leur propos. On ne peut cependant attribuer au seul retrait de l'idéologie communiste les modalités extrêmes de représentation sociale que proposent les films. Le premier n'est pas la cause des secondes, il y participe seulement indirectement – la représentation sociale

1 Konrád György, *Le complice*, *op. cit.*, p. 254.

2 Molnár Miklós, *La Démocratie se lève à l'Est*, *op. cit.*, p. 294.

3 Juan J. Linz et Alfred C. Stepan, *Problems of Democratic Transition and Consolidation: Southern Europe, South America, and Post-communist Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996, p. 42.

4 *Ibid.*, p. 293.

5 Hankiss Elemér, « La perte des valeurs sociales », *op. cit.*, p. 21.

n'est pas seulement sociologique, elle est aussi poétique.

Quelle relation les membres de la série noire entretiennent-ils à l'idéologie communiste et aux évolutions du gouvernement de Kádár? Les témoignages recueillis directement de la bouche des membres de la série noire ayant accepté de discuter la question se ressemblent. Par leur contenu, mais aussi par leur forme : ils sont lacunaires et portent la marque du présent rétrospectif. Je comprends ce fait par la rupture présente dans leurs esprits entre leur situation contemporaine, installée dans la démocratie – avec le corps de nouveaux problèmes que celle-ci a amené –, et leur expérience du communisme. La mémoire, lorsqu'elle se fait lointaine, n'en devient pas nécessairement moins précise ; elle tend, en revanche, à rassembler ce qui appartient au passé dans cette vaste et unique catégorie, quitte à fournir ensemble les informations relatives aux souvenirs vécus et les savoirs obtenus postérieurement par le biais de la transmission (orale ou écrite). Janisch raconte ainsi que « dans le kádárisme tardif, ça n'était pas si mauvais, après 1956 c'était terrible, mais il devint plus simple de vivre ensemble au fil des années. »¹ Kornis raconte l'adoucissement du régime qu'elle lie à ses voyages à l'Ouest, en Allemagne et surtout en Autriche pour aller skier : « c'était une liberté pour nous. C'est une chose simple, mais pas après pas on y arrivait. »² L'adoucissement du régime communiste touche toutes les franges de la population, les mondes de l'art à tendance contestatrice les premiers.

Szabó est la cinéaste dont l'antagonisme au kádárisme pourrait sembler le plus marqué, du fait du ban qui punit son court-métrage *Másik oldal* en 1985, mais déjà du fait de ses déboires avec le régime dès son plus jeune âge :

*Je ne veux surtout pas le retour du socialisme, toute ma famille en a souffert, mon frère a été emprisonné pendant sept ans pour provocation contre l'État [Állam ellenes izgatás]. J'étais interdite de faire partie du KISZ parce que je compte comme politiquement non fiable depuis l'âge de 14 ans à cause de mon frère. J'avais quatre espions qui s'occupaient de moi, j'écris un roman maintenant donc j'ai demandé à voir les rapports, et il s'avère que l'un d'eux était l'un de mes meilleurs amis. Le premier rapport date de quand j'avais 14 ans.*³

Mais même elle ne s'est jamais inscrite dans une activité ouvertement contestataire. « Pour *Másik oldal*, Kőhalmi a dit une chose magnifique : “je dois bannir ce film, on ne peut pas le distribuer, parce que ce pays est plein de douleur inarticulée, et tu l'as articulée dans ce film.” Et après ça, il l'a banni pour cinq ans. »⁴ Elle, elle n'a subi aucune sanction, aucune répression (supplémentaire). Et pour cause, le film ne traite ni de l'idéologie communiste, ni du pouvoir, ni de problèmes sociaux spécifiques. Il met en scène une société absurde, éclatée, buvant littéralement jusqu'à la mort. Il traite d'une situation socio-historique générale sans liens apparents avec l'histoire contemporaine, ni avec un quelconque conflit idéologique ; il traite du pourrissement des hommes, de leur société, du temps et de l'histoire – la marque de la série

1 Mario Adobati, Entretien avec Janisch Attila (2), 28 mars 2017.

2 Mario Adobati, Entretien avec Kornis Anna, 16 avril 2017.

3 Mario Adobati, Entretien avec Szabó Ildikó, 21 avril 2017.

4 *Idem*.

noire.

Ce lent pourrissement, dont la dimension temporelle sera étudiée en [III.1.2.3.3-4], est l'un des symptômes du remodelage du complexe de supériorité par l'expérience du communisme. Entrant dans le domaine de la mémoire vivante, cette expérience agit sur le complexe selon des modalités différentes de celles régulant les interactions entre histoire et mentalités lors de la phase d'établissement du complexe, comme lors de sa longue phase de développement. La dialectique entre fierté et humiliations perd un peu en importance durant l'adoucissement du régime, sans s'effacer complètement. Elle resurgit toujours, sous différentes formes, puisqu'une fois établi le complexe ne peut disparaître : les freins mis par l'URSS aux tentatives nationales de développement économique, culturel ou social sont vécus comme une infantilisation, la croissance criante des inégalités Est-Ouest comme une injustice irréparable, le fossé se creusant entre la société civile et le gouvernement comme un sujet de ridicule, etc. La plus grave humiliation restant que chacun de ces éléments se conjugue à l'impossibilité, pour les Hongrois, de changer cet aspect de leur situation – d'avoir une quelconque influence sur leur propre destin [II.1.2].

II.2.3.3 HÉGÉMONIE DE LA SOLITUDE

Au terme du parcours, nous retrouvons l'ombre de la solitude, planant sur tout le champ d'expérience de la société hongroise et qui gouvernait, dans les films, à la représentation de chacune des relations sociales, de chacun des personnages. Pour affiner la validité du raisonnement, il faut toutefois éclaircir plusieurs points d'ordre méthodologiques. Leur but est, toujours, de se rapprocher de la série noire, de surveiller au plus près les interactions entre des données générales étalées sur plus de mille ans et des êtres humains, individus uniques, vivants, pensants, ressentants : comment, en effet, les individus rassemblés en ce groupe virtuel, partie minoritaire du monde de l'art cinématographique hongrois, se sont-ils construits eux-mêmes par rapport à cet aspect de leur identité nationale ?

II.2.3.3.1 Questions de méthode : la mémoire vivante

Reste à préciser la façon dont la société de la série noire se situe dans cette chronologie, en somme resserrer l'investigation selon des critères générationnels et par tranches d'âges, afin de toucher au plus près la relation de cet échantillon social spécifique à l'idéologie communiste, ainsi qu'à la notion d'État et à leurs évolutions respectives. Si Braudel a raison de marquer la pluralité des temps historiques, tant dans leurs natures respectives que dans leurs rythmes, il faut ici insister sur la nature hétérogène du temps propre à la vie humaine : chaque âge possède ses rythmes, ses vitesses, sa force d'inertie et, en conséquent, s'inscrit différemment sur les reliefs de l'histoire. Les lignes qui suivent sont une version expérimentale d'une recherche qui demande à être réalisée à plus grande échelle : comment les différents âges de la vie d'un être humain influent-ils sur la façon dont il perçoit son histoire nationale et sur la façon dont il construit, en retour, sa propre identité nationale ? Que veut dire être un Français, un Hongrois ou un

Anglais lorsque l'on a dix, vingt, trente ou soixante ans, *en fonction* de l'époque à laquelle on a grandi (au XVII^e siècle, dans les années 1920, 1960 ou aujourd'hui) ? L'obligation de prendre en compte au minimum ces trois variables rend tout exercice de systématisation hasardeux, alors même qu'il serait le préalable nécessaire à l'établissement des fondements théoriques faisant ici défaut. Il est néanmoins une exigence incontournable à cette étape de l'exposé, puisque, avec ses lacunes et en procédant principalement par hypothèses de travail, il permettra d'affiner les rapports entre une société donnée, son histoire, sa mémoire et la construction de son identité – il y a peu de points plus nécessaires à une recherche croisant histoire des représentations et des mentalités.

Parmi les lacunes, notons que les distinctions d'âges et de périodes sont réalisées à l'aide de fourchettes condamnées à l'imprécision – chaque individu se développe lui-même à un rythme différent, est impacté prioritairement par différents ordres d'événements selon l'âge mais, de l'autre côté, n'a pas une date de naissance coïncidant exactement, faussant d'emblée la fourchette d'un écart de cinq à dix ans maximum pour une même génération. D'autre part, les propositions réalisées ici sont adaptées à la situation de cette génération. Elles n'auraient aucune validité si elles étaient transposées aléatoirement (par exemple, les enfants en contexte de guerre grandissent, mûrissent certainement beaucoup plus vite, et bien différemment). Un autre point potentiellement problématique vient du fait qu'en proposant ainsi un modèle uniforme d'articulation âges-périodes historiques, je peux sembler postuler que tout un chacun réagit de façon homogène à un même événement. Il n'en est rien, aussi ai-je tâché de ne pas m'aventurer ici à tisser de trop près les maillons des différentes chaînes, de sorte à ce que le particulier ne soit jamais en cause. Il ne s'agit, en définitive, que d'un modèle probable.

La constitution de la mémoire vivante est dépendante d'une expérience non médiée de la vie, autrement dit, d'une certaine autonomie et indépendance, acquises au sortir de la pré-adolescence, à partir du moment où l'on devient acteur de ses propres expériences historiques : je ne considère pas 1956 comme faisant partie de la mémoire vivante pour cette génération née au milieu des années 1950, pas plus que les 10-15 premières années de leur vie. Durant cette première période, ils sont soumis à l'influence de l'école d'abord, mais aussi aux possibles rectifications qu'apportent les sphères privées à un apprentissage de l'histoire passée et contemporaine notablement refondu. Ils ne font pas l'expérience la plus directe possible de la vie quotidienne, n'ayant pas à pourvoir eux-mêmes à leurs besoins, n'ayant pas à se confronter au marché du travail, etc. Si, entre 1968 et 1972 (alors qu'ils ont entre 10 et 15 ans), ils sentent *peut-être* leur niveau de vie s'améliorer légèrement, l'expérience de leurs dix ans ne leur permet guère plus de le relier à une réforme économique que celle de leurs premières années ne leur permettait de relier la mort ou la disparition de leurs familles à 1956. C'est néanmoins durant cette période qu'ils ont vécu le plus doux de la dictature socialiste.

Durant l'adolescence tardive et le passage à l'âge adulte (à partir de 15 ans), des expériences plus importantes se forment pour certain(e)s : l'individu peut, par exemple, se politiser. C'est à seize ans que Kornis rejoint le groupe Orfeo, que Tarr commence à réaliser des films amateurs, etc. Ces expériences se

développent sur de longues années, et il est impossible de proposer une date de fin universelle. Un changement, un revirement d'orientations peut, ou non, se produire autour de 25, 30, ou 40 ans – les processus de politisation, d'engagement et de désengagement seront abordés en [III.2.2.2]. C'est, quoi qu'il en soit, à partir de 14-16 ans que l'individu commence à être le témoin de sa propre histoire et à, éventuellement, l'articuler selon sa perception propre. Ils sont alors au milieu des années 1970, sur une période dont la fin coïncidera globalement avec les premiers signes de celle du régime communiste (1985). Celui-ci, certes, s'adoucit encore sur le plan des libertés. Il plonge aussi de plus en plus rapidement dans une crise économique, sociale et morale qui fût cruciale pour cette génération qui est, avant tout, *la génération-témoin de la crise du socialisme tardif*. Bien que les films étudiés semblent appartenir à la décennie suivante, il me semble qu'ils sont en premier lieu le produit de l'expérience de la fin des années 1970 et des années 1980.

Il ne s'agit pas pour autant de nier l'importance de ce qui a précédé, pas plus que de ce qui suivra. La sortie de l'école du film et l'entrée dans le monde professionnel marquent le passage à une certaine maturité. Ces expériences professionnelles sont souvent secondées d'autres ordres d'expériences, la plus notoire étant la possible stabilisation au sein d'une structure sentimentale puis familiale. À ce moment, l'homme s'est construit une image du monde et de l'histoire relativement stable, dont les reconfigurations procèdent moins par changements brutaux que par réajustements progressifs : la construction identitaire est, plus ou moins, achevée. La preuve de l'importance allouée à 1989 dans la compréhension des films sera, je l'espère, fournie dans la partie suivante – quoi que l'importance de cet événement à leurs yeux ne prit pas la tournure qu'on aurait pu attendre. Il fallait cependant insister sur l'importance de la période de crise mentionnée ainsi que sur le fait que, comme nous le verrons, une grande partie de l'importance de 1989 vient de son inscription dans des séries d'événements, des *modèles* historiques de ceux qui ont été développés à propos du double complexe. Ainsi, lorsque cette génération arrive à la fin des années 1980 et commence à réaliser les films de la série noire, le champ d'expérience s'est majoritairement constitué et se projète activement dans l'horizon d'attente.

Cette tripartition de la mémoire vivante succède à l'histoire passée, ce qui n'a pas été vécu mais dont l'expérience a été transmise par l'école et les parents principalement. Il faudrait, à ce stade, parvenir à jauger avec une relative précision du poids de ces différents vecteurs de transmission. Au premier plan, le chevauchement des générations : en essence, ce que les parents passent à leurs enfants. Encore une fois, l'impossibilité d'un tel exercice faute de sources réduit l'historien à l'impuissance dans le pire des cas, aux conjectures dans le meilleur. Face à une autre impossibilité – celle de faire l'impasse sur cette question –, mais en considérant l'ampleur que son étude détaillée prendrait, faut-il malgré tout analyser la façon dont la génération des parents a construit ces mêmes relations ? Je ne crois pas. Hasardons toutefois une proposition qui n'aura pas valeur de vérité mais de probabilité globale, pas de prétention à l'exhaustivité mais à un travail de contextualisation volante : les composants principaux de leur relation à l'idéologie communiste et à leur gouvernement différant de ceux de la génération de leurs enfants se trouvent tous au XX^e siècle. Les modèles identifiés ne changent pas en substance. En revanche, il faut basculer les

dernières années de la régence de Horthy, la seconde guerre mondiale, le fascisme de Szálasi, le partage du monde à coup de rideau de fer, le stalinisme rákosien et 1956 dans la mémoire vivante. On le comprend, le régime d'historicité ne peut qu'être profondément différent, malgré l'inscription de certaines caractéristiques principales de ces événements dans des formes de permanences, dans les modèles du passé. Cette génération ne peut que s'être construite dans une *crainte* du pouvoir dont la force est demeurée inconnue à la suivante. L'omnipotence commune de pas moins de quatre gouvernements successifs des deux côtés opposés du spectre politique (Horthy, Szálasi, Rákosi, Kádár à ses débuts) n'entretient aucun rapport avec la passivité laxiste (par comparaison) du kádárisme de la fin des années 1970. Ils ont connu la disparition, les uns après les autres, de leurs espaces de liberté ; leurs enfants ont connu leur lente reconquête. Comment analyser l'influence qu'une structure mentale a eu sur la suivante ? Que reste-t-il de l'expérience de l'histoire qu'ont fait les parents dans celle de leurs enfants ? Comment déterminer 1) la façon dont, 2) le poids avec lequel, 3) avec quels résultats les influences de la génération passée se sont tissées dans l'expérience du présent qu'a eu la génération suivante, pour construire ensemble leur propre structure mentale ? Les questions remplaçant les affirmations sont un aveu d'impuissance de la part de l'auteur mais ainsi, comme l'écrivait Bloch, « l'histoire a encore tout le charme d'une fouille inachevée. »¹

En ce qui concerne la génération de la série noire, il faut encore distinguer entre histoire et mémoire. Le demi-siècle de relation au communisme a fait l'objet d'une présentation distincte du millénaire d'histoire non parce que son inscription dans la mémoire vivante lui donne *ipso facto* une importance supérieure, mais parce que leurs natures respectives leur accordent des modalités d'action différentes : les expériences vécues sculptent de très près l'identité, en dessinent la surface, quand l'histoire des siècles passés opère plutôt un travail de façonnage profond. Autrement dit, l'identité hongroise, comme toute autre, s'est établie il y a fort longtemps. Ce que les Hongrois vivent, chacun à leur époque, dessine leur relation à celle-ci.

Faisant le pont entre histoire et mémoire, il y a la série, ce que j'ai appelé des *modèles*. Celle-ci revêt une importance capitale pour plusieurs raisons : tout d'abord, par son caractère transversal. Elle trouve la plupart du temps ses origines dans le passé lointain, qu'elle actualise en le reliant à des événements récents, sinon présents. Ensuite, le modèle, par son caractère sériel, propose des répétitions. Or, la répétition est un outil pédagogique fonctionnel – la répétition d'un même modèle accroît les chances pour l'événement singulier (et pour ses conséquences) d'entrer dans les consciences. Enfin, l'importance du modèle se juge à l'aune du fait qu'il engage *a priori*, par l'inscription martelée dans les consciences, l'horizon d'attente. Si le modèle est répétitions (plurielles) d'une même situation, que l'analyse des causes et des conséquences de celle-ci est intégré par le peuple quel qu'en soit le degré d'éducation, alors la sagesse la plus élémentaire veut qu'il ait fort à gagner dans l'anticipation de la prochaine itération – positive, ou négative. Ici se révèle donc le pouvoir *conditionnant* du modèle dans toute sa perversité. En

1 Marc Bloch, *La Société féodale*, *op. cit.*, p. 90.

pensant prévoir, anticiper et se défendre contre les revers de l'histoire, les acteurs de celle-ci conditionnent et limitent leur répertoire d'action. Lorsque l'histoire est aussi traumatique *et* répétitive que celle des Hongrois, alors pessimisme, fatalisme, résignation, passivité, etc. s'installent, enrayant le mouvement même de l'histoire.

II.2.3.3.2 La société de la série noire face au double complexe

Le double complexe rassemble, à mon sens, les principales composantes de l'identité hongroise telle que l'histoire l'a structurée. Il ne faut pourtant pas en faire un idéal-type auquel répondrait la personnalité de chaque Hongrois. Comme le montre Csepeli, la polarisation de l'identification affective à cette structure identitaire est dépendante de différents facteurs, tels que l'âge, mais aussi (surtout) du type de lieu habité ainsi que du degré d'instruction. Les réponses négatives à l'identité nationale sont de 5 % dans les villages, de 10 % dans les villes rurales et de 12 % à Budapest, alors que l'indifférence à cette question décroît de 9 à 2 % pour les mêmes zones. L'auteur explique ce phénomène en rappelant que Budapest, « virtuellement la seule grande ville de Hongrie [...] offre une vaste sélection d'autres valeurs et coutumes culturelles, [...] facilitant l'assouplissement d'une attitude nationale positive sans équivoque. »¹ De l'autre côté, ces réponses négatives passent de 6 % pour les personnes ayant étudié moins de 8 années, à 11 % pour celles comptabilisant 12 ou plus années d'éducation. Csepeli explique ces résultats ainsi :

Les intellectuels font l'expérience de la conscience nationale comme un processus dynamique, étant simultanément attachés et repoussés par leur nationalité. Ce lien plein de tension et de plaisir, imprégné de souffrance constitue la base d'une sincérité impitoyable, d'un manque d'illusions, et d'un sens de la réalité historique qui dépasse les frontières de l'éphémère réalité quotidienne, comme illustré par de nombreux exemples des grandes figures de l'histoire hongroise.²

Quoi que les questions posées par Csepeli soient du plus haut intérêt, au regard du corpus étudié il faut déplorer l'absence d'une approche proprement culturelle (au sens de l'interaction sociale, politique et artistique), qui confronterait les résultats obtenus chez des groupes sociaux s'identifiant à la culture dominante à ceux obtenus chez les individus se réclamant d'une forme de contre-culture [III.2.2.1]. L'hypothèse que l'étude de ce corpus m'amène à formuler veut qu'une tendance sinon inverse, du moins infiniment plus fluctuante se rencontrerait. En l'absence, j'en vois les traces et indices dans l'articulation des résultats négatifs croissants chez la jeunesse, résidant à Budapest et ayant bénéficié d'un niveau d'instruction supérieur – trois catégories que remplissent la quasi totalité des membres de la série noire.

Ces considérations, importantes, n'entravent en rien le fait que chaque Hongrois s'est partiellement construit *d'après* ce modèle identitaire, que ce soit en l'épousant, ou en le rejetant. L'antisémitisme, la xénophobie et, plus largement encore, le nationalisme qu'a connu la Hongrie depuis

1 Csepeli György, *Structures and Contents of Hungarian National Identity. Results of Political Socialization and Cultivation*, op. cit., p. 75-76.

2 *Idem*.

la fin du XIX^e siècle et qui alimentent aujourd'hui encore l'aspect démagogique et populiste de certains discours politiques contemporains sont profondément liés au caractère traumatique de l'histoire hongroise et du complexe¹. Les conséquences de Trianon ou de Yalta sur les problèmes de nationalismes furent désastreuses. À l'inverse, les montées de nationalisme, tout particulièrement durant la période du post-communisme, ont eu des conséquences directes sur les acteurs de la série noire. Il faut donc à présent explorer la façon dont ceux-ci se sont positionnés par rapport à leur identité nationale, en somme, la façon dont ils ont ré-investi le champ d'expérience constitué par leur histoire commune, afin de construire leur propre identité.

Les témoignages recueillis sont unanimes dans leur rejet frontal de l'héritage identitaire hongrois : « je pense que les Hongrois sont salement stupides », avoue Kornis, avant d'ajouter que son mari « est un radical, mais il dit que les Hongrois veulent ça, être battus et joués. »² Szabó s'est construite dans la haine des Hongrois, qu'elle a contrebalancée par une sensibilité profonde envers les cultures juive et tsigane : « j'ai la sensation que mon âme est tsigane et que mon esprit est juif. Tout ce qui traîne au milieu, c'est hongrois. »³ Pour Tarr, les Hongrois sont une nation paresseuse – résignée : « nous, Hongrois, sommes trop paresseux – trop pour le fascisme, trop pour le communisme. On mange trop, on boit trop, on fait trop l'amour. »⁴

Aussi, si une partie de la société hongroise réagit à son histoire en investissant d'autant plus le double complexe par un nationalisme virulent, celle qui est sous le feu de nos projecteurs adopte une attitude diamétralement opposée : forte d'une plus grande lucidité quant aux éléments qui structurent cette histoire, elle est à même d'en percevoir et d'en analyser certains modèles et, plutôt qu'un sur-investissement jugé stérile tant dans les objectifs fixés (reconquête des territoires perdus, consolidation de la grandeur de l'identité hongroise, etc.) que dans les résultats obtenus (quasiment nuls), choisit l'autre voie propre à l'Europe centrale : la culture de la solitude, le rejet de toute fierté – « l'une des plus importantes sources psychologiques d'identification nationale »⁵ – quant au patrimoine identitaire hongrois et le retrait de l'histoire.

La société de la série noire, avec une partie conséquente de la société artistique hongroise ainsi que de l'opposition démocratique⁶, embrasse le complexe d'infériorité : impuissance et passivité, résignation et fatalisme ainsi que l'attitude de martyr sont des composantes fortes des discours qu'ils produisent quant à l'histoire :

1 Voir à ce propos Csepeli György et Örkény Antal, « The Changing Facets of Hungarian Nationalism », *Social Research* (1), 1996, p. 253-257.

2 Mario Adobati, Entretien avec Kornis Anna, 16 avril 2017.

3 Mario Adobati, Entretien avec Szabó Ildikó, 21 avril 2017.

4 Jenny Jones, « A Few Words on Béla Tarr... », *Crosscuts* (blog), 3 septembre 2007.

5 Örkény Antal, « Hungarian National Identity: Old and New Challenges », *International Journal of Sociology* (4), 2005, p. 33.

6 Bien que les groupes politisés et engagés dans des actes de contestation participent d'un régime identitaire singulier et qu'une étude centrée dessus devrait entièrement définir.

Mario Adobati : Quand je t'écoute j'ai l'impression que tu penses qu'il y a quelque chose qui ne va pas avec le peuple hongrois lui-même...

Víg Mihály : Absolument. Notre pays a été laissé derrière au Moyen Âge, on a gardé le féodalisme très longtemps. La partie occidentale de l'Europe s'est développée plus vite que nous.

M.A. : Penses-tu que c'est profondément ancré dans les mentalités hongroises ?

V.M. : On est passés de la domination des Turcs à celle des Autrichiens, de celle des Autrichiens à celle des Russes, des Russes aux Allemands, et des Allemands on est retournés aux Russes. On n'a jamais réussi à être libres, on a jamais rien réussi en tant que pays. On a perdu les deux guerres mondiales. Après le changement de régime, c'était l'UE qui a demandé qu'on repaye nos dettes. On était juste un marché pour eux, ils ne nous ont pas aidé à repenser le pays et on ne savait pas comment faire comme on n'avait jamais été libres.¹

Une conscience est présente, chez eux, de leur inscription inéluctable, en tant que peuple hongrois, dans leur complexe d'infériorité. Les éléments du complexe de supériorité, quant à eux, se sont mués, comme renversés : la fierté nationale qu'arbore la partie opposée de la population est vécue comme une honte et une nouvelle humiliation. Dans une attitude guère plus saine que celle du nationalisme, les traumatismes historiques les amènent à sur-investir le complexe d'infériorité d'un côté, et de l'autre au rejet de tout ce qui les lie au complexe de supériorité, même s'il faut, pour cela, choisir la solitude, qui se prolonge dans l'adoption d'une position d'outsider : cette partie de la société se sait et se sent hongroise, mais elle le vit comme une très sincère malédiction. Conséquemment, il y a un besoin très important, chez ces artistes, de revenir sur cet héritage maudit qui est le leur et, donc, d'analyser à travers leurs films ce que signifie, à leurs yeux, l'identité hongroise. Il suffit de regarder un seul de ces films pour se rappeler que leurs conclusions relatives à cette identité sont, de loin, plus pessimistes que les miennes.

II.2.3.3.3 La solitude historique

La partie ayant traité de la société hongroise a permis de comprendre que la solitude n'était pas une solitude sociale. Elle est historique. Le complexe de supériorité lui-même est un vecteur d'isolement. La solitude est la plus ancienne alliée des Hongrois ; elle remonte à leur arrivée dans l'Europe centrale et, en tant que telle, est inextricablement liée à leur présence dans cette région. Ainsi, les Hongrois ne peuvent aujourd'hui encore se départir du paradoxe d'être et de ne pas être européens.

La solitude hongroise est d'abord un problème ethno-linguistique : « l'originalité linguistique unique des Hongrois fût la base de leurs sentiments de solitude, de désespoir, d'anxiété et de culpabilité. Ces émotions négatives étaient contre-balancées par des explosions soudaines d'héroïsme et un espoir de survie irrationnel. »² Si Rey souligne bien la diversité linguistique comme caractéristique de l'Europe centrale, elle n'en manque pas de conclure l'énumération (langues slaves, latines, germaniques) en rappelant, « hors du groupe indo-européen –, la langue magyare, langue dite agglutinante d'origine sibérienne asiatique. »³ Pour le poète Babits comme pour beaucoup d'autres artistes, il y a là un motif de

1 Mario Adobati, Entretien avec Víg Mihály (2), 20 avril 2017. Je souligne.

2 Csepeli György et Örkény Antal, « The Changing Facets of Hungarian Nationalism », *op. cit.*, p. 252.

3 Violette Rey, « Feu l'Europe de l'Est ? », *op. cit.*, p. 566.

fierté : « ça, nous l'avons apporté avec nous, depuis une lointaine patrie ; elle a un caractère particulier, on pourrait dire qu'elle est une langue exotique, complètement différente des langues de n'importe quelles ethnicités qui y habitent ou qui se sont installées et intégrées ici. »¹ La question linguistique est tributaire d'une question ethnique, que l'auteur développe ainsi : « dans un recoin dissimulé et harcelé de l'Europe, une petite nation venue de loin et “sans frère”, combative et déchirée par les combats, a su devenir la dépositaire fidèle et la disciple autonome de la grande culture occidentale. »² De cette citation d'une grande densité ressort plusieurs thèmes fondamentaux de l'identité hongroise, que ce soit l'impuissance et l'attitude de martyr (« harcelé », « déchirée par les combats »), la fierté et la supériorité (« combattive », « la dépositaire fidèle et la disciple autonome »), la relation privilégiée à l'Occident à la fin et, au milieu, « une petite nation venue de loin et “sans frères” » : la solitude ethno-linguistique hongroise. Il est difficile de mesurer avec justesse toutes les façons dont la conscience d'*être arrivé* quelque part, de ne pas en être originaire et, donc, de ne pas vraiment y appartenir (puisque l'on ne peut s'y identifier avec quiconque autour), toutes les façons dont ce déracinement millénaire, en somme, a pu influencer sur le cours de leur propre histoire. Il ne faut y négliger le poids d'une nostalgie des origines disparues, d'une nostalgie de ce lien trop lointain tant dans le temps que dans l'espace avec le passé. L'absence de ce lien, qui les aurait rattachés à un héritage et à un patrimoine tangible, tend à transformer, encore, l'histoire en mythologie, nourrissant les rêveries poétiques, mais aussi les fantasmes d'abandon et de persécution. Pour Márai comme pour beaucoup de ceux qui ont réfléchi à la condition hongroise, le mythe des origines est lié à celui de la fin, dans un mouvement qui définit d'autant plus l'identité hongroise qu'il leur est intégralement spécifique :

Notre destin, c'était la solitude. *Aucun peuple européen n'a souffert autant que les Hongrois de cette solitude étouffante. [...] Voilà un peuple que ses pérégrinations ont un jour conduit en Europe et qui y cherche depuis mille ans des partenaires à qui il puisse s'adresser en toute confiance. En vain. Les liens mystérieux – politiques ou biologiques – qui rattachent certains peuples les uns aux autres en les incitant à des actes de solidarité n'ont jamais vraiment existé entre les Hongrois et les autres Européens. Le sentiment de solitude dont je parlais, l'isolement de la langue hongroise, le « phénomène » magyar, l'existence même de ce peuple hétéroclite, parce que composé de mille races diverses, et pourtant homogène, porteur de traits fortement caractéristiques – tout cela reste étranger même aux voisins immédiats qui, depuis mille ans, partagent notre sort. Et ce fait a quelque chose d'effrayant. Pendant certaines périodes de l'Histoire, sous l'influence de différents courants culturels, l'espoir a semblé l'emporter sur ce sentiment de solitude... mais ces intermédiaires furent éphémères et les Hongrois durent, chaque fois, refaire l'amère expérience de leur isolement : ils ne pouvaient s'adresser en toute confiance aux autres peuples européens, car aucun d'entre eux n'était prêt à faire preuve de solidarité.*³

Outre la dialectique de l'espoir et du désespoir que la solitude fait ici remonter à la surface [III.1], l'auteur insiste dans cette conclusion sur les origines de la solitude, comme sur la façon dont elle s'est retraduite dans le quotidien historique du peuple et dans ses relations à ses voisins. Arthur Koestler va jusqu'à avancer que « peut-être cette solitude exceptionnelle explique-t-elle l'extraordinaire intensité de

1 Babits Mihály, « A Magyar jellemről », dans *Mi a Magyar?*, éd. Gyula Szekfű, Budapest, Magyar Szemle Társaság, 1939, p. 52.

2 Cité par Nowicki, dans « L'euroanéité revendiquée ou l'identité de l'Europe médiane », *op. cit.*, p. 254.

3 Márai Sándor, *Mémoires de Hongrie*, *op. cit.*, p. 340. Je souligne.

leur existence. Être hongrois constitue une névrose collective. »¹

Cette question pourrait encore être développée par une infinité d'autres biais, plus ou moins proches de la série noire. Les historiens hongrois n'ont pas manqué de souligner que « la conséquence la plus importante et la plus durable de l'invasion tartare [1241] fut le sentiment de solitude qui s'empara des Hongrois, véritable complexe qui devait, par la suite, constituer un facteur déterminant de leur histoire. »² Trois siècles plus tard, les Habsbourg qui auraient pu apporter une aide significative aux Hongrois, dépassés à la frontière sud-est par les Ottomans, préférèrent renforcer leur position à l'Ouest, ce qui conduisit au désastre de Mohács. L'histoire hongroise montre régulièrement les rappels qu'elle fit à ce peuple de sa position géopolitique, de sa faiblesse et, en définitive, de sa solitude même au sein de ceux des Occidentaux auxquels il désirait ardemment s'identifier.

Mentionnons seulement la construction d'un sentiment omniprésent de peur sous le communisme, lié tant aux activités de la police secrète, aux emprisonnements et aux tortures (ayant touché une famille sur trois)³, qu'à des mécanismes économiques comme la pratique de l'économie grise et le maintien dans les marges de la légalité⁴, ou à la pléthore d'actions sociales, politiques et culturelles visant à « la dé-socialisation [, qui] suivait sa logique inhérente. Elle consistait à extirper l'individu de son milieu social, de le déraciner. »⁵ La lutte des classes et la destruction de la bourgeoisie elles-mêmes furent vectrices de solitude historique.

Pour les Hongrois comme, dans une moindre mesure, pour les autres peuples d'Europe médiane, leur « extrême solitude historique » est un trait tellement structurant de leur identité qu'ils n'ont eu d'autre choix, au fil des siècles, que de « l'aménager méthodiquement pour la rendre vivable. »⁶ Une séquence de *L'Outsider* représente déjà cet aspect pluriséculaire des mentalités hongroises. On y voit un homme profondément ivre, monologuer sur Haydn, Beethoven, Napoléon et les grands de ce monde. Le discours de cet homme est décadent, alignant ses idées sur la vie, la mort et la gloire. Du fond de son ivresse et d'un plan résolument fixe, toutefois, ce discours est empreint d'un mélange singulièrement hongrois de grandeur et de misère – de splendide misère. Mais plus encore que le contenu du discours, c'est la *position* qu'adopte le personnage qui lui confère toute son identité nationale : par son ivresse et sa condition, il se distancie immédiatement de ce dont il parle, et adopte un détachement caractéristique d'une position d'*outsider*.

La séquence de Tarr pourrait ainsi être l'illustration des analyses qu'ont réalisés de nombreux Hongrois de cette position. Pour Márai, « la caractéristique fondamentale des Hongrois a toujours été

1 Cité par Paul Lendvai, *Les Hongrois. Mille ans d'histoire*, *op. cit.*, p. 13.

2 *Ibid.*, p. 69 et passim.

3 Jacques Rupnik, *L'Autre Europe*, *op. cit.*, p. 148.

4 « Leur conscience de leur situation objectivement illégale et leurs sentiments subjectifs de peur font naître une mixture complexe de l'angoisse d'un hors-la-loi ou d'un prisonnier attendant son verdict, mêlée à la joie de faire l'expérience d'une liberté existentielle et de l'accomplissement à grands frais d'une certaine indépendance. » Dans Kemeny István, « The Unregistered Economy in Hungary », *op. cit.*, p. 363.

5 Molnár Miklós, *La Démocratie se lève à l'Est*, *op. cit.*, p. 122.

6 Márai Sándor, *Mémoires de Hongrie*, *op. cit.*, p. 342.

une “douce nonchalance”, selon la formulation d'un grand poète [Babits Mihály] pour qualifier cette attitude significative, une nonchalance douce-amère et joyeusement décadente. »¹ Konrád, de son côté, se sépare des Occidentaux ainsi : « nous sommes différents des Occidentaux ; nous les observons, nous les approuvons, puis, une fois entre nous, Est-européens, nous nous regardons en riant. Nous retournons à notre humour macabre, à nos ardeurs morales, à nos incohérences, à notre morosité, et à la joie sublime du sacrifice. »² Pour Kundera, ces peuples se méfient de l'histoire :

L'histoire, cette déesse de Hegel et de Marx, cette incarnation de la Raison qui nous juge et qui nous arbitre, c'est l'histoire des vainqueurs. Or, les peuples centre-européens ne sont pas vainqueurs. Ils sont inséparables de l'histoire européenne, ils ne pourraient exister sans elle, mais ils ne représentent que l'envers de cette histoire, ses victimes et ses outsiders. C'est dans cette expérience historique désenchantée qu'est la source de l'originalité de leur culture, de leur sagesse, de leur « esprit de non-sérieux » qui se moque de la grandeur et de la gloire.³

Traumatisés, ils s'écartent. Kundera rejoint ici l'analyse des personnages exposée en [II.1. 1], qui ne peuvent parcourir triomphalement le scénario comme les personnages héroïques à l'américaine, mais sont, au contraire, d'inconsolables perdants n'attendant que le tambour de l'histoire pour en sortir plus lessivés encore. L'histoire des vainqueurs n'est pas celle des Hongrois, en conséquent ils ne la mettent pas ou très peu en scène, et recherchent plutôt les formes temporelles de leur historicité subie, conscients que « quels qu'ils soient, les dominants tentent d'imposer leur temps. Dans le monde colonial, comme ailleurs, le pouvoir se mesure : il est minutes et secondes, il est jours et mois, il est années ; il est ordinaire et jour férié, il est travail et jour chômé, il est âge de se marier, de s'instruire, de se battre. Il est rythme. Il est ordre. »⁴

Un autre point se dégage des citations de Konrád et de Kundera – l'humour. Indissociable de cette position d'outsider qui en est la condition, l'humour tire lui aussi ses racines du caractère traumatique de l'histoire :

Un rideau de fer les séparait des sociétés libres d'Europe occidentale. Malgré tout cela, elles pouvaient plus facilement accéder à une forme particulière de liberté : celle d'être en dehors du monde dans lequel elles vivaient ; celle de ne pas admettre ce monde-là, de ne pas s'identifier avec lui. Cette distance ironique, cette indépendance forcée, cette position d'éternel outsider constituaient des privilèges précieux pour tous ceux qui vivaient en Europe de l'Est. De cette liberté curieuse, de cette situation humaine très particulière jaillissaient les riches sources de l'humour, de l'ironie, du grotesque, de l'absurde, du tragi-comique.⁵

Les décennies communistes ont enfoncé le clou, en contribuant notamment à la floraison d'une culture de l'absurde déjà largement bourgeonnante, qui avait fait la gloire des Tchèques et des Slovaques,

1 Márai Sándor, *Ce que j'ai voulu taire*, *op. cit.*, p. 71.

2 Konrád György, *Le rendez-vous des spectres*, *op. cit.*, p. 90.

3 Milan Kundera, « Un occident kidnappé, ou la tragédie de l'Europe centrale », *op. cit.*, p. 10. Je souligne.

4 Raphaëlle Branche, « “Au temps de la France” : identités collectives et situation coloniale en Algérie », *op. cit.*, p. 202.

5 Hankiss Elemér, « Journal pré-démocratique », *op. cit.*, p. 190.

mais aussi de figures hongroises célèbres, de Karinthy Frigyes à Örkény István. En effet, dans les années 1970 se développe « une culture de ce qui pourrait être appelé un “cynisme sincère” [...]. Le cynisme sincère impliquait un jeu de pouvoir public et permanent autour des “Trois T”. Le Parti n'attendait de personne de croire dans les idées du réalisme socialiste ; il attendait seulement des artistes de se plier aux règles du jeu. Il ne voulait plus convaincre qui que ce soit de la supériorité du réalisme socialiste et du Parti lui-même ; à la place il se satisfaisait de comportements publics disciplinés. »¹ Ce cynisme sincère est corrélatif de la position d'outsider, sa noirceur caractéristique est souvent due au fait qu'il naît de l'observation sociale, et que celle-ci ne laisse que peu de place à la chaleur. L'humour noir, l'ironie ou l'absurde sont autant de moyens d'exprimer les situations paradoxales dans lesquelles est voué à s'enfermer celui qui se livre à l'analyse de la société : un humanisme désenchanté, une compassion cynique. Pour Tarr, « ses films sont des comédies – comme Chekhov. Ils regardent la réalité, et la vie humaine doit inévitablement être vue comme drôle. »² Rien de trop surprenant lorsque son auteur écrit que « Cioran signifie pour moi une perpétuelle source d'humour, de nombreuses fois il m'a aidé... Toute l'oeuvre de Cioran est une grande collection d'humour, une collection absolument fantastique de bonnes blagues »³ : il s'agit, en dernier lieu, d'une attitude face à la vie qui pourrait être caractérisée par un optimisme résistant, surnageant au-dessus d'un pessimisme profond. Aussi, si le cynisme prend parfois le gouvernail, il s'agit principalement de formes d'humour appartenant au champ de l'ironie ou de l'humour noir.

C'est certainement dans *Woyzeck* que le comique est recherché le plus directement, à travers le personnage du Docteur. L'expérience que le Docteur réalise sur Woyzeck, source d'humiliations, est aussi une riche source d'humour, combinant ainsi le rire à la critique sociale. Citons comme exemple la séquence où il le surprend, urinant sur un wagon, et le gronde au nom de son expérience ridicule qu'il qualifie de « merveille de la science », en lui disant qu'il peut « gâcher ce dont ils n'ont pas besoin [excréments] mais doit garder ce dont ils ont besoin [urine] ». Et lorsque Woyzeck s'ouvre en lui exposant ses vues sur l'homme, sur la nature comme les voix terribles qu'il entend, le Docteur se moque et lui ordonne de bouger ses oreilles, commençant à triturer son visage. Szász reprend à son compte la critique de la science, de la raison et de la modernité que présentait déjà la pièce de Büchner. Le désir de connaissance est moqué, montré dans toute sa vanité puisqu'il lui est opposé la sensibilité de Woyzeck qui attire l'empathie du spectateur : « Docteur, si j'étais vous, je ne pourrais pas supporter de voir la souffrance. Je sauverais tout le monde, oui, tout le monde. Je... Je ne veux rien d'autre que le calme, le calme, pour que je dorme. » – ce à quoi le docteur lui répond : « il n'en est pas question. »

Le Tango de Satan est le film le plus comique de Tarr. Aussi paradoxale que puisse paraître cette affirmation, force est de constater que la longue séquence de danse dans le pub, en pleine ivresse, comme celle où les policiers lisent la lettre d'Irimiás, puis la réécrivent pour qu'elle soit plus correcte (enlevant par exemple toutes les mentions de *kurva*, « putain »), sont à la fois morbides et comiques. Les commentaires

1 Péter György, « Hungarian Marginal Art in the Late Period of State Socialism », *op. cit.*, p. 179-180.

2 Cité par Peter Hames, « The Melancholy of Resistance: The Films of Béla Tarr », *Kinoeye* (blog), 3 septembre 2001.

3 James Hopkins, « Against the Brutal, Against the Bad: an Interview With László Krasznahorkai », *op. cit.*

au plus haut point irrespectueux d'Irimiás sur les villageois fournissent la matière d'un rire fuligineux, proche écho de la séquence où Karrer dénonce le mari de son amante à la police à l'aide d'un discours sur la morale. À l'instar de *Woyzeck*, plusieurs autres moments, plus brefs, inscrivent aussi le comique dans la durée : la répétition, infinie, du verbe *baktattam*, « je marchais », le commentaire d'Irimiás relatif aux chevaux déjà mentionné en p. 171, etc. Lengyel le décrit comme un *Trauerspiel*, coexistence de la tristesse et du jeu : « pris pour une comédie, il fait aussitôt grincer les dents. Interprété en tragédie, il s'apparente à un spectacle de bouffons. Par là, on retrouve l'ironie et sa préférence des frontières floues ou tremblantes. »¹

L'humour tend cependant à disparaître des films suivants de Tarr. Si la séquence d'ouverture des *Harmonies Werckmeister* n'est pas sans motifs d'amusement (encore une fois, le spectacle de ces ivrognes maladroits essayant de danser ensemble, cette fois-ci au rythme des astres qui plus est), *L'Homme de Londres* comme *Le Cheval de Turin* en sont parfaitement dépouillés, sauf à rire du plus noir, à retrouver l'absurde dans lequel vivent les Ohlsdorfer lorsqu'ils tentent de fuir par-delà la colline pour revenir, quelques secondes plus tard, comme ils étaient partis².

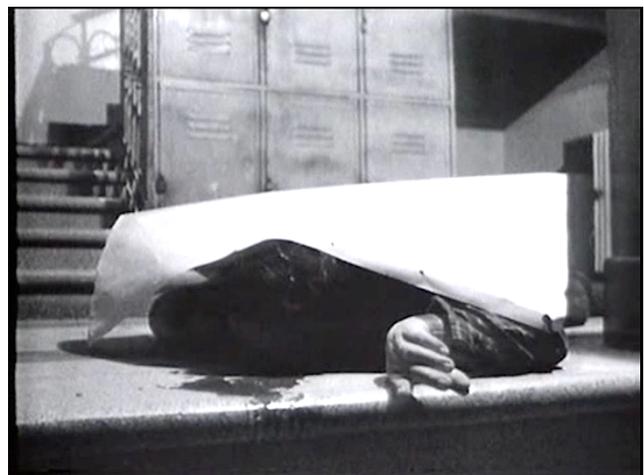
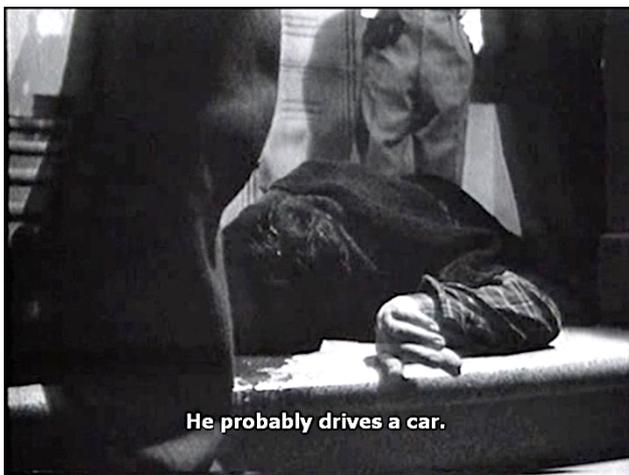


Fig. 57 : Un trait d'humour crépusculaire

C'est sans surprise que l'on retrouve, dans *Crépuscule*, une séquence comique dans l'exacte veine du *Tango de Satan*, lorsque les inspecteurs sont rassemblés autour du corps du suicidé, à terre, et discutent presque gaiement de leur cas de meurtre alors que la caméra est posée au sol devant le corps frais du suicidé, avant que quelqu'un le recouvre vaguement d'un papier [Fig. 57]. Dans *Passion*, l'humour passe de l'ironie à l'absurde des situations et il devient, comme chez les derniers Tarr, bien difficile de rire – le premier rire du film apparaît au bout de 1h20. *Ombre sur la neige* et *Meurtres d'enfants* sont des films d'où l'humour est complètement absent.

1 David Lengyel, « De deux sons de cloche : la métaphore dans le cinéma de Béla Tarr », *op. cit.*, p. 273.

2 Les films de Tarr précédant *Damnation* ne sont, eux, pas dépouillés d'un certain humour : *Le Nid familial* (rappelant en ceci *Almanach d'Automne*), se clôt sur une séquence où, après avoir vu Iren pleurer, une chanson égrène, dans un style vocal aux accents doo-wop en hongrois : « quand notre maison sera prête, tu seras notre invité. Si tu viens le soir, nous dînerons, et tu pourras dormir chez nous, nous veillerons tes rêves, dans ton sommeil tes rêves se réaliseront. Ce sera une belle petite maison, on aura toujours des amis, on jouera des chansons sentimentales, quand notre maison sera prête. » L'ironie rejoint ici le titre, pour ces pauvres hères pour qui le logis est synonyme de déchirures physiques et psychologiques.

Rire absent, rire présent, il est toujours très hongrois, et affirme leur identité nationale au même titre qu'un plan de l'Alföld. L'histoire ressurgit dans les films à bien des niveaux, et le chemin parallèle qu'elle emprunte avec les films étudiés nous a mené de la solitude à la position d'outsider et à la nature du rire, dont Dostoïevski faisait le révélateur de l'âme humaine : « si vous voulez étudier un homme et connaître son âme, ne faites pas attention à la façon dont il se tait, ou dont il parle, ou dont il pleure, ou même dont il est ému par les plus nobles idées. Regardez-le plutôt quand il rit. »¹ La solitude est le résultat d'une situation géo-politique, qui est elle-même le corrélat de la géo-politique de l'impuissance étudiée lors du chapitre précédent.

La structure globale de cette partie appelle cependant une dernière justification : existe-t-il un corps privilégié de relations unissant la question de l'agir des personnages (culpabilité et libre-arbitre) avec le complexe d'infériorité, et la question des relations sociales avec le complexe de supériorité ? Il me semble que oui, puisque les relations sociales comme le complexe de supériorité, chacun à leur façon mais unanimement, débouchent sur l'hégémonie de la solitude dans les sociétés diégétiques et la société hongroise. L'affrontement entre fierté et humiliations qui le constitue relève lui-même, après tout, d'une politique des relations conflictuelles : du peuple hongrois contre les puissances frontalières d'abord, de la société civile contre le (ou à côté du) gouvernement communiste ensuite – tel est le chemin qui mène à cette puissance de l'emprise de la solitude sur les attitudes collectives. De l'autre côté, la question de la responsabilité morale et des déterminismes qui la conditionnent est immédiatement tributaire du complexe d'infériorité, en ceci que celui-ci est construit par ces mêmes problématiques : la combinaison des caractéristiques géo-politiques de la Hongrie liées à son impuissance s'accorde avec le pathétique de son modèle révolutionnaire, pour graver dans ces attitudes collectives d'autres modèles de comportements, tissant ensemble fatalisme, passivité et victimisation.

Arrivé ainsi au terme de l'analyse du champ d'expérience pré-1980 avec une image de la façon dont celui-ci a structuré l'identité hongroise mais, aussi, de la mesure dans laquelle la partie de la société à l'origine du corpus s'est identifiée ou non avec sa propre identité nationale, on s'interroge encore sur les liens concrets entre histoire, sociologie et poétique : quelle influence – et selon quelles modalités – la construction de l'identité en fonction d'un champ d'expérience donné a pu avoir sur la poétique des films et la construction de leurs formes cinématographiques ? C'est à cette question, naturellement, que la double structure analytique historico-poétique a tenté de répondre. Les similarités apparaissent avec une telle profondeur qu'elles prennent, à mon sens, une valeur structurante : constater l'importance de la solitude dans les films et dans l'histoire n'aurait pas suffi à établir un parallèle suffisamment vigoureux entre les deux champs pour écarter avec force l'hypothèse d'une coïncidence. Mettre en lumière les similitudes existant entre les deux architectures soutenant la question de la solitude me paraît plus puissant sur un plan épistémologique. On cesse ainsi de prendre des phénomènes isolés et d'en pointer les convergences, pour présenter des phénomènes pris dans une forme de sérialité qui oblige à adopter la

1 Fiodor Mikhaïlovitch Dostoïevski, *L'Adolescent* [1875], Arles, Actes Sud, 2009, p. 68.

rigueur d'une transposition quasi musicale, limitant de ce fait les vertiges de l'interprétation : chaque intervalle doit être respecté afin qu'histoire et poésie sonnent à l'identique. Les thèmes sont, certes, soutenus par des accords leur étant propres, mais la couleur harmonique, la tonalité, est respectée.

TROISIÈME PARTIE – HORIZON D'ATTENTE : LA DIALECTIQUE DE L'ESPOIR ET DU DÉSESPOIR

Le récit historique n'a d'autre choix qu'épouser le mouvement de l'analyse et toujours, ainsi, présenter les phénomènes en les disséquant impitoyablement avant de les ranger dans leurs bocaux respectifs. Ainsi en va-t-il de l'entendement humain et du langage, qui ne peuvent saisir, d'un geste ou d'une image, l'entièreté tactile ou visuelle des choses. Pourtant, plus encore que pour le double complexe, la nature profonde de ce pan des mentalités étudié dans la présente partie demande l'appellation *dialectique*, tant on ne saurait enchâsser l'un sans sertir l'autre du même mouvement. Espoir et désespoir ne se répondent pas, ils vivent en symbiose, se nourrissant l'un l'autre. L'espoir demeure dans les recoins de son contraire, il en est constitutif et participe à son identité : il ne résiste pas seulement contre le désespoir, il lui résiste aussi depuis son sein, où les échecs sont des victoires.

C'est là, je crois, ce que beaucoup n'ont pas suffisamment vu dans les films de la série noire, les critiques occidentaux les premiers, qui ont été soufflés par la noirceur des œuvres de Tarr. Comment leur en vouloir, puisque les œuvres écrasent leurs personnages de leurs principes destructeurs qui en conditionnent la diégèse ? Puisque les espaces, le temps et les récits voient se dérouler les vies, impuissantes, d'êtres qu'ils enferment pour les battre indéfiniment ? C'est là aussi la terrible leçon du pourrissement de l'histoire entamé dans les années 1980, et que le post-communisme ne put qu'approuver de son sceau désenchanté.

Depuis dix ans pourtant, la source la plus profonde de mon amour pour les films de Tarr (puis de la série noire) est venue des replis dans lesquels, toujours, j'ai trouvé de petites résistances. Je veux sentir que ces films ne seraient rien s'ils n'étaient que désespoir. Certes, il écrase tout. Il crache et il vomit partout. Mais, comme si elle en détenait les germes malgré elle, ici et là d'éphémères mycètes aux formes étranges s'extirpent de la fange. Après une nuit d'orage, ils vivent le temps d'une ivresse et d'un air d'accordéon.

CHAPITRE PREMIER – TEMPS ET HISTOIRE : FORMES DU DÉSESPOIR

Pour l'heure, cependant, il n'est pas question de danser ; les seuls champignons épousent les formes vénéneuses du désespoir. Celui-ci trône sur le corpus, au sommet d'une pyramide dont le sommet se perd dans les nuages de l'histoire. Les fondations de cette architecture sont les films eux-mêmes. À l'analyse des personnages et des sociétés qu'ils forment veut ici répondre l'analyse du monde qu'ils habitent, tant bien que mal. Les grands principes structurants de ces diégèses permettront de mettre en lumière l'omniprésence de formes de l'enfermement qui, elles conduisent en dernier lieu à un désespoir dont la nature historique transparait déjà. Sur ces fondations viciées s'élèvera le récit du changement de régime, que l'inscription dans un temps résolument moyen au regard de l'événement permettra d'appréhender dans sa lente et décevante évolution : dans l'empire troublé des mentalités hongroises, le changement eût-il jamais vraiment lieu ? Comment fût-il réellement perçu par le groupe social à l'origine de la série noire, et comment celui-ci participa-t-il à ré-oeuvrer le double complexe ? C'est, enfin, son développement dans la période que l'on a voulu appeler post-communiste que nous interrogerons : le désenchantement post-communiste est-il autre chose que le prolongement de la déception de 1989, et, plus loin encore, de la lente décomposition du monde communiste des années 1980 ? Des films à l'histoire, c'est à l'exploration d'un horizon d'attente fait de désespoir et cousu sur lui-même que le lecteur est à présent convié.

III.1.1 ENFERMEMENT ET CIRCULARITÉ

Puisque ces cinéastes accordent une telle importance aux espaces qu'ils sélectionnent minutieusement pour en faire naître leurs histoires [I.1.2], il a paru logique de recréer, ici, ce même mouvement. C'est en arpentant les mêmes espaces que les personnages que nous pouvons comprendre quelque chose des formes temporelles dans lesquelles ceux-ci évoluent – ou, plus justement, n'évoluent pas. Car les hommes tournent, encore et encore. Ils se débattent, souvent mollement il est vrai, mais ne restent jamais parfaitement immobiles. La dynamique qu'ils créent n'est pourtant jamais suffisante, et les récits qu'ils forment ainsi ne les emmènent jamais dans un ailleurs qui est, de toute façon, depuis longtemps tombé dans l'oubli.

Espaces, temps, narration et rapport à l'histoire se présentent alors comme les quatre faces d'un même double phénomène : circularité et enfermement, deux notions qui travaillent ensemble les films afin de former une échelle du désespoir. Appliquées aux films, elles semblent définir tout le champ des possibles, refermant l'horizon d'attente sur un temps du présent sans fin. Appliquées à l'histoire hongroise, elles prennent toute leur valeur fatidique, enserrant dans le même carcan les thèmes de l'impuissance et de la fatalité, de la violence et de la solitude, dont le lecteur pourra sentir la présence, flottants comme des fantômes sur les espaces morts que l'on parcourra.

III.1.1.1 PRISONNIERS DES ESPACES : DE L'INFINIMENT PETIT À L'INFINIMENT GRAND

Je ne savais pas laquelle des utopies techniques serait adoptée par l'avenir, si les villes nouvelles seraient en forme d'entonnoir, de cratère ou de pyramide [...], mais j'étais convaincu que la nouvelle société engendrerait une ville nouvelle, une philosophie de l'histoire neuve qui s'exprimerait à travers un environnement renouvelé.

Konrád György, *Les Fondateurs*

Nombreux sont les critiques et chercheurs ayant noté l'étrange connexion qui unit les espaces aux personnages qui les habitent : « l'action se passe dans un no man's land abject à proximité d'un ensemble d'immeubles rébarbatifs [...]. Film rocailleux sur le béton des âmes magyares »¹, écrivait Michel Cieutat à propos de *Meurtres d'enfants*, rappelant du même coup la présence cachée de la question de l'identité hongroise, qui s'articule aux espaces représentés et à l'écriture des personnages. Plus qu'un simple rapport d'occupation, un véritable rapport d'identité lie ces phénomènes, comme Bikácsy l'écrit à son tour à propos de *Crépuscule* : « les hommes vivent dans l'obscurité. Leurs visages n'ont pas été modelés d'après Dieu, mais peut-être plutôt d'après la pluie apathique et la fumée, imbécilement sans espoir. »²

Ce pouvoir de représentation dont est bardée cette relation est, à un certain niveau, expliqué par l'épigraphe de Konrád. Outre les évidentes similitudes entre le remodelage géographique imposé par le communisme sur les urbanités hongroises et l'idéologie elle-même, l'auteur nous met sur la voie du lien profond unissant un territoire à ceux qui l'occupent : « le territoire est matrice spatiale autant que mémoire identitaire »³. Il convient donc, avant de poursuivre plus avant, de bien comprendre qu'une analyse des espaces nous renseigne tout autant sur une identité collective qu'une analyse des relations sociales, puisque « “chaque territoire exprime la synthèse entre l'espace occupé et l'identité de la société” qui l'occupe »⁴. Ceci est renforcé à la fois par l'importance toute spécifique accordée aux lieux par les cinéastes, et par la nature du film lui-même, au plus près de la traduction des espaces en images. Nous rejoignons ainsi Michelet lorsque, dans la célèbre préface de son *Histoire de France*, il écrivait ces lignes précieuses : « sans une base géographique, le peuple, l'acteur historique, semble marcher en l'air comme dans les peintures chinoises où le sol manque. Et notez que ce sol n'est pas seulement le théâtre de l'action. Par la nourriture, le climat, etc., il y influe de cent manières. Tel le nid, tel l'oiseau. Telle la patrie, tel l'homme. »⁵

III.1.1.1.1 L'Alföld, ère hongroise

Le cinéma hongrois s'enorgueillit d'une longue tradition de représentations de l'Alföld,

1 Michel Cieutat, « *Meurtres d'enfants* », *Positif* (389-390), août 1993, p. 45.

2 Bikácsy Gergely, « A vereség füstje », *Filmvilág* (11), novembre 1990.

3 Violette Rey, « Après l'Europe de l'Est ? », *L'Espace géographique* (1), 1990-1991, p. 84

4 Pierre George, cité dans Guy Di Méo, « Composantes spatiales, formes et processus géographiques des identités », *Annales de Géographie* (638-639), octobre 2004, p. 343.

5 Jules Michelet, *Histoire de France (Préface)*, *op. cit.*, p. IV.

intimement liée à celle du monde rural et paysan. Les films de Kósa Ferenc comme *Dix mille soleils* (*Tíz ezer nap*, 1967), de Sára Sándor comme *Pierre lancée* (*Feldobott kő*, 1969) ou de Gaál István tel que *Les Faucons* (*Magaiskola*, 1970) ont construit, aux côtés de quelques films de Jancsó prenant pour cadre l'Alföld¹, une exploration attentive de cet espace et de ses liens avec l'identité hongroise. Toutes ces oeuvres ont en commun la critique, plus ou moins marquée et directe mais toujours au moins sous-jacente, du régime et/ou de l'idéologie communiste, inscrite dans une longue tradition : « la détermination du paysage national s'est souvent opérée sur le mode de la différenciation. Se démarquant radicalement de l'Autriche et de ses vallées alpines, la Hongrie s'incarne dans la Puszta (la Grande Plaine) [l'Alföld] que les peintres et les poètes représentent comme une sorte de mer continentale, balayée par les vents, symbole d'une liberté farouche. »² La floraison conjointe de ces films alföldiens, à partir de 1963, est à relier aux changements politiques qui se produisaient alors, sous la tutelle d'un Kádár moins prompt à l'exécution qu'il ne le fût quelques années auparavant.

L'Alföld est, par excellence, un territoire d'identification aux modèles constitués par le schéma oppression, rébellion et répression. La politisation de cette campagne en un espace de résistance est l'idée principale que Tarr emprunte à Jancsó et ses prédécesseurs³, tout en changeant fondamentalement la nature de cette résistance. Cette politisation, chez Jancsó, Tarr et Fehér, résulte d'interactions entre les paysages et leur représentation cinématographique, au moyen notamment du recours au plan-séquence⁴. Tarr lui-même – pourtant véritable habitué du désaveu lorsqu'il s'agit des influences que les critiques lui collent sur le dos – exprime son admiration pour cette combinaison, où réside une partie de l'originalité du cinéaste selon lui : « quand j'étais jeune j'aimais beaucoup ses films. Je le respecte énormément. Il est le plus important réalisateur hongrois, et l'un des plus importants réalisateurs européens, parce qu'il fût le premier réalisateur hongrois qui eût son propre langage. »⁵

Quelle est cette nouvelle résistance ? Celle des hommes au temps, et les espaces au sein desquels on ne pouvait se cacher (aucun refuge contre les soldats dans les films de Jancsó) deviennent des espaces desquels on ne peut fuir : impossible de quitter la grande plaine chez Tarr, à tel point que ses films suivant *Le Tango de Satan*, à l'exception peut-être de *L'Homme de Londres*, sont encore largement réminiscents, spatialement, de l'expérience de l'Alföld. Il serait vain de procéder à une analyse des espaces des *Harmonies Werckmeister* ou du *Cheval de Turin* sans penser, en premier lieu, le legs d'une géographicité propre à l'Alföld. Les lieux tarriens sont marqués par la présence de ce fantôme infini. L'expérience qu'en a fait le cinéaste hante sa production.

Dans ce processus de fuite impossible, les espaces se soumettent au temps (littéralement, avec le

1 *Oldás és kötés* (1963), *Így jöttem* (1964), *Szegénylegények* (1965) – Il est difficile de se résoudre à employer la traduction française des titres de Jancsó, si souvent largement infidèle, voire productrice de contre-sens.

2 Anne-Marie Thiesse, « La fabrication culturelle des nations européennes », *op. cit.*, p. 264.

3 Kovács souligne aussi que « la non définition géographique et temporelle vient de Jancsó, comme le goût pour la puszta et les plans longs. Héritage poursuivi par certains jeunes cinéastes des années 2000 (Mundruczó, Fliegauf, Ágnes Kocsis, Bálint Kenyeres). » Dans Kovács András Bálint, « Un outsider au centre », *op. cit.*, p. 33.

4 Pour l'influence de Jancsó sur Tarr, voir Jarmo Valkola, « L'esthétique visuelle de Béla Tarr », *op. cit.*, p. 183 et David Bordwell, « The Sarcastic Laments of Béla Tarr », *Observations on Film Art* (blog), 19 septembre 2007. Les questions de la forme du plan-séquence chez Tarr comme de son évolution depuis ses premiers films jusqu'aux derniers ont aussi été traitées à de multiples reprises – Kovács seul en a proposé une réelle étude approfondie : Kovács András Bálint, *Béla Tarr*, *op. cit.*, p. 72-98.

5 Fionn Meade, « Béla Tarr », *op. cit.*

vent et la pluie battante) pour en devenir comme l'expression physique. Désormais, les hommes résistent moins aux autres hommes qu'au milieu qu'ils occupent qui, lui, résiste en retour à leurs faibles tentatives de territorialisation et d'appropriation : dans *Le Tango de Satan*, il est évident que dès l'instant où l'on sort de la zone habitée, on s'enfonce dans le néant ; les constructions elles-mêmes ont subi les outrages du temps.

Comme l'écrit Marguet, « Tarr ne part pas seulement à la recherche de lieux concrets pouvant lui servir de décors. Il est en quête lors de ces repérages d'une spatialité et d'une temporalité propres à cette grande plaine »¹. Pour mieux comprendre la façon dont est utilisée l'Alföld dans *Le Tango de Satan*, il faut repartir de ce qu'elle représente aux yeux des Hongrois – de la façon dont elle est liée à leur identité. Qu'elle y appartienne, cela ne fait aucun doute. Aussi faut-il tempérer le démenti que Babits Mihály se senti obligé de formuler, alors qu'il écrit qu'« il n'y a rien de tel qu'un paysage spécifiquement hongrois. C'est vrai que la grande Alföld paraît assez représentative à nos invités étrangers. Mais ce n'est qu'une seule campagne, une couleur régionale dans la liste des paysages hongrois. L'âme hongroise n'a pas été éduquée avec les couleurs d'un unique paysage spécifique, mais dans le jeu de l'empreinte de beaucoup de types de paysages. »² Tout d'abord, Babits écrit ces lignes en 1913, avant le traité de Trianon. Il n'a aucun moyen de se douter que la grande variété de paysages qu'il défend encore sera amputée de ses deux tiers : « les Slovaques aussi sont passés dans l'Alföld. Nous sommes dans le creuset des espèces ; mais pour l'instant laissez-moi contempler les couleurs du paysage. Gris, bleu et marron, avenant et austère ! Élégant et barbare. Cime, vallée, collines clémentes, champs nuageux et désert de sable. Une petite mer hongroise. Et le noble fleuve, et des petits cours d'eau qui bouillonnent sauvagement. Il y a tout ici »³. Ou, plus justement, il y *avait* tout. Certes, la Hongrie post-Trianon ne se résume à l'Alföld ; cet espace en devient, toutefois, autrement plus représentatif pour les générations qui n'ont pas connu la Hongrie d'avant 1920.

D'autre part, il est important de mentionner qu'au milieu des années 1980, le caractère identitaire et identificatoire de l'Alföld pour les Hongrois se renforce du fait des inégalités économico-sociales faisant de cet espace l'une des régions les plus pauvres de Hongrie. Enyedi rappelle ainsi qu'« entre 1959 et 1980 la proportion de ressources financières centrales par habitant (budget principal et développement économique) s'est trouvée fortement au-dessous de la moyenne nationale »⁴, critiquant aussi le programme de 1972 par lequel le gouvernement visait à diminuer les inégalités régionales des conditions de vie, et obtenu l'inverse⁵. Pour cette raison, le géographe Nemes-Nagy en vient à avancer que « le pays est constitué d'une grande ville et de sa périphérie »⁶, exagération voulant souligner l'importance des écarts économiques régionaux – qui augmentent drastiquement au cours des années 1980. Ainsi, si effectivement « dans chaque comitat, la région qui entoure le centre administratif est dans une situation

1 Damien Marguet, « “Traduire en images” ? », *op. cit.*, p. 50.

2 Babits Mihály, « A Magyar jellemről », *op. cit.*, p. 57.

3 *Ibid.*, p. 56.

4 Enyedi György, « Y a-t-il un pouvoir local en Hongrie ? », dans *Régions et pouvoirs régionaux en Europe de l'Est et en URSS*, éd. Jean Radványi et Violette Rey, Paris, Masson, 1989, p. 52-53.

5 *Idem.*

6 Nemes-Nagy József, « Les disparités régionales dans la Hongrie en transition », *Revue Géographique de l'Est* (43), janvier-février 2003.

économique relativement meilleure »¹ que sa province, l'inverse est aussi vrai : les territoires les plus reculés de l'Alföld sont aussi les plus misérables. En conséquent, nul doute que Tarr et son équipe s'intéressèrent à cet espace en partie parce que les hommes qui y habitent étaient (et sont encore) particulièrement à même de représenter cette humanité au bord du gouffre qu'a produit l'échec socio-économique du kádárisme.

D'autre part et à égale importance dans l'esprit du cinéaste, la valeur de l'Alföld se mesure, au niveau de son impact esthétique et philosophique, en termes paradoxaux d'enfermement. Mészöly en livre une description sans fard qui anticipe très bien ce qu'y ressentira Tarr : « vous savez, la grande plaine hongroise est un endroit bizarre. On est assis, là, et cela n'a pas de fin. On se demande si l'on est assis en face du désespoir ou bien s'il y a quand même une perspective. »² Le narrateur de *Variations désenchantées*, lui, raconte :

Je garde de mes premiers jours une impression assez confuse. Il fallait s'habituer au vent, à l'absence d'ombre. Vous pouvez faire des kilomètres à cheval sans arriver nulle part : cage lumineuse, la voûte céleste vous enferme ; braquée sur vous, une ampoule de plusieurs millions de kilowatts vous suit partout. Autant croupir dans une cellule, derrière les barreaux, où une ampoule de cent watts fait aussi bien l'affaire. Si, au moins, vous rencontriez un être qui vous parle, quitte à ne pas lui répondre... mais ici, aucun être humain nulle part. Vous allez passer aux aveux.³

Le champ lexical de l'enfermement est au centre de cet extrait : « cage », « enferme », « croupir », « cellule » ou encore « barreaux ». L'infiniment grand est une prison du temps. L'absence de toute présence humaine, de tout accident, contribue à *lisser le temps* selon la terminologie de Boulez : un temps où l'on ne peut faire l'expérience d'aucun rythme puisque rien ne s'y meut avec régularité⁴. Le caractère carcéral de l'Alföld est aussi renforcé par la métaphore complémentaire de la surveillance, elle-même issue de l'analogie entre le soleil, une ampoule et un oeil gigantesques.

C'est bien cette caractéristique que Tarr travaille avec Víg sur *Voyage sur la plaine*, véritable retour nostalgique du cinéaste à cet espace. Hommage à Petőfi Sándor⁵, dont le compositeur récite les poèmes en errant sur la plaine, le film travaille le lien entre poésie et l'espace. Les textes sélectionnés par Víg parlent de thèmes chers à un auteur romantique du XIX^e ; pour la plupart de la solitude, de la mort, de la marche, etc. Certains ont aussi été composés pour l'Alföld :

*Ici je me tiens au milieu de la plaine, comme une statue, raide
La prairie est couverte d'un silence de mort, comme un corps est couvert d'un linceul.*

L'immobilité de toutes choses, ainsi que sa tendance corrélative à la mort et au pourrissement marque Petőfi, Víg, Tarr, Mészöly et Krasznahorkai tous ensemble. Ils y reconnaissent, chacun avec leur sensibilité propre, des éléments identitaires hongrois allant au-delà du pourcentage de kilomètres carrés qu'occupe ce paysage dans leur pays : plus qu'une relation géographique, c'est une relation sociologique,

1 *Idem.*

2 Tarr Béla, « Tous ces films ne servent à rien s'ils ne changent pas les idées des hommes », *op. cit.*, p. 13.

3 Mészöly Miklós, *Variations désenchantées*, *op. cit.*, p. 211.

4 Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1987, p. 100.

5 Le film s'ouvre sur un carton indiquant : *Petőfi Sándor emlékére*, « à la mémoire de Petőfi Sándor ».

psychologique et historique, à tel point qu'il devient difficile de démêler les influences intriquées de la



Fig. 58 : *L'Alföld annule le mouvement des personnages* (Voyage sur la plaine)

plaine sur les Hongrois et réciproquement.

Le plan d'ouverture, vide et large, montre la plaine seule, lui octroyant la préséance sur les hommes. Víg marche alors ; il chantonne à peine. Le plan est fixe, long, l'homme disparaît au loin, et pourtant se trouve toujours là, juste là [Fig. 58]. La plaine l'amène à ne jamais tourner, et ce mouvement en ligne droite où l'espace annule sa tentative de disparition comporte plusieurs niveaux de lecture : démonstration tout à la fois de l'infini de la plaine, de l'immobilité du temps et de l'enfermement des personnages qui en résulte. À ce titre, cette séquence est représentative d'un des aspects les plus fondamentaux du groupe de Tarr :

Ok, j'essaye de t'expliquer. Tu sais, si tu es dans la plaine hongroise tôt le matin, avant le tournage, et que tu es juste assis ici, juste à regarder. Et tu regardes la perspective. Et tu ne sais pas ce que tu vois. Est-ce que c'est un désespoir sans fin ? Tu ne sais vraiment pas. Est-ce que c'est l'éternité, ou juste la relativité ? C'est ce que je ne sais vraiment pas. Quand ils marchent, tu sais, j'ai le même sentiment, toujours, qu'est-ce que c'est, est-ce que c'est vraiment de la distance, ou est-ce qu'on est juste... ? Tu sais, comme une routine ils ne font que marcher, marcher, juste de la marche sans fin. As-tu une perspective, ou de l'espoir, ou juste rien, ou rester ici à tout jamais, à un seul endroit ?¹

La seconde séquence des *Harmonies Werckmeister* en est une réminiscence [Fig. 54]. Bordwell en retrace la généalogie, depuis les néo-réalistes jusqu'à Tarr en passant par Jancsó². Cette marche est bien un déplacement – « enclencher une relation de force avec le monde »³ –, mais ce déplacement n'est pas sommé d'aboutir où que ce soit. Interrogé par Maury quant au sens de la marche, à son interprétation, Tarr répond d'abord par son habituelle langue-de-bois, avant de laisser percer une nouvelle information intéressante :

Les lieux se trouvent à une grande distance les uns des autres. Surtout dans la grande plaine hongroise. Dans Le Tango de Satan, on marche un peu, mais pas tellement dans les autres films. Dans Le Cheval de Turin, on ne marche presque pas. Ils vont au puits, à l'écurie, puis retournent. [...] Dans Le Tango de Satan, la question de la distance est importante. Les personnages errent d'un ici à un là-bas. Puis, quand ils arrivent là-bas, il s'avère que l'endroit est identique à celui qu'ils ont quitté et même pire, si c'est possible. Ce grand effort n'a pas eu grand intérêt.⁴

1 Jonathan Rosenbaum, « Falling Down, Walking, Destroying Thinking: A Conversation Between Jonathan Rosenbaum and Béla Tarr », *Cinema Scope* (8), septembre 2001.

2 David Bordwell, « The Sarcastic Laments of Béla Tarr », *op. cit.*

3 Corinne Maury, *L'Attrait de la pluie*, *op. cit.*, p. 21.

4 Corinne Maury et Olivier Zuchuat, « Tout lieu a un visage. Entretien avec Béla Tarr », *op. cit.*, p. 17-18.

La futilité des déplacements est soulignée par l'acharnement de la lutte – contre le vent, la pluie, la boue. Comme dans le film noir, non seulement « les déplacements perdent leurs significations collectives : on ne se déplace plus que pour échapper brièvement à autrui, ou pour aller de refuge précaire en abri provisoire »¹, mais en plus « le parcours géographique [est] mis en parallèle avec l'itinéraire moral d'un personnage. »²

Woyzeck, plus que jamais apparenté à Valuska le facteur, arpente son espace à la force de ses jambes. Kovács Lajos, plus trapu que le fragile Lars Rudolph, voit ses déplacements redoublés d'une tâche supplémentaire : transporter sa cabine à la force de ses épaules. Grunes fait appel au mythe de Sisyphe pour caractériser la relation paradoxale de Woyzeck au mouvement (« une figure d'immobilisme, il est malgré tout souvent montré marchant »³). La marche n'est donc pas exactement identique chez Tarr et chez Szász. Chez ce dernier, la démonstration de l'identité du caractère négatif de toutes choses, à tout endroit et à tout jamais, se redouble d'une attention portée à l'écrasement, comme si la dimension horizontale se conjugait à une dimension verticale. La relation de force enclenchée avec le monde ajoute aux intempéries le poids d'une cabine plus lourde que l'homme – si Sisyphe il y a, c'est dans ces séquences-là, où Woyzeck est soumis à l'absurdité d'un effort parfaitement vain, en ayant à chaque instant la conscience désolante d'une tâche à réitérer à l'infini. Szász appuie ainsi l'absurdité inhérente à tout désir de changement, puisque la marche n'aboutit pas et qu'elle est lestée jusqu'au ridicule. L'humour est plus noir encore lorsque l'on juxtapose ces séquences à celle où le Capitaine avance dans sa voiture luxueuse aux côtés de Woyzeck, ultime affront à la vanité de son labeur [Fig. 11 et 15].

Meurtres d'enfants met souvent en scène ses personnages en train de marcher, ou à vélo – jamais motorisés. La banlieue dans laquelle ils évoluent est close sur elle-même. Les personnages l'arpentent, mais il n'y a aucune volonté d'en sortir – force de la résignation. En conséquence, le langage cinématographique s'adapte : si les plans sont toujours longs, le montage a plus de place. La force de la marche réside moins dans le plan très long ou le plan-séquence que dans la répétition de trajets brefs et elliptiques. Ainsi, la Tsigane marche beaucoup, et sa marche est toujours pénible, d'autant plus qu'elle transporte ce bébé condamné ; elle peine sans se plaindre, elle n'a pas le choix, avance, encore et encore, jusqu'à ce que la violence de la société l'arrête, définitivement.

La marche ne renvoie ni à la promenade ni à la flânerie, mais bien à une figure de la perte, de l'usure, de la mort. Elle est intimement liée à la fois au dispositif du plan-séquence, et aux espaces des films, dont l'Alföld est l'archétype, l'idéale représentante. Elle est l'érème de la culture géographique hongroise. Pour Augustin Berque, celui-ci représente l'*inhabité*, par opposition à l'écoumène comme *terre habitée*⁴. Mais ce qui est en jeu ici est beaucoup plus qu'une question de densité de population. Ces termes servent à définir la polarité d'une relation des hommes à un espace, en termes non seulement de *vivabilité*, mais aussi d'identité : l'Ouest américain, le *wilderness*, fût leur érème. Il a construit leur identité au même

1 Jean-Pierre Esquenazi, *Le Film noir*, op. cit., p. 244.

2 Noël Simsolo, *Le Film noir : vrais et faux cauchemars*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005, p. 133.

3 Dennis Grunes, « *Woyzeck* (János Szász, 1994) », op. cit.

4 Augustin Berque, « L'habitat insoutenable. Recherche sur l'histoire de la désurbanité », op. cit., p. 248.

titre que les gratte-ciels de New York. Aussi n'est-ce pas un hasard si un réalisateur comme Szomjas György utilise l'Alföld pour mettre en place son improbable western magyarn *Le Vent souffle sous leurs pieds* (*Talpak alatt fűtyül a szél*, 1976) – peu de genres cinématographiques appellent, comme le western, la désolation et le vide des espaces. À ce titre, la notion d'érème renferme en elle des morceaux du régime d'historicité hongrois, et nul doute que c'est aussi ce qu'y ont vu Krasznahorkai, puis Tarr : un espace déjà-là, qui comportait en lui-même les éléments d'une analyse des mentalités hongroises.

L'Alföld n'est pas la première tentative du cinéaste de mettre au centre de ses films la question de l'enfermement. Avant l'infiniment grand, le cinéaste s'est essayé à l'infiniment petit. *Le Nid familial* est un véritable drame de l'enfermement : une famille en surnombre cohabite difficilement dans un appartement budapestois. Ils ne peuvent déménager faute d'appartements disponibles ; pendant ce temps, ils s'entredéchirent comme des loups en cage (l'alcool aidant largement). La mise-en-scène répond, ici, presque point par point à celle du *Tango de Satan*, donnant un exemple remarquable de la façon dont les espaces priment sur le langage cinématographique par lesquels il est induit : prise dans un appartement trop étroit, la caméra peine à se mouvoir au milieu des corps, utilisant un panel de plans très rapprochés, parfois jusqu'à l'inconfort du spectateur. Le cinéaste nous fait vivre dans cet appartement exigü, et nous faire sentir la façon dont l'espace fait aussi naître le conflit : les problèmes de l'espace gouvernent à ceux des relations sociales, une thématique que la découverte de l'Alföld lui permettra, des années plus tard, de faire (littéralement) éclater au grand jour. À la difficulté des mouvements de caméra dans un espace exigü succéda l'« enfermement dans un décor et dans un cadre de l'image [qui] se répercute au sein des relations humaines »¹, liant en une même figure espaces, technique du plan et représentation sociale. *Rapports préfabriqués* est aussi un drame des espaces. L'adéquation, la symbiose entre lieux, atmosphères, personnages et violences sociales y est très forte, se manifestant avec ironie dès la séquence d'ouverture. Le décor est alors planté, les barres d'immeubles grises et sombres du communisme donneront la cadence. L'alcool y est encore profondément lié. Des procédés différents pour un rendu similaire sont mis en place par le chef opérateur Máthé Tibor sur *Woyzeck*, afin de cloisonner les intérieurs et de les isoler de la lumière et du monde extérieur : « quand Woyzeck est à l'intérieur, il y a toujours une lampe sur la fenêtre, donc de cette façon on ne peut rien voir dehors, juste de la lumière. Quand on est dans un intérieur, il n'y a pas de monde extérieur. [...] Juste le brouillard épais. [...] Il n'y a nulle part où aller d'ici, l'homme est consumé par le brouillard sans fin. Même la lumière ne le traverse pas, ce qui le rend encore plus impénétrable »². Tout comme Benjamin exhumait l'idée de l'aura de caractéristiques propres à l'image obtenue par les dispositifs photographiques des premiers temps³, l'idée de l'enfermement est ici restituée par un jeu complexe articulant considérations technico-pratiques et esthétique-philosophiques.

La transition s'opère cependant avec deux films, *Almanach d'automne* et *Damnation*. Le premier s'ouvre à l'aide d'une épigraphe de Pouchkine, dont Rancière rappelle la ré-appropriation par Dostoïevski

1 Gwennaél Tison, « *Les Harmonies Werkmeister* ou le théâtre d'une humaine vacuité », *op. cit.*, p. 111.

2 Kárpáti Ildikó, « Fény a léle mindennek. Máthé Tibor művésze », *op. cit.*, p. 100.

3 Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *op. cit.*, p. 295-321.

pour son roman éponyme *Les Démons*¹ :

*Même si tu me mènes
Cette terre est inconnue
Le diable nous mène probablement
Et nous fait tourner en rond²*

La circularité et l'enfermement mènent effectivement la danse dans ce film en huit-clos, tourné dans un appartement à la géographie irréaliste (une idée ré-investie dans *Damnation*, dont la ville est recréée à partir de sept localisations différentes) au sein duquel la dégénérescence morale, sociale et psychologique répond mot pour mot à l'enfermement physique. *Damnation* ouvre encore les espaces et, sans prendre directement l'Alföld pour cadre, les extérieurs qui, désormais, portent la trace de la plaine, gagnent sensiblement en importance. L'infiniment ouvert des extérieurs devient une fenêtre sur l'âme, servant à déporter la question des espaces vers l'être humain lui-même, exprimant son emprisonnement dans le temps : quel que soit l'espace qu'ils habitent, les êtres humains sont condamnés au malheur et à la solitude – « le temps est le nouveau gardien de la prison de l'être »³, écrit Bouquet. Un fatalisme des espaces répond au fatalisme des personnages.

III.1.1.1.2 Microcosmes : enfermés à ciel ouvert

Les œuvres mettent très souvent en scène une communauté réduite de personnages cohabitant dans un espace construit, relativement large mais qui, invariablement, exprime l'enfermement des personnages. À la ferme collective en décrépitude au milieu de l'Alföld du *Tango de Satan* répond, presque pierre pour pierre, la maison du *Cheval de Turin*. Dans un cas comme dans l'autre, il ne semble pas y avoir de société au-delà des limites imposées par le décor. S'il est rapidement fait mention de « la ville » dans le dernier, on ne la voit jamais, on ne sait pas même dans quelle direction elle peut se trouver. En ce sens, le film renoue avec l'atmosphère à tendance (post-)apocalyptique du *Tango de Satan*. Le décor du *Cheval de Turin* est un véritable îlot, une prison à ciel ouvert et une bulle d'espace et de temps dont la ligne d'horizon formée par la colline au fond marque l'infranchissable frontière. Jamais l'impossibilité de fuir n'avait encore basculé dans le renoncement le plus complet. La seule tentative est un échec ; la petite troupe



Fig. 59 : Prisonnière (*Le Cheval de Turin*)

1 Jacques Rancière, Béla Tarr, *Le temps d'après*, op. cit., p. 24.

2 Chacun de ces vers se transpose avec une rigueur déconcertante au *Tango de Satan* et à sa représentation de l'Alföld, jusqu'à donner l'impression tenace que Tarr n'attendait plus que de découvrir l'espace qui lui permettrait d'investir géographiquement son analyse du temps hongrois.

3 Stéphane Bouquet, « La Splendeur de Béla Tarr », *Cahiers du Cinéma* (510), février 1997, p. 58.

fait demi-tour peu après sa disparition de l'horizon, sans qu'aucune explication ne nous soit donnée : à n'en pas douter, il n'y a rien à attendre de l'autre côté, aucun changement – difficile de transposer plus littéralement la fermeture de l'horizon d'attente. Ils sont prisonniers, ce que la fin du plan marque à l'aide d'un cadrage de la fille derrière des barreaux [Fig. 59]. La maison fait alors office d'ultime refuge, leur permettant d'observer l'extérieur depuis la fenêtre – ce qu'ils font abondamment, comme une télévision. Krasznahorkai explique le développement de cette idée :

Avant de faire Le Cheval de Turin avec Béla j'ai écrit un livre intitulé Állatvanbent [Animalàl'intérieur¹ 2010], et dans cet Állatvanbent il y a une phrase, une image qui est très importante pour Le Cheval de Turin, principalement il y a une cage, qui est si petite que la cage est en fait ta peau. C'est le cas dans Le Cheval de Turin. Dans un grand espace il y a une cage, qui est absolument la même que ta peau. Cela signifie que ton destin – les limites de ton destin – c'est ta peau, et que tu n'as pas l'espoir de trouver une sortie de la cage, de ta peau, de ton destin. Ce grand espace n'est pas pour toi, il n'est rien pour toi, il n'est qu'une possibilité, qui n'est pas pour toi, qui n'existe pas pour toi. Il y a ce grand espace, il y a ce grand monde créé, mais pas pour toi parce que tu as tout parié, tu as parié et chaque possibilité que tu avais tu l'as perdue, tu as tout perdu et maintenant tu es absolument seul, et le jugement dernier viendra, pas demain, le jugement dernier était hier, et maintenant tu vis après le jugement dernier, dans ton jugement dernier.²

L'ouverture marque subtilement notre entrée dans cette prison hors de l'espace et du temps : alors que le cocher, le cheval et la charrette arrivent progressivement à destination, la musique fait entendre un decrescendo. Les bruits des sabots du cheval sur les cailloux la remplacent progressivement jusqu'à occuper tout l'espace sonore : la musique extra-diégétique se lie à l'irréelle extériorité du monde non diégétique, alors que le monde diégétique est manifesté par le bruitage réaliste de l'action. Ce long plan-séquence sert ainsi à représenter le parcours du spectateur, parti de la salle de projection pour arriver *az Isten háta mögött* comme disent les Hongrois, littéralement : « dans le dos de Dieu ». On le traduit plutôt par « au milieu de nulle part », mais la version hongroise souligne de surcroît le caractère maudit de tels endroits, impropres à l'homme et à la civilisation. Alors que nous arrivons au bout du chemin, un fondu au noir éteint tout son et un carton nous indique *az első nap*, « le premier jour ».

Fiant met en lien plusieurs films de Tarr en expliquant que « les corps gravitent autour d'espaces matriciels qui sont aussi des cages : la remorque du corps de la baleine exposée pour le premier, la cabine d'aiguillage de la gare maritime pour le deuxième, la maison et l'écurie dans le troisième. »³ Si le motif de la cage d'*Állatvanbent* était déjà en gestation dans ces films, une autre cage traverse le langage de Tarr depuis *Le Nid familial* jusqu'à *L'Homme de Londres* : alors que Maloin se change, une lumière éblouissante attire notre attention sur un oiseau en cage, gazouillant une fois. Sa femme vient alors, ferme les volets, enfermant l'oiseau⁴ dans sa cage de ténèbres. *Le Nid familial*, quelques trente années auparavant, s'ouvrait déjà en associant « quelques poules et pigeons picorant dans une cour à l'héroïne du film passant à côté d'eux [Fig. 47]. Il s'agit déjà de rappeler l'animalité de l'homme, les protagonistes du *Nid Familial*, de

1 Le titre hongrois attache aussi les mots qui ne le seraient normalement pas : *állat van bent*, que l'on traduirait plus littéralement par « il y a un animal à l'intérieur ». La traduction anglaise a proposé *Animalinside*.

2 Mauro Javier Cardenas, « Conversations with László Krasznahorkai », *op. cit.*

3 Anthony Fiant, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, *op. cit.*, p. 73.

4 Dans une logique de l'enfermement spatial et temporel, l'oiseau s'associe ici au moins aussi volontiers avec le départ, la sortie hors du monde, qu'avec un seul symbole de liberté.

L'Outsider et de *Rapports Préfabriqués* étant, de fait, condamnés à vivre comme des oiseaux en cage. Collés les uns aux autres, prisonniers d'un quotidien qui se répète, ils sont devenus incapables de communiquer, occupés qu'ils sont à défendre leur fragment de territoire. »¹

Deux lieux traitent de l'enfermement au moyen d'une ironie singulièrement identique : le port de *L'Homme de Londres* et la gare de *Woyzeck*. Il ne fait aucun doute que les cinéastes ont été guidés par le même désir (non concerté) d'un lieu symbolisant le voyage par sa fonction même, dans le seul but de souligner, diaboliquement, que ses occupants ne s'en échapperont jamais : « les rails n'évoquent aucun sentiment d'aller ailleurs »². En vérité, les figures tracées par les rails de *Woyzeck*, quand elles ne tendent pas à l'abstraction géométrique, nous susurrent bien plutôt l'inaccessibilité de ce microcosme que son ouverture sur le monde – le cinéaste et son chef-opérateur exploitent savamment la géométrie des rails, avec une multitude de lignes immenses et droites qui, couplées à l'occasion avec une grande profondeur de champ (elle-même insistant sur l'impossible voyage), convergent vers ce que seul l'humour grinçant hongrois peut encore nous faire appeler un

« point de fuite » [Fig. 60]. Seules les marchandises passent ; à aucun moment percevons-nous chez Woyzeck, du reste, la moindre velléité de fuite (autre qu'à travers la mort). La gare, à l'aide de ses incessants nuages, fumées et brumes, a été comparée plusieurs fois à la zone du *Stalker* (1979) de Tarkovski³ ; c'est plutôt la solitude et l'isolement qu'elle exprime, tout comme le désarroi psychologique du héros qui la parcourt inlassablement à pied, parfois avec sa cabine sur le dos.



Fig. 60 : De la gare, point de fuite (*Woyzeck*)

Le rapport carcéral aux lieux a toujours été une priorité pour Szász : il explique à propos de sa mise-en-scène de *Désir sous les ormes* que « tout l'esprit de la pièce vient de ces pierres. Tout le monde essaye de percer les murs de pierre qu'ils ont construit autour d'eux-mêmes et des autres. »⁴ Son premier long-métrage, *Ne pas déranger*, est profondément différent de *Woyzeck*. Plus proche du *Météo* de Monory M. András (1990), il est beaucoup plus démonstratif et intellectualisant sur le plan esthétique : la caméra du cinéaste est très mobile, agitée, le montage se fait parfois frénétique, les éclairages utilisent des lumières froides et des tons bleutés à l'artificialité marquée, on trouve plusieurs oppositions poussives comme un chat noir contre un chien blanc, etc. Il présente pourtant, sous une forme ou une autre, la plupart des thèmes chers au cinéaste : impossibilité de communiquer, anonymat des personnages, lieux dans un état de déréliction avancée (l'appartement et le bar comme la rue), l'acteur Kovács Lajos et, au premier plan,

1 Damien Marguet, « L'Or noir du cas Tarr », *Des yeux distraits*, 30 novembre 2011.

2 Dennis Grunes, « *Woyzeck* (János Szász, 1994) », *op. cit.*

3 *Idem* ; ou Peter Henné, « *Woyzeck* », *op. cit.*

4 Cité dans Robert Simpson McLean, « *Desire Under the Elms* by Janos Szasz », *op. cit.*, p. 195.

les lieux comme force carcérale – l'appartement, plus désordonné et pourrissant que jamais, finit barricadé de l'intérieur, exactement comme le Docteur du *Tango de Satan* l'avait fait quelques années plus tôt à l'écrit, et le fera quelques années plus tard à l'écran.

La gare de *Woyzeck*, tournée dans deux gares de la banlieue pauvre de Pest (Ferencváros vasutállomás et, surtout, Rákosrendező vasutállomás), s'oppose à une ville imaginaire, qu'on devine à l'aide de quelques plans d'ensemble [Fig. 60], après des kilomètres d'un no man's land campagnard. La ville pourrait représenter le monde et la rationalité de la société bien portante. La gare fait partie d'une lointaine banlieue, au même titre que les décors de *Passion* et ceux de *Meurtres d'enfants* et, à ce titre, comporte quelques caractéristiques générales importantes pour cette analyse. Dans la relation entre cette ville imaginaire, espace de civilisation, et le milieu bien réel des êtres vivants dans la banlieue, cette dernière refuse sa fonction de *chôra* – le « milieu nourricier » qui entoure une ville : « ce milieu est nécessaire à son existence, notamment parce que, la situant, il permet qu'il y ait cette ville »¹. Ce qui me semble riche dans le recours à cette terminologie, c'est la dynamique productive qui en est à la base : ici, ce milieu est complètement détaché de la ville qui devrait pourtant conditionner son existence. Pas de chôra, seule une marge sans fin qui dérive au fond de l'histoire – un peu à la façon de l'Alföld, ces espaces aussi deviennent des érèmes.

D'autre part, la gare « est le véritable personnage principal, l'alter-ego des dictatures est-européennes »² dont elle tend à reproduire le fonctionnement par son action délétère sur le héros. C'est valable pour la représentation des espaces dans la totalité des films du corpus, si les lieux n'évoquent pas toujours directement les événements de l'histoire, ils sont systématiquement marqués par elle et évoquent, en revanche, un *sentiment* vis-à-vis de l'histoire. Ainsi en va-t-il de l'immeuble où pénètre l'inspecteur de *Crépuscule*, alors qu'il recherche le « Professeur ». Le bâtiment est dans un état de



Fig. 61 : Délabrement de l'immeuble du Professeur (*Crépuscule*)

délabrement ridiculement avancé, souligné par le « ploc ploc » d'une fuite d'eau outrancière [Fig. 61]. Le tout n'est pas sans rappeler la banlieue budapestoise telle que dépeinte dans *Meurtres d'enfants*, qui s'ouvre sur une remarquable vue aérienne des tours d'habitation qui servent de cadre à l'histoire, en bordure du Danube du côté de Újpest (IV. arrondissement). Accompagnée de la musique belle et oppressante de Másik³, la caméra descend progressivement en tournant (instaurant, dès l'ouverture, un sentiment de

1 Augustin Berque, « Logique des lieux de l'écoumène », *Communications* (87), 2010, p. 18.

2 Forgách András, « Black and Blacker », *op. cit.*, p. 101.

3 Il y a plus qu'une simple anecdote dans le fait que la musique de *Meurtres d'enfants* n'est pas le premier choix de Szabó, pour

fatalité en forme de spirale) autour d'un petit îlot retiré du monde. L'immeuble est une relique du communisme mourant, un monument de décrépitude [Fig. 40]. La banlieue, par sa nature périphérique ainsi que par sa tendance tout aussi naturelle à la misère, est un espace de choix pour représenter l'isolement et l'enfermement : « nous sommes dans une frontière négligée, dévastée entre la nature et la civilisation »¹ – en marge de la vie. On remarque ainsi que chacun des espaces choisis – Alföld ou banlieue, gare ou port, etc. – est en grande partie *pour sa valeur emblématique* quant à l'enfermement, elle-même découlant des associations, désirées ou présentes comme lapsus de l'histoire, aux conséquences du communisme.

Meurtres d'enfants renvoie à une forme spécifique d'association des banlieues est-européennes au communisme. À la « petite Budapest » de 1873, formée par la fusion de Buda, Pest et Óbuda², succède un premier agrandissement en 1950 : le désir du gouvernement de former une capitale ouvrière l'amena à annexer les communes industrielles de la périphérie à son territoire administratif. Une seconde couronne de communes sera ajoutée officiellement en 1997 – ce qui signifie qu'elles existaient depuis bien longtemps. Kerestely et Ramon décrivent le phénomène qui a donné lieu au type de banlieues représenté dans *Meurtres d'enfants* ainsi :

*Originellement, celles-ci étaient fortement industrielles, avec une partie résidentielle constituée d'une zone pavillonnaire occupée par les ouvriers. La grande vague des constructions étatiques de logements pendant les années soixante et soixante-dix les a transformées en y introduisant de nouveaux centres artificiels et des HLM, qui forment aujourd'hui un cercle autour de l'ancienne frontière de la « Petite Budapest ». Ces arrondissements possèdent de vastes terrains non bâtis, auparavant à vocation agricole, qui constituent une réserve foncière possible pour une ceinture verte, idée évoquée dans l'ART. Leurs équipements, leurs infrastructures présentent encore d'importantes lacunes.*³



Fig. 62 : Fascinations architecturales (*Meurtres d'enfants*)

qui Másik avait initialement composé des propositions, mais qu'il a refusé d'intégrer au film après en avoir vu les images tournées. Il jugeait la musique « trop confortable ». Il a alors composé un second jet de propositions, au grand dam de Szabó qui, après avoir échoué à le convaincre, refusa de lui adresser la parole pendant deux ans. Másik est une forte personnalité, et son empreinte pèse aussi sur la série noire. Dans Mario Adobati, Entretien avec Másik János, Forgách András et Marcovich Anikó, 8 juillet 2015.

1 Gyórfy Miklós, *A tizedik évtized, op. cit.*, p. 279.

2 En hongrois, le préfixe ó- / ő- signifie « vieux », « ancien ». Ainsi, Óbuda est la vieille Buda.

3 Krisztina Kerestely et Isabelle Ramon, « Budapest, capitale en avance de transition », *op. cit.*, p. 257.

Ces banlieues sont un témoignage de l'échec de la promesse communiste : entre terrains vagues, cités-dortoirs et ex-zones industrielles en dépérissement, il y a peu à espérer du futur. Quant à s'enfuir, les conditions sociales qui poussent ces populations à habiter ces périphéries du monde les empêchent du même coup d'en sortir. Rey rappelle alors que la « ville [socialiste] est un échec économique avant même d'être un échec social ou de lieu de vie. »¹ Le film de Szabó n'en finit pas d'explorer cette ville socialiste, avec un mélange d'appréhension et de fascination pour ses géométries improbables, comme pour les fantômes architecturaux plus anciens qui, à l'occasion, ressurgissent [Fig. 62]. Szabó est une enfant de Budapest et met en scène sa ville par les yeux du jeune Zsolt, en faisant appel à son amour et à sa compassion : la modernité peut être pourrissante et aliénante, elle n'est pas toujours dénuée de beauté et de mystère. N'oublions pas toutefois que souvent la musique associée au Danube s'associe aussi à la ville, rappelant le commerce qu'entretiennent ces espaces avec la mort. *Stand de tir* met aussi en scène à plusieurs reprises la fascination du cinéaste pour les lignes droites et pleines de béton qu'a donné l'architecture socialiste. Le travail de Sopsits est, à ce titre, plus poussé encore que celui de Szabó. Il oppose beaucoup les lignes courbes liées au carrousel pour signifier la liberté (à la façon de Fábri) aux lignes droites et fixes de la prison. Viennent s'y ajouter les étranges architectures où les jeunes se retrouvent, structures en béton abandonnées, dont la signification pratique est insaisissable, alors qu'elle symbolisent la solitude du héros et son aliénation ; à celles-ci s'opposent les arabesques que dessine la caméra lorsqu'elle leur tourne autour, comme si l'opposition entre l'immobilité architecturale et la mobilité de la caméra marquait la distance entre les désirs de modernité du communisme et l'impossibilité, pour l'humanité, à se résumer au béton et à la machine.

Il existe donc un lien privilégié entre la représentation des espaces urbains et celle du communisme, que nous ne retrouvons pas à l'identique dans la représentation des campagnes. Celles-ci développent pourtant aussi, à leur façon, la problématique de l'enfermement. On peut alors ranger ensemble les décors de *Crépuscule* et d'*Ombre sur la neige*, qui utilisent tous deux des paysages, faits de collines boisées entre lesquelles on peut trouver des habitations ou petits villages éparses, souvent montrés à l'aide d'une vue aérienne. La forêt de *Crépuscule* semble infinie, reconduite colline après colline. Elle enferme les hommes et leurs vices dans des motifs visuels de répétition qui ne sont pas sans évoquer, aussi antinomique que cela puisse paraître, une version boueuse de la photographie d'Albert Renger-



Fig. 63 : La forêt de Crépuscule / Albert Renger-Patzsch, Sapins en hiver (1956)

1 Violette Rey, « Feu l'Europe de l'Est ? », *op. cit.*, p. 573.

Patzsch. Les lieux liés aux meurtres sont marqués de symboles très forts, et sont aussi associés à la musique utilisée par Fehér [Fig. 63]. Les plans d'ensemble de la région sont accompagnés de chœurs d'abord, dont l'harmonisation transmet une impression de calme étrange, de sécurité fragile et d'un espoir tremblotant dans le futur, auxquels trop rapidement succède une courte interrogation au piano : deux accords qui jettent un doute et une ombre sur ce que le chœur exprimait, laissant le spectateur dans l'imminence du drame. La musique retranscrit parfaitement un jeu malsain entre rédemption et damnation (dans cet ordre-là) et, avec les affects dont elle est chargée, se trouve intimement liée aux décors.

III.1.1.1.3 Les mondes de Janisch

Le cas de Janisch est l'un des plus complexes. Comme toujours chez lui, il est difficile de séparer l'étude des paysages de différents paramètres qui interagissent avec eux dans une proche relation, mais il est aussi impossible de comprendre *Ombre sur la neige* en dehors de sa filmographie, au seul sein de laquelle les informations forment un système et prennent sens. Je propose d'observer la façon dont quelques fétiches (la pomme, le sac et le bus) s'articulent autour de la question du voyage, dont les associations nous amèneront jusqu'à l'interprétation des paysages eux-mêmes.

Tous trois à mi-chemin entre les champs lexicaux de l'enfance et du voyage, la pomme, le sac et le bus sont profondément liés – Janisch a-t-il conscience qu'ils forment ensemble l'image triangulée d'une expérience précise (voire terre-à-terre) de l'enfance réitérée quotidiennement, celle du ramassage scolaire ? La pomme mise à part, ces fétiches sont certes soumis à d'occasionnelles variations, mais ils sont parmi les plus constants et inévitables motifs qui rythment la filmographie de Janisch du premier court-métrage au dernier long.

Les captures d'écran [Fig. 5-6] montrent la régularité du motif sur la durée. *Ombre sur la neige* en fait un usage tout particulier, tant en termes de quantité que de qualité. Le héros en pèle une au début du film, mais c'est en approchant de la fin qu'un plan important montre des pommes en grand nombre et à même le sol. Avec le sac de Rebi et son ours en peluche, ces motifs se connectent ensemble dans une image mêlant des influences surréalistes (ce sol couvert de pommes semble appartenir à un rêve) au drame qui se joue. Le sac tient plus du motif que du véritable fétiche : à elle seule, sa récurrence n'aurait pas nécessairement été remarquable. C'est associé aux autres motifs, ainsi qu'inséré dans une économie globale du symbole qu'il peut être objet d'interprétation. Le motif prend ses origines dans le cartable d'école, pour se développer en différentes versions, adaptées aux nouvelles situations dans lesquelles se trouvent les protagonistes. Ainsi, tout comme la pomme et le bus (qui est, à l'origine, un bus scolaire traditionnel hongrois, jaune), ces fétiches relient ensemble l'enfance au voyage et, en dernier lieu, aux paysages. Les innombrables moyens de transport qui apparaissent à chaque recoin des films de Janisch servent à ses personnages qui parcourent frénétiquement les espaces en tous sens, dans une fuite perpétuelle (si *Robert et Robert* est l'exception, c'est particulièrement vrai d'*Ombre sur la neige*) qui jamais n'aboutit à autre chose que la mort.

Les associations entre le voyage, le retrait du monde et la mort sont aussi très nombreuses. Beaucoup de ses personnages périssent sur la route ou au terme de leur périple/fuite. L'opposition

ville/campagne est très marquée dans ses films présentant des séquences urbaines, ce qui amène Meleg à regrouper *Ombre sur la neige* avec *Robert et Robert* et plus encore *En retenant son souffle* qui est le brouillon du premier à bien des niveaux : « la ville joue un rôle important ; elle est la négation de l'homme, elle manque d'intérêt pour lui, les lieux sont anonymes et le héros ne peut s'en échapper. »¹ Alors que dans le premier court-métrage cette opposition est encore naissante (entre le parc et les appartements d'un immeuble), dans le moyen-métrage elle se fait plus claire (entre la ville et les endroits périphériques, comme la station de train), pour trouver sa forme la plus aboutie dans le long-métrage *Ombre sur la neige*, où la ville s'oppose à des séquences perdues dans la Hongrie profonde. Pourtant, « dans les films de Janisch (comme dans ceux de Tarr, Szász ou Fehér) les paysages hongrois sont l'au-delà. La campagne dans *Zizi*, *L'autre rive* ou *Ombre sur la neige* est insidieuse, mangeuse d'hommes, où tout peut arriver à tout le monde. Où n'importe quelle horreur peut émerger de n'importe qui. »² La comparaison avec l'au-delà ne devrait, à mon sens, être prise trop au pied de la lettre ; l'expression vaut plutôt par la force de l'image qu'elle suscite. Après tout, au « temps d'après » doit bien répondre un « espace au-delà », ou au « temps d'avant » un « espace en-deçà ».

Éclairer la relation de Janisch aux paysages ruraux permet de mieux comprendre jusqu'à sa relation aux fétiches en général, ainsi que la façon dont ceux-ci sont liés à sa petite-enfance :

*Je n'aimais pas la nature dans mon enfance. J'étais un garçon urbain qui détestait aller dans la forêt. Mais nous avions un vieux jeu de plateau et c'est possible que je sois encore en train de chercher ces paysages de ce jeu. Deux cents petites cartes, des dessins joueurs de la Transylvanie, des boy scouts se promenant dans des paysages tous dotés de noms mystiques. C'était un beau sentiment que de se réveiller dans la chambre de mon grand-père, de simplement regarder ces dessins, en imaginant les enfants résistant au courant, leurs lèvres touchant l'eau froide comme de la glace. L'un s'appuie contre un rocher moussu, l'autre est juste derrière lui et regarde au loin, à l'horizon où les montagnes brisent la ligne du ciel. Ces images devinrent des archétypes. J'essaye de rappeler l'amour de mon enfance à la vie dans mes films.*³

Il parle volontiers de l'influence de son grand-père, auquel il était très attaché, en rappelant qu'il était un « chasseur et un garde-chasse », et qu'il lui transmet une partie de son goût pour les paysages⁴. On peut expliquer ainsi la raison pour laquelle, lorsqu'il commença à réaliser des films, il passa un temps infini à voyager dans toute la Hongrie pour trouver les lieux de tournage pour ses films, un travail qu'il ne laissait jamais faire à personne d'autre – comme Derzsi le dit, « il n'y a pas une seule partie de la Hongrie qu'il ne connaît pas ! »⁵ Pour lui, les décors sont peut-être l'étape la plus importante du processus de création cinématographique ; c'est au moins celle à laquelle il prend le plus de plaisir⁶.

Janisch, au même titre que Tarr et Fehér quoi que de façon bien différente, est l'héritier de cette importante tradition hongroise, qui lie, inextricablement, paysage et identité : « les identités créées durant le film ne sont pas détachables de ses caractéristiques. L'espace est toujours un facteur actif et

1 Meleg Agostón Kristof, « Zárt univerzumok – variációs láncok – Janisch Attila két filmje », *op. cit.*

2 Gusztáv Schubert, « Anasztazia », *op. cit.*

3 Bori Erzsébet, « Mitől megy az autóbusz? (Janisch Attila filmrendező) », *op. cit.* Je souligne, puisque le terme « archétypes » exprime très bien la façon dont Janisch pense ce que j'appelle ses *fétiches*.

4 Mario Adobati, Entretien avec Janisch Attila, 27 juillet 2015.

5 Mario Adobati, Entretien avec Derzsi János, 1er avril 2017.

6 Mario Adobati, Entretien avec Janisch Attila (2), 28 mars 2017.

hold-up imprévu, le héros devient un étranger dans son propre monde, qui lui devient de plus en plus hostile.

Ensuite, le caractère carcéral est renforcé par un autre modèle issu du *Voyeur*. Dans le roman, le narrateur arrive sur une île de Normandie pour vendre des montres. Il ne peut quitter l'île que par le même bateau. Par ce moyen, Robbe-Grillet crée aisément un espace isolé au bord du monde. Janisch ré-utilise cet artifice, d'une façon ou d'une autre, dans *L'autre rive*, *Zizi*, *Másnap* ainsi qu'*Ombre sur la neige*, quoi qu'en une forme amoindrie : le premier des trois jours de l'histoire racontée (qui n'est le début du film que chronologiquement et non pas dans l'ordre d'exposition des séquences, puisque le film s'ouvre sur le deuxième jour) commence à l'aéroport. Après que le héros ait marché et conduit dans toutes les directions possibles, l'aéroport apparaît rétrospectivement comme une figure de la seule issue possible hors d'un espace diégétique fermé, renforçant ainsi le sentiment de fatalité. Peck remarque justement la façon dont la bande-sonore elle-même traduit l'enfermement, puisqu'y « prédominent les bruits dont l'amplification dramatique et émotionnelle contribue à exacerber le climat d'angoisse. Ainsi les stridences de nombreuses sonneries (alarmes, réveils...), les tics-tacs obsédants ou le rugissement d'un train constituent une sorte de *quadrillage sonore* figurant l'enfermement du héros. »¹

De l'Alföld à l'Ouest hongrois, des banlieues de la capitale aux petits villages isolés, ces films ensemble (comme les films de chaque cinéaste) ont à cœur de livrer une image de la Hongrie qui reflète la variété de ses paysages. Certains hantent plus fortement le corpus que d'autres, ainsi en va-t-il de l'Alföld, des paysages industriels en décomposition, et des banlieues. Tous tiennent de l'éreème, en sont un à leur manière, car l'identité hongroise elle-même est un éreème. Elle est isolée du monde, incomprise, inatteignable, seule et désespérée, ou désespérément seule. Cette société la vit comme une prison, et c'est ce que les films traduisent à travers les décors qui servent de cadre aux histoires. La marche et, de façon plus générale, les déplacements, sont intimement liés aux paysages, en ceci qu'ils répondent tous deux à ce même impératif de représentation de l'emprisonnement. Le langage cinématographique et, notamment, la forme du plan(-séquence), met à son tour en scène un rapport carcéral à l'espace et au temps. Explorons à présent les dispositifs narratifs et temporels liés directement à la représentation et aux formes du temps.

III.1.1.2 PRISONNIERS DU TEMPS : LA SPIRALE ET LE LABYRINTHE

Le vent agite la grosse araignée jaune au milieu de sa toile, on dirait une feuille jaune enroulée sur elle-même. Le vent l'agite, mais sa toile ne se rompt pas. Elle attend, elle sait ce qu'il faut faire, et qu'elle finira par venir, sa petite mouche. J'étudie la façon dont elle utilise son temps, elle n'en est pas l'esclave, c'est le temps qui travaille pour elle.

Konrád György, *Le Rendez-vous des spectres*

Le temps, à l'instar de la question du plan (et puisque les deux sont indissociables chez Tarr et Fehér au moins), a fait l'objet d'un nombre important d'études. Les auteurs s'accordent généralement avec

1 Agnès Peck, « *Ombre sur la neige*, Long Crépuscule », *op. cit.*, p. 34.

Valkola, lorsque celui explique que Tarr « veut dépeindre un processus cyclique revenant sur soi-même, et en même temps créer l'illusion d'un mouvement vers l'avant »¹, ce qu'on a souvent rapproché d'une forme de spirale, à laquelle se superpose l'image de la toile d'araignée² que Krasznahorkai emprunta à Nietzsche pour *Le Tango de Satan*³. Elle représente, à un premier niveau, « la médiocre toile que les habitués du lieu y tissent avec leurs intrigues mesquines et avec les pauvres désirs que suscitent en eux la boisson et la vue de poitrines abondantes. »⁴ Mais elle est surtout une image du temps, et la figure de l'araignée qui repose au centre de son ouvrage, attentive au mouvement de chacun de ses fils, s'oppose à celle des êtres humains, pris dans un piège dont ils ne perçoivent ni l'unité, ni la cohérence.

Après avoir défini plus avant la forme du temps, je retracerai quelques uns des motifs de circularité narrative (expression temporelle de l'enfermement dans le récit filmique). À l'échelle du film, deux modèles apparaissent vite, opposés en apparence mais dont je souhaite établir la complémentarité : d'un côté une circularité mise en œuvre par des procédés internes à la séquence (les séquences d'ouverture étant le lieu privilégié de ces démonstrations) qui, souvent, se retrouvent dans la séquence finale du film et, parfois, jusqu'au film suivant. De l'autre côté, des procédés narratifs puisant dans la déconstruction, la fragmentation et la répétition, dans des formes de rupture du récit et dans la non-linéarité narrative.

III.1.1.2.1 Forme du temps et motifs de circularité

La forme du temps historique imprègne tous les niveaux du film. Si la circularité temporelle naît aussi de l'enfermement spatial de l'Alföld⁵, pour lors nous chercherons ses formes dans les éléments du langage cinématographique qui en sont le plus directement tributaires : les formes du plan et de la narration.

L'affirmation de Bordwell selon laquelle de nombreux plans chez Tarr ne présentent pas une « structure début-milieu-fin » (lorsque l'on suit un personnage marcher, lors des interminables séquences de danse, etc.), et qui le mène à affirmer que « Tarr ne tiendra pas la promesse d'un climax visuel du plan, comme Angelopoulos le fait ; le temps n'a pas besoin de s'arrêter »⁶ est aussi intéressante que problématique. L'auteur laisse planer un certain flou quant à la possible systématisation de ses conclusions : parti d'exemples concrets, il arrive à une affirmation générale qui ne peut toujours s'appliquer – il suffit d'observer la façon dont sont structurées la séquence d'ouverture des *Harmonies Werckmeister* ou celle de la chanteuse dans le Titanik bár de *Damnation* pour s'en convaincre. Malgré tout, la conclusion de Bordwell sur la nature du temps reste valide.

Au-delà de la diégèse, la continuité du temps infini depuis lequel chaque plan-séquence (mais aussi chaque film, cf. *infra*) semble le découpage d'un simple extrait frappe par son évidence. L'analyse que

1 Jarmo Valkola, *Thoughts on Images: A Philosophical Evaluation*, *op. cit.*, p. 340.

2 Il est à noter qu'au travail des araignées répondit, dans *Le Cheval de Turin*, celui des vers de bois – jusqu'à ce que le temps lui-même disparaisse lorsque le vieux cocher demande à sa fille : « tu ne les entends pas ? Les vers de bois, ils ne font plus de bruit. Je les ai entendus pendant 58 ans. Je ne les entends plus. »

3 Voir David Lengyel, *Trembler pour l'autre*, *op. cit.*, p. 102-103.

4 Jacques Rancière, *Béla Tarr, le temps d'après*, *op. cit.*, p. 44.

5 Damien Marguet, « "Traduire en images" ? », *op. cit.*, p. 203.

6 David Bordwell, « The Sarcastic Laments of Béla Tarr », *op. cit.*

propose Rollet de l'architecture temporelle constituant l'ouverture de *Damnation* permet d'en dévoiler les subtilités. Si la métaphore de la syncope se file mal passé le rapport entre le temps d'ouverture du plan et celui d'apparition (sur le temps faible effectivement) de l'être humain en la personne de Karrer¹, il n'en reste pas moins que « le temps long de la nature constitue un fond d'immobilité », auquel s'ajoute « le mouvement cyclique des wagonnets »². De plus,

*la durée de la prise de vue et son « retard » par rapport au personnage (donc au récit) marquent aussi la présence de deux temps : celui du personnage déjà-là avant la prise et toujours là quand le plan se coupe ; celui de la caméra, dont le déplacement et le temps de prise ne semblent justifiés par rien, ce qui lui confère une temporalité autonome, aussi mécanique et opaque que celle des wagonnets. S'incrustant au sein de cet ensemble « désaccordé », l'immobilité et l'absence d'expression du personnage, d'ailleurs vu de dos, viennent évidemment décevoir, puis suspendre, toute attente.*³

On ne saurait mieux articuler les différentes temporalités à l'oeuvre dans cette séquence. Sa conclusion anticipe les miennes, qui interdit le développement de la dimension prospective de l'attente, celle qui fait du présent un futur en devenir. On dissocie ainsi les deux sens du verbe espagnol *esperar*, qui est à la fois « attendre » et « espérer », ne laissant plus que le premier, vide du second – ne rien espérer du futur. Toujours à suivre Rollet, le temps en forme de spirale serait en réalité « la défiguration du modèle circulaire utopique »⁴, la perfection du cercle désaxée hors de son orbite naturelle, comme si ces personnages étaient condamnés à s'enfoncer dans les profondeurs de l'infini plutôt qu'à y surnager. La spirale du temps est donc « l'infinie répétition et l'inexorable mouvement vers la dissolution »⁵, « la chute et le cercle »⁶, ou encore la représentation d'un « processus de détérioration plutôt que de la condition statique de la misère. Pas un monde bouleversé [*disrupted*], mais le bouleversement continu du monde. »⁷ Pour Kovács, en effet, il s'agit là de la problématique principale de Tarr, reconduite sur toute sa filmographie : « comment créer un sens trompeur que la situation du personnage évolue vers une solution et, en même temps, faire ressentir à quelqu'un le désespoir de cette situation depuis le tout début [...]. Les effets esthétiques et émotionnels qui en résultent sont très complexes, mais la principale force motrice de ces effets est la dialectique de l'espoir et du désespoir. »⁸

S'il ne fait aucun doute que cette pensée du temps de l'histoire est la plus forte et la plus marquée chez Tarr, on ne peut non plus douter de sa présence dans les autres films du corpus. Schapira note bien que c'est « une spirale implacable [qui] va mener un ado au meurtre de son père »⁹ dans *Stand de tir* ; ce qui

1 À mon sens, une syncope ne peut se prolonger qu'horizontalement, soit dans une même unité temporelle, créant alors ce que les musicologues appellent un *rythme syncopé*, et non pas verticalement (par le jeu de différentes temporalités entre elles). Les notions musicologiques à convoquer seraient alors plus proches du contre-temps voire, dans certains cas très (trop ?) précis, du contre-point.

2 Sylvie Rollet, « Filmer la figure humaine "au milieu" des choses : le cinéma selon Béla Tarr », *Appareil*, (12), 13 décembre 2013, pour les présentes citations.

3 *Idem*.

4 Sylvie Rollet, « Theo Angelopoulos, Alexandre Sokourov, Béla Tarr ou la mélancolie de l'Histoire », *Positif* (556), juin 2007, p. 98.

5 Sylvie Rollet, « Béla Tarr ou le temps inhabitable », *op. cit.*, p. 102.

6 Sylvie Rollet, « Une phénoménologie du chaos », *op. cit.*, p. 105.

7 Kovács András Bálint, « *Satantango* », *op. cit.*

8 Kovács András Bálint, *Béla Tarr*, *op. cit.*, p. 100.

9 Catherine Schapira, « *Céllövölde* », *op. cit.*, p. 95. Je souligne.

n'est pas moins vrai du schéma narratif d'*Ombre sur la neige*, de *Meurtres d'enfants* ou de *Woyzeck* – il n'aurait pu en être autrement de tous ces films qui amènent leurs héros au meurtre sans qu'ils puissent n'y faire quoi que ce soit, de ces films où les personnages sont écrasés dans les engrenages du temps historique qui fait régner les fatals déterminismes spatiaux et sociaux en maîtres.

Les motifs de circularité hantent la quasi-totalité des séquences d'ouverture post-*Dammation*. Les vaches du *Tango de Satan* semblent, telles des marionnettes, faire « trois petits tours » avant de s'en aller. Les hommes ivres du bar des *Harmonies Werckmeister* et la caméra qui les filme sont pris dans une ronde astrale qui souhaiterait ne jamais finir. La ligne que dessine Holsldorfer et sa carriole a beau être droite, la musique, elle, installe la grinçante figure de répétition au cœur de la séquence, courbant la ligne pour la ramener à son point de départ, comme si elle était faite de boucles condamnées à y revenir. Les films de Tarr ne sont pourtant pas les seuls à s'ouvrir sur d'importantes figures de circularité. Le travail de la caméra au début de *Meurtres d'enfants* dessine lui aussi une forme de circularité, offrant une vue aérienne plongeant en arabesques sur un petit îlot du Danube. *Stand de tir* s'y illustre de façon remarquable, à l'aide des mouvements circulaires du carrousel, en une belle référence au *Petit carrousel de fête* de Fábri.

Celui qui cherche les formes de circularité qui rythment les films du corpus ne doit pourtant pas considérer les séquences d'ouverture en objets autarciques. En effet, aux formes internes du plan (dessinées par les mouvements de caméra) répondent des formes esthético-narratives, puisqu'une proportion surprenante de ces films use d'artifices voulant signifier la circularité à l'échelle du film : ramener le spectateur à son commencement une fois l'histoire finie est, souvent, ressenti comme un impératif. Ainsi, *Ombre sur la neige* et *Crépuscule* optent tous deux pour une approche frontale du problème, et choisissent de clore l'oeuvre sur les exacts plans qu'ils présentaient en ouverture (vues aériennes de la campagne hongroise, [Fig. 21-24]). Pour cette raison, je ne peux être d'accord avec Jeancolas lorsqu'il explique que « le temps qui était linéaire (l'obsession de la montre) dans *Ombre sur la neige* devient circulaire, moelleux et froid, dans *Long Crépuscule* »¹. Dans les films de Janisch, le temps a toujours été circulaire – mais Janisch n'en a pas toujours été conscient [cf. p. 44-54]. *Stand de tir* parvient à s'éloigner quelque peu du modèle, tout en y participant encore pleinement : si le film s'ouvrait sur un carrousel, il se clôt par un fondu enchaîné entre un plan sur le visage triste de la mère du héros, et un plan sur une balançoire vide, avant de faire défiler le générique. Le message est clair, le tour de manège a pris fin, mais ces dispositifs faussement festifs se transforment aussi volontiers en symboles d'un flot de temps qui n'en finit pas de passer en revenant régulièrement là d'où il est, peut-être, parti. À ses côtés vivent les hommes, desquels il fait peu de cas.

Woyzeck se distancie encore du modèle, mais le lien persiste. C'est l'utilisation d'une même musique extra-diégétique, *Ó Solitude, My Sweetest Choice* (1684-1685) de Purcell, dans la séquence d'ouverture et dans celle de fermeture du film qui lie début et fin dans un éternel et infernal recommencement. Comme le dit le cinéaste, « c'est la musique du voyage de Woyzeck, qui conduit de nulle part à nulle part, entre le cabanon et le bord du lac. [...] Ainsi au début il est assis là-bas dans le cabanon, et il y a donc peut-être

1 Jean-Pierre Jeancolas, *L'Oeil hongrois, op. cit.*, p. 281.

encore quelque espérance. Plus tard, à la fin de la route, le tout se dénoue dans le néant. »¹ Ces quelques phrases sont d'une grande richesse, elles qui articulent ensemble la qualité d'une dynamique psychologique (vers le vide) à la déconstruction de l'espoir. Pour Szász, il s'agit plus que d'un simple artifice, mais bien d'une interprétation des relations humaines, qu'il propose à travers sa lecture personnelle, historicisée, de la façon dont les personnages principaux s'inscrivent dans le temps :

*Pour moi c'était le plus important, l'amour éternel entre Mari et Woyzeck. Lui il ne laissera pas là-bas ce corps. Mari. Car Woyzeck tue par amour, mais certainement pas par haine. Le meurtre ne l'a pas rendu fou. Bien plutôt, le geste salvateur libère le capitaine et Mari de ce vide étouffant où ils vivent. Ici Woyzeck ne laissera pas Mari pour un seul instant. Ils resteront là-bas dans cette ultime étreinte pour l'éternité, jusqu'à ce que le monde soit monde. Ce n'est pas par hasard que le film prend fin à l'aube.*²

Le meurtre par amour est aussi un meurtre par compassion – une forme de résistance, un geste désespéré de sauvegarde de la dignité humaine. Face au temps infini qui promet une peine éternelle à ceux qui l'habitent, Mari adultère remplit le cœur de Woyzeck de pitié bien plutôt que de colère – il n'y en a pas trace dans la façon dont Woyzeck récupère Mari directement des bras du policier, ni dans la façon dont il l'accompagne jusqu'au bord du lac ; au contraire, des signes corporels d'affection, de tendresse et de douceur. Par le meurtre, Woyzeck brise la spirale infernale du temps ; il veut emmener ceux qu'il aime au-delà du vide. Que le film prenne fin à l'aube est bien la marque d'un nouveau commencement. Que la musique reste malgré tout cette ode à la solitude qui ouvrait le film est un commentaire aux conséquences plus inquiétantes, levant, aux yeux du spectateur, les illusions de Woyzeck : on ne sort pas du temps, qui lui ne connaît pas la pitié et la compassion des hommes.

Les films de Tarr, enfin, mettent plus que tous les autres cette dynamique au centre. Dans le cas du *Tango de Satan*, le chapitre 10 s'appelle bien *A kör bezárul*, « le cercle se referme », principe d'une telle importance qu'il donnera son titre à l'ouvrage-clef de Kovács. Mais c'est le commentaire du cinéaste lui-même sur son film de plus de sept heures qui vaut toutes les analyses : « je ne voudrais pas que vous sortiez de ce film. Ce que j'aimerais, c'est qu'on recommence. Qu'il n'ait jamais de fin. »³ C'est pourquoi les séquences finales marquent à leur tour d'étranges cadences, que l'on pourrait qualifier de *cadences évitées* dans le vocabulaire musicologique : l'accord de dominante « évite » la résolution sur celui de tonique qu'il appelait pourtant pour proposer celui du sixième degré, en demi-teinte. D'aussi loin que *Le Nid familial*, où le couple repartait avec sa machine à laver chargée à l'arrière d'une camionnette, en silence, les protagonistes de Tarr n'ont jamais pu résoudre les conflits qui les animaient. Il en va de même de la fine équipe occupant l'appartement maudit dans *Almanach d'Automne*, qui ne peut que danser, en cercles avec le Diable, sur une version hongroise de « Que sera, sera ». Karrer nous laissait en aboyant à quatre pattes sous la pluie et dans la boue, au milieu des chiens ; Valuska, devenu irrémédiablement fou et catatonique (comme perdu dans son labyrinthe mental), laisse Monsieur Eszter face à la baleine pourrissante ; les membres de la communauté du *Tango de Satan* sont forcés de se séparer, dépossédés et sans but ; Maloin,

1 Janisch Attila, « "A Föld se volt más, mint egy fölborult fazék" », *op. cit.*

2 *Idem.*

3 Tarr Béla, « Tous ces films ne servent à rien s'ils ne changent pas les idées des hommes », *op. cit.*, p. 13.

enfin, rend l'argent à l'inspecteur après avoir subi une ultime humiliation [Fig. 3, 9 et 65].

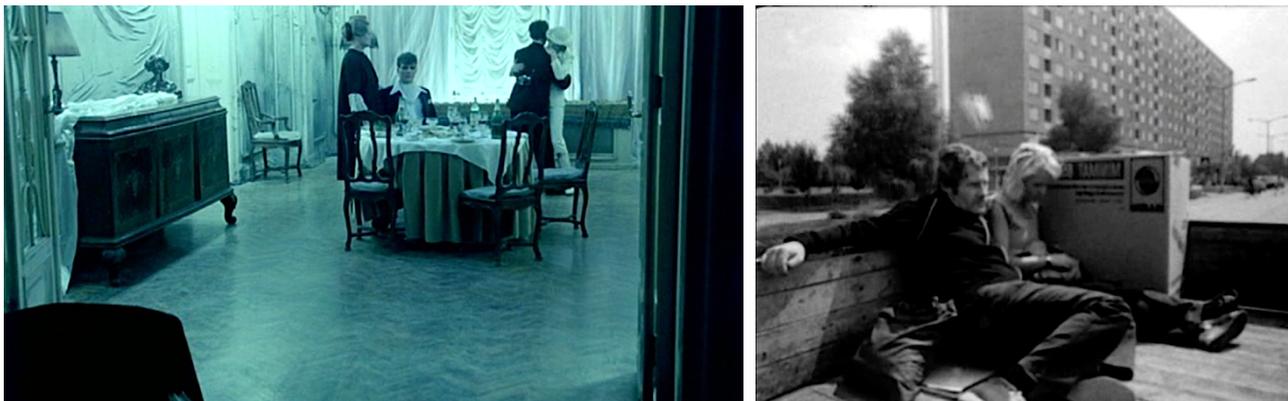


Fig. 65 : Séquence finale d'Almanach d'automne et de Rapports préfabriqués

Quant à Zsolt, il clôt *Meurtres d'enfants* en chantant en voix de tête, seul et en larmes face à un public invisible, le poème célèbre de József Attila, *Avec un cœur pur* (*Tiszta szívvel*, 1925) [Fig. 66]. Le poème est un hymne à la culture du martyr :

*Je n'ai ni père, ni mère
ni Dieu, ni patrie
[...]
Avec un cœur pur je volerai
s'il le faut, l'homme aussi je tuerai
Ils m'attraperont et me pendront
dans la terre bénie je serai
et une herbe vénéneuse poussera
sur mon cœur magnifique.*

La caméra avance alors lentement vers lui, jusqu'à nous faire entendre le « clic » d'un appareil photo. Elle se rapproche encore vers son visage désormais immobile, où seules apparaissent les larmes qui l'inondent, jusqu'au très gros plan. La question de la culpabilité, en se déplaçant vers les espaces, le temps et l'histoire, joue avec les attentes du spectateurs et l'invite à reconsidérer les formes narratives en rejetant la fausse évidence de la faute : les cinéastes nous font ressentir un désir de rester dans la diégèse, de recommencer encore et encore jusqu'à se libérer du désespoir causé par une chute qui ne peut apporter aucune satisfaction, aucun sentiment de justice.



Fig. 66 : Séquence finale de *Meurtres d'enfants*

Les effets de continuité depuis la fin d'un film vers le début du suivant marquent aussi, à plus

grande échelle, l'éternel recommencement négatif : « *Damnation* laissait Karrer aboyant en face d'un chien, comme une image ultime de la condition humaine. Avant de faire apparaître le visage du même acteur derrière une fenêtre, *Le Tango de Satan* s'est ouvert sur un long plan-séquence qui nous montre un troupeau de vaches quittant l'étable. »¹ Dans cette dynamique, l'intuition de Neyrat consiste à lier deux formes monumentales qui s'enchaînent à travers le temps, puisque « *Les Harmonies Werckmeister* s'achevait sur l'image d'une baleine morte au milieu d'une place déserte, masse grise sur le pavé luisant, échouée dans le brouillard. Les premières images de *L'Homme de Londres* semblent y répondre, les hublots dessinant comme des yeux sur la coque gris clair du bateau. »² C'est l'une des raisons qui motive le goût de Tarr pour Faulkner – écrire le même livre, encore et encore³. Pour Janisch, c'est l'influence de Robbe-Grillet et de Shirley Jackson qui se font sentir d'un film à l'autre.

La persistance d'influences identiques et fortes d'un film sur l'autre et du premier au dernier est aussi l'une des raisons pour lesquelles les univers de Janisch sont si profondément similaires. Meleg note bien qu'après la récurrence des symboles et des choix de casting et de son équipe technique, « ce n'est pas une surprise de pouvoir retrouver plusieurs fois ses courts métrages dans ses longs, qui sont directement visibles. Ainsi *Long Crépuscule* et *Zizi*, ou *Másnap* et *Másik part*. Dans *Ombre sur la neige*, on ne retrouve pas à première vue les autres longs métrages, en revanche il y a *En retenant son souffle* et *Robert et Robert*. »⁴ Si Szabó, Szász et Sopsits changent plutôt radicalement de style d'un film à l'autre (sans que la présence de constantes thématiques, esthétiques et narratives soient contestable), Tarr n'a de cesse de répéter que ses films ne forment pas deux périodes et que tous ses films précédents se retrouvent dans chacun de ses films suivants. Il est, du reste, le cinéaste présentant les mondes diégétiques les plus similaires du corpus.

Pour Janisch comme pour Tarr, la récurrence d'acteurs d'un film à l'autre est aussi une manière d'affirmer l'identité de leurs univers. Comme le rappelle Sorlin, aux yeux du public aussi, « le portrait des acteurs est façonné par les rôles qu'ils ont eus dans les films précédents. »⁵ Ils ont très souvent des rôles similaires (Bók Erika joue des images féminines de l'innocence et du sacrifice, Pauer Gyula joue la quasi-totalité des aubergistes chez Tarr), parfois sont plus polyvalents (Derzsi János, Lázár Kati, etc.). Chez Janisch, les rôles secondaires appartiennent à une poignée d'acteurs favoris qui reviennent inlassablement d'un film à l'autre : Ujlaki Dénes d'abord (dont l'aspect bourru et campagnard l'amène à jouer presque invariablement des personnages peu commodes), Csujja Imre, Tóth József, Kovács Lajos qu'il aime mettre en couple avec Almássy Albert Éva (souvent en tenanciers d'une épicerie ou d'un bar), Andorai Péter, Szarvas József, Székely Miklós B. ; « Janisch ne change que ses acteurs principaux pour chaque nouveau film (Miroslaw Baka, Törőcsik Mari, Gáspár Tibor). »⁶

1 Jacques Rancière, *Béla Tarr, le temps d'après*, *op. cit.*, p. 43.

2 Cyril Neyrat, « Le Gardien du vide », *Cahiers du Cinéma* (637), septembre 2008, p. 28-29.

3 Fionn Meade, « Béla Tarr », *op. cit.*

4 Meleg Agostón Kristof, « Zárt univerzumok – variációs láncok – Janisch Attila két filmje », *op. cit.* Gelencsér développe une comparaison, quoi que plus générale, dans son article « Határ-esetek », *op. cit.*

5 Pierre Sorlin, *European Cinemas, European Societies, 1939-1990*, *op. cit.*, p. 16.

6 Meleg Agostón Kristof, « Zárt univerzumok – variációs láncok – Janisch Attila két filmje », *op. cit.*

Ces motifs de continuité qui nous rappellent toujours la circularité du temps sont présents à des échelles bien différentes, et jusque dans de petits motifs, fondamentaux chez Janisch¹ et chez Tarr, dont de simples objets comme le poêle, ou certains plans entiers qui passent d'un film à l'autre [Fig. 67-69]²,



Fig. 67 : *Composition symétrique du Tango de Satan vers Les Harmonies Werckmeister*



Fig. 68 : *Empilements de verres à bière dans Le Tango de Satan puis Damnation*



Fig. 69 : *Élévation de la caméra vers une lumière artificielle dans Les Harmonies Werckmeister et L'Homme de Londres*

1 Les bonus de l'édition hongroise du DVD de *Ombre sur la neige* montrent la récurrence de motifs en apparence aussi mineurs que les tâches et blessures faciales d'un film à l'autre, ou le fait que les héros tombent quasiment toujours (souvent jusqu'à la mort).

2 Par exemple : le travelling qui ouvre *Le Tango de Satan* en alternant les vaches et les murs renvoie d'un côté à celui de *Damnation* qui faisait se succéder les hommes et les murs, et de l'autre à la séquence finale du même film et jusqu'à l'ouverture du *Nid familial*, où des poulets picorent au milieu d'ordures ; le deuxième plan du *Tango de Satan* rappelle l'ouverture de *Damnation* (on ne discerne qu'une fenêtre) et sera encore repris dans *L'Homme de Londres* où on voit quelqu'un qui regarde, dehors, alors que la caméra entame un mouvement arrière ; un plan des *Harmonies Werckmeister* reprendra la composition d'un autre du *Tango de Satan* [Fig. 67] ; on retrouve dans ce dernier un plan sur des bocks de bière préparé dans *Damnation* [Fig. 68] ; le travelling vers l'ampoule de *L'Homme de Londres* renvoie encore à celui de l'ouverture des *Harmonies Werckmeister* [Fig. 69].

nous rappelant que tout est lié et que ces univers ne sont qu'une seule et même diégèse. Bien que présentant des univers très différents, Szász ré-emploie, de façon volontairement signifiante, une phrase en apparence banale et pourtant chargée symboliquement depuis *Woyzeck* vers *Les Garçons Witman* : Mari s'exclame *hogy csillog!*, « que ça brille ! » en mettant ses bijoux à son cou avant de sortir danser pour la dernière fois, alors que ses yeux, plus brillants que ses perles, versent des larmes prophétiques ; les enfants Witman répètent cette même phrase alors qu'ils convoitent les bijoux de leur mère qu'ils assassineront la nuit suivante. Dans les deux séquences marquées par cette petite phrase incisive et chargée de désir et de douleur, les personnages sont à un carrefour de la vie et de la mort (la leur ou celle qu'ils infligent), en ont presque conscience, et pourtant choisissent le chemin que leur indique cette lumière – artificielle.

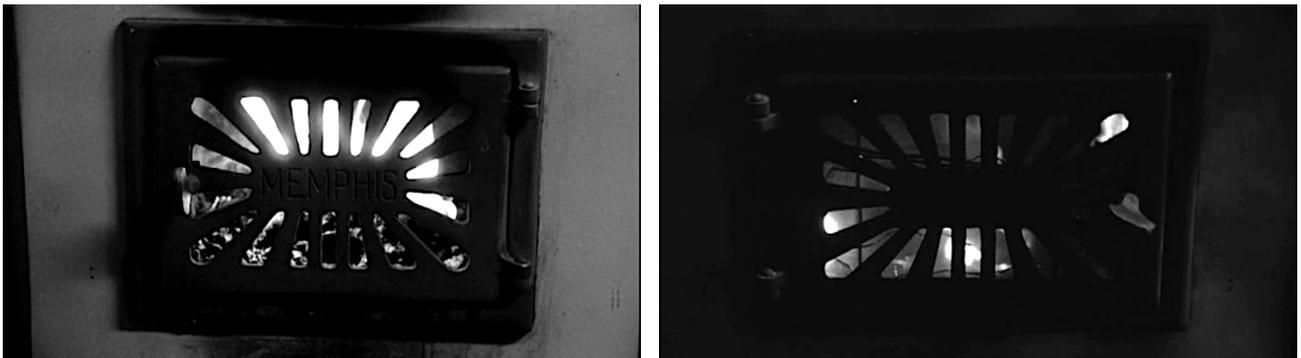


Fig. 70 : Le gros plan sur la grille du poêle repasse, 45 minutes plus tard (Les Harmonies Werckmeister)

Une forme de circularité répétitive est spécifique à Tarr, qui affectionne particulièrement le retour, au cours du film, à un point atteint précédemment (souvent lors de l'ouverture). Ainsi Karrer (et la caméra, toujours) revient-il plus tard aux bennes qu'il observait en début de film, la communauté du *Tango de Satan* abandonne la ferme comme les vaches l'avaient fait avant eux, Valuska entre dans un bâtiment pour que nous retrouvions un gros plan sur la grille d'un poêle similaire à celui par lequel tout avait commencé [Fig. 70], dans *L'Homme de Londres* nous revenons au bateau gigantesque (qui pourtant ne prend pas directement part à l'intrigue, n'est qu'un élément du décor), et dans *Le Cheval de Turin*, le plan du vieux cocher allongé – qui est une citation directe de la célèbre toile de Mantegna *Lamentation sur le Christ mort* (autour de 1480) – est aussi présenté plusieurs fois [Fig. 71]. L'effet sur le spectateur est des plus intéressants, donnant l'impression que l'ouverture du film n'était finalement pas le commencement du récit cinématographique, mais simplement une séquence, comme une étape dans une histoire qui se recommence sans fin.



Fig. 71 : La citation de Mantegna, Lamentation sur le Christ mort (v. 1480) repasse, 1h30 plus tard (Le Cheval de Turin)

III.1.1.2 Fragmentation narrative

Si certaines figures de répétition peuvent amener dans la circularité, d'autres attirent des formes narratives fragmentées – d'autant plus lorsqu'à la répétition se mêle la contradiction, comme dans la séquence du rêve fiévreux d'*Ombre sur la neige*. Trois films retrouvent alors leur place dans le corpus, dès lors que le voile recouvrant leur organisation narrative se lève : *Le Tango de Satan*, *Ombre sur la neige* et *Stand de tir*. Leur structure non-linéaire pourrait contrevenir aux hypothèses formées autour de la circularité et de la continuité du temps, alors qu'une analyse plus détaillée nous ramène bien vers notre point de départ.

Tout d'abord, une rapide archéologie de la non-linéarité de ces films réserve au lecteur un tournant inattendu. En effet, le film de Janisch comme celui de Sopsits n'avaient pas, initialement, été pensés de la sorte : « le premier montage était chronologique, mais je ne l'ai pas aimé. L'utilisation de flash-backs a été appliquée en chemin, et je me rappelle en être tombé amoureux. »¹ Tandis que Janisch, de son côté, réfléchit volontiers lui-même à son travail sur le temps narratif, qu'il fait remonter à son troisième film d'examen, *Zizji*, initialement non linéaire, découpé en trois jours qu'il remit dans l'ordre chronologique la dernière nuit précédant le rendu². Son premier long-métrage connu le sort inverse, puisque les trois jours, pensés linéairement lors de l'écriture du scénario, finirent autrement d'abord du fait d'une coïncidence : le montage, au même moment et au même endroit, des très similaires premiers plans d'*Ombre sur la neige* et de *Crépuscule*.

Je me rappelle le premier jour en salle de montage, on avait juste rassemblé les deux premiers plans, et le mec, mon monteur, me dit : « Ok, c'est presque aussi bien que le film de Febér György », et j'ai commencé à crier, « vas te faire foutre ! » J'avais besoin de temps, je suis rentré à la maison pendant deux semaines, sans travailler et juste à penser à ce que je pourrais faire. Alors, mes deux premiers plans sont les mêmes que Febér, alors je dois commencer d'une façon complètement différente. Originellement c'était un film complètement linéaire. Il commençait avec le vol et terminait à la fin. Alors, quand je suis rentré à la maison pour deux semaines, à penser à tout ça, j'ai découvert ce temps étrange, et je pense qu'à cette époque j'ai trouvé le temps de ce film parce que pour moi, le plus important était que quand j'ai fait ce film, le temps semblait comme une île isolée. Tu ne peux pas tout voir, juste quelques moments. [...] Je ne voulais pas être comme mon ennemi, parce que je le haïssais à cette époque.³

Parti d'un hasard et d'une légère rivalité (qui se développa ensuite en amitié), la déconstruction temporelle du film fût pour le cinéaste l'occasion de mettre le doigt sur un aspect de sa réflexion cinématographique déjà en germe depuis plusieurs années, et qu'il ne cessa, par la suite, d'approfondir⁴ : les conséquences de la sérendipité élevées en principe esthétique. Dans cette nouvelle forme temporelle, Janisch trouve la possibilité de mettre en forme des préoccupations qui remontent (au moins) à son adolescence, à l'époque où il découvre les auteurs qui le marqueront le plus durablement – Robbe-Grillet, Hoffmann, Kafka et bien d'autres – il cite aussi volontiers *The Unfortunates* (1969) de B. S. Johnson, où il appartient au lecteur de décider dans quel ordre il souhaite lire les chapitres, ce qui n'est pas sans rappeler la pièce *Woyzeck* elle-même, inachevée et dont l'ordre des chapitres tient déjà de l'acte interprétatif par le

1 Csukás Sándor, « BKF Fényíró Filmklub 39 – Vendég: Sopsits Árpád », *op. cit.*

2 Mario Adobati, Entretien avec Janisch Attila (2), 28 mars 2017.

3 *Idem*. Je souligne.

4 Les structures temporelles de *Long Crépuscule* et de *Másnap* sont incomparablement plus travaillées et alambiquées.

metteur en scène et/ou cinéaste. En dernier lieu, ce qui importe pour Janisch reste de pouvoir parcourir le temps de différentes façons, afin d'en éprouver le caractère sans fin¹.

Ainsi, il affectionne particulièrement la disjonction qui se produit entre les causes et les conséquences², lorsque ces dernières sont présentées avant les premières³. Appliquée aux personnages, cette idée vient enrichir encore la question de la culpabilité [II.1.1], puisqu'en dissociant les causes, elle en détourne la source. C'est donc sans surprise que l'influence d'auteurs romantiques et/ou fantastiques fait surface, et que des idées proches de Freud et de son acception du travail du rêve s'imposent dans la pensée janischienne du cinéma : « quand nous vivons dans notre monde, nous organisons les événements selon un principe temporel pratique, linéaire. À tout le moins dans notre vie empirique. Mais il existe une autre vie, celle des souvenirs. Là-bas en revanche il n'y a rien de linéaire, là-bas tout est très différent. Pour moi ce sont exactement ces perspectives temporelles qui m'intéressent, où dans les moments critiques, des situations émergent, quand les événements se condensent. »⁴

Ses films sont proches d'une forme de labyrinthe. Les personnages sont condamnés à les parcourir encore et encore en tous sens, à la recherche d'une vérité sur eux-mêmes qu'ils ne trouveront que dans la mort. Les principes de carceralité, d'enfermement, de circularité et, en dernier lieu, de spirale n'en sont que plus forts. *Ombre sur la neige* use d'un artifice qui lui est spécifique, une séquence hallucinatoire qui vient contredire la réalité, sans marqueurs tangibles de délimitation : il est impossible, pour le spectateur, d'être tout à fait certain à la fois du moment où commence et finit le rêve, et de la vérité des événements qui s'y produisent, ou non. Il brouille ainsi largement les pistes, en remettant en cause les frontières entre le monde diégétique et l'hétéro-univers du héros, son monde intérieur paniqué et frénétique : « les mondes représentés deviennent toujours les mondes intérieurs de la conscience d'une façon ou d'une autre »⁵. La contradiction est un droit de la répétition peu utilisé au cinéma, mais que Janisch s'approprie afin d'accentuer encore l'enfermement et la circularité.

La non-linéarité arrivée en post-production dans le métrage de Sopsits est différente. Celui-ci propose un réel morcellement du temps cinématographique, puisque le récit est construit autour de multiples flash-backs, eux-mêmes soulignés à l'aide de filtres : « un bleu de nuit mortifère décrit le présent de l'action (un interrogatoire policier), tandis que la narration des événements passés se remémore en un sépia assez sévère. »⁶ Sous couvert de suivre la logique de l'enquête, la déconstruction du temps et le recours à la non-linéarité du récit sont des moyens pour retrouver la spirale et le labyrinthe : l'adolescent, au lieu de suivre un chemin dont le futur laisse des portes ouvertes, est pris d'entrée de jeu dans un va-et-vient qui ne lui laisse plus d'autre possibilité qu'un meurtre qui, dans le temps de la projection dont le

1 Dans Janisch Attila, « Szavak, képek, terek », *op. cit.*, p. 14.

2 Voir, à ce propos, l'essai de Czirják Pál, dont la problématique principale est de comprendre quelle conception du monde se tient derrière le travail de Janisch ? D'où est-ce que le relâchement de la jonction causale vient ? » Dans « Feltérkepezetlen tájak. Tudatfilm és álomnarratívák Janisch Attila életművében », *op. cit.*, p. 66.

3 Mario Adobati, Entretien avec Janisch Attila (2), 28 mars 2017.

4 Cité dans Meleg Agostón Kristof, « Zárt univerzumok – variációs láncok – Janisch Attila két filmje », *op. cit.* Pour la façon dont le temps travaille le rêve chez Freud, voir *L'Interprétation des rêves* [1899], trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Seuil, 2013, 697 p.

5 Czirják Pál, « Feltérkepezetlen tájak. Tudatfilm és álomnarratívák Janisch Attila életművében », *op. cit.*, p. 67.

6 Eric Derobert, « *Stand de tir* », *op. cit.*, p. 50.

spectateur fait l'expérience, est déjà advenu. Sopsits nous emmène directement au plus bas de la spirale, pour nous laisser la remonter laborieusement en réfléchissant aux causes qui ont poussé Feri à tuer son père.

Dans *Le Tango de Satan*, enfin, la répétition reprend ses droits, mais elle n'est plus doublée de contradiction : c'est le point de vue sur un même événement qui change, comme lorsqu'Estike regarde les habitants danser, ivres, par la fenêtre, puis qu'une séquence suivante nous fait passer à l'intérieur, pour être témoins de la même scène – ce que *L'Homme de Londres* reprendra à son compte lors d'une unique séquence qui nous montre, pour une seconde fois, Maloin jouant aux échecs avec l'aubergiste. Pour Lestocart, il s'agirait d'un dispositif permettant une forme d'égalité face à la ruine : « ni point de vue privilégié, ni dominance d'un personnage par rapport aux autres. Seuls règnent boue et pluie incessante ; là, comme l'origine du monde. »¹ Si le commentaire de Lestocart conserve toute sa validité, l'analyse qu'en fait Forgách, en revanche, jète un éclairage plus profond sur cette question : cette technique narrative peu commune permettrait de se rapprocher de l'acte lui-même *depuis ses conséquences* – en réalité, de rapprocher les pêcheurs de leurs péchés. Estike, sur la route du suicide, s'arrête un moment regarder les membres de la communauté dont elle fait partie, qui dansent et s'oublie. Lorsque nous retournons à ce moment, mais depuis les yeux des oublieux qui s'enivrent, nous sommes effectivement revenus plus près de la source de leur faute. Il s'agit donc, en dernier lieu, d'articuler une recherche sur le temps et sur la culpabilité.

En forme de spirale, de labyrinthe, de toile d'araignée ou, plus souvent, des trois à la fois, les formes temporelles que présentent ces films se rejoignent dans leur circularité et dans l'enfermement qui en est une conséquence. Les influences philosophiques et esthétiques sont nombreuses et puissantes, de l'éternel retour nietzschéen à l'enfermement kafkaïen² ou de Jancsó au film noir³. À mon sens, c'est justement cette pluralité de chemins débouchant invariablement sur une même destination – ces différences dans l'identité – qui est la marque de l'histoire sur les films et leurs créateurs. L'influence de Kafka, par exemple, est très forte chez Forgách et Janisch qui la revendiquent⁴. Si Tarr la nie (au titre de la froideur de l'auteur) sur *Les Harmonies Werckmeister*⁵, il n'en va pas de même pour l'auteur du livre et du scénario qui explique prosaïquement que « quand je ne lis pas Kafka, je pense à Kafka. Quand je ne pense pas à Kafka ça me manque de penser à lui. Après que ça m'ait manqué un moment je le sors et le relis encore. C'est comme ça que ça fonctionne. »⁶ Il est, en revanche, beaucoup plus loin de *Woyzeck*, et plus

1 Louis-José Lestocart, « *Satantango* : en quête de nouvelle narration », *op. cit.*, p. 33.

2 Même si les héros de la série noire végètent infiniment plus que ceux de Kafka, dont les personnages se démènent pour sortir de leur absurde prison – que l'on se rappelle K. dans *Le Procès* (*Der Prozess*, publié à titre posthume en 1925) et les innombrables hypothèses qu'il formule pour tenter de comprendre sa situation.

3 À la lecture d'ouvrages de référence sur le film noir, on est frappé par les ressemblances, jusque dans la conception des espaces et du temps : la ville noire est « vécue comme un réseau ramifié de tentacules obscurs, un labyrinthe perfide et souvent grotesque, une ville gothique » (Jean-Pierre Esquenazi, *Le Film noir, op. cit.*, p. 285). Le temps, de son côté, serait « temps répétitif ou cyclique dans lequel les personnages ne peuvent sortir, d'où, par exemple la compulsion au flash-back qui affecte le récit noir » (*ibid.*, p. 245).

4 Mario Adobati, Entretien avec Janisch Attila, 27 juillet 2015.

5 Jay Kuehner, « Béla Tarr and "This Process of Making" », *op. cit.*

6 Georges Szirtes, « Interview with László Krasznahorkai », *The White Review*, 30 août 2013.

loin encore de *Stand de tir* ou de *Meurtres d'enfants*. Tous, cependant, s'accordent à présenter des personnages empêtrés dans d'intenables situations d'où toute sortie semble impossible. Au travail du temps répond donc un travail sur les formes narratives elles-mêmes ; à la circularité maîtresse du temps répond une remise en question du statut même de l'événement.

III.1.1.3 PRISONNIERS DU RÉCIT : L'ATTENTE

À la structure carcérale des espaces et du temps correspond une mise en forme du récit fondée sur une conception résolument anti-narrative de celui-ci. Un premier niveau constitué par l'analyse de la poétique des formes narratives souhaite mettre en évidence, contre la tradition hollywoodienne, l'intérêt des cinéastes pour des formes de récits substituant aux péripéties l'idée, aux résonances balázsiennes, d'atmosphères¹. Celles-ci entérinent la banalisation, puis le dépérissement de l'événement lui-même, dans un temps narratif régi par l'anti-démonstratif par excellence – le quotidien, matière première d'un temps vidé de tout contenu et caractérisé par l'attente d'un exceptionnel qui ne vient jamais. Dans certains cas, cette interrogation sur les formes du récit est aussi alimentée par une remise en cause de l'anthropocentrisme caractéristique du cinéma et, plus largement, des récits dont l'homme serait le seul sujet. En dernière analyse, cette conception de la narration cinématographique trouve un support jusque dans la forme des plans eux-mêmes, comme à travers la systématisation du plan-séquence qui caractérise les deux auteurs.

III.1.1.3.1 Une autre histoire : les événements du quotidien

Les deux auteurs centraux du corpus, Tarr et Fehér, s'accordent sur une relecture du concept même de récit filmique, qui trouve des échos chez chacun des autres cinéastes étudiés, sans que ces derniers n'adoptent jamais le radicalisme et le systématisme des premiers. Cette relecture trouve racines et influences dans un argumentaire très diversifié, alliant lassitude vis-à-vis de l'industrie cinématographique hollywoodienne, intérêt pour des formes de méta-communication avec le spectateur, désir de réalisme, etc. Dans ce cadre, les péripéties se trouvent modelées d'après l'ennui et la modestie des histoires qui rythment le quotidien des hommes, plutôt que d'après les événements épiques qui forment l'histoire glorieuse d'une nation.

L'attention portée par Tarr à la représentation du quotidien en termes d'actions, de personnages et même de décors remonte à ses tous premiers films. Son chef décorateur, Pauer Gyula, explique à propos de *Damnation* qu'il avait même « sélectionné les meubles pour qu'ils représentent leur finesse passée, et pour leur état d'usure. Les meubles devaient renvoyer l'image d'une vie moyenne, d'une médiocrité mortelle. »² *Le Nid familial* est déjà l'occasion pour le cinéaste de passer de longues minutes à

1 Je n'ai trouvé aucune trace, chez les cinéastes, d'une référence consciente à la théorie de Balázs. En l'absence, je préfère ne pas souligner le parallèle plus avant, d'autant que d'autres corps d'explications sont aussi au travail.

2 Kovács András Bálint, « Monológok a Kárhozzátételről », *op. cit.*

filmer ses personnages marcher, s'habiller, manger, etc., en ayant toujours soin de faire travailler le montage de telle sorte que le spectateur conserve en chaque instant le sentiment du temps et des efforts que prend chacune de ces actions. Un exemple caractéristique en est le pont traçable depuis la lente et méticuleuse séquence de fouille au début du *Nid familial*, que le cinéaste ré-oeuvre pour *Prologue*, où une colonne de gens appartenant aussi à une classe sociale défavorisée attendent de recevoir leur soupe. Dans les deux cas, plusieurs minutes (constituant l'intégralité du métrage pour *Prologue*) sont dévolues à la représentation d'une action unique qui ne devrait avoir, dans un récit traditionnel, que peu de poids. Yvette Biró parle à propos du second d'un climax « anticlimaxique » (*anticlimactic*), en rappelant « le pouvoir symbolique de l'événement de clôture [du film]. Le pain et le lait sont la base quotidienne de notre vie. »¹ Les repas sont donc une figure récurrente des films de Tarr, mais ils ne sont jamais représentés comme des moments conviviaux ou de partage. Présente dans la quasi-totalité de ses films, parfois de façon centrale (les repas représentent une partie *conséquence* des péripéties que rencontrent les protagonistes du *Cheval de Turin*), l'action de manger s'effectue en silence (ou dans le conflit, alors alcoolisé), triste, longue et pénible : manger relève de la survie quotidienne et se présente, déjà, comme affirmation de l'existence. Ce n'est pas le fruit du hasard si les repas sont, presque toujours, constitués de la simple soupe, servie dans les traditionnelles assiettes creuses, et encore mangée à la cuillère en bois.

Outre les repas, le travail (principalement jusqu'à *Almanach d'Automne*) et le sommeil constituent les deux autres occupations majeures des personnages – le bar, dernière activité majeure, est le seul lieu de sociabilisation d'où la magie puisse surgir [III.2.1.3]. L'usine, très présente en toile de fond dans les premiers longs-métrages de Tarr, est progressivement remplacée par des professions plus fantomatiques encore, souvent volontairement mal définies, quand les personnages n'oscillent pas tout bonnement entre chômage et inactivité complète. Les actions et le quotidien appuient les représentations sociales analysées précédemment. La réaction de la patronne, dans la petite boucherie où travaille la fille de Maloin, après que ce dernier soit venu l'en sortir, en est caractéristique : elle reste, et pendant qu'un imperturbable travailleur continue inlassablement à couper de la viande dans l'arrière-boutique, elle se rassoit à son comptoir sans mot dire – il n'y a, littéralement, rien d'autre à faire. Plus tard, Maloin s'accoudant au comptoir échange quelques mots avec l'aubergiste : *Mi újság? Semmi* : « quoi de neuf ? Rien. », résume tyranniquement tout un pan d'un régime d'historicité. *Le Cheval de Turin* poussa jusqu'à son extrême limite cette recherche d'une forme du temps dont le réalisme est fondé sur l'expérience du quotidien, d'un « temps [qui] est vidé de toute action, de tout enjeu fictionnel »², disait Toubiana à propos de *Crépuscule* qui, sous la même étiquette générique de film policier que *L'Homme de Londres*, utilise une subversion identique des codes narratifs.

Pour Yvette Biró, la relative lenteur caractéristique des films d'Europe centrale est due à la relation privilégiée qu'ils entretiennent avec le quotidien et sa représentation³. Celle-ci est souvent à lier aussi aux décors servant de cadre à la diégèse. Ainsi, Jeancolas remarque que *Meurtres d'enfants* « avance lentement

1 Yvette Biró, « Confined Space », *Unspoken Journal* (blog), octobre 2009.

2 Serge Toubiana, « Lettre de Budapest », *Cahiers du Cinéma* (429), mars 1990, p. 7.

3 Yvette Biró, « Landscape », *op. cit.*, p. 181.

avec la puissance écrasante du Danube, qui rend toujours les corps qu'on lui a jetés en pâture.»¹ L'association du Danube à la mort est prégnante, puisqu'il reçoit le fœtus mort, lâché cérémonieusement du haut d'un pont, en silence et, du même endroit marqué par un plan sur le même réverbère, la jeune Ibi. Notons que Szabó ne filme pas Zsolt poussant Ibi, préférant revenir directement à un plan centré l'eau sombre et ses tourbillons meurtriers, déjà utilisé après que le fleuve ait englouti le fœtus : si le déroulement de l'acte lui-même ne fait aucun doute, il pourrait s'agir d'un commentaire de la cinéaste quant à la culpabilité du garçon, qu'elle déporte ainsi vers le fleuve et les espaces [II.1.1.2]. Au-delà du fleuve lui-même se trouve, en effet, la banlieue budapestoise, dont Szabó souhaite saisir le rythme écrasant.

Sans épouser non plus le langage cinématographique continu de Tarr et Fehér, Szász accorde une importance capitale à la représentation des tâches quotidiennes de Woyzeck, ainsi qu'à leur caractère répétitif : le rasage du Capitaine, les exercices du Docteur, le travail dans le dépôt de trains. Le but du cinéaste est aussi de montrer au spectateur l'action d'un quotidien excessivement répétitif et humiliant sur la santé mentale d'un être humain.



Fig. 72 : Représentations mécaniques du temps dans *Ombre sur la neige*

Des représentations du temps chargées symboliquement viennent à l'occasion en souligner son lent et régulier passage. *Ombre sur la neige* est peuplé d'horloges, de montres et de réveils, souvent montrés en gros plan – comme c'est, du reste, l'habitude chez Janisch pour qui le temps est définitivement la matière privilégiée du cinéma comme médium de réflexion [Fig 72]. Woyzeck évolue aussi au milieu des horloges qui rythment les tâches inutiles et avilissantes qu'il doit effectuer dans la gare [Fig. 73].

1 Jean-Pierre Jeancolas, *L'Œil hongrois, op. cit.*, p. 284.

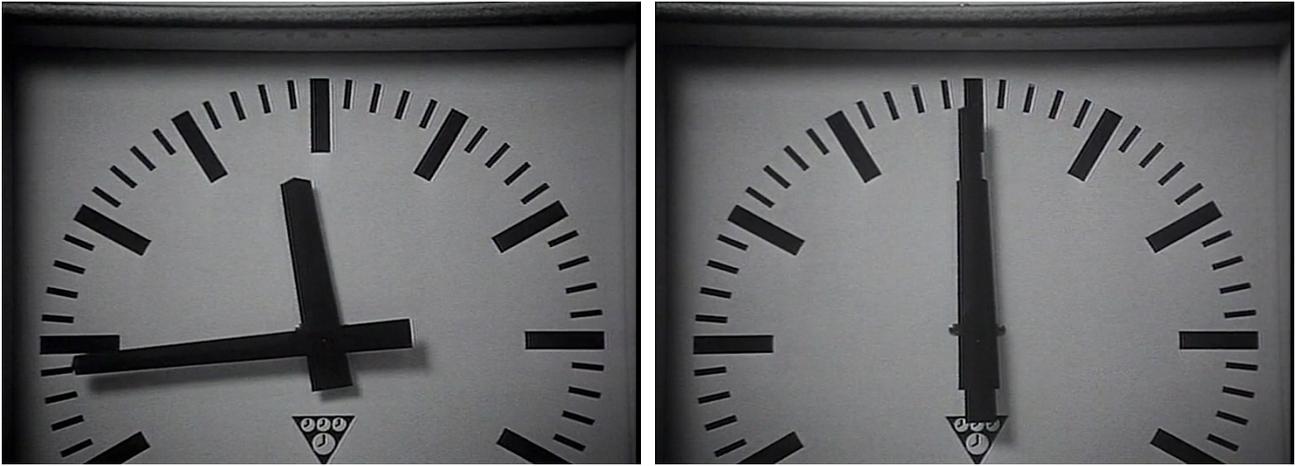


Fig. 73 : Représentations mécaniques du temps dans Woyzeck

Le temps morne du quotidien appelle la construction d'un récit attentif à d'autres rythmes que les seuls guidés par le tempo des hommes. En effet, le quotidien vide le récit de sa substance événementielle, la remplaçant par un intérêt pour le temps de l'attente, ce présent infini dont on a déjà mentionné la perverse absence de dimension prospective. La première étape de ces nouvelles formes narratives passe, chez ces auteurs, par un travail sur le rythme et la forme du plan, ainsi que par une remise en question à la fois du rôle du scénario et, plus globalement, de ce qui constitue la matière même des histoires : une remise en question du statut de l'événement.

La caméra prend garde à ne rien couper d'une action, quelle qu'en soit la banalité : pas de montage marquant une ellipse, aussi courte soit-elle, lorsque l'inspecteur de *Crépuscule* descend chacun des étages d'un immeuble. La caméra le suit, en plan-séquence. À l'exception d'une poignée de plans, l'intégralité du dernier film de Tarr est constituée de séquences où le vieil Ohlsdorfer et sa fille mangent des pommes de terre bouillies, s'habillent ou se déshabillent, sortent et rentrent le cheval, se couchent et se lèvent. Toutes ces actions, répétées plusieurs fois, sont montrées intégralement à chaque occurrence, sans que le montage n'escamote rien de leur déroulement pour le confort du spectateur.

Un parallèle est à réaliser, entre le rapport au réel et à la vie qu'entretiennent Tarr et le plan-séquence d'un côté, Krasznahorkai et la phrase de l'autre – en témoigne cette longue citation mais qui, coupée (montée), garderait autant de signification qu'un plan-séquence de Tarr ramassé sur les quelques secondes essentielles à son récit :

Et il y avait aussi un processus, dans ma vie, du type de relation que j'ai avec le langage de la fiction, et le langage parlé, me rapprochant toujours du langage parlé. Quand tu veux convaincre quelqu'un de quelque chose, si tu parles d'une façon, de cette façon, tu n'utilises que des longues phrases, presque toujours une seule phrase, parce que tu n'avais pas besoin de ce point, il n'est pas naturel si tu parles de cette façon, si tu veux convaincre quelqu'un de quelque chose, que le monde est comme-ci ou comme-ça, alors c'est un processus naturel pour les phrases de toujours devenir de plus en plus longues parce que j'avais besoin de moins en moins du point, cette frontière artificielle entre les phrases, parce que je n'utilisais pas, je n'utilise pas, maintenant, par exemple, je n'utilise pas de points, juste des pauses, et il y a des virgules, ça n'est pas mon intonation habituelle parce que j'essaye, tout particulièrement en anglais parce que mon anglais est pauvre, de faire des pauses, et c'est pour ça que mon intonation descend un peu, mais ça n'est pas un point, ce que j'ai trouvé là, c'est une virgule, et dans La Mélancolie de la résistance, j'ai essayé à nouveau d'écrire le livre parfait, et mes phrases devenaient toujours un peu plus belles, bien que le contenu, mon message, ne pouvait changer après Le Tango de Satan, après mon expérience de la vie, mais le langage a changé et est devenu

de plus en plus beau, parce que la beauté dans le langage est devenue de plus en plus importante, donc j'ai atteint un niveau, un point, je ne sais pas, peut-être dans Seiobo est descendue sur terre [Seiobo járt odalent, 2008], peut-être dans ce livre j'ai atteint mon maximum de ce désir pour la beauté des phrases.¹

Krasznahorkai recherche la continuité de la pensée entre la majuscule et le point final, Tarr la continuité du temps comme processus psychologique à l'intérieur d'un même plan. Paradoxalement, c'est justement ce procédé qui contribue à ré-articuler les plans les uns avec les autres en dehors d'une logique de causes-conséquences. Le plan-séquence, chez Tarr comme chez Fehér, est caractérisé par sa grande force d'autonomie, où « chaque moment est un microcosme »² : « c'est ce que j'ai toujours aimé faire : que les scènes ressemblent à des courts métrages autonomes mais qu'à la fin cela produise une grande fluidité. »³ L'autonomie tend ainsi à devenir autarcie, refusant le naturel du passage d'un bloc de temps au suivant. Pour Samocki, ces relations logiques sont remplacées par une profonde parenté identitaire, sur le modèle de la monade :

Comme Béla Tarr ne raccorde pas souvent entre eux par un geste ou par la continuité d'une action, le spectateur a l'impression de contempler des blocs d'espace-temps ou de sensation : ce sont des blocs intangibles, presque étanches les uns aux autres, denses, qui paraissent refermés sur eux-mêmes. L'image immédiate qui vient à l'esprit est celle de la monade, qui existe indépendamment des autres monades mais en laquelle toutes les autres monades se reflètent. Elle est seule, les contient toutes et toutes la contiennent.⁴

Si l'image de la monade semble plus poétique que réellement fonctionnelle, il n'en reste pas moins que le caractère autarcique du plan-séquence fait se substituer aux relations de causes-conséquences d'un bloc de temps vers le suivant une relation plus identitaire, où chaque plan semble une déclinaison des autres. Ce phénomène est encore accentué par le caractère « ouvert [des plans], ils pourraient continuer pour toujours, ils n'anticipent pas un processus de développement ou de complétude »⁵ ou, comme le formule Rollet, par le fait que le plan-séquence « ne constitue la suite d'aucune action et n'appelle aucune suite [...], commence alors que les choses sont “déjà là” et s'achève alors qu'elles sont “encore là”. »⁶ La subversion du narratif obéit donc à une logique qui allie une réflexion sur le langage cinématographique comme sur la matière même du récit – la forme vient consolider le fond ou, plutôt, la forme est bien un discours au même titre que le fond, puisque formes du récit et du plan évoluent ensemble. Dans *Woyzeck* par exemple, il s'agit moins de suivre une véritable suite d'actions, que de passer une heure du temps spectral dans le quotidien de brimades et d'humiliations du héros, jusqu'à le voir basculer dans le meurtre. Ce n'est pas tant les causes du meurtre qui nous sont montrées, qu'une chaîne de micro-événements constituant un échantillon de sa vie. Libre au spectateur de les ré-articuler et de les compléter, de façon à comprendre les actions de Woyzeck.

Le langage cinématographique de Szász, Janisch, Szabó et Sopsits ne systématise pas le recours

1 Mauro Javier Cardenas, « Conversations with László Krasznahorkai », *op. cit.*

2 Jacques Rancière, *Béla Tarr, le temps d'après*, *op. cit.*, p. 41.

3 Cyril Neyrat et Emmanuel Burdeau, « Plus de pitié », *op. cit.*, p. 31.

4 Jean-Marie Samocki, « Comment fonctionnent les plans-séquences dans *Les Harmonies Werckmeister*? », *L'Avant-Scène Cinéma* (588), décembre 2011, p. 14.

5 David Bordwell, « Tango Marathon », *op. cit.*

6 Sylvie Rollet, « Filmer la figure humaine “au milieu” des choses : le cinéma selon Béla Tarr », *op. cit.*

au plan-séquence, dont la présence varie entre l'exceptionnel et l'absence. Ils ont cependant tous recours à des plans très longs, soutenus par une attention au rythme qui fait passer à Janisch ou à Szász plusieurs mois dans la salle de montage, en compagnie de Kornis – celle-ci aime essayer toutes les possibilités, et dit avoir besoin d'au moins six mois pour monter un long-métrage, décrivant le processus comme « former une sculpture »¹. Ces plans longs induisent généralement une sensation qui diffère de celle propre au plan-séquence, du rapport à la durée et à l'espace qu'il entretient avec les personnages. L'enfermement et la circularité s'expriment toutefois par d'autres biais, exposés dans cette partie. Il est vrai que le plan-séquence est une caractéristique centrale du langage de Tarr et Fehér, un des aspects du cinéma du premier qui a initié le plus grand nombre de travaux critiques et universitaires. J'aime voir dans cette différence le signe d'une trop grande importance accordée à ce dispositif par certains de ces auteurs, qui en oublient que même chez Tarr il n'est qu'un composant d'un vaste langage, dont les ramifications sont chargées historiquement, installant le plan-séquence dans de multiples relations de co-dépendance. Sans nier son importance, sa mise en relation avec son absence, dans le langage des autres auteurs, montre qu'une fois sorti du seul royaume de l'esthétique, il n'est pas l'indispensable couronne du discours général et de la signification profonde de ces films. *Le Cheval de Turin* serait certes moins impressionnant (et certainement moins entier) si les plans-séquences étaient remplacés par de simples plans longs ; il n'en perdrait pas toute signification, ni toute historicité pour autant.

Nombreux sont les entretiens où Tarr se plaît à répéter que toutes les histoires ont déjà été écrites, faisant appel à l'Ancien Testament : la passion, le crime, la jalousie, etc. – tout est déjà présent². L'intérêt est alors, dès le départ, sur une autre approche du récit et de sa mise en images : plutôt qu'une série de péripéties, le cinéaste aime penser à des atmosphères. Son souvenir du roman de Simenon qu'il adapte pour *L'Homme de Londres* n'est pas celui de son histoire : « je me rappelais uniquement de l'*atmosphère* de l'histoire que j'avais lue presque 25 ans auparavant. [...] Quel est le processus [de création du film] ? D'abord, on a une histoire. Mais vraiment on s'en fout de l'histoire. J'écoute son atmosphère. »³ À cette fin, le cinéaste dévalue le travail du scénario lui-même : « on a un scénario pour les producteurs et pour les fondations et pour avoir de l'argent. C'est tout »⁴, tandis que Víg explique, par exemple, que sur le tournage du *Tango de Satan* : « il n'y avait pas de scénario. Cela n'existait pas. Béla Tarr avait le roman de Krasznahorkai entre les mains. Il le regardait et disait : “maintenant, on va faire ça”. Ce film a été fait page après page. »⁵ Lors du tournage du *Cheval de Turin*, Tarr procédait d'une façon similaire, quoi qu'adaptée aux progrès de notre XXI^e siècle, puisqu'il écoutait désormais l'enregistrement du texte de

1 Mario Adobati, Entretien avec Kornis Anna, 16 avril 2017.

2 Voir par exemple Kristian Feigelson, « Entretien avec Béla Tarr : l'homme de Budapest », *op. cit.* Michel Ciment ouvre son livre sur le film noir par une citation de Fritz Lang en 1947 rejoignant, exactement, le discours de Tarr : « ouvrons la Bible. Qu'y trouvons-nous ? Dès les premiers chapitres, on peut lire le récit d'une duperie (Ève fait manger la pomme à Adam), d'une expulsion (le couple originel est chassé de l'Eden), et d'un meurtre (Caïn tue Abel). » Dans *Le Crime à l'écran : une histoire de l'Amérique*, *op. cit.*

3 Fionn Meade, « Béla Tarr », *op. cit.* Je souligne.

4 Phil Ballard, « In Search of Truth: Béla Tarr interviewed », *op. cit.*

5 Hubert Chiffolleau, « Entretien avec Mihály Víg », *op. cit.*, p. 30.

Krasznahorkai¹.

Deux conclusions principales découlent de ces citations : on souligne la nécessité pour le cinéaste de repartir du livre plutôt que d'un scénario pour retrouver les sensations que lui aura laissé son séjour sur l'Alföld, puisque justement le scénario est jugé comme un outil fictionnalisant – et donc proscrit. Le scénario pousse à raconter une histoire. Le livre, compris comme *support* de l'expérience, aide à présenter une situation, mettre en scène un vécu : « le roman, non, on ne s'en occupait pas. Lui, oui, il lisait tout le temps pour retrouver la sensation qu'il avait eue quand il avait lu, il voulait toujours *revivre cette sensation*. C'est de cette sensation qu'il a fait le film, et pas du livre. »² Dans une dynamique semblable, Szász éprouve lui aussi le besoin de revenir au texte original de Büchner : « dès que je me sentais perdu durant le tournage du film, je jetais juste un œil au texte original que j'ai gardé dans ma poche durant tout le temps et il me servait de gravité »³.

L'importance de ce rapport empirique est démontré par une anecdote particulièrement signifiante, racontée par Krasznahorkai, à propos de la séquence où le chef opérateur Mihók Barna, incarnant le personnage de Kerekes, ivre, commence à chanter *Apám a tenger, anyám a föld...*, « le tango est ma vie, tango, tango, tango, mon père est la mer, ma mère est la terre, tango, tango est ma vie, le tango... » Voici ce qu'en dit l'auteur :

C'était le moment clef pour Béla et moi. Jusque-là on était absolument pas certains de la raison pour laquelle on faisait cette merde. Mais cet homme, ce caméraman, a commencé à chanter, et c'était de l'improvisation absolue, on avait aucune idée du fait qu'il pouvait chanter, ou qu'il pouvait se rappeler de quoi que ce soit, parce qu'il était soûl toute la journée... Il avait apporté un harmonica, et d'un coup il a essayé de jouer cette chanson et de chanter [...]. Et alors Béla et Agnes ont dit « s'il te plaît, filme-le, filme-le ! » C'était en dehors de l'histoire d'ailleurs, et c'était tellement poignant [heartbreaking], que j'ai senti Béla me tenir la jambe, parce qu'on était assis l'un à côté de l'autre, et la main de Béla est très forte, tant qu'après quelques minutes j'avais un gros bleu là sur la jambe et Béla pleurait. Béla n'est pas une figure sentimentale. Mais c'était tellement fort, lui chantant pour nous. Et après ça on a compris, d'accord, on a notre film. Grâce à ça.⁴

Un exemple de séquence où une *situation* prend le pas sur la narration, et le désir de montrer de réels morceaux de vie refait surface – même si, dès cette scène-clef, on ne peut s'empêcher de remarquer que parvenir, enfin, à « capturer la vie » et à rendre son sens à l'art, revient à filmer un homme tellement ivre qu'il n'arrive plus à construire une phrase grammaticalement correcte.

Cette dépréciation du scénario depuis la conception du film jusqu'à sa fonction d'outil de travail sur le tournage se retrouve, chez le spectateur, dans sa propre relation au récit cinématographique. En effet, résumer un épisode du *Tango de Satan* pourrait se formuler ainsi : « ils marchent, longtemps. Il se met à pleuvoir. Ils boivent. Ils continuent. C'est le crépuscule, ils arrivent à une grande maison. Ils entrent. » À peu de choses près, une demi-heure vient de s'écouler. Comment caractériser le nouveau statut de l'événement ? Et où se déplace donc le récit, s'il quitte ainsi le domaine événementiel des péripéties ?

1 Jean-Marc Lamourre, Tarr Béla, I Used to be a Filmmaker, *op. cit.*

2 Dans Damien Marguet, « “Traduire en images” ? », *op. cit.*, p. 310.

3 Szabó Gábor, « BKF Fényíró Filmklub 39 – Vendég: Szász János és Kovács Lajos », 12 novembre 2014.

4 Mauro Javier Cardenas, « Conversations with László Krasznahorkai », *op. cit.*

Fiant propose d'analyser le récit dans les films soustractifs en le plaçant en opposition à ses caractéristiques telles que définies par Aumont : un récit est clos, raconte une histoire, est produit par une instance et trouve son unité dans l'événement¹. Le cas des autres films, en apparence plus traditionnellement narratifs, nous offre une porte d'entrée intéressante pour l'étude de cette question. La critique qu'en écrivait Ostria dans *Les Cahiers du cinéma* est, à ce titre, très riche, puisqu'il fait appel au champ lexical de la dédramatisation : « Sopsits *neutralise* la vulgarité du sujet », « Sopsits fait deviner l'horreur graduellement avant de nous la montrer. Quand il finit par nous en révéler la teneur, il la *dédramatise* », « tout l'art de Sopsits sera de reconstituer ce fait divers en le *déconstruisant* »². Il existe un lien entre le désir de banaliser le mal, et la perte des enjeux narratifs : alors que la faute glisse depuis le sujet vers sa construction psychologique, l'histoire délaisse le sordide éclatant du fait divers auquel elle nie toute importance, et comme toute réalité, pour se construire autour du récit de micro-événements – la chute d'un avion à papier, le souvenir d'un moment de gêne avec une fille aimée, un tir à la carabine avec un père maladroit. Ces micro-événements sont accompagnés par une mise-en-scène dramatique et solennelle, à laquelle ne répond pas le langage déployé lors de la représentations des événements marquants du film (le meurtre du père, l'initiation sexuelle avec la prostituée, etc.) qui, eux, sont caractérisés par une mise-en-scène et une écriture des dialogues volontairement banalisante.

Ombre sur la neige obéit à une logique similaire, lui qui « tourne davantage autour d'un sentiment de culpabilité qu'il ne s'attache à suivre un fil conducteur »³, et Szász invite à penser ses films comme « de lents reportages de guerre », rappelant qu'il ne s'intéresse pas aux choses mais à leur « pourquoi »⁴. Le récit de *Woyzeck* invite ainsi fortement le spectateur à compléter mentalement les informations qui lui sont données et qui, seules, ne parviennent qu'à grand peine à justifier les meurtres du héros. Tarr et Fehér, naturellement, mettent cette question au premier plan de leur travail – « l'exploration non pas d'une action mais d'une condition. L'état de l'âme. »⁵ Cette exploration les passionne d'autant plus si l'état de l'âme du personnage, au moment de l'histoire, est particulièrement incertain ou, plutôt, en équilibre précaire :

*Après avoir lu L'Homme de Londres pour la première fois, c'est vraiment ce qui m'est resté : quelqu'un est assis, la nuit, dans une cage, la ville endormie autour. C'était tout, cela compose une image très forte. L'important, c'était le personnage principal, un homme qui, la cinquantaine passée, a une vie monotone. Le même cercle chaque jour : monter dans la tour la nuit, descendre le matin boire un verre au bar, rentrer à la maison, dormir la journée, se réveiller et retourner au travail. On sait que rien n'aura changé dans un an, dans quinze ans. L'enjeu qui m'intéressait était le suivant : que se passe-t-il si un homme dans cette situation est confronté à une tentation, une possibilité de changement ? Qu'est-il capable de faire de cette possibilité ? Quelle forme prend sa révolte ? Ensuite, bien sûr, il renonce, perd tout et doit reprendre sa routine.*⁶

Au-delà de son importance, c'est à la nature de l'événement que Tarr s'attaque : désormais perçu non plus comme une péripétie, comme un élément perturbateur, mais simplement comme *possibilité de*

1 Anthony Fiant, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, *op. cit.*, p. 22-27.

2 Vincent Ostria, « *Stand de tir & Vidéo blues* », *Cahiers du Cinéma* (474), décembre 1993, p. 80.

3 Paulin Galicy, « *Ombre sur la neige* », *L'Écran fantastique* (174), 1998), p. 14.

4 Csejdy András, « *Haditudósítás* », *op. cit.*

5 Tony McKibbin, « Béla Tarr: The Monochromic Force Field », *op. cit.*

6 Cyril Neyrat et Emmanuel Burdeau, « Plus de pitié », *op. cit.*, p. 31. Je souligne.

changement – une possibilité qui, est-il besoin de l'ajouter, se soldera toujours par un échec marqué d'un retour à l'état initial, seulement enrichi d'une mauvaise expérience supplémentaire.

On ne saurait trop insister sur la nouvelle configuration que revêt l'événement, et qu'on trouvera en lien direct avec l'histoire nationale [III.1.2.3.4]. Pour Rancière, les personnages négatifs qui peuplent les mondes de Tarr, « plus que des figures du mal, ils seront l'incarnation d'une *pure possibilité de changement* »¹. Le lien entre l'événement et le changement est pourtant vicié, puisque ce dernier n'est proposé que par des figures négatives. Le changement n'est plus que *possibilité* jamais réalisée dans l'hégémonie de la répétition et du cercle. L'événement, dans ces films, se présente donc toujours non pas seulement comme une possibilité, mais comme une possibilité *illusoire* de changement² ; du mouvement sans changement ni développement et dont le symbole est la pluie et son action sur la terre qu'elle transforme en boue³. *Le Dernier Bateau* (*Az utolsó hajó*, 1990) est peut-être l'expression la plus dense de la façon dont ce mouvement est lié à l'identité hongroise :

*Alors que la caméra se détourne pour montrer l'eau dans l'aube, la dernière phrase de la nouvelle de Krasznaborkai apparaît comme un titre : « On est encore étendus là, hébétés par la fatigue quand une autre nuit tombe, seulement accueillie par des grognements sourds. Alors l'un de nous releva soudainement sa tête, se redressa péniblement, alla en poupe vers le noir complet, et lança, dans un soulagement amer : “Les amis, ça là-bas c'était la Hongrie.” » Dans ce film, le plan-séquence représente directement un contenu narratif, qui est le lent processus de dégradation et d'abandon d'un territoire par les derniers habitants qui le quittent.*⁴

À la remise en question du rôle du scénario et du statut de l'événement dans un temps du quotidien répondent deux autres étapes, nécessaires au renouvellement des formes narratives : la révision du paradigme anthropocentriste inhérent au cinéma, accompagnée d'un travail sur les genres convoqués pour supporter ces histoires.

III.1.1.3.2 Toutes les histoires : Brueghel et le paradigme anthropocentriste

Dans l'une des dernières séquences de *L'Outsider*, la femme du héros lui fait part de son désir d'avoir un enfant. Le couple est dans un petit restaurant. Ils se lèvent, prennent leurs affaires et sortent. La caméra ne les suit pas, pas plus que le montage ne nous transporte immédiatement ailleurs, au lieu présumé de l'action principale. Elle demeure encore, s'attarde sur un petit groupe alors présent dans l'arrière-salle. Le spectateur voit un homme se lever, présenter un Soviétique dont il traduit le discours – qui traite de coopération internationale. L'ironie et la critique, certes, sont présentes. Cependant, dans ce

1 Jacques Rancière, *Béla Tarr, le temps d'après*, *op. cit.*, p. 30. Je souligne.

2 De façon très similaire au film noir américain : « le présent de la passion et de sa manipulation s'impose, un instant oublieux de tout rapport au passé comme au futur. Un présent pur, celui des corps qui se heurtent en deçà du langage, domine ; le récit n'est plus raisonnable, car la raison implique une grammaire du passé et du futur. L'échec des héros noirs se concrétise avec l'impossibilité de passer de cette immédiateté à une quelconque progression ». Voir Jean-Pierre Esquenazi, *Le Film noir*, *op. cit.*, p. 256.

3 Pólik József, « The Attraction of the End: Béla Tarr's *The Turin Horse* », *op. cit.*, p. 27.

4 Kovács András Bálint, *Béla Tarr*, *op. cit.*, p. 59. Je souligne.

geste il y a autre chose du langage de Tarr qui est en train de se former : l'idée que pour saisir la vie, toutes les histoires comptent. Bien avant Godard, Tarr met le *s* à ses histoire(s) du cinéma, et désire intéresser le spectateur à celles « qu'il y a eu, qu'il y aurait, qu'il y aura ». En nous montrant quelque chose de ce qui se passe à côté de l'histoire principale, il attire notre attention sur le fait que même au sein d'une diégèse contrôlée peuvent co-exister différentes histoires.

Ce principe de composition narrative se retrouve dans chacun de ses films post-*Almanach d'automne*, qui s'associe avec l'affranchissement que la caméra, dans ses mouvements, marque de la domination tant du sujet filmé, que de l'être humain. En certaines occasions, la caméra bascule d'une fonction traditionnelle narratrice à une fonction plus inhabituelle, monstratrice : « j'en ai marre de tout ce truc de la narration parce que le film – tu sais quoi ? – sans la narration, le film a une chance ; tu peux *montrer* quelque chose. Il n'est pas nécessaire de dire [tell]. »¹ La caméra parcourt alors l'espace diégétique, et attire l'attention du spectateur sur tel ou tel élément du champ – son autonomie et sa libération du sujet sont une forme de politisation, puisqu'il lui est prêté un point de vue (celui du cinéaste et de son équipe) sur le monde qui est raconté.

Dans *Le Tango de Satan*, deux personnages discutent, alors que la caméra les délaisse pour explorer librement l'espace. Après que Maloin ait ouvert la valise pleine de livres sterling, il les met à sécher sur un vieux poêle (motif récurrent chez Tarr [Fig. 70]). Le très long plan fixe qui s'ensuit sur ces billets en train de sécher rappelle au spectateur toutes les histoires qui se jouent autour de ces billets et qui, avant d'être celles des hommes, sont celles des objets eux-mêmes. Les billets en train de sécher sont aussi une image du temps qui passe dans les micro-événements. Aux jeux de mouvements et à l'immobilité de la caméra, répond encore une mobilité du cadre, caractéristiques de l'ouverture de *Damnation* (le mouvement arrière décadre le sujet initial, les bennes qui passent, pour recentrer son attention sur l'homme qui n'apparaît



Fig. 74 : Travelling avant délaissant l'histoire des hommes (*Le Tango de Satan*)

qu'à ce moment dans son champ), mais que l'on retrouve en différents moments de sa filmographie, nous montrant souvent que l'histoire des hommes n'est pas l'unique enjeu du monde [Fig. 74]. Fehér est le seul autre cinéaste du corpus ayant travaillé dans cette direction. Dans *Crépuscule*, l'inspecteur arrive devant

1 Michael Guillén, « Béla Tarr's *Man from London* », *op. cit.*

une maison et se gare. La caméra pivote alors très lentement, prenant le temps de nous montrer la forêt, invitant le spectateur à se représenter la vie et les dangers qu'elle abrite. Un peu plus tard, alors que l'inspecteur est en conversation à l'intérieur, la caméra s'écarte et, tout en continuant à faire entendre la conversation, promène son cadre à l'extérieur, par la fenêtre, où une fillette est en train de jouer, un homme pompe de l'essence, et des poules courent ici et là.



Fig. 75 : *(Im)mobilité des hommes et de la matière (Damnation)*

Les origines techniques d'une telle reformulation de la narration sont à chercher du côté de la composition picturale, et notamment de Brueghel dont Tarr ne cesse de clamer l'influence : « pour *Le Tango de Satan*, très opaque et long, j'ai parcouru les œuvres de Brueghel ou *L'Apocalypse selon Saint-Jean* [1485] de Jérôme Bosch. Mais seul un peintre d'une telle envergure est capable de combiner des milliers de fragments dans une peinture unique. [...] Le cinéma devrait posséder les mêmes qualités que la peinture du Moyen-Âge. Il ne faut pas qu'il relève d'une seule image. »¹ Une des plus frappantes démonstrations de ce rejet cinématographique de l'anthropocentrisme se trouve dans une séquence aux caractéristiques proprement picturales (l'immobilité des hommes s'opposant à la mobilité de la matière inanimée), issue de *Damnation* [Fig. 75] et que Kovács analyse ainsi : « ici les visages sont clairement composés comme faisant partie de la texture de l'arrière-plan, et il n'y a pas plus d'emphase sur les personnages humains que sur la texture du mur. Non seulement ils font partie du lieu, mais l'expression de leur visage et ce à quoi ils ressemblent correspond exactement à l'atmosphère évoquée par la texture du bâtiment autour. »²

Brueghel et la peinture médiévale auraient appris au cinéaste à composer son cadre de telle sorte à ce qu'il puisse inclure plusieurs actions parallèles au sein desquelles la caméra évolue de façon organique³. C'est encore la citation qu'en fait Breton qui apporte l'éclairage le plus fin sur cette situation :

1 Kristian Feigelson, « Entretien avec Béla Tarr : l'homme de Budapest », *op. cit.*, p. 13. Pour l'influence de Brueghel sur Tarr, une étude exhaustive reste encore à réaliser.

2 Kovács András Bálint, *Béla Tarr, op. cit.*, p. 66.

3 Une étude extensive de l'influence de la peinture sur le cinéma de Tarr est encore à réaliser. Nombreux sont les plans qui l'appellent et grâce à des procédés très divers. Citons par exemple le recours, occasionnel, à une position hiératique des corps proprement picturale, comme dans *Almanach d'Automne*, lorsqu'un plan fixe s'attarde longuement sur l'homme assis dans son

Quand on regarde un tableau, par exemple, s'il représente un paysage comme la Chute d'Icare, on voit au premier plan des personnages diversement occupés et, à l'arrière-plan, on devine vaguement Icare tombant dans la mer, mais le tableau s'appelle quand même la Chute d'Icare. Car c'est bien de ça qu'il s'agit, c'est ça qui est important : comment faire passer la vie dans l'image par un processus autonome vis-à-vis de la narration. C'est avec ce film [Damnation] que je me suis rendu compte que l'histoire à raconter n'avait vraiment plus aucun intérêt. J'ai pu filmer un mur comme le ferait un peintre. Dans une scène qui se déroule, ce qui désormais m'intéresse, c'est la pluie qui tombe, l'attente de l'événement le plus banal. Je pense que, dans ce film, l'histoire pourrait être racontée en à peine vingt minutes. Pour moi, l'important, c'est le temps, le ciel, les grues, les engins mécaniques d'un chantier, le regard.¹

L'intérêt pour l'événement quotidien est intimement lié à cette révision narrative qui trouve ses origines dans les principes médiévaux de composition picturale. Valkola note bien la façon dont « Tarr présente une scène-tableau, similaire à une toile de Brueghel, où la fille [Estike] regarde par la fenêtre d'un bar, alors que des paysans dansent au son de l'accordéon. »² Il s'agit donc de reconsidérer le sujet principal, son importance et la place lui étant allouée dans le temps du récit.

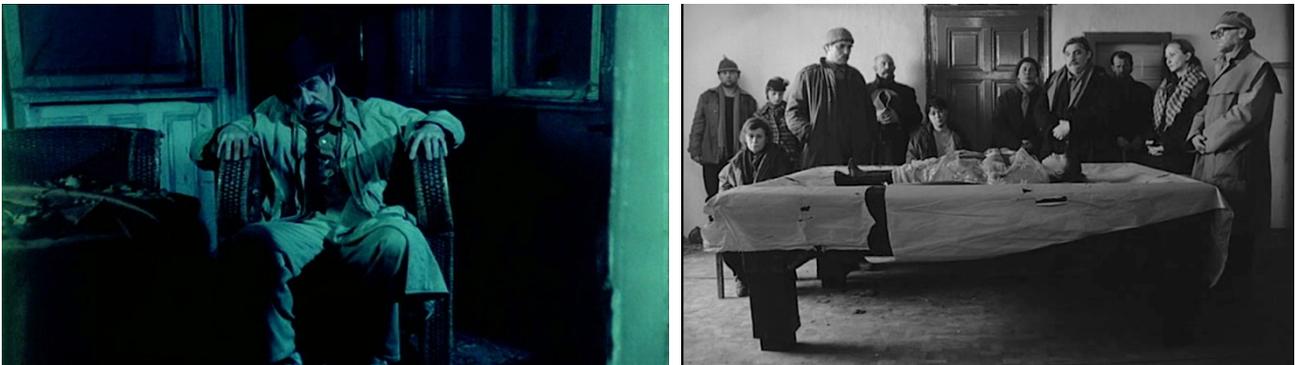


Fig. 76 : Fixité de l'image, pose hiératique des corps (Almanach d'automne et Le tango de Satan)

Si le temps des humains est dévolu aux micro-événements du quotidien, c'est aussi parce qu'il se partage à présent avec d'autres personnages, vivants ou non. Avec la remise en question de la narration classique vient une remise en question de la hiérarchisation anthropocentriste du cinéma, qui en est la forme politisée : rendre aux animaux, au temps, aux matériaux même un espace de présence, c'est inviter le spectateur à réfléchir sur l'illusoire primauté des actions des hommes, leur caractère éphémère et, certes, vain. Ce dispositif ne vise pourtant pas à la dégradation de l'homme et de sa représentation. Au contraire, il est sous-tendu par la conviction que ce n'est qu'en rendant à l'homme sa juste place dans l'univers, au milieu du monde, que le spectateur pourra l'évaluer avec justesse et, partant, éprouver l'empathie nécessaire. Ainsi, la relation des personnages aux éléments météorologiques est, certes, de nature particulièrement difficile, mais ne doit faire oublier qu'elle a pour but de montrer que l'humanité est au bord du gouffre et, donc, en dernier lieu encore peut-être à sauver : « pour nous, l'histoire est secondaire.

fautuil, immobile comme la mort ; dans la séquence d'ouverture des *Harmonies Werckmeister*, alors que la caméra s'élève vers la lumière ; ou encore dans *Le Tango de Satan*, alors qu'Irimiás s'apprête à entonner son discours devant le cercueil d'Estike [Fig. 76 et 69].

1 Emile Breton, « Béla Tarr, le regard du maître », *Cinéma* (3), printemps 2002, p. 75. Je souligne.

2 Jarmo Valkola, « L'esthétique visuelle de Béla Tarr », *op. cit.*, p. 185.

La chose principale a toujours été comment toucher les gens ? Comment se rapprocher *de la vraie vie* ? »¹, ou encore « je veux être plus près de la vie que du cinéma. »² Ainsi, se rapprocher de la vie signifie en respecter une forme de diversité : « il y a des histoires humaines, des histoires naturelles, toutes sortes d'histoires. Il y a des petits rien de tous les jours qui sont très importants. Par exemple, dans *Damnation*, on quitte l'histoire et on regarde un gros plan sur des bocks de bière. Mais pour moi, ça aussi c'est une histoire importante. C'est ce que je veux dire quand je dis que j'essaye de regarder les choses depuis une dimension cosmique »³, ou « d'où l'importance de ne pas écouter que l'histoire des hommes. Il faut explorer toutes ces perspectives et que tout cohabite et résonne. »⁴ *Le Cheval de Turin* développe cette question plus encore que tous les films précédents, où certains plans montrent la fascination du cinéaste pour la matérialité des surfaces : une ancienne porte en bois ou le textile mal dégrossi d'une chemise blanche sont l'occasion, pour la caméra, de s'arrêter longuement (plus d'une minute), forçant le spectateur à voir d'autres histoires, des histoires d'objets et de matériaux [Fig. 77].



Fig. 77 : Une attention extrême à la cinématographie des matières (*Le Cheval de Turin*)

Ces micro-histoires qui parcourent le récit et l'étendent dans de nouvelles directions afin d'en briser la linéarité sont pourtant toujours rattachables, sur un plan symbolique, à l'histoire principale : la pluie qui s'inscrit progressivement sur un mur gris, une montagne de bocks de bière, etc., toutes ces images de toutes ces histoires forment autant de micro-récits indépendants, mais ne sont jamais complètement désolidarisés de la narration principale pour autant. Ils s'y articulent en venant l'illustrer, voire la commenter.

Janisch, enfin, s'inscrit partiellement dans cette lignée, quoi que de façon toute différente. Son explication de l'origine d'*Ombre sur la neige* est on ne peut plus explicite :

L'histoire venait d'une image. [...] Je vis un homme dans la neige, je vis un sac plastique déchiré et l'argent s'enfuyant du sac, et il pleuvait et l'image durait. En commençant d'un gros plan sur l'argent, la caméra remonte et on peut voir de plus en plus, d'abord tu vois l'image, la pluie, le sac plastique, et ensuite il y a du sang, et la jambe coupée et le corps mort d'un homme, étendu sur l'herbe hivernale, et la caméra remonte et remonte et tu peux voir une forêt, et la caméra remonte encore et tu ne vois plus ce qui était la première image : tu vois juste la nature, sans la tragédie personnelle. C'est une partie importante de ma philosophie, et je le pense dans le film : tu vois le paysage au début, et tu le vois à la fin. [...] C'est important,

1 Phil Ballard, « In Search of Truth: Béla Tarr Interviewed », *op. cit.* Je souligne.

2 Konstanty Kuzma, « Béla Tarr on The Turin Horse », *op. cit.*

3 Steve Erickson, « A Brief Interview With Béla Tarr », *op. cit.*

4 Gérard Grugeau, « Entretien avec Béla Tarr », *op. cit.*, p. 43.

parce qu'entre les deux images, l'histoire du mec n'est pas si importante. L'histoire est juste importante pour lui. [...] Cette philosophie, qui veut que l'homme ne soit rien comparé à la nature, et que tout dépend de ton point de vue et d'où tu te tiens, ça vient de l'astrophysique, pas juste Hawkins mais beaucoup d'autres. Beaucoup de fois j'ai été sérieusement malade et j'ai acheté ces livres parce que j'aime lire et comprendre que ça n'est pas important, parce que je fais juste partie de tout. Ensuite c'était beaucoup plus simple d'accepter mes problèmes personnels et mes douleurs.¹

Szász, Szabó et Sopsits ne sont jamais arrivés ni à ces principes, ni à une quelconque équivalence – sans qu'il faille, du reste, les édifier en un idéal. L'anthropocentrisme de leurs récits ne fait aucun doute, la caméra n'y est jamais indépendante et ne dynamise pas le cadre par des effets de recadrages ou de décadrages, le scénario est important et les histoires racontées sont toujours celles des hommes. Cela n'empêche pas chez eux une importance capitale allouée aux décors et à la relation entre les hommes et les espaces. Cela n'empêche pas non plus que le principe à la racine de ces révisions anthropocentriques soit aussi fondateur de leur cinéma : le remplacement d'une structure temporelle fondée sur l'expérience de l'histoire épique par une structure se modelant d'après l'attente inhérente au temps du quotidien.

III.1.1.3.3 Le genre des histoires : subversion et malédiction

L'importance (d'ordre socio-philosophique) du quotidien a été mise en avant, reste à analyser la façon dont ces formes de récit sont tributaires d'une réflexion sur les genres, et notamment deux genres qui subissent un ré-oeuvrement profond, mais qui, à eux deux, sont à la base de chacun des films du corpus : le film noir² et le conte. Les films dansent alors entre des racines génériques avouées, voire revendiquées, et le traitement dévitalisant qu'ils en font.

Revisiter la question de l'anthropocentrisme est déjà une attaque contre la narration classique, dont l'un des principes est de raconter *une* histoire, sans faire cas de ce qui n'a aucun lien direct avec celle-ci. La série noire hongroise est-elle une réaction à Hollywood et, si oui, en quel sens ? La question est plus complexe qu'il n'y paraît. Pour Fiant, le cinéma soustractif conteste directement le modèle hollywoodien, justement « à travers ce refus de l'engrenage narratif »³, ce que Kovács tend à confirmer lorsqu'il explique à propos du *Tango de Satan* que « le style des plans longs sans coupures était une réponse au rythme effréné qui sévissait dans les publicités et les vidéos-clips. »⁴ L'était-il vraiment, cependant ? Ou, plus justement, n'était-il que ça ? Une certaine lenteur caractérise les longs plans-séquences de Jancsó déjà dans les années 1960, bien avant l'arrivée massive du cinéma américain en Hongrie comme de la démocratisation de la vidéo. De plus, il me semble que ce seraient plutôt les films que les publicités et vidéoclips qui amèneraient ces cinéastes auteuristes à éventuellement réviser leur geste cinématographique.

Il ne fait pourtant aucun doute que le cinéma hollywoodien alors contemporain est, dans sa

1 Mario Adobati, Entretien avec Janisch Attila, 27 juillet 2015. Je souligne.

2 Sur la notion de genre appliquée au film noir, se reporter à Jean-Pierre Esquenazi, *Le Film noir*, op. cit., p. 6-10.

3 Anthony Fiant, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, op. cit., p. 21.

4 Kovács András Bálint, « *Satantango* », op. cit., p. 243.

globalité, rejeté – par Tarr le premier. Janisch le montre aussi très bien lorsqu'il parle de sa propre fille, Janisch Vera : « je pense qu'elle est bien plus talentueuse que moi. Malheureusement elle travaille avec ces putains de films américains ! »¹ Je souhaite plutôt attirer l'attention sur le fait que nous avons affaire à un arbre cachant la forêt, qui tend trop facilement à nous faire oublier qu'à côté d'un dégoût commun pour l'industrie hollywoodienne et une partie de sa production (l'histoire des vainqueurs), d'autres raisons fondamentales existent.

Citons, en justification du rythme de ces films, et avec Forgách à propos de Fehér, le désir de sortir le spectateur de ses habitudes scopiques. Aux yeux du scénariste, son ami cinéaste tente en effet de pousser le spectateur à chercher le film ailleurs que dans les événements dont il est constitué : « il écrit en blanc sur du blanc »². C'est, à peu de choses près, la conclusion à laquelle arrive Cull à propos de la lenteur du *Tango de Satan* : « pourquoi suis-je encore forcé de regarder ça ? Pourquoi est-ce que ce plan prend si longtemps ? »³ Il pense ainsi les intentions de l'attente spectatorielle comme une invitation, même contraignante, à la réflexion.

Une autre façon de replacer l'arbre de la haine anti-Hollywood dans la forêt qu'il occupe serait d'aborder la question du récit sous l'angle que propose Gus Van Sant : « ici, dans les films de Béla, se trouve un Rosebud perdu, une des voies peut-être nombreuses que le cinéma aurait pu emprunter avant que nous ne nous laissions aller au fil du courant. Son travail me fait l'effet d'une authentique et fructueuse nouvelle direction, d'un cinéma radicalement différent recommençant à son point de départ. »⁴ Le flirt avec une tradition du muet est palpable en de nombreux moments du corpus, et notamment autour de l'affection pour l'esthétique des expressionnistes allemands. Tarr mentionne son goût pour Murnau et l'expressionnisme allemand dans certains entretiens dont celui mené par Feigelson⁵, *Stand de tir* utilise des filtres caractéristiques du muet, etc. Pourtant, il ne s'agit jamais, pour ces films, d'opérer un véritable retour au muet puisque, comme l'explique Fiant, « on aurait tort de réduire ce cinéma-là à une simple résurgence du cinéma muet, et surtout, on en ferait un fait réactionnaire alors que le mutisme ne fait qu'explorer des territoires nouveaux pour le cinéma. »⁶ Pour ces réalisateurs nourris de ces films des premiers temps, il s'agit donc bien plutôt d'offrir une nouvelle voie au cinéma, hors des sentiers battus par la tradition narrativo-centrée dont le cinéma américain a consacré l'hégémonie dès les années 1910-1920. Kornis, elle, propose d'aller plus loin, et réfute l'hypothèse d'une réaction à Hollywood : « c'est plutôt le résultat d'un contexte social, culturel et historique spécifique à notre pays »⁷ – une proposition d'autant plus riche qu'elle jouit du statut de l'argument d'autorité, Kornis étant au centre de la série noire, monteuse qui plus est.

1 Mario Adobati, Entretien avec Janisch Attila (2), 28 mars 2017.

2 Forgách, András, « Könyörtelenül szelíd szenvedély », *op. cit.*

3 Laura Cull (éd.), *Deleuze and performance*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009, p. 140. La version originale de la première question est *why am I still being made to look at this?*, une forme passive que je n'ai su traduire.

4 Gus Van Sant, « La caméra est une machine », *Trafic* (50), été 2004, p. 498.

5 Kristian Feigelson, « Entretien avec Béla Tarr : l'homme de Budapest », *op. cit.*, p. 12.

6 Anthony Fiant, « Des films gueules de bois : notes sur le mutisme dans le cinéma contemporain », *Trafic* (50), 2004, p. 523.

7 Dans Roger Crittenden (éd.), *Fine Cuts: The Art of European Film Editing*, *op. cit.*, p. 225.

La question du genre est appelée par ces films, qui entretiennent la position paradoxale de se présenter comme des emprunts génériques solides, tout en offrant une lecture du genre qu'on qualifie volontiers de « dévitalisant », insistant ainsi sur le fait que ces films sont comme vidés de leur essence vitale : que reste-t-il d'un film noir, une fois le récit évacué ?

La question est d'autant plus frappante que la plupart des films du corpus sont des adaptations, parmi lesquelles des adaptations d'oeuvres appartenant au roman policier : pour Tarr, certains romans de Krasznahorkai et Simenon ; pour Fehér, Dürrenmatt et Cain. D'autres films du corpus, sans être adaptés d'une matière romanesque pré-existante, s'inscrivent dans le genre policier (*Stand de tir*, *Ombre sur la neige* et *Meurtres d'enfants*). Ce « point commun paradoxal, parce qu'il est clair que pour chacun des deux cinéastes [Fehér et Tarr] raconter une histoire n'est pas une préoccupation majeure »¹, a naturellement été la cause de bien des incompréhensions. Citons un critique au festival de Cannes, peu satisfait quant à *L'Homme de Londres* : « plus que jamais ennemi du classicisme, le cinéaste hongrois fait mine de respecter la progression du récit de Simenon dont il s'inspire, mais prend un malin plaisir à en éliminer tous les enjeux dramatiques et soubresauts narratifs. »² Notée aussi par Bordwell, cette « suppression des moments visiblement dramatiques »³ est à la racine du rapport qu'entretiennent ces cinéastes avec leur matière première policière. C'est, du reste, ce que se plaisait à explorer Tarr dès son adaptation de *Macbeth* : le premier plan-séquence, volontairement séparé du second constituant tout le film, nous montre bien la prophétie et, partant, le destin du héros qui est déjà joué, dès les cinq premières minutes du film. Insister sur ce moment est l'occasion de vider le récit de ses soubresauts dramatiques : les soixante-sept minutes constituant le deuxième plan sont le temps pour endurer ce qu'il reste à vivre⁴.

Lorsque Kovács définit la série noire, il prend soin de renvoyer l'adjectif « noir » à « l'atmosphère lugubre de ces films », comme à « la tradition stylistique qui marque ces films [les films noirs], l'expressionnisme », où l'on trouvait déjà « l'usage du clair-obscur selon les états psychologiques exprimés par la narration » – autant de principes qui reviennent dans le film *noir*⁵. L'auteur en conclut cependant qu'il « n'existe bien sûr aucun rapport réel entre le *film noir* des années cinquante et les films d'Europe de l'Est du post-communisme »⁶ – une affirmation qui nécessiterait à elle seule une étude entière. Sans prétendre la réaliser ici, je souhaite rappeler que de profondes convergences de contextes historiques existent entre les États-Unis des années 1940 et 1950, et la Hongrie des années 1980 et 1990. Esquenazi critique une affirmation de John Belton en raison d'un principe de méthode, il n'en reste pas moins que parler « d'une expérience spécifiquement américaine du désespoir et de l'aliénation des périodes de la guerre et de l'après-guerre »⁷ ne peut manquer de renvoyer à l'expérience historique hongroise.

C'est sans surprise que ces expériences historiques se retraduisent par des transformations sur le plan poétique, des parti-pris esthétiques et narratifs que l'on retrouve d'un côté comme de l'autre, nous

1 Jean-Pierre Jeancolas, *L'Œil hongrois*, *op. cit.*, p. 295.

2 Olivier de Bruyn, « *L'Homme de Londres* », *Positif* (557-558), août 2007, p. 85.

3 David Bordwell, « The Sarcastic Laments of Béla Tarr », *op. cit.*

4 Sylvie Rollet, « L'étoffe rythmique à l'épreuve du monde : une théorie à l'oeuvre », *op. cit.*, p. 128.

5 Kovács András Bálint, « La "série noire" post-communiste », *op. cit.*, p. 35-36.

6 *Ibid.*, p. 36.

7 John Belton, cité dans Jean-Pierre Esquenazi, *Le Film noir*, *op. cit.*, p. 143.

mettant sur la voie d'une parenté peut-être plus profonde que ne le dit Kovács : le film noir américain est aussi une attaque contre le classicisme sur un plan stylistique, et contre le modernisme sur un plan philosophique. Fehér répond au modernisme qui lui est attribué par Vince comme à une accusation : le style de *Crépuscule* serait « complètement traditionnel, presque conservateur. Le film raconte la plus simple histoire du monde. Il n'y a ici rien de compliqué »¹, alors que pour Kovács, « l'originalité de *Damnation* à la fin des années 1980 fût de ramener un certain nombre de solutions formelles jugées *démodées* depuis environ une décennie »². Nous retenons ce désir d'opposition à la modernité, associée au moins partiellement à l'échec de l'envahissante modernité communiste, ainsi que la volonté de se placer du côté de la simplicité, quitte à prétendre, un soupçon de mauvaise fois à l'appui, à un traditionalisme conservateur. Ou encore : la ville noire partage d'importantes similitudes avec la conception des paysages qu'ont ces cinéastes hongrois, et notamment dans le rapport que tous ces décors entretiennent avec les protagonistes. Hopper est aussi important pour les américains, que pour Janisch qui s'émerveille sur une station essence de la campagne hongroise³.

Face à leurs parents américains, les films de la série noire marquent pourtant un pas de côté : « c'est une histoire criminelle très simple, mais vraiment pas une histoire criminelle, bien sûr. C'est un drame humain prolétarien profond. »⁴ Expliquer ainsi *L'Homme de Londres* revient à mettre efficacement le spectateur sur la voie du basculement qui s'effectue entre le film noir et la série noire, les seconds délaissant toute l'énergie normalement dévolue à la narration ou au suspense, pour la ré-investir en un drame social (« humain ») et philosophique (« profond »). La déception est encore au rendez-vous pour certains spectateurs, comme pour Horton qui attendait une adaptation du *Facteur sonne toujours deux fois* (*The Postman Always Rings Twice*, James M. Cain, 1934), et a reçu *Passion* : « sa fin est faible, décevante et amoindrit l'éthique du film noir, avec sa tristesse et sa simplicité. »⁵ On le sent, le prisme par lequel l'auteur voit le film est encore largement orienté par ses attentes quant à un film noir et, donc, par l'hégémonie de la narration, alors que comme le note plus justement un autre critique, Fehér délaisse « des pans entiers du récit de James Cain, mais en [saisit] la noirceur, le tragique, la violence. »⁶ Au travail de la narration répond un travail redoublé des atmosphères.

De l'autre côté du genre, formant la deuxième catégorie grâce à laquelle tous les films du corpus peuvent être identifiés, se trouve la fable, ou le conte⁷. *Woyzeck*, *Les Harmonies Werckmeister* ou *Le Cheval de*

1 Zalan Vince, « A talány rendezője », *Filmvilág* (2), février 1990.

2 Kovács András Bálint, *Béla Tarr*, *op. cit.*, p. 4.

3 Le storyboard de *Long crépuscule* est introduit à l'aide de la *Pompe à essence* de Hopper.

4 Fionn Meade, « Béla Tarr », *op. cit.*

5 Andrew Horton, « Hungarian New Waves: New trends in Hungarian Cinema at London's ICA », *op. cit.*

6 Gérard Camy, « Regards sur les cinq adaptations cinématographiques du Facteur sonne toujours deux fois », *L'Avant-Scène Cinéma* (531), avril 2004, p. 12.

7 Jean le Rond d'Alembert, dans l'encyclopédie de Diderot, différencie le conte et la fable de la sorte : « il y a cette différence entre le conte et la fable, que la fable ne contient qu'un seul et unique fait, renfermé dans un certain espace déterminé, et achevé dans un seul temps, dont la fin est d'amener quelque axiome de morale, et d'en rendre la vérité sensible ; au lieu qu'il n'y a dans le conte ni unité de temps, ni unité d'action, ni unité de lieu, et que son but est moins d'instruire que d'amuser. » Dans cette optique, la fable serait plus proche de la série noire que le conte. Toutefois, son passage dans le langage cinématographique allié, de surcroît, à sa subversion, tendent à annuler leurs différences en les plaçant sur un pied d'égalité.

Turin viennent compléter la liste de films noirs¹. L'espace entre l'un et l'autre apparaît comme un gouffre ; ils sont pourtant très proches sur certains points. Simsolo les lie ensemble lorsqu'il parle de deux films d'Ulmer (*Strange Illusion*, 1945 et *Murder my Beat*, 1955), en expliquant qu'ils reposent tous deux sur « une atmosphère étouffante, fascinante et onirique, tout en réussissant à produire une poésie visuelle avec des intérieurs inquiétants (asile d'aliénés dans *Strange Illusion*) ou d'étonnants paysages naturels (campagne envahie de neige dans *Murder my Beat*). Ces moments de grande beauté indiquent combien Ulmer refuse de s'embarrasser d'un réalisme extérieur et se fonde sur le symbolisme et la fable pour parler de la malchance causée par le hasard et par soi-même. »² Peu de mots, dans cette citation, ne pourraient s'appliquer à la description d'un film du corpus. Mais au-delà, l'idée phare est cette façon qu'a le film noir de repousser les limites du classicisme et d'en appeler à l'onirique, à un réel sur-réel, afin de délivrer son expérience du monde comme histoire. La fable et le film noir peuvent aller main dans la main, ce que Lengyel ressentait bien dans *Damnation* : « une intrigue à peine esquissée – rappelant très vaguement le film noir américain – sert de prétexte à l'enfermement des personnages dans une dialectique infernale [...] Ici, la forme exploite et développe en même temps les ressorts de la fable. »³ Il faut donc insister sur la perméabilité de ces frontières génériques : si chaque film s'inscrit aisément et majoritairement dans l'un des deux genres cités, tous empruntent aussi à l'autre, faisant fonctionner film noir et fable comme les deux faces d'une même pièce : le thème de la manipulation politique dans les *Harmonies Werckmeister*, contre l'apocalypse finale de *Damnation* ; *Woyzeck* inclut un policier, un passage à tabac et des meurtres, quand *Ombre sur la neige* contient des flashbacks et une longue séquence de délire halluciné qui vient rompre avec les lois du réel auquel le film faisait mine de se plier.

Concrètement, les marques de la fable sont identifiables dans quatre domaines principaux : les influences qui traversent les œuvres, la construction des décors, celle des personnages, ainsi que jusqu'à certaines formes narratives. Ces marques nous permettront d'identifier le type de conte qui se trouve convoqué. Tarr parle des aventures du Baron de Münchhausen comme de son « conte préféré », au motif que le personnage « se tire lui-même par les cheveux pour se sortir de la merde. Donc, ici, pas question ni de Dieu ni du Diable. Il n'est question que des hommes, de la façon dont ils vivent ici et maintenant. »⁴ La fable devient alors une façon de s'inscrire dans le fantastique qui permet le rejet du monde spirituel, au profit d'un athéisme bien terrestre, et paradoxal uniquement en apparence. Krasznahorkai mentionne volontiers son goût pour la littérature espagnole flirtant avec le fantastique : Borges, Carpentier, Cortázar, Rulfo⁵.

Les Harmonies Werckmeister conjugue diverses influences formant ce que Tarr a, à plusieurs reprises,

Toute différenciation marquée, dans ce contexte, paraît manquer de pertinence, aussi utiliserai-je indifféremment l'un et l'autre, attendu qu'ils subissent d'importantes transformations. Définition en ligne sur <http://xn--encyclopedie-ibb.eu/index.php/beaux-arts/1168398448-litterature/1900319-CONTE>

1 Parmi les films gravitant autour de la série noire et empruntant au conte, on peut mentionner *Mon XXe siècle* d'Enyedi Ildikó, *Delta* de Mundruczó Kornél ou encore *Long Crêpuscule* de Janisch Attila.

2 Noël Simsolo, *Le Film noir : vrais et faux cauchemars*, op. cit., p. 214.

3 David Lengyel, « De deux sons de cloche : la métaphore dans le cinéma de Béla Tarr », op. cit., p. 267.

4 Tarr Béla, « Tous ces films ne servent à rien s'ils ne changent pas les idées des hommes », op. cit., p. 14.

5 Mauro Javier Cardenas, « Conversations with László Krasznahorkai », op. cit.

qualifié de « très beau conte de fées »¹. Hranitzsky le voit comme « très proche du *Magicien d'Oz* »², quand d'autres y voient aussi une « fable allégorique d'inspiration dostoïevskienne »³. La fable est proche, tant à travers les décors que les personnages, puisqu'outre la baleine d'essence quasi-divine et le Prince maléfique, créature difforme, « les briques lézardées des murs leur confèrent la présence rugueuse des façades d'Europe du Nord et de l'Est. Dans cette ambiance qui pourrait être de Brême ou de Prague, d'Hoffmann ou du *Golem*, János erre comme un chevalier en armure [...] et si Jonas est une anagramme de János, Jason en est une autre. »⁴ L'auteur rappelle aussi que les relations géographiques entre les lieux sont caractérisées par leur flou spatial : impossible de comprendre comment ils sont reliés, quand bien même János passe beaucoup de temps à marcher d'un endroit à un autre.

Le Cheval de Turin est l'autre face de ce versant des films de Tarr. Ces deux fables sont liées plus intimement que tous les autres. Dès la construction de la maison, les intentions de Hranitzky sont claires : « cette forme de toit ne convient pas. La maison ressemble à un pain d'épice. Nous avons besoin d'une habitation revêche. Tu vois les maisons qu'on dessinait quand on était enfant ? Un carré et un toit par dessus. On obtient la maison d'un conte. »⁵ Les décors présentent donc un ultime refuge face à la désolation d'un monde post-apocalyptique, les personnages secondaires, tels le voisin ou les Tsiganes, sont marqués par leur caractère fantastique, et la narration elle-même fait mine de suivre une Genèse inversée qu'elle transforme en la matière d'un fantastique maudit.



Fig. 78 : *Woyzeck* dans sa cabane

Les moyens que déploie Szász pour inscrire la pièce de Büchner dans le registre du conte sont tout aussi nombreux. Citons, au premier plan, le basculement d'une tirade où se joue déjà la vie et le destin du héros en ouverture du film. De plus, il choisit de le faire commencer par la formule classique *egyszer volt, hogy nem volt*, littéralement signifiant « il était une fois, où il n'était pas » mais que l'on traduirait plus simplement par « il était une fois »⁶. Ce procédé est associé à une séquence d'ouverture

1 Cyril Neyrat et Emmanuel Burdeau, « Plus de pitié », *op. cit.*, p. 32.

2 Jonathan Romney, « Out of the Shadows », *op. cit.*

3 Emeric de Lastens et Lucie Wright, « Ecce homines : la pesanteur et la grâce selon Béla Tarr », *op. cit.*, p. 91.

4 Baptiste Debicki, « Le Monde nouveau : *Les Harmonies Werkmeister* ou l'éclipse de l'innocence », *op. cit.*, p. 275.

5 Jean-Marc Lamourre, *Tarr Béla, I Used to be a Filmmaker*, *op. cit.*

6 La version hongroise est plus lugubre : le « où il n'était pas » plane comme une malédiction sur les lieux.

volontairement irréalisante, puisque le personnage est assis dans sa cabane comme au milieu de rien, enveloppé d'obscurité [Fig. 78]. Autre procédé renforçant le caractère magique de certaines interactions, la relation adultère entre Mari et le policier impacte Woyzeck à distance : lorsqu'elle claque la porte de dépit et dit à son amant « juste touche-moi ! », un cut montre Woyzeck, qui vient de couper légèrement le Capitaine qu'il était en train de raser. Plus encore, après que les amants aient fait l'amour, Woyzeck monte dans un wagon duquel les vitres se fendillent en un grand bruit, parfaitement irréel et symbolique. Le *Stabat Mater* de Pergolesi démarre alors, et Woyzeck retrouve l'enfant auquel il rend sa Bible, ainsi que la mystérieuse amulette : *nekem már nem kell*, « je n'en ai plus besoin désormais. Elle [Mari] était l'unique. La vraie. » Le « paysage apocalyptique »¹ noté par Schubert, la présence de cette voix-off qui, de surcroît, est celle d'un enfant omniscient au ton grave, triste et rocailleux, l'atmosphère de fantastique liée à la folie croissante du héros et qui permet de jouer avec les frontières du réel, le caractère exagérément animal des personnages – tout ceci concourt à faire de *Woyzeck* un conte maudit.

Chez Janisch, l'influence de la fable se fait moins pressante, sans disparaître complètement – Kafka et Hoffmann sont parmi ses auteurs favoris². L'étrangeté naît alors « d'un enchaînement de dérèglements qui, selon l'idée des mondes parallèles, fait qu'il suffit qu'un détail dysfonctionne pour que plus rien ne ressemble à rien. »³ Fehér, de son côté, continue de montrer les interactions qui existent entre le film noir et la fable, puisqu'un fantastique léger est convoqué au service de la noirceur de l'atmosphère, et notamment pour la figure du

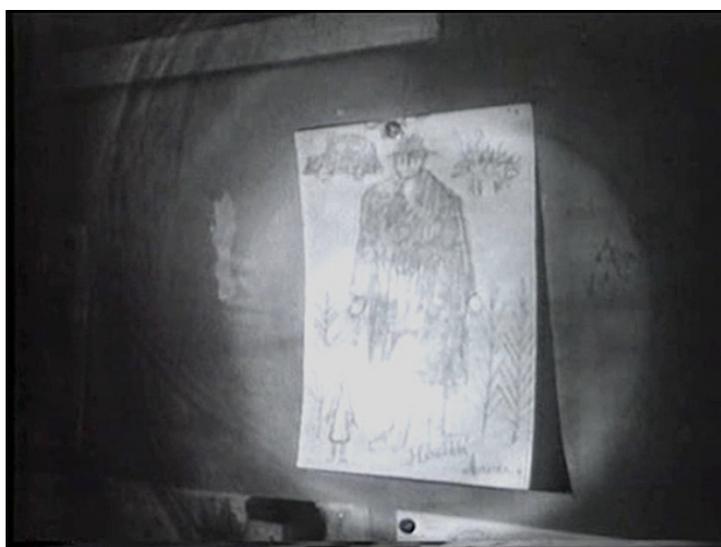


Fig. 79 : Le géant et ses hérissons (Crépuscule)

meurtrier, vu par le regard des enfants : *az óriás minden héten találkozott Annával*, « le géant rencontrait Anna tous les week-ends », à la croix. Sur le dessin que la petite disparue en a fait, on voit le géant lui donner ce qu'elle appelle des « petits hérissons » (en réalité des chocolats ornés de petites pointes) [Fig. 79]. Le géant est aussi appelé le « magicien », on peut « le voir quand on veut » et il vit dans la mystérieuse forêt.

Les marques de la fable et du conte sont présentes partout, mais il s'agit d'une fable maudite, noire, peuplée de vilains inquiétants, et sa morale est profondément désespérée – quand elle parvient à faire l'économie d'une ironie grinçante. « Gogol, Dostoïevski et Kafka, dont les fables de désastre ont construit une terreur pure de rien du tout »⁴ sont les modèles moraux. Car en effet, pour Fiant, si la fable

1 Schubert Gusztáv, « A Büchner-puzzle », *Filmvilág* (3), mars 1994.

2 Mario Adobati, Entretien avec Másik János, Forgách András et Marcovich Anikó, 8 juillet 2015.

3 Stéphane Bouquet, « Ombre et Crépuscule », *Cahiers du Cinéma* (525), juin 1998, p. 77.

4 John Orr, « Béla Tarr Circling the Whale », *op. cit.*, p. 23.

cinématographique est caractéristique de l'esthétique narrative des récits soustractifs, c'est parce que son utilisation permet, d'une part, de s'affranchir d'une « progression dramatique rigoureuse » mais, avant tout, parce qu'elle permet ainsi de servir une « position d'ordre moral »¹. Quand la fonction du conte est bien, comme l'affirme Benjamin, de nous renseigner « sur les premières tentatives de l'humanité pour se délivrer du cauchemar dont le mythe avait opprimé sa poitrine »², on peut penser avec Elsaesser que la notion de genre entretient avec les sentiments nationaux un rapport privilégié : « puisque les genres véhiculent tout à la fois des stéréotypes socialement acceptables et des comportements transgressifs, ils constituent les moyens les plus directs pour le cinéma de s'articuler aux identités idéologiques et historiques de son public, donc au savoir situé, aux préjugés et aux préférences d'une communauté donnée – en bref, à ses codes culturels mais aussi à ses normes et à ses valeurs, en perpétuelle évolution. »³ Cette version maudite de la fable comme la version subvertie du film noir sont les passeurs du besoin de narrer l'expérience historique hongroise – elle-même maudite.

III.1.1.4 PRISONNIERS DE L'HISTOIRE

Contre le récit rythmé par des péripéties qui viendraient rompre brutalement, découper, voire déchirer la trame narrative, ces films proposent des récits prenant plus volontiers une forme plane, continue : « un processus général de dégradation inarrêtable »⁴ ou une « lente dévastation inarrêtable »⁵. De Rancière à Rollet, de Marguet à Kovács, cette question a été le moteur de certaines des plus riches analyses produites par les spécialistes de Tarr. Ces paragraphes synthétisent ces analyses autour de notions opératoires dans le champ de l'histoire des mentalités (comme l'attente ou le désespoir), sans chercher à prolonger la réflexion commune sur des questions ayant déjà tant suscité l'enthousiasme des chercheurs et critiques – l'enjeu de cette recherche réside bien plutôt dans la mise en relation (et ses modalités) des analyses cinématographiques et historiennes.

III.1.1.4.1 Figures du désespoir

La question du temps du récit comme processus général de dégradation amène l'inévitable question du temps de l'histoire. Le cercle, la spirale et le labyrinthe – les formes d'enfermement et de circularité – y sont naturellement présents, mais ne suffisent à le définir. Il faut encore penser la vectorisation de ce temps, ainsi que ses rythmes.

L'attente est l'inlassable compagne du quotidien. Elle rassemble plusieurs articulations temporelles entre passé, présent et futur, et semble répondre à la question de savoir ce qu'il resterait du

1 Anthony Fiant, « Des films gueules de bois : notes sur le mutisme dans le cinéma contemporain », *op. cit.*, p. 94.

2 Walter Benjamin, « Le Narrateur. Réflexions à propos de l'oeuvre de Nicolas Leskov » [1939], dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2003, p. 289.

3 Thomas Elsaesser, « La notion de genre et le film comme produit “semi-fini” : l'exemple de *Weihnachtsglocken* de Franz Hofer (1914) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* (50), 15 décembre 2006.

4 Kovács András Bálint, « *Satantango* », *op. cit.*, p. 240.

5 Bikácsy Gergely, « A reménytelenség vigasza », dans *Magyar filmrendezőportrék*, éd. Vince Zalán, Budapest, Osiris, 2004, p. 9.

temps, une fois qu'il se trouve vidé de son sens, et que le champ d'expérience ressemble à un champ de ruines ? Peut-on encore seulement parler d'horizon d'attente ? Cette forme de l'attente, détachée de son futur parce qu'étouffée par un passé traumatique qui fait irruption (qui fait symptôme) dans le présent, couplée à la destruction du statut de l'événement et de la possibilité, même virtuelle (mais non fatalement illusoire) du changement qu'il représentait blesse par la drastique fermeture du régime d'historicité qu'elle impose.

*Tout – nous disons-nous en nous-mêmes –
Viendra après, mais rien ne vient
Après¹*

L'enracinement de cette croyance – véritable pièce d'une structure mentale – dans les œuvres hongroises est total : « en quelque direction qu'on regarde, on voit de la même façon cette fin de siècle dans le film hongrois : le passé, d'une certaine façon, ne peut pas prendre fin, le futur, en revanche, ne peut commencer. »² Le futur est désinvesti par le présent enflé de l'attente, ce que montre par exemple la séquence d'ouverture de *Damnation* [cf. p. 207], ainsi que la quasi totalité des minutes de cinéma qui constituent le corpus à la suite de cette séquence initiale. L'influence de Beckett peut certes être convoquée, elle ne justifie pas pour autant l'uniformité de cette représentation que seule une expérience commune peut expliquer. Soulignons ici que la comparaison est toujours d'une très grande légèreté ; l'attente a ses formes, qui varient d'une poétique à une autre, et une comparaison du cœur battant de ce cinéma ne peut absolument pas se résumer à la formule suivante : « comme chez Beckett, les personnages attendent, et ils se fixent dans une attente sans objet. »³ Pour comparer deux poétiques de l'attente, il importe de les replacer dans leurs structures poétiques et d'analyser leurs charges historiques respectives, qui seules leur donnent leur identité propre [cf. p. 462-465].

L'attente sans le futur signifie le *mozdulatlanság*, l'immobilité de toutes choses qui vient après que « mâcher devienne douleur, avaler devienne agonie. Ensuite tout ralentit et en dernier lieu vient... le plus terrible, une immobilité », faisait dire Krasznahorkai à l'un des villageois du *Tango de Satan*. Elle définit une grande partie du régime d'historicité hongrois, et s'est trouvée traduite brutalement, sans concession, dans les films du corpus. En ce sens, la citation suivante de Rollet résume parfaitement l'ambivalence propre à ces films :

La structure narrative circulaire, le présent suspendu dans une attente indéfinie et pourtant sans avenir, qui caractérisent les films de la trilogie, affichent une vision désenchantée du mouvement de l'histoire. Toutefois, cette absence d'illusion se double d'une extrême attention du cinéaste à ce que l'on pourrait appeler la persévérance, voire l'obstination du vivant contre la progression inexorable du pourrissement.⁴

S'il faut laisser la question de la résistance encore de côté, on retient en revanche avec l'autrice

1 Petri György, *L'époque d'imbéciles intrépides arrive*, *op. cit.*, p. 59.

2 Schubert Gusztáv, « Rejtőzködő évtized », *Filmvilág* (3), mars 2002.

3 Jean-Marie Samocki, « Tant de nuits », *Vertigo* (41), automne 2011, p. 119.

4 Sylvie Rollet, « Filmer la figure humaine "au milieu" des choses : le cinéma selon Béla Tarr », *op. cit.*

l'articulation des trois catégories temporelles qui constituent une réflexion sur la « condition temporelle de l'humanité »¹ et, quoi que partiellement, sur le régime d'historicité. Cette condition temporelle peut-être résumée ainsi : 1) champ d'expérience multi-traumatique, qui se traduit par la mise-en-scène d'une mémoire infiniment blessée ; 2) présent de l'attente, infini, enflé ; 3) absence de signification de l'histoire² – l'attente est sans objet puisque le passé n'a jamais pu tenir ses promesses. La tension existant entre champ d'expérience et horizon d'attente est terrible, et terriblement toxique.

Cette douloureuse équation (temps = attente – futur) est en partie responsable du désespoir profond qui hante les personnages des films : les films de la maturité tarrienne « ont témoigné du déclin et de la chute du communisme, puis de la venue d'un temps apparemment dépourvu de toute orientation et de toute foi en un futur meilleur. Ils témoignent aussi de la fin de l'espérance d'un nouveau monde de la liberté et d'égalité et du désenchantement à l'égard de la promesse capitaliste qui a succédé à l'effondrement de la promesse socialiste. »³ Sans nier les idées avancées par Rancière, il importe de rappeler que ces relations entre les œuvres et leur contexte historique sont infiniment plus complexes et perdent beaucoup de leur intérêt à être ainsi vulgarisées. Le désespoir est cependant bien la conséquence de l'expérience historique, celle du double complexe en premier lieu, celle aussi d'utopies déçues : les films « présentent des situations qui sont le résultat d'idéaux n'ayant pas tenu leurs promesses. »⁴

Dès *Damnation*, Krasznahorkai place des monologues dans la bouche de Karrer, lui faisant déclamer à la chanteuse, puis à l'aubergiste :

Je suis assis là à regarder en vain la fenêtre. Année après année, j'ai été assis là. Quelque chose me dit toujours que je vais devenir fou. Mais je ne perds pas la raison, et je n'ai pas peur de la perdre. La peur et la folie signifieraient que j'ai besoin de me cramponner à quelque chose. Mais je ne m'accroche à rien. Ce sont les choses qui s'accrochent à moi. On veut que je les observe. Que j'observe le désespoir. Regarder à ma fenêtre, sous le ciel gris et la pluie torrentielle, tel un chien chétif, ivre, marchant dans les flaques. [...]

Ainsi c'est une belle histoire de famille. Mais elle finit comme toutes les autres histoires, parce que toutes les histoires se finissent mal. Toutes les histoires sont des histoires de désintégration⁵. Les héros se désintègrent toujours, se désintègrent tous de la même façon.

La résignation et le fatalisme, naturellement, sont puissants : « pour le héros du film nous voulions créer un personnage, qui sait “tout” du monde, et n'a pas d'illusions. Notre héros, Karrer, est un homme qui sait exactement qu'attendre de sa propre vie »⁶ dit Krasznahorkai, qui a évidemment laissé son

1 Sylvie Rollet, « L'étoffe rythmique à l'épreuve du monde : une théorie à l'oeuvre », *op. cit.*, p. 128.

2 Sylvie Rollet, « Le Temps des hommes », *op. cit.*, p. 35. Rollet parle aussi d'une « durée sans finalité ni signification » dans « L'étoffe rythmique à l'épreuve du monde : une théorie à l'oeuvre », *op. cit.*, p. 128.

3 Jacques Rancière, « Poétique et politique de la fiction », dans *Béla Tarr : de la colère au tourment*, éd. Corinne Maury et Sylvie Rollet, Crisnée, Yellow Now, 2016, p. 139.

4 Anthony Fiant, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, *op. cit.*, p. 43.

5 Je souligne. Ajoutons au dossier à charge du sens qu'étymologiquement, le nom est constitué d'un suffixe transformant substantivant le verbe *épiül*, « construire », et du pré-verbe (*igekötő*) *le-*, « vers le bas ». La construction étymologique du mot hongrois insiste plus encore sur la déconstruction *vers le bas*, sur le désir d'horizontalité (lié à la plaine et aux forces destructrices de la nature) contre celui de verticalité (lié à la culture, aux forces constructives de l'humanité).

6 Kovács András Bálint, « Monológok a *Kárhozatról* », *op. cit.*

empreinte sur cette première collaboration avec le cinéaste, qui n'est pourtant pas adaptée d'un de ses romans. Mais au-delà du complexe d'infériorité, les films se redoublent d'une représentation féroce du désespoir. Pour Kövesdy, le désespoir s'est radicalisé depuis *Damnation*, puisqu'il dénonce la disparition de la foi en une possible rédemption¹ – une notion qui implique, déjà, une tension du champ d'expérience dans le présent de l'horizon d'attente. Ainsi, comme le rappelle Pólik, « il n'y a pas – il ne peut pas y avoir – de héros optimistes dans ces films, qui regardent avec espoir en direction du futur ; seulement des victimes passives qui souffrent de la fin du monde, qui au mieux se torturent les uns les autres avant de mourir. »²

Des images particulièrement marquantes du désespoir se trouvent parmi les protagonistes de *Crépuscule*. Le supérieur du héros lui dit qu'il ne trouvera jamais le meurtrier, qu'il y en a trop. La mise-en-scène insiste alors beaucoup sur cette affirmation, en accentuant le pessimisme profond : le personnage se penche en avant, le cadre se rapproche du personnage, et le baigne ainsi dans un éclairage très marqué [Fig. 80]. Ici se joue une vérité importante aux yeux du cinéaste, qui expose le cadre de la diégèse afin d'appeler le spectateur à réfléchir sur une situation plus générale. C'est

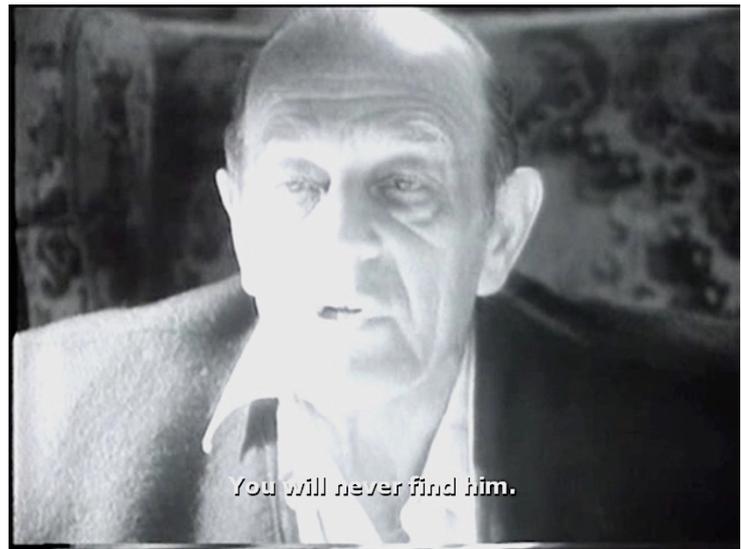


Fig. 80 : Fatalisme et désespoir baignés dans la lumière (*Crépuscule*)

aussi le cas de la descente aux enfers du héros, alors qu'il échoue effectivement à saisir le meurtrier présumé (l'affaire finit en eau de boudin, puisqu'il retrouve la voiture, mais l'homme a disparu). De l'autre côté, le personnage du Professeur mâche le désespoir jusque dans sa diction, le rythme anormalement lent de ses paroles et son intonation incroyablement trainante. Le temps qu'il met entre chaque morceau de phrase et le silence qui en découle sont d'une pesanteur peu commune. Les deux films de Fehér sont les plus désespérés du corpus – ce qui n'est pas peu dire ; *Passion* se clôt sur une danse lente et d'une tristesse infinie, alors qu'ils ont en apparence réussi leur coup. Le désespoir n'en est que plus éclatant, après que l'illusion justificatrice ait disparu : le patron, troisième larron de ce trio infernal, avait jusqu'alors bon dos, qui pouvait porter toute la peine, les tourments et le mal-être des amants diaboliques. Mais une fois l'ennemi disparu, force est de constater que le mal-être demeure, ici profondément, ontologiquement. Difficile de ne pas y voir la représentation d'un sentiment vital, dont ces auteurs font la découverte et l'expérience après la chute du régime communiste et la disparition de l'ennemi qui brillait par son évidence fallacieuse. Est-ce que le désespoir fehérien fût aussi intense en raison de son âge plus avancé, lui ayant alors donné une vision de la vie plus noire encore, lui dont la génération (il est né le 12 février 1939) a été

1 Kövesdy Gábor, « Léket kapott élek. Dokumentum és fikció viszonya Tarr Béla korai filmjeiben », *op. cit.*, p. 89.

2 Pólik József, « The Attraction of the End: Béla Tarr's *The Turin Horse* », *op. cit.*, p. 12.

le témoin actif de 1956 et de ses suites ? Est-ce que celui-ci fût causé par quelques événements, circonstances, expériences ayant façonné sa vie personnelle ? Je ne pense pas qu'il y ait de réponse à cette question pour ce cinéaste regretté, disparu trop tôt et dont l'oeuvre demande l'évidence critique internationale qu'a acquise celle de son émule Tarr.

Il est à noter qu'au niveau des personnages, le désespoir prend parfois une forme particulière, érigeant l'apathie (prolongation de l'indifférence) en paradigme poétique. Ainsi en va-t-il du héros de *Stand de tir*, d'une grande mollesse et qui semble comme abandonné par la vie. Ceci est à mettre en lien avec deux films hongrois, adaptés d'oeuvres du romancier Hazai Attila, proches de la série noire dans leurs thèmes et leur rapport à l'histoire, mais trop différents dans leur poétique (conception du temps trop différente, budget quasi-amateur, etc.) pour pouvoir être pleinement intégrés au corpus : *Aucune fille n'a encore eu un tel effet sur moi* et, dans une moindre mesure, *Le Blues du sucre*. Les deux œuvres se présentent comme des explorations sociologiques de la jeunesse intellectuelle alternative de Budapest dans les années 1990. Le constat est, à sa façon, plus désespéré encore que dans les films de la série noire et pourrait être résumé dans cet échange entre deux protagonistes d'*Aucune fille n'a encore eu un tel effet sur moi* qui se rencontrent : *mi van ? Semmi*, soit « qu'est-ce qu'il se passe ? » (au sens de « comment vas-tu ? ») « Rien. » Il ne se passe, concrètement, rien. Les personnages sont d'une passivité infinie, se laissant porter par une vie qui devrait être palpitante (rythmée par des concerts, des fêtes, de l'écriture et tout ce qui compose la vie underground de la capitale), mais qu'ils vivent à reculons. Le héros est solitaire, profondément déprimé et narre ce qu'il vit d'un ton monocorde. Dans sa relation avec la fille que le titre évoque cyniquement, il ne montre aucun sentiment, paraît plus lassé qu'humainement possible. Le sentiment dominant le film est l'indifférence. Le changement de régime a eu lieu et, à l'évidence, n'a rien apporté de bon. Les personnages n'attendent plus que l'histoire leur arrive ; ils n'attendent absolument rien et n'en ont plus rien à faire. En ce sens, si l'on s'accorde à penser les films de la série noire avant tout comme des films imprégnés de la crise des années 1980 et des premiers temps du changement de régime, les deux œuvres sont plutôt de purs produits du post-communisme acté, des conséquences assimilées de 1989. L'opus suivant participe de la même logique, même s'il est moins indifférent, un peu moins déprimé, un peu plus philosophique – à peine.

Tarr, de son côté, ne s'arrête pas à *Damnation*. *L'Homme de Londres* marque une forme de gradation, de radicalisation dont *Le Cheval de Turin* était l'inévitable suite. La musique seule suffirait à le montrer, puisque la composition des thèmes évolue de façon dramatique. Pour *L'Homme de Londres*, Víg explique que Tarr rejeta certaines de ses idées musicales, jugées « pas assez effrayantes »¹. La leçon en fût à l'évidence retenue pour la composition des thèmes du film suivant, puisque la musique du *Cheval de Turin* est, sans aucun doute possible, la plus lugubre de la collaboration Tarr-Víg. Le duo abandonne ici l'accordéon et les musiques populaires inspirées de danses traditionnelles comme le piano élégiaque des *Harmonies Werckmeister*, concentrant l'instrumentation sur un thème joué par les cordes grinçantes, faisant appel à un motif répétitif exprimant plus que jamais la forme du temps lui-même, descendant, crissant

1 Michael Guarneri, « Béla Tarr, Fred Kelemen, Mihály Víg », *op. cit.*

et circulaire comme des rouages mal huilés¹. Tout espoir en est évacué, n'y survit que la répétition du temps d'avant infini. Peut-être faut-il y voir la justification de sa présence importante tout au long du film, et non plus seulement à des moments cruciaux et symboliques comme c'était le cas dans *Les Harmonies Werckmeister*².

Chacun des films du corpus peut aisément supporter une démonstration similaire de l'omniprésence du désespoir à chaque niveau du langage qu'il déploie (discours, personnages, musiques, décors, etc.). Ici se trouve la justification première de l'absence au corpus d'un film comme *Mon XX^e siècle* qui, malgré des ressemblances esthétiques pouvant induire en erreur, procède d'une philosophie profondément positive, pleine d'amour, d'espérance et d'émerveillement, absolument incompatible avec la série noire. Prenons enfin l'exemple du travail personnel de Kovács Attila, architecte et chef décorateur notamment sur les films de Janisch, que György Péter décrit en ces termes :

*L'imitation du réalisme socialiste, qui ressemble innocemment au design Nazi par plus qu'une simple coïncidence, est le point de départ de son design et de son interprétation. Le monde scénographique de Kovács Attila, en plus d'imiter les discours politiques sur l'architecture, a toujours été chargé d'un profond sens métaphysique. Il comprenait et exprimait le désespoir et la solitude absolus.*³

György saisit très bien ici l'ambivalence de la nature du désespoir à la hongroise, entre déceptions politiques et vertiges existentialistes. Comme le dit Kovács, le sentiment exprimé ici, appartenant à des

*millions de personnes ordinaires vivant en Europe de l'Est [est celui] de déception, de s'être fait avoir, parce que le travail de toute une vie a été gâché, parce qu'elles sont devenues les victimes d'intrigues mesquines ; elles furent dupées par des aventuriers politiques, et elles peuvent voir le même monde corrompu avec des acteurs différents dans des décors différents, avec une idéologie différente. On ne peut faire confiance à personne et on ne peut croire en rien, puisque tous les idéaux ont été utilisés pour abuser des gens sans défense.*⁴

Un désespoir politique en premier lieu, lié à une longue série de déceptions dont la dernière – le changement de régime autour de 1989 – sera étudiée dans le chapitre suivant ; un désespoir ontologique aussi (qui en découle), très bien exprimé par les dernières images de *Voyage sur la plaine* : après un plan noir durant lequel seul le son grinçant d'une balançoire se fait entendre, Víg récite un dernier poème de Petőfi :

1 Le thème n'est pas sans rappeler certains Lieder de Schubert, et notamment « Der Leiermann » (« Le Joueur de vielle ») qui clôt le cycle du *Winterreise* (*Voyage d'hiver*), composé sur des poèmes de Wilhelm Müller en 1827, un an avant la mort du compositeur. Ce Lied évoque en cinq brèves strophes un vieux joueur de vielle qui lui-même rappelle le personnage d'Ohlsdorfer, démuni, seul. En dernier lieu, c'est la relation des auteurs à leurs personnages qui justifie au mieux la comparaison, puisque dans un cas comme dans l'autre, cette pauvreté et de dénuement les plus extrêmes sont, de façon levinassienne, l'occasion de la plus grande humanité.

2 En ce sens, *L'Homme de Londres* se place à un juste milieu entre les deux approches de l'utilisation de la musique.

3 György Péter, « Hungarian Marginal Art in the Late Period of State Socialism », *op. cit.*, p. 196. Je souligne.

4 Kovács András Bálint, *Béla Tarr, op. cit.*, p. 4.

*La vie ne vaut même pas autant
qu'un pot cassé jeté de la cuisine
et des parois desquelles le vieux mendiant lèche la nourriture séchée*

Pour les films moins directement politisés du corpus, comme *Ombre sur la neige* ou *Stand de tir*, le caractère désespéré est palpable à chaque instant ; l'engagement social direct est remplacé par une attitude plus passive à l'histoire, mais qui pourtant ne peut s'en dépêtrer : il ne fait aucun doute que tous ces films sont imprégnés de leur contexte historique global à différents niveaux, aussi faut-il immédiatement se défaire de l'hypothèse souvent défendue selon laquelle le cinéma hongrois, suite à la disparition de l'ennemi communiste, aurait eût du mal à retomber sur ses pattes. Jean-Michel Frodon écrit ainsi, en 1992 dans *Le Monde* : « disparu cet adversaire clairement identifié, les réalisateurs paraissent déboussolés, habitués à moudre le grain de la désespérance sans plus savoir où s'approvisionner, sinon dans de solitaires introspections. »¹ Le problème qui enlève toute pertinence à une telle affirmation vient, encore une fois, de la superficialité des liens réalisés entre cinéma et histoire, contraire à la complexité inhérente aux phénomènes vivants comme aux représentations. Une observation de l'histoire hongroise et de son influence sur les arts qui se serait offerte le luxe d'un jeu d'échelles aurait sans peine noté que le cinéma hongrois (mais pas seulement, Kiesłowski en étant la preuve polonaise) avait déjà changé dès le milieu des années 1980, et anticipé cette disparition de l'ennemi en se confrontant non pas à de « solitaires introspections », mais au contraire à la compréhension du vide laissé dans les mentalités collectives – voir *supra*, le commentaire relatif à *Passion* de Fehér].

Le jeu des influences artistiques comme philosophique ne doit cependant pas être oublié. La question du désespoir est importante dans certains films de Jancsó, chers aux auteurs du corpus. Tarr rejète souvent l'influence de Tarkovski au motif qu'« il est beaucoup plus innocent que nous – que moi. Non, nous avons vu trop de choses pour faire ce genre de films. [...] Il est trop gentil pour moi. »² Ainsi elles ne peuvent, à mon avis, éclipser la préséance de l'histoire. Jusqu'au point-limite du désespoir, jusqu'au moment où celui se rompt et s'étirole pour laisser place, à travers son expression, à son envers – l'espoir, la résistance : « et malgré tout mon espoir, je pense que je n'ai d'autre choix que de tenter de continuer encore et encore. J'irai jusqu'au bout, jusqu'à ce qu'on me laisse faire. Désespéré, je m'accroche aux regards désespérés qui m'entourent, j'essaie de filmer le monde désespéré qui m'entoure »³ ou, encore, « ce film est optimiste parce qu'il parle d'êtres humains véritables, d'amitié, d'éternité et de la nécessité de se comprendre les uns les autres. »⁴

III.1.1.4.2 La fin de l'histoire

Le désespoir se prolonge dans des thèmes et motifs caractéristiques de la série noire, déclinaisons de l'imminence de l'apocalypse et du temps du juste-avant. Exacerbation pessimiste du désespoir,

1 Frodon est cité par Jean-Pierre Jeancolas, *L'Œil hongrois*, *op. cit.*, p. 248.

2 Phil Ballard, « In Search of Truth: Béla Tarr Interviewed », *op. cit.*

3 Tarr Béla, « Le cinéma, dans un proche avenir », *op. cit.*, p. 18.

4 Gérard Grugeau, « Entretien avec Béla Tarr », *op. cit.*, p. 44.

spécificité dans le cinéma de l'après-*Damnation*, la poétique des œuvres tend à transformer tout ce qu'elle touche en monde d'après la mort et d'après (et d'à côté de) l'histoire : de *Damnation* à *L'Homme de Londres*, « l'histoire s'est arrêtée et est terminée, pas tant de façon objective que subjective – pas dans le monde lui-même, mais dans la conscience des héros. L'histoire se produit toujours, mais quelque part ailleurs, loin de ce monde »¹ – comme si au lieu de tourner une nouvelle page d'histoire, 1989 en avait jeté le livre. Pour Schubert, cette vision du temps et de l'histoire est une caractéristique du cinéma hongrois des années 1990 : « la formation continue, encore et encore, des images du chaos et du jugement dernier dans le film hongrois ne sont pas une convention stylistique, mais sont profondément et exactement un *documentaire d'époque*. [...] Le chaos des années 1990 n'est pas notre réponse, il nous pèse dessus. »²

Dès l'utilisation des décors, Györfy Miklós note que dans *Le Tango de Satan*, « la dévastation de fin du monde et le désespoir sont créés grâce au milieu rural typique du post-communisme. »³ Il apparaît ici inévitable de citer Tarr lorsqu'il explique son ressenti vis-à-vis de l'Alföld :

*Il y a une forme de malédiction éternelle dans ces lieux, quelque chose d'immuable, quelque chose d'inaltérable. [...] La personne qui vit là y meurt aussi. Il y a très peu de chances qu'elle quitte ce lieu. [...] L'homme s'y retrouve face à la nature et ne fait plus qu'un avec le lieu. Il ne lui vient pas à l'esprit d'aller voir plus loin, de se projeter en avant, de faire quelque chose ou de désirer quoi que ce soit. Non, tu es là-bas, tu regardes autour de toi et tu comprends que ce sera toujours comme ça. Et de façon assez étrange, tu ne te révoltes pas.*⁴

La ruine est un motif fondamental au croisement des paysages et du temps d'avant. Marguet n'a pas manqué d'articuler ses analyses autour de ce motif dynamique, en soulignant sa nature duelle et mobile, tenant simultanément « de l'altération mais aussi de la résistance à l'effacement » comme « indice de la mobilité *continue* de la matière »⁵ (que l'on se rappelle la trame narrative comme « processus de dégradation inarrêtable » [III.1.1.3]) – une dualité qui rejoint celle au centre de mon approche à travers la relation entre l'espoir et le désespoir historique.

Au-delà de son rapport avec l'Alföld, la ruine est omniprésente dans les films du corpus – seul son avancement varie. À ce titre, le témoignage que livre Pauer Gyula quant à la conception des décors pour *Damnation* est d'une grande richesse :

*Nous recherchions des environnements industriels, qui étaient marqués par le temps avec les traces évidentes de la lente destruction et de la décomposition. Ceux qui avaient été dessinés pour une croissance dynamique un jour, dans lesquels il était toujours possible de voir qu'ils avaient été créés par la promesse d'un futur plus beau et plus riche et qui, dans leur ruine infinie, montraient seulement l'abandon, et la ruine des illusions de jadis.*⁶

Les décors devaient donc représenter la lente décomposition, la perte des illusions, l'échec de la modernité, l'extrême pauvreté des hommes. Ils devaient surtout présenter immédiatement la ruine

1 Pólik József, « The Attraction of the End: Béla Tarr's *The Turin Horse* », *op. cit.*, p. 26.

2 Schubert Gusztáv, « Rejtőzködő évtized », *op. cit.* Je souligne.

3 Györfy Miklós, *A tízedik évtized*, *op. cit.*, p. 268.

4 Béla Tarr, dans le film de Jean-Marc Lamoure *Tarr Béla, I used to be a filmmaker*, *op. cit.*

5 Damien Marguet, « “Traduire en images” ? », *op. cit.*, p. 224 et 267.

6 Kovács András Bálint, « Monológok a Kárhozátról », *op. cit.*

comme processus dynamique fondé sur la mise en tension de l'espoir et du désespoir, des espérances passées qui se retrouvaient confrontées à leur échec présent – des intentions d'une grande noirceur.



Fig. 81 : La séquence finale de *Woyzeck*

Les décors de *Woyzeck* sont, en ce sens, les plus proches de l'esthétique Tarr-Fehér. La séquence finale du film a été pensée pour dépasser le cadre du film et de l'histoire de *Woyzeck*. Alors qu'il dit à Mari « c'est l'heure de partir », elle lui répond *bová*, « [vers] où ? » – « est-ce que moi je le sais ? », lui répond-il de façon résignée. Elle le suit avec une passivité identique, tous deux comme mus par leur destin plutôt que par un choix, dans des décors très inspirés par le fantastique : une gorge rocailleuse avec en arrière-plan une fumée blanche sculptée par la lumière [Fig. 81]. Eux sont dans la pénombre, comme descendant aux enfers. Alors qu'ils arrivent près de l'eau et s'assoient, non sans une certaine douceur (elle pose la tête sur son épaule), un plan montre la lune, pleine, immense, grise et dont les cratères particulièrement visibles sont comme le miroir des décors terrestres du film. Alors qu'il lui parle du froid et de la mort, elle dit que la lune est rouge – « rouge comme un couteau » lui répond-il avant de sortir celui avec lequel elle l'avait menacé au début. Elle affiche une certaine peur, puis se résigne alors que l'extrait de Purcell utilisé dans la séquence d'ouverture retenti. Un ralenti distord l'action alors qu'il la poignarde en répétant le *csak tovább* [cf. p. 136 et 161]. Pas une goutte de sang n'est montrée alors qu'il dit « c'est la fin. La fin ». Après un nouveau ralenti sur son visage, où ombres et lumières dansent ensemble, un plan large nous les montre au bord de l'eau, suivi d'un plan tant éloigné qu'on ne les discerne plus, perdus dans cet espace. Au petit matin rien n'a bougé ; on les devine encore, là-bas, au loin. Un dernier plan nous montre la gorge par laquelle ils sont venus, avant que le titre apparaisse dans la typographie gothique de l'ouverture. L'image disparaît, ne reste plus que le titre sur fond noir – le cercle s'est refermé ?

Cette séquence tire en partie sa force de la mise-en-scène qu'elle propose du meurtre final. Loin d'être un acte de violence non consentie, elle s'apparente plutôt à un suicide pacifique, plus refus de la vie que désir de la mort. Elle laisse le spectateur dans un monde post- ou pré-apocalyptique qui aurait pu

être pensé par Pauer, n'eût été la théâtralité plus marquée du décor. La volonté de circularité est évidente, et la narration nous a consciemment emmenés dans ce monde d'après, duquel les choses peut-être peuvent renaître. Sa force réside aussi dans la façon dont elle mêle intimement l'amour et la mort, le cri de désespoir le plus profond avec la foi inaliénable en la puissance et en la beauté de l'être humain.

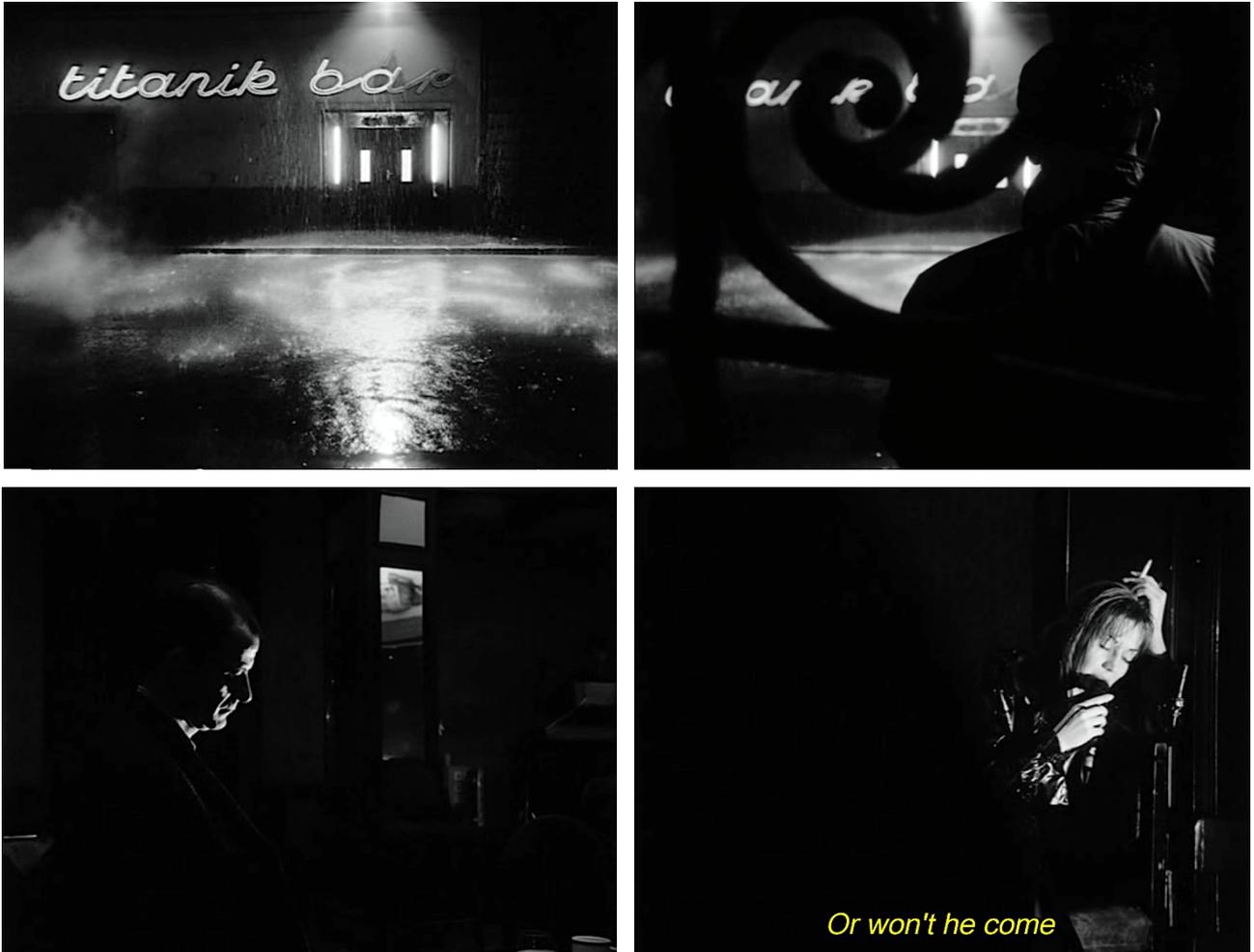


Fig. 82 : La séquence du Titanik bár (Damnation)

Il n'y a pas beaucoup de secondes de ces films qui ne contiennent en elles l'indice d'un rapport au temps et à l'histoire. Il y en a, en revanche, qui paraissent comme saturées de ces informations et dans lesquelles l'histoire brûle la pellicule, comme le réel la brûlait aux yeux de Benjamin¹. Il en va ainsi des séquences d'ouverture de *Meurtres d'enfants* ou du *Tango de Satan* par exemple. C'est aussi le cas de la fameuse séquence du Titanik bár dans *Damnation*. Alors que la caméra explore cet espace, dévoilant de magnifiques jeux de lumières et d'ombres qui sculptent et patinent l'image comme un bronze, la chanteuse, Kerekes Vali, entonne *kész az égész*, traduisible par « tout est fini » ou « tout est fait », avec l'idée (fataliste, faut-il le préciser) que tout est joué [Fig. 82].

1 Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *op. cit.*, p. 299.

Il est important de noter que l'histoire n'est pas uniquement, ici, affaire de mots, pas plus que d'images. Comme toujours dans les compositions que Víg réalise pour Tarr, l'instrumentation est signifiante, les rythmes sont des symboles et l'harmonisation est un discours. Sans réaliser une analyse exhaustive de ces questions, je propose quelques éléments me paraissant particulièrement significatifs, à travers l'analyse de la mise en rythme de la structure harmonique portée par le synthétiseur.

L'instrumentation est composée d'un saxophone à vocation purement mélodique, se partageant, avec le chant, le rôle de soliste. Le saxophone joue ici sur la rondeur de son timbre, chaud et velouté (utilisation d'un bec de jazz ouvert). Le synthétiseur, plutôt que de plaquer les accords, travaille la couleur harmonique en les égrainant (alors dits « arpégés »). Le son qu'il produit est froid, même si l'électronique le rend tout de même plus chaud (mais plus distant) qu'un piano. Le timbre vise clairement à la pureté de l'harmonie, ce que la présentation arpégée des accords tend à souligner, en faisant défiler les notes les unes après les autres. Une boîte à rythmes souligne de façon discrète et légère la pulsation en la décomposant en croches. Elle l'appuie moins qu'elle ne la rappelle. La voix, enfin, est d'une grande et triste douceur. Chantant dans une tessiture d'alto, Kerekes introduit dans sa technique vocale d'intéressants jeux sur le souffle et les frontières entre chanté, parlé et murmuré – ce qui n'est pas sans rappeler la façon dont la lumière et l'ombre sculptent l'image pour lui donner ses formes par le contraste. Ces jeux travaillent, creusent l'expressivité de la voix et participent pleinement au sens du texte qu'ils alimentent.

Méthodologiquement, il faut naturellement se garder de toute interprétation trop textuelle des rapports entre histoire et musique au cinéma, qui conduirait inévitablement à une surcharge interprétative. Il est en revanche possible de dériver les émotions données par la musique de l'analyse de celle-ci et d'en tirer des conclusions quant à la façon dont elle peut exprimer l'histoire, au-delà du sens convoyé par les paroles. Ainsi, arpéger les accords revient ici à accentuer fortement le sentiment de circularité déjà donné par le caractère répétitif de la structure harmonique¹. Rythmiquement, Víg fait appel à un effet syncopant du temps musical, puisque les quatre temps binaires de la mesure sont découpés selon un enchaînement de croches qui donne l'impression d'une subdivision ternaire : 1-2-3 1-2-3 1-2. Les six premières croches prennent appui sur la première et la quatrième (au lieu de la première, troisième et cinquième pour une division binaire). D'autre part, ces six croches marquent une courbe ascendante puis descendante qui donne elle-même la sensation d'un cercle, voire d'une respiration. Le dernier temps de la mesure, cependant, introduit le chaos et vient briser le cercle pour le ramener à la mesure à quatre temps, et ramener du même coup le lyrisme ternaire trop organique à la division binaire plus réaliste. Ce schéma rythmique, peut-être inspiré d'une danse traditionnelle hongroise (mais qui existe, par-delà les nationalités, les genres et les classes, dans la musique savante et populaire depuis plusieurs siècles), donne l'impression d'un premier temps comme étiré à l'infini – en réalité trois temps qui sonnent comme un immense (double) triolet (forme rythmique jouant sur l'allongement illusoire du temps, puisqu'il s'agit de placer

¹ Rien d'inhabituel à ce que la structure harmonique soit inlassablement reprise, c'est une caractéristique de la musique populaire, dont Víg a l'expérience comme des musiques traditionnelles qui l'ont beaucoup influencé pour ses musiques de films.

trois croches à la place de deux en diminuant leur durée) qui ne passerait pas – et soudainement ramené à la réalité de la mesure.

Il y a déjà, simplement ici, la circularité, l'espoir et la désillusion, le changement impossible, l'attente, la confrontation avec le réel douloureux. À l'évidence, ce ne sont pas des valeurs qui existent indépendamment du sens global de la séquence, voire du film. Une même structure rythmique pourrait exprimer des sentiments diamétralement opposés, fût-elle utilisée dans un autre contexte. Mais les paroles, ici, sont sans appel :

*Tout est fait
C'est la fin de tout
Enfin la fin
Il n'y en aura pas d'autre
Il n'y aura rien de bien
Plus jamais
Peut-être jamais*

*Fait, c'est fait
C'est une énigme de savoir d'où le nouveau viendra
D'où il viendra, si il vient
Ou il ne viendra plus, plus jamais
Peut-être jamais*

*C'est ce qu'il y a, c'est ce qu'il faut aimer¹
Maintenant qu'est-ce qu'on peut faire ?
[...]*

*Fait, tout est fait, il n'y a pas de fin
Enfin la fin
ça ne peut pas passer et ça ne passera pas
ça ne passera plus jamais. Peut-être jamais
Peut-être plus jamais²*

Les films de Tarr présentent une généalogie de personnages directement liés à l'histoire, au temps et à la mort : le personnage du prophète d'apocalypse. Dans sa thèse de doctorat, David Lengyel en a proposé de pertinents éléments d'analyse, que je reprends partiellement et complète occasionnellement.

Dès *L'Outsider*, une figure de prêcheur fait son apparition. Le personnage entonne à la ronde, d'une voix très douce, que « nous sommes des hommes, merveilles de la nature, le Bon Seigneur est avec nous. Nous voyons le monde comme un idéal, donc nous prions. Et le Seigneur nous ramènera à la maison pour Noël. » Le message d'espoir est général et dépasse la situation prétexte (le désir de rentrer à

1 La formule *ez van, ezt kell szeretni* est difficile à traduire, alors même qu'il s'agit là d'une des phrases les plus fortes du texte au regard de l'histoire (elle est d'ailleurs répétée plus tard) : elle traduit la triste et nécessaire acceptation d'une situation générale désagréable.

2 La chanson « *Eljön* », du groupe Trabandt dont Víg faisait partie et dont il a écrit le texte, n'est pas très éloignée dans ses thèmes. Une très belle version solo de Víg lors d'un concert au Lumen (Budapest) est aussi disponible sur youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=bDYO00n7RTs>, consulté pour la dernière fois le 09/04/2020).

la maison)¹. La mise en scène des premières minutes de Macbeth découpe et sépare la prophétie initiale en lui offrant, à elle seule, un plan-séquence autonome, affirmant encore ce goût pour les débordements prophétiques.

Mais c'est, sans surprise, avec *Damnation* que ce personnage prend réellement une forme définie et à ré-investir à chaque nouveau film (à l'exception de *L'Homme de Londres*). Cette forme est ici au féminin avec Hédi, l'employée du vestiaire. Elle traverse la pluie, la boue et les chiens pour s'approcher de Karrer, avant de lui réciter extensivement l'Ancien Testament :

Alors ils soufflèrent dans les trompettes et firent tout préparer, personne n'alla se battre, car ma fureur surplomba la foule. Debors est l'épée, à l'intérieur, la peste et la famine. Ceux des campagnes mourront par l'épée, Ceux de la ville seront dévorés par la famine et la peste. Tous les survivants s'enfuiront vers les montagnes, gémiront comme les colombes des Vallées, chacun pour sa peau. Les mains tomberont, les genoux deviendront faibles comme l'eau. L'horreur s'abattra sur eux. Ils jetteront leur argent dans les rues, leur or deviendra saleté. Or et argent ne les sauveront pas le jour où le Seigneur s'embrasera. Ils ne pourront satisfaire leur appétit, remplir leurs estomacs. Ils auront sombré dans le crime. Alors, je me retournerai vers eux, et ils profaneront mon palais. Le sang aura été répandu sur les terres, la violence règnera dans la cité. J'apporte la malice des nations, pour m'emparer de leurs foyers. Lorsque la terreur surgit, ils voudront la paix, mais il ne se passera rien. Ils voudront un prophète pour les guider, l'enseignement de la loi par la prière sera perdu, ainsi que les conseils des anciens. Leurs mains trembleront. Je négocierai avec eux selon leur conduite, et les jugerai en fonction de leur niveau. Ainsi ils reconnaîtront que je suis leur Seigneur.

La caméra, pendant ce monologue, s'en détache et explore l'espace [III.1.1.3.2]. Hédi frappe par son mysticisme, par le décalage de ses paroles dans ce cadre trop réaliste. Pourtant, le rapport au futur qu'elle avance en prédisant l'apocalypse et par la nature même de sa condition de prophète est lui-même une illusion : « même les temps d'Apocalypse prophétisés par l'employée des vestiaires ne peuvent plus survenir. la catastrophe annoncée, imminente, est devenue immanente : une catastrophe sans fin, indéfiniment continuée. »² Dans les œuvres de la série noire hongroise, le futur catastrophique se conjugue toujours au présent progressif anglais.

Les Harmonies Werckmeister marque une inflexion notable de cette figure. Pas seulement parce que le genre revient au masculin, mais parce que lorsque Hédi conservait une certaine positivité dans son personnage et ses intentions, le Prince³ du « conte de fées » tarrien ne peut prétendre au même statut. Antagoniste du film (ou ce qui s'en rapproche le plus – les films de Tarr ne se laissent jamais réduire à ces distinctions manichéennes), le Prince pourrait passer pour une figure du chaos, ce que dément pourtant le cinéaste : « je pense que l'ordre peut être terrifiant. Dans le film, il y a du chaos. Ces centaines d'ouvriers ont faim, ils ont peu de chance de changer leurs vies, et ils attendent quelque chose, quelque chose de mieux. [...] Qu'est-ce qui empêche ces gens de devenir violents, de détruire le monde ? Le Prince arrive – un démagogue typique – et bien sûr un démagogue peut manipuler les gens qui sont

1 Plus tard dans le film, il aura une altercation avec le héros alors que ce dernier, personnel soignant, essaye de lui faire une piqûre. Alors qu'ils en viennent aux mains, le prophète répète inlassablement *mit akarsz?*, « qu'est-ce que tu veux ? » qui n'est pas sans rappeler le sempiternel *baktattam* du *Tango de Satan*, répété par Barna Mihók qui jouait déjà l'un des personnages principaux dans *L'Outsider*.

2 Sylvie Rollet, « Béla Tarr ou le temps inhabitable », *op. cit.*

3 Lengyel tend plutôt à le rapprocher du personnage d'Irimiás, sans que les deux approches soient incompatibles.

tourmentés. »¹

Plutôt que le chaos, le Prince représente bien plutôt l'ordre dans tout ce qu'il a de plus néfaste : l'ordre qui au mieux oublie l'homme, mais bien souvent l'asservit. L'ordre tautologique de l'ordre pour l'ordre, mécanique diabolique. En ce sens, l'apocalypse prophétisée est elle-même plus proche d'un ordre délétère que du chaos – quoi d'étonnant à cette vision, dans un pays traumatisé par l'imposition d'une succession d'ordres étrangers et oppresseurs ? En dernier lieu, le discours du Prince surtout marque sa valeur métaphorique :

Le prince est au-dessus de tout, il a une vision globale. Il voit ce qui n'existe pas, ce qui n'est que ruine. Car tout ce qu'on construit ou construira, tout ce qu'on fait et fera est déception et mensonge. Dans ce qu'on bâtit, tout est à demi. Dans la ruine, tout est complet. [...] Le Prince le sait : parce que le Tout n'existe pas. Ils seront perdus. Nous les écraserons de rage. Nous les punirons, serons sans pitié ! Le jour est venu ! Le moment est venu ! Il ne restera rien. La rage est plus forte que tout. [...] Quand le brouhaha s'est apaisé, le Prince a dit : « ce que vous construisez, et ce que vous construirez, ce que vous faites, et ce que vous ferez, tout n'est que déception et mensonge. [...] » Il aimerait, a-t-il ajouté, que tout ici ne soit plus que ruine, parce que dans la ruine, toute construction est incluse... »

Au-delà d'un simple démagogue, le Prince est une figure complexe, qui sert à porter un discours sur la grande mécanique du monde à travers les thèmes de l'ordre et de la ruine. Il ne peut être étudié sans penser aussi la figure complémentaire et opposée de la baleine [I.1.5].

Dans *Le Cheval de Turin*, outre la métaphore eschatologique qui est au centre de la structure narrative du film – construction en six jours, sorte de Genèse inversée qui mène au tarissement du puits, de la lumière et de la vie² –, un nouveau prophète de l'apocalypse entre en scène, venu de nulle part et vite reparti dans le néant : il s'agit du personnage désigné comme le voisin, Bernhard. Par une intéressante coïncidence qui ne manque pas de souligner la parenté entre les deux prophètes, il est joué par Kormos Mihály, qui déjà jouait l'interprète du Prince. Son monologue ininterrompu traite des mêmes thèmes : la ruine de toutes choses, mais aussi l'impossibilité du changement – celle-ci est mère de l'attente. Ainsi, un extrait largement tronqué du long monologue :

Il s'agit ici du propre jugement de l'homme, de son jugement sur lui-même, auquel Dieu, naturellement, contribue, je dirais même qu'il y prend part. Et parce qu'il y prend part, il est la créature la plus abjecte que l'on puisse imaginer. [...] Et un jour – ici dans les environs – j'ai dû réaliser, et j'ai réalisé, que je m'étais trompé, je m'étais vraiment trompé, quand je pensais... qu'il n'y avait jamais eu, et ne pourrait jamais y avoir, quelque sorte de changement ici sur terre. Parce que, croyez-moi, je sais maintenant... que ce changement sur terre a bel et bien eu lieu.

Il ne fait aucun doute que ces trois discours sont intimement liés. De *Damnation* au *Cheval de Turin*, ils exposent une vision de l'apocalypse sous différentes formes, mais aussi une vision plus proche du réel que le lyrisme des dialogues ne le laisse penser au premier abord. Les prophètes de Tarr (et, en premier lieu, de Krasznahorkai) sont des historiens. Ils pensent le temps et l'histoire hongrois et les régurgitent

1 Jay Kuehner, « Béla Tarr and “This Process of Making” », *op. cit.* Le lecteur notera l'évocation du thème de l'attente vaine.

2 Cf. David Lengyel, *Trembler pour l'autre*, *op. cit.* Pólik József, « The Attraction of the End: Béla Tarr's *The Turin Horse* », *op. cit.*

en un vomi destructeur, né d'une profonde colère face à cet ordre immuable des choses, à ce lent pourrissement. Le thème de l'apocalypse imminente, les figures de la destruction, de la ruine, le retrait de l'histoire¹, tout ce champ lexical est certes poétique, mais sa poétique est d'abord née de l'histoire. L'inflexion que le discours eschatologique prend au fil des films montre, aussi, ce trajet parcouru et cette affirmation de l'histoire, puisque l'on part d'un texte biblique cité tel quel, comme une conjoncture entre deux situations (biblique et hongroise), que l'on évolue vers un discours eschatologique à la fois plus général (le Prince parle de l'ordre et de la ruine) et plus ciblé (se détachant du texte biblique), pour arriver à un monologue plus proche encore d'un commentaire d'historien, qui se clôt (et clôt le deuxième jour de la diégèse, puisqu'il est immédiatement suivi d'un carton annonçant sur fond noir le troisième) sur la thèse de l'impossibilité du changement elle-même, si centrale dans l'histoire hongroise.

En définitive, considérer cette mise-en-scène de la mort de l'histoire par une poétique de l'imminence de la catastrophe opère un dernier ré-ajustement quant au régime d'historicité. Boia a montré dans une étude érudite, imaginative et non dépourvue d'humour l'ambiguïté qui préside aux représentations de l'apocalypse. La fin du monde est invariablement un « symptôme de crise et de vitalité » : « la dissolution des structures considérées comme stables et irremplaçables laisse surgir la menace du vide. [...] Mais la peur est étroitement associée à l'espérance. Ce qui est pourri doit mourir pour laisser place à ce qui mérite de vivre. »² L'hypothèse est séduisante ; dans ces films, cependant, la catastrophe ne vient pas. En s'installant dans le *temps du juste-avant* (bien plutôt que le rance temps d'après), les auteurs de ces œuvres ne représentent pas « une mentalité qui refuse l'immobilisme, des sociétés où il y a mouvement, confrontation, des sociétés vivantes, [où] le progrès s'est réalisé pour l'essentiel dans ces communautés tourmentées par la dialectique de la peur et de l'espérance »³, bien au contraire. Dans ces communautés martyrisées par le désespoir qu'un filet d'espérances vient à grand peine dialectiser, il ne peut être question du progrès, pas plus que du changement pour l'amener, du futur pour l'accueillir ou de l'horizon pour, déjà, le situer. Le Goff s'attachait bien à montrer comment la crise de la chrétienté au XIV^e et XV^e siècles a pu être « une dépression générale mais aussi une condition de progrès »⁴, et Marc Bloch positivait sur les incursions arabes, hongroises ou scandinaves qui, durant le IX^e siècle, déchirèrent l'Europe occidentale mais dont les conséquences firent naître « certaines modifications, parfois profondes, dans les lignes de force, à l'intérieur de la civilisation occidentale. »⁵ La crise que ces films portent en eux n'est pas ouverte sur le futur. Ils traduisent l'absence d'une quelconque valeur constructive de l'histoire.

1 La séquence finale du *Tango de Satan* offre une figure du retrait de l'histoire, alors que le Docteur, resté derrière, s'emmure littéralement chez lui en clouant la fenêtre. De façon intrigante, cette figure apparaît dans le premier film de Szász, *Ne pas déranger* où, dans la dernière séquence, le protagoniste principal démontait sa table sur une musique de Vivaldi, et se sert des pieds et des planches pour barricader les fenêtres, avant de pousser une armoire massive devant la porte. Le message est clair : ces personnages ne souhaitent plus être pris dans les vagues de l'histoire.

2 Lucian Boia, *La fin du monde : une histoire sans fin*, Paris, La Découverte, 1989, p. 240-241.

3 *Idem.*

4 Jacques Le Goff, *L'Europe est-elle née au Moyen Âge ?*, Paris, Seuil, 2003, p. 85-88.

5 Marc Bloch, *La Société féodale*, *op. cit.*, p. 76.

III.1.1.4.3 Le temps et la mort chez Janisch

L'oeuvre de Szász, Szabó et Sopsits ne présente pas la même cohérence thématique quant à la mort, le temps et l'histoire, cette cohérence qui transforme l'anecdotique en une véritable recherche, et fait de thèmes les enjeux majeurs d'un groupe d'auteurs. Ils sont présents de façon accrue dans le film que chacun-e compose pour la série noire (ce qui déjà écarte l'anecdotique pour convoquer l'histoire), mais ne rythment pas l'oeuvre entière. En revanche, dans l'étude de ces mondes de la mort, il faudrait enfin insister longuement sur le cas Janisch, pris dans sa globalité, de son premier court-métrage à son dernier long. Les fétiches de la mort et du temps sont nombreux et d'une belle récurrence, prenant la forme de haches, de colliers liés au passage du temps ou de ses représentations mécanisées (montres, horloges, etc.), de tâches de sang, de vitres brisées ou d'un cortège de morts. La question reste de comprendre, avant tout : pourquoi ? D'où vient l'importance allouée à la mort dans les films de Janisch, et qu'exprime-t-elle comme rapport au temps et à l'histoire ? Ce rapport est beaucoup plus intime qu'il ne l'est chez le groupe de Tarr par exemple et, sans trop amoindrir l'influence de l'histoire nationale, il importe de conclure en soulignant les spécificités du cas Janisch.

L'omniprésence de la mort chez Janisch ne doit pas faire oublier qu'elle n'y est jamais une fin en soi, mais plutôt un support pour la recherche de ce qui l'intéresse avant tout : sa propre exploration de la réalité et du temps. La mort est moins une violence qu'une expérience. Le temps passant, Janisch observe de plus en plus en profondeur les limites entre la réalité et l'imaginaire. Alors qu'aucun de ses films n'appartient au fantastique, le tissu même de la réalité paraît toujours étrange aux yeux du spectateur, comme froissé (voire proprement chiffonné), et ce en raison des éléments suivants : 1) les fins ouvertes ; 2) la nature volontairement lacunaire du récit ; 3) la structure de la narration ; 4) les rêves et/ou délires des personnages ; 5) l'écriture des dialogues ; 6) l'utilisation de certains sons et musiques – autant de points abordés en différentes parties de la présente thèse et auxquelles je renvoie le lecteur pour leur analyse détaillée.

Le caractère ouvert des fins des films de Janisch quant à la mort de ses héros (à la fin d'*Ombre sur la neige*, aucune image ne vient le confirmer) est représentatif de sa volonté de subordonner la mort elle-même au travail sur les limites du réel. Il montre aussi que l'enjeu du film pour Janisch n'est pas cette mort potentielle, mais bien plutôt le voyage intérieur que ses personnages font, avec nous, vers la mort. Ses univers sont toujours parfaitement réels et cohérents, mais le spectateur en fait l'expérience à travers leur perception hautement subjective par des héros dérangés, psychotiques, rêveurs ou hallucinants – un fantastique purement psychologique. Fait réellement remarquable, même ceci paraît avoir ses racines dans l'enfance de Janisch, exprimée à travers le mystérieux globe de verre que l'on retrouve à la fin d'*Ombre sur la neige* et dans *Másnap*, qui n'est pas sans rappeler le mystérieux final de *Stalker* (1979, Tarkovski) [Fig. 83] :

Même plus jeune [que 15 ans], j'avais l'habitude d'avoir un stress étrange quand j'étais sur la frontière entre état éveillé et rêve, j'avais une vision : je tenais une sphère de verre dans ma main qui grossissait beaucoup, donc la sphère devenait de plus en plus petite mais même ainsi était incroyablement lourde. C'était comme exister juste sur la frontière entre être et non-être. Plus tard ces visions commencèrent à disparaître, la seule chose restant fût le souvenir du stress que j'essaye de revisiter et résoudre dans chaque film je suppose. [...] Les thrillers que j'aime et ceux que j'essaye de faire sont toujours des histoires de

désorientation et où l'on se perd. Et on va au-delà de l'empire du réel, même si ce tournant demande un environnement très réaliste.¹

Passionnant témoignage qui nous permet, encore, de mesurer toute l'importance des éléments liés à la trajectoire personnelle dans l'établissement de la poétique des films de Janisch. Aussi longtemps qu'il filmera, il essaiera toujours d'enquêter sur sa propre perception et compréhension du temps : « nous vivons dans notre monde, nous organisons les événements selon un principe temporel linéaire. Au moins dans notre vie empirique. Mais une autre vie existe, celle de nos souvenirs. Là-bas, au contraire, rien n'est linéaire, là-bas tout est différent. Ce sont les perspectives temporelles qui m'intéressent quand, dans les moments critiques, des situations émergent, quand les événements se condensent. »²



Fig. 83 : *Réminiscences de Stalker dans Ombre sur la neige*

Les films de Janisch ne présentent donc pas de vision exacerbée de l'histoire en un champ lexical de l'apocalypse mais, bien plutôt, infléchissent cette dynamique vers une réflexion intime et personnelle, proche d'une auto-analyse. Il n'est pas dit, pour autant, que l'histoire se trouve entièrement évacuée de l'approche janischienne du temps et de la mort. En effet, lorsqu'on se demande quelle place elle entretient face aux éléments de trajectoire personnelle dans la représentation de ces deux derniers, force est de constater que les apparences peuvent aussi être interrogées – et tout particulièrement à propos d'*Ombre sur la neige*, film le plus étranger sur le plan poétique et thématique au reste de la filmographie de Janisch³.

1 Gelencsér Gábor, « Személyes tudás. Beszélgetés Janisch Attilával és Forgách Andrással », *op. cit.*

2 Janisch Attila, « Ráérő idő », *Filmvilág* (11), novembre 2005.

3 Il y a, certes, une filiation *Robert et Robert*, *En retenant son souffle* et *Ombre sur la neige*. Rien de même comparable, cependant, à la cohérence qui unit l'autre branche de son œuvre, avec par exemple *Long Crépuscule*, *Másnap*. Ceci s'explique en partie par la nature particulière des deux autres maillons de la chaîne vers *Ombre sur la neige* : *Robert et Robert* est son tout premier court-métrage (si l'on excepte le bref essai documentaire de fin d'année, très modeste dans sa forme), et *En retenant son souffle* est son

À bien y regarder, il se tient à l'écart dans l'oeuvre du cinéaste (d'une cohérence pourtant comparable à celle de Tarr), ce qui peut être compris comme un indicateur du poids des événements liés à 1989, comme un indicateur de l'infléchissement subi par l'histoire, revenant au galop dans les consciences même les plus hermétiques.

Un autre signe de la place particulière qu'occupe *Ombre sur la neige* dans la filmographie de Janisch se trouve dans le témoignage touchant de sincérité qu'il me livra au milieu de quatre heures de discussion à propos de son film suivant, *Long Crépuscule*. Il expliquait l'importance de la mort de son père qui se produisit parallèlement à la conception du film :

Je voulais faire un film à propos de la mort et de son acceptation : est-ce que tu la comprends, ou non ? C'était important parce que mon père tomba malade, cinq mois avant que l'on commence à tourner il eût une attaque cérébrale, donc à partir de ce moment il resta étendu dans son lit pendant cinq ans, sans bouger, à juste regarder un mètre carré au plafond tu sais, mais son cerveau était, je ne sais pas, mais il n'y avait pas de mots, pas de signes, rien, mais ma mère le comprenait, il avait de l'humour, et je ne sais pas comment le temps marchait pour lui, et très souvent j'y ai pensé, et c'était important pour moi.¹

De fait, les films de Janisch n'ont jamais subi une telle distorsion de la structure narrative et temporelle que dans les deux derniers. La mort y est plus centrale, le temps plus elliptique que jamais. Et si cette fascination morbide a toujours existé en lui, ce témoignage nous indique aussi que ses racines, jusqu'à *Ombre sur la neige* inclus, ne résidaient pas dans les souvenirs traumatiques de l'invalidité complète de son père, ni dans les réflexions qu'il eût au sujet de l'expérience que ce dernier pouvait faire du temps.

Enfin, il faut souligner que Janisch lui-même encourage beaucoup (autant que Tarr, par exemple, le décourage complètement) l'exploration de son propre inconscient et mémoire dans l'analyse de ses films, en faisant lui-même appel à de multiples souvenirs et impressions de son enfance. Cette obsession pourrait cacher jusqu'à ses propres yeux le poids de l'histoire et des déterminismes extérieurs. Le retrouver avec certitude, en revanche, n'est pas chose aisée, certainement même impossible. On ne peut ici que procéder par juxtaposition et élimination face à la force des éléments autobiographiques que le cinéaste dévoile – *Ombre sur la neige* est plus qu'une simple coïncidence entre le cinéma et l'histoire, sa poétique unique dans l'oeuvre de Janisch, comme un écart involontaire (donc échappant au contrôle de sa subjectivité), doit nous le rappeler.

Au terme de ces analyses, le tableau qui se dresse est difficile : les formes issues des espaces, du temps, du récit ou de l'histoire se recoupent pour former une poétique complexe du désespoir, qui articule enfermement, circularité, attente, impossibilité du changement et s'exacerbe dans des figures de mort et d'apocalypse. L'importante cohérence de ces principes poétiques transversaux qui gouvernent en profondeur des langages cinématographiques pourtant éminemment singuliers montre que ceux-ci retraduisent, dans une multiplicité de formes, cette expérience historique dont l'influence sur les films

seul film de commande, le moins personnel.

¹ Mario Adobati, Entretien avec Janisch Attila, 27 juillet 2015.

croît parallèlement à leur proximité respective : les années 1980 et le début des années 1990 sont le creuset le plus contemporain – donc immédiat – de la série noire et comme son inconscient substrat.

III.1.2 LE CHANGEMENT DE RÉGIME (1985-1994)

Qu'apporter, en 2020, aux innombrables réflexions menées sur le changement de régime en Hongrie ? C'est, en définitive, cette problématique un peu menaçante qui sous-tendit l'organisation de ce chapitre. Il ne pouvait être question de s'aventurer dans un compte-rendu minutieux tenant de l'histoire événementielle, pas plus que de ne s'attacher qu'à suivre les bouleversements économiques, sociaux, politiques ou, même, des institutions cinématographiques, ni même encore de se satisfaire d'en accompagner les ramages qui se perdent dans les mentalités collectives hongroises. En convoquer les épisodes majeurs, naturellement, est le préalable à toute recherche. Mais cette recherche aujourd'hui doit trouver son objet sur de nouveaux territoires, aussi c'est avec une double motivation que j'ai envisagé ces pages.

Il s'agissait, dans un premier temps, de comprendre la façon dont les différents visages du changement de régime avaient été perçus spécifiquement par les auteurs de la série noire. À cette fin, les temporalités propres au phénomène historique devaient, déjà, jouer selon une hiérarchie réfléchie : il est apparu clairement que les mutations économiques avaient, en grande partie, constitué le terreau dans lequel devait se développer ce pan de l'histoire, et que de celles-ci découlaient, immédiatement, les conséquences sociales auxquelles les artistes, quel que soit leur degré d'engagement, ne pouvaient qu'être sensibles. De ce sol pouvait alors germer l'analyse des transformations législatives et institutionnelles du cinéma, un combat de longue haleine et dont les fruits toucheraient au plus près le monde de l'art cinématographique hongrois¹. C'est ce travail de fond (économique, social, législatif et institutionnel) qui permit, en dernier lieu, de repenser l'impact du changement de régime politique lui-même sur la série noire : il ne s'agit jamais d'en nier l'importance, mais bien plutôt de retracer, à l'aide de son inscription dans le temps court et dans le temps moyen², les facteurs de rupture comme ceux de continuité – bien plus que les uns // les autres, je crois que c'est le caractère conjoint de leur travail qui mit le plus à mal cette société, faisant tomber les illusions entretenues par le voile de la dictature comme une série de dominos.

Dans un second temps, je souhaitais ré-affirmer que toute analyse d'un événement par un historien des mentalités est, plus que jamais, une lecture – subjective, personnelle, intime. En effet, l'articulation des différentes temporalités, ainsi que l'équilibre de la place laissée aux éléments avec lesquels

1 Pour des raisons liées simultanément 1) au champ de recherche duquel cette thèse se réclame (*histoire et cinéma*) ; 2) à l'absence d'une partie importante des informations données ici dans la littérature universitaire en langue française et anglaise ; 3) à la similarité des conclusions, en termes d'impact sur les mentalités, entre l'évolution socio-économique d'un côté et les transformations législatives et institutionnelles du cinéma de l'autre, j'ai choisi de développer de façon beaucoup plus factuelle les parties centrées sur l'industrie cinématographique que celles qui les encadrent.

2 On dissociera ainsi, au niveau politique, le souvenir de la transition et le souvenir de 1989, ce dernier entendu comme représentation synthétique – image – du moment court du changement. Tous deux ont pour conséquence la détérioration du statut de l'événement et du changement qui conduit au désespoir, mais de façon toute différente.

on les compose, tels des bouquets, sont gouvernés par une problématique qui n'est pas celle de l'événement lui-même, mais de son inscription dans les consciences, à l'aide de garde-fous aussi tendrement confus que des émotions et des sentiments. Une histoire des choses intimes doit être guidée par une méthode subjective et intuitive ; elle emprunte plus au Romantisme qu'aux Lumières. Pour cette lecture d'un long 1989, j'ai choisi de donner une place de premier plan aux jeux que la multi-temporalité ouvre à la périodisation, afin d'éprouver, autant que possible, les potentialités heuristiques qui naissent des chocs des blocs de temps entre eux. Ces jeux comprennent aussi l'appel au temps court de 1989, où l'on assiste, subitement, à un resserrement sur le présent de chaque strate composant l'épaisseur du temps des hommes ; on assiste à une multiplication des interactions entre ces strates, comme si chacune d'elles, évoluant du passé vers le futur de façon parallèle, avait brusquement dû composer avec l'écrasement de l'espace dans lequel elles cohabitaient jusqu'alors, engendrant cette intensification des influences mutuelles. Lorsque Bloch posait comme une évidence que c'est aux « phénomènes qu'il convient de demander leurs propres périodes »¹, il n'y avait qu'un pas à faire – petit qui plus est, puisque c'est celui de la *microstoria* – pour en déduire que la prise au sérieux du caractère stratifié des temps joint à la nécessité de varier les échelles (d'autant plus importante lorsque l'on observe un événement singulier) suppose une périodisation à repenser à chaque nouvelle prise de vue.

Je désirais, en définitive, produire un récit de l'événement qui révèle et appuie la spécificité de son tracé selon la problématique qui m'occupe : même en acceptant qu'un événement appelle une quantité limitée et définie d'éléments qui lui seraient nécessaires pour atteindre un seuil de compréhension ou d'existence raisonnable (ce qui n'est pas le cas), ces éléments se re-structurent à chaque nouvelle approche. 1989 ne peut avoir la même architecture² selon que l'on s'interroge sur la façon dont il a été amené par les dirigeants du parti communiste, ou sur la perception qu'en eurent une poignée de Hongrois. Petit Prince, on dessine ainsi une forme de l'événement qui, bon prince, nous renseigne en retour sur sa nature.

III.1.2.1 ILLUSIONS PERDUES 1 : LE COÛT MENTAL ET SOCIAL DE LA TRANSITION ÉCONOMIQUE (1979-1996)

Le Hongrois ne compare pas son niveau de vie à celui du Polonais ou du Soviétique, ni même à celui qui avait été le sien en des temps plus misérables, il y a vingt ans et plus. Il le compare à celui de l'an qui précède... Or, comme nous l'avons déjà indiqué, le pouvoir d'achat ne cesse de baisser.

Molnár Miklós, *La Démocratie se lève à l'Est*

Par cette épigraphe, nous pouvons résumer de façon lapidaire l'expérience d'une décennie de crise économique : pour comprendre la série noire, les problématiques porteuses ne se situent pas dans la succession des différents événements qui sont les jalons de l'embourbement économique hongrois de

1 Marc Bloch, *Apologie*, op. cit., p. 150.

2 Je préfère ici architecture à structure qui relève plus volontiers, sur le modèle du bâtiment, la nécessaire hiérarchisation des éléments qui le composent : le politique se développe généralement *sur* les mutations économiques et non l'inverse – sans que cela signifie l'imperméabilité des frontières.

part et d'autre de 1989 mais, bien plutôt, dans une détermination précise de sa forme, sa durée et ses conséquences sur les mentalités ; c'est d'abord à travers une réflexion sur le temps lui-même que je souhaite faire parler l'économie des mentalités. Aussi, puisqu'il a été montré à de multiples reprises que cette crise est, en grande partie, issue d'une incompatibilité profonde entre la détérioration de la situation économique socialiste fondée sur le système d'allocation des ressources d'un côté, et les solutions à tendance proto-capitaliste, fondées sur des mécanismes repris de l'économie de marché¹, la réflexion se concentrera maintenant sur la question de la périodisation de la crise ainsi que celle, concomitante, du coût social de la transition économique. On espère ainsi, en cette période où tous les fils du tissu temporel se resserrent, pouvoir penser l'articulation du temps économique avec les transformations psychosociales engendrées qui sont, elles, à la racine de la série noire.

III.1.2.1.1 De la crise à la transition (1979-1988) : périodisations et articulations temporelles

Pour Wild, la question est sans réponse : « faut-il considérer que la transition démarre à la mise en place des politiques de stabilisation ou au moment de l'introduction d'éléments de souplesse dans l'allocation planifiée des ressources ? Faudra-t-il la juger achevée à l'entrée sur une trajectoire de croissance durable ou à l'obtention d'un niveau de développement “satisfaisant” ? »² En effet, plusieurs problèmes se posent, qui rendent toute entreprise de périodisation périlleuse puisque, déjà, les dates d'une seule période appellent à la prudence : la crise économique ayant marqué la fin du communisme commence tout à la fois en 1972-1973 avec les freins mis au NME, quelques années plus tard lorsque, au milieu des années 1970, la croissance stagne de plus en plus douloureusement ou, encore, au tout début des années 1980, alors que la stagnation laisse place à la crise marquée par une forme de « spirale régressive »³. Mais il faut encore compter avec plusieurs périodes économiques qui se superposent, se recourent, tout en conservant d'importantes différences : la crise économique des années 1980 se poursuit bien jusqu'à la fin du post-communisme⁴ ; elle est pourtant d'une toute autre nature avant et après 1989. De plus, celles-ci n'appellent ni les mêmes dates, ni les mêmes problématiques que la transition économique autour de 1989, alors que toutes trois font référence à un moment de crise économique, et tissent ensemble les années 1980 et 1990. Il s'agit à présent de différencier les périodisations des phénomènes de *crise économique* et de *transition économique*, qui ne relèvent pas exactement de la même logique ni des mêmes échelles d'observation : la crise dans le temps long est l'une des conditions de possibilité de la transition dans le temps court, ce qui ne doit pas nous faire oublier que la transition dans le temps long permet en retour l'intelligibilité des transformations inhérentes aux crises successives.

La transition économique, qui s'initie en URSS en avril 1985 avec l'application de la *perestroïka*, trouve en Hongrie une application sensiblement différente : une tradition économique datant au moins

1 Voir par exemple Gérard Wild, « Économie de la transition : le dossier », dans *L'Europe post-communiste*, éd. Dominique Colas, Paris, PUF, 2002, p. 269-272.

2 *Ibid.*, p. 263.

3 *Ibid.*, p. 272.

4 Jusqu'à la crise économique mondiale de 2008 voudrait-on dire.

du NME conjuguée à la crise mentionnée amène la restructuration progressive du secteur économique dès 1979. Le résultat fût qu'« essentiellement, la *structure fondamentale* du système économique légal établi durant les années 1980 – avant les changements politiques – *survécu*, et l'effort législatif fût dirigé vers un développement graduel avec des amendements de petite échelle »¹. Il ne saurait donc y avoir, dans le temps économique, de transition en forme de révolution, mais bien une évolution au long cours, embrassant elle aussi la quasi-totalité des années 1980 jusqu'au milieu des années 2000² – un quart de siècle qui est aussi le tiers d'une vie d'homme.

L'intérêt d'un outil tel que le changement d'échelle se fait évident lorsque l'on passe au microscope la relation entre les changements politiques et économiques dans le temps court de l'histoire événementielle. En effet, l'effectivité sur le plan économique de la transition politique entre en vigueur le 1er janvier 1989, avec la *Loi sur les associations économiques* (Loi No. 1988. VI). Celle-ci est cependant rétrospectivement pensable comme le prolongement de la crise économique et, en partie, comme une nouvelle tentative d'en sortir. La crise perdura pourtant au moins jusqu'en 1996, avec les premiers résultats conséquents à la mise en place de la politique d'austérité du gouvernement Antall³ et, donc, lorsque la transition économique fût largement avancée (crise et transition se présentant comme co-dépendantes). Il est plus difficile encore de définir avec exactitude la fin de la transition économique du fait de la complexité d'un tel processus, répondant à une grande variété de critères législatifs, économiques, sociaux aussi, etc. Celle-ci ne s'accomplit pas à la même vitesse en fonction des rythmes propres aux différentes temporalités. Le décalage est profond entre les lents rythmes géographiques de remodelage des espaces agricoles et urbains, les rythmes socio-politiques effrénés (et déjà largement pluriels) d'une remise en question de presque un demi-siècle de dictature⁴, ou encore les rythmes profonds et comme toujours à contre-temps des mentalités, faits de résistances aux changements et d'accoutumances aux permanences. Peut-être la recette d'une transition réussie réside-t-elle dans la manipulation synchronisée, utopique faut-il le préciser, des différents rythmes de telle sorte à ce qu'ils ne s'entraient plus les uns et les autres par d'incessants retards de développement pour, au moyen d'une conscience aiguë de leurs interactions mutuelles, jouer tous ensemble une partition au même tempo fédérateur. Spéculations mises de côté, l'absence de synchronisation de ces différents rythmes (sur le plan économique, comptons par exemple les législations, les institutions et structures, les développements techniques, etc.) est, elle, un facteur identifié de la transformation de la transition en un redoublement de la crise pré-existante.

Il faut donc compter avec une première période de crise économique (elle-même régulièrement renouvelée de l'intérieur, comme expliqué dans le premier paragraphe de cette partie) allant de 1972 à

1 Sárközy Tamás, « Economic Civil Law of the Political Changes in Hungary (1988-2004). A Comprehensive Overview », *op. cit.*, p. 130.

2 Sárközy divise le post-communisme sur le plan de l'évolution des législations économiques en deux périodes : 1991-1995, « création des lois fondamentales pour une économie de marché qui manquaient encore au début des années 1990 » (avec, notamment, des lois portant sur des problématiques de nature monétaire, organisationnelle et aussi unissant les normes jusque-là éclatées quant à la privatisation), et 1996-2004, « la période de raffinement et de complétion du cadre économique légal ». Voir *ibid.*, p. 131-132.

3 Le plan d'austérité du ministre des finances Bokros Lajos est adopté en mars 1995 – qualifié de « programme draconien de stabilisation de l'économie », ses mérites sur le moyen terme n'en sont pas moins reconnus. Dans Gérard Larcher *et alii*, *La Hongrie dans l'Union européenne*, Paris, Sénat, 2000, p. 71.

4 Violette Rey, « Feu l'Europe de l'Est ? », *op. cit.*, p. 564-578.

1988, une période courte du chaos de la transition, entre 1988 et 1991, puis la période de crise du post-communisme lui-même, de 1991 à 2005. À une plus grande échelle, il n'y a qu'une longue crise allant de 1972 à 2005, à laquelle se superpose une longue transition entre 1979 et 2005. C'est l'échelle rétrospective d'observation du Hongrois, une fois passé 2005. À l'échelle plus restreinte des historiens, en revanche, la première crise de 1972-1988 se subdivise autour de 1979, puis à nouveau de 1985, alors que celle de 1991-2005 se subdivise en 1996. La transition, quant à elle, peut s'articuler dans un temps relativement bref (1988-1991), long (1979-2005) ou moyen (1985-1996). La structure narrative choisie pour penser la transition économique s'articulera en deux périodes (1979-1988 et surtout 1988-1996), souhaitant insister sur la nécessité d'extraire la transition économique hors du temps court auquel elle est trop facilement assimilée, afin de l'articuler à la crise suivant le schéma crise => transition => crise qui est le schéma structurant des mentalités hongroises, celui de leur expérience de la transition. Alors que les paragraphes suivants s'attacheront à cimenter ensemble la crise économique des années 1970 sur laquelle le chapitre précédent nous avait laissé [II.2.3.2] et la continuation de son expérience jusqu'en 1988, la partie suivante fait l'exposé de la transition dans le temps court en l'agglomérant, dans le récit, à celui de la deuxième crise. Je souhaite rappeler ainsi tout le poids mental de la flèche écrite dans la partie « transition => crise » du schéma évoqué.

Les articulations entre la crise initiale, la transition et, enfin, la crise post-communiste intéressent, donc, au-delà du souci propre à l'historien d'attribuer aux événements les périodes qu'ils appellent et qui en permettent la compréhension, pour leur influence sur les mentalités hongroises. Rappelons d'abord le danger de céder à « l'illusion rétrospective de fatalité » telle que la dénonçait Ricoeur sur les traces d'Aron : « en restituant leur futur aux hommes du passé, nous remettons leur propre mémoire dans un rapport dialectique avec un futur incertain. [...] Se souvenir que les hommes d'autrefois avaient un futur ouvert et qu'ils ont laissé après eux des rêves inaccomplis, des projets inachevés : telle est la leçon que la mémoire enseigne à l'histoire. » Il importe donc en conséquent de « rouvrir l'incertitude du présent passé »¹ en ayant toujours à cœur de *restituer un processus* : vu d'un œil contemporain, il n'y a qu'une longue crise au milieu de laquelle la transition paraît noyée et comme un épiphénomène. Les différentes réformes, lois, et amendements, qui plus est, se parent d'une vectorisation chimérique, comme si elles n'avaient jamais concouru qu'à creuser l'écart avec le système économique socialiste mourant. La réalité est toute autre, puisqu'elle n'est pas un résultat doté d'un lourd passé, mais un processus, donc un présent se renouvelant quotidiennement sur toute la période étudiée. En termes de régime d'historicité, cette question de perception temporelle est fondamentale, puisque seulement ainsi peut-on espérer suivre, année après année, l'évolution des mentalités et du rapport des hommes au temps historique en un moment de crise.

Il importe donc de rappeler qu'en réalité, la transition ne fût pas alors perçue comme l'aboutissement inéluctable d'une situation de crise : Ragaru critique cette « figure temporelle » représentant les passés socialistes « comme autant d'étapes non vers une édification mais vers une

1 Paul Ricoeur, « Histoire et Mémoire », *op. cit.*, p. 27-28.

inéluçtable dislocation », la caractérisant de « lecture finaliste de la chute des systèmes communistes »¹. En se replaçant dans la continuité des événements historiques, on s'aperçoit que les réformes dont on reconnaît aujourd'hui les accents libéraux et pré-démocratiques n'avaient pas à l'époque le même parfum. Pas plus le NME que les réformes des années 1980 n'avaient pour ambition d'aboutir ni à l'éclatement du régime communiste, ni même à son ouverture démocratique. Il s'agit donc, dans les mentalités hongroises et au moins jusqu'au point de non-retour, de réformes visant à sauvegarder la pérennité du système, plutôt que de l'ouvrir et l'attaquer – deux approches qui se traduisent bien différemment dans l'esprit des opprimés, puisque la première aurait été hautement constructive, facteur de vitalité et de régénération de l'espoir, lorsque la seconde approche des réformes, au contraire, appuie dans les consciences la pérennité de l'ennemi et la permanence du désespoir. La transition, en revanche, ne cache pas ses objectifs : « la direction du changement est claire pour tout le monde, y compris la classe politique. C'est l'économie de marché. »²

S'il importe donc de restituer le processus, il n'importe pas moins d'accompagner les personnes lorsque, à certains moments de leurs parcours, elles se font historiennes de leur propre vie et posent à elles-mêmes l'équation du champ d'expérience et de l'horizon d'attente : l'illusion rétrospective de fatalité n'est illusion que lorsque l'historien la pratique – elle devient réalité tangible pour ceux qui, à l'occasion, jugent des possibilités ouvertes dans leur futur à l'aune des expériences passées.

Un deuxième point fondamental justifie cette réflexion sur la périodisation et sur l'articulation temporelle de la crise avec la transition. En effet, non seulement une longue période de crise économique n'a pas les mêmes conséquences que deux crises successives, mais en plus cette nouvelle crise engendrée par la transition a été l'un des jalons dans la construction de la relation des Hongrois à la possibilité du changement : la solution de l'économie de marché, attendue depuis si longtemps (si tant est qu'ils aient osé même l'espérer), révèle alors les défauts inhérents à ses propres mécanismes. Au changement répond une nouvelle crise, et avec elle la dégradation des conditions de vie se poursuit, sur plusieurs années encore. Le résultat dans les mentalités hongroises met peu de temps à s'installer : la destruction des rêves et des aspirations liées à l'idéal démocratico-capitaliste est lourde de conséquences, à un niveau plus profond et certainement moins conscient que la simple relation à une idéologie et à un gouvernement. La double crise, l'inefficacité de la transition ainsi que les nouveaux problèmes apportés par cette transition bancaire marquent donc l'impossibilité du changement et une perte d'espoir sensible quant à la possibilité pour l'histoire d'améliorer les conditions générales de vie.

III.1.2.1.2 De la transition à la crise (1988-1996) : le coût social de la démocratie

La transition économique est, dès sa mise en application et avant même le début effectif de la transition politique, source de tensions pour le peuple. L'une des premières lois passées, le 1er janvier

1 Nadège Ragaru, « Fictions d'avenir : sciences et temps des socialismes est-européens », *Cahiers du Monde russe* (1), mars 2015, p. 14.

2 Molnár Miklós, *La Démocratie se lève à l'Est*, *op. cit.*, p. 328.

1988, introduit le système d'impôts occidental (*Loi sur les taxes de vente générale*, No. 1987. V. et *Loi sur les taxes sur les revenus personnels*, No. 1987. VI.) – la première déclaration dût être rendue avant le 28 février 1989 par les entrepreneurs privés, et le 20 mars de la même année par les contribuables individuels. Celui-ci rend apparent un système d'impôts jusqu'alors existant mais « caché », prélevé directement depuis les entreprises et la circulation des marchandises¹, attirant du même coup le mécontentement général. Ce mécontentement va croissant lorsque, année après année, la révision des taux montre une volonté de favoriser les grandes fortunes, puisqu'ils évoluent de la façon suivante entre 1989 et 1991² :

| Revenu imposable annuel (1989) | Impôt sur le revenu (en Forints hongrois, 1989) | Revenu imposable annuel (1991) | Impôt sur le revenu (en Forints hongrois, 1991) |
|--------------------------------|---|--------------------------------|---|
| 0 – 48 000 | 0 | 0 – 55 000 | 0 |
| 48 001 – 70 000 | 12 % du revenu supérieur à 48 000 | 55 001 – 90 000 | 12 % du revenu supérieur à 55 000 |
| 360 001 – 600 000 | 124 000 et 53 % du revenu supérieur à 360 000 | 300 001 – 500 000 | 66 000 et 40 % du revenu supérieur à 300 000 |
| 600 001 – 800 000 | 249 000 et 56 % du revenu supérieur à 600 000 | Au-dessus de 500 001 | 146 000 et 50 % du revenu supérieur à 500 000 |
| Au-dessus de 800 000 | 361 400 et 60 % du revenu supérieur à 800 000 | | |

Cette première période de la transition, entre 1988 et 1991³ est très difficile. Pour Sárközy, elle manque désespérément du soutien d'un « état d'esprit social désirable », d'experts légaux, et des infrastructures nécessaires, qui « conduisirent inévitablement à l'apparition d'anomalies, de corruption et d'autres phénomènes négatifs »⁴.

Dövényi, dans son étude sur les conséquences socio-économiques de la transition, met en avant les problèmes de chômage et leur évolution. Pour l'économiste Kornai János, il s'agit là d'une « bombe sur la société qui en a été traumatisée. »⁵ Retenons que si ces problèmes ne sont aucunement nouveau et que le chômage est latent en Hongrie bien avant 1989 (du moins officieusement, puisque si officiellement la Hongrie socialiste a un taux de chômage compris entre 1 et 3 % de la population active, les mêmes

1 *Idem.*

2 Source : Becsei József, *Magyar nemzeti atlasza*, *op. cit.*, supplément partie 4. Par souci de clarté pour une démonstration s'attachant uniquement à la situation des classes les plus pauvres et les plus aisées, je n'ai pas reproduit les sections intermédiaires des revenus imposables.

3 En 1991, l'indice de libéralisation (comprenant la libéralisation des marchés domestiques, du commerce extérieur, privatisation et réforme bancaire pour un total de 1) passe de 0,57 à 0,74. Le bon important marque la fin de la première période de transition économique hongroise. La Hongrie atteint un indice de 0,93 après six autres années de lente progression, en 1997. Voir Gérard Wild, « Economie de la transition : le dossier », *op. cit.*, p. 300-303.

4 Sárközy Tamás, « Economic Civil Law of the Political Changes in Hungary (1988-2004). A Comprehensive Overview », *op. cit.*, p. 117.

5 Kornai János, « La Grande Transformation de l'Europe Centrale et Orientale : succès et désillusions », *Revue d'études comparatives Est-Ouest* (1), 2006, p. 42.

sources gouvernementales estiment que « seulement 80 % de la capacité de travail auraient été suffisants pour maintenir artificiellement le niveau de production »¹), ils s'accompagnent d'une augmentation spectaculaire, due en partie à la crise économique elle-même (suppression de près de 1,4 million de postes durant la première moitié des années 1990, soit environ 15% d'un pays comptant une population *totale*, active ou non, de 10,3 million d'habitants en 1990). Aussi, dès l'été 1990, les sourires nés de la victoire sur le socialisme s'effacent et, jusqu'aux premiers mois de l'année 1993, le taux de chômage enfla jusqu'à l'inconfort national : de 40-50 000 à 700 000 en quelques années². Notons encore que si les classes précaires furent les premières touchées (en 1997 plus d'un tiers des chômeurs était constitué par des ouvriers qualifiés), le problème des logements, encore trop présent dans les mémoires du kádárisme des années 1960 et 1970 [III.1.1.1], refait surface puisque « tandis que la construction de logements sociaux se fit rare, les appartements de standing se multiplièrent ; en 1990 le nombre de logements construits avait diminué de moitié par rapport à 1980 ; il ne s'élevait plus qu'à environ 44 000. »³

Le problème, pour le cas de la série noire, n'est pas de penser des liens – au demeurant inexistant – entre l'augmentation du taux de chômage et la situation des cinéastes et de leurs équipes elles-mêmes. Les problèmes de la transition liés au milieu socio-professionnel du cinéma seront abordés en [III.1.2.2], mais le chômage et l'inactivité professionnelle n'en font pas directement partie, puisque ces cinéastes sont pour beaucoup en sortie d'école, débarquant dans un milieu professionnel où leur insertion se trouve facilitée, et notamment sur le plan politique. Il en va de façon relativement similaire pour beaucoup de ceux qui gravitent autour des réalisateurs : musiciens, écrivains, artistes plasticiens ou autres, il appartiennent à un milieu socio-professionnel aux règles trop particulières pour suivre aveuglément les aléas des autres classes.

Les questions sociales liées à la transition et à la crise économique trouvent plutôt leur territoire de prédilection dans le rapport engagé des cinéastes pour des causes qui ne touchent pas directement à leur propre cadre de vie. Elles n'en sont pas moins présentes pour autant, comme le montre très bien la question de la représentation des Tziganes dans *Woyzeck* ou *Meurtres d'enfants*, comme celle des chômeurs de Oroszlány dans *Les Harmonies Werkmeister*, une dizaine d'années après la transition⁴. La petite communauté du *Tango de Satan*, quant à elle, illustre aussi la présence du chômage en milieu rural. Dövényi s'inquiète du taux de chômage au cœur de l'Alföld, qui subit à la fois la dissolution, en 1991, du CAEM5, et la « pauvreté des investissements industriels effectués par le régime communiste dans cette région »⁶. L'augmentation fiévreuse de ce taux risque fort, en effet, de « provoquer une véritable désintégration des

1 Dans Dövényi Zoltán, « Les effets sociaux de la transition en Hongrie », *Revue Géographique de l'Est* (43), janvier-février 2003.

2 Voir aussi Kornai János, « La Grande Transformation de l'Europe Centrale et Orientale : succès et désillusions », *op. cit.*, p. 40-43.

3 Gabriel Wackermann, « La Hongrie : une évolution pionnière », *op. cit.*, p. 305.

4 Dövényi souligne bien l'importance des problèmes de chômage dans les anciennes régions industrielles et minières, comme le nord-est du pays. Dans Dövényi Zoltán, « Les effets sociaux de la transition en Hongrie », *op. cit.*

5 Son démantèlement a entraîné des déséquilibres profonds, supprimant notamment le débouché principal de nombreuses filières industrielles – l'URSS. Voir Octavian Groza, « Industrie, systèmes économiques et territoires », dans *Les territoires centre-européens : dilemmes et défis. L'Europe médiane en question*, éd. Violette Rey, Paris, La Découverte, 1998, p. 192-193.

6 Dövényi Zoltán, « Les effets sociaux de la transition en Hongrie », *op. cit.*

sociétés rurales locales »¹ – l'argument fondamental du roman tient dans cette citation.

Autre problème socio-économique essentiel lié à la transition, l'écart entre les revenus qui s'accroît féroce :

*Les bénéficiaires de cette mutation sont peu nombreux et sont estimés à environ un million de personnes qui vivent aisément. Par contre, une majorité de la population peut-être considérée comme perdante et la structure de la société se différencie de plus en plus de celle des États d'Europe de l'Ouest. À côté d'une élite très restreinte ayant des revenus élevés, la classe moyenne perd de plus en plus de terrain et glisse progressivement vers le bas de l'échelle sociale, alimentant une classe pauvre toujours plus importante.*²

Pour l'auteur, c'est un cinquième de la population seulement qui a vu ses revenus croître, laissant l'écrasante majorité des Hongrois ramasser les miettes amères de la déception. Plus encore, la colère liée aux inégalités provient du fait que leur accroissement est plus visible que sous le socialisme, puisqu'elles se résument de plus en plus à une simple question d'argent, que leur justification collective (même illusoire) a disparue – l'utilité pour le Parti et la cause qu'il servait – mais, surtout, qu'elles continuent bien souvent de profiter aux mêmes personnes qu'avant le changement de régime³.

Il faut encore ajouter, dans le dossier à charge de la transition économique hongroise, une importante inflation (principalement dans les premières années)⁴ accompagnée d'une baisse de la production nationale de près de 20% sur la période 1990-1992⁵, mais aussi un lourd coût social dont une augmentation inquiétante de la criminalité⁶ et un mouvement d'exurbanisation (à l'inverse de l'exode rural, caractéristique du communisme), puisque les citadins trouvent refuge dans les campagnes moins chères et plus sûres : entre 1990 et 1997, la population hongroise a diminué de 1,7 % et la population urbaine de 3,7 %, alors que la population rurale a augmenté de 1,7 %, quoi que seuls les villages de plus de 500 habitants profitent de l'exurbanisation ; les tous petits villages, eux, continuent de décliner⁷.

La corruption gagne beaucoup en visibilité lors de la transition. Bien qu'étant une composante importante du système kádarien, « aujourd'hui la corruption est omniprésente dans les myriades de transactions qui s'opèrent dans les sphères politique, économique et culturelle, les transactions privées, grandes et petites, de même qu'aux échelons les plus élevés et les plus bas de la hiérarchie de l'État et de la société. De nombreuses affaires de corruption ont été portées à la connaissance du public. Tout le monde est en colère. »⁸ Elle trouve l'une de ses sources privilégiées dans les lourdes opérations de privatisation qui caractérisent la transition, puisque l'État démocratique doit rendre une grande partie des biens et services acquis par l'État totalitaire communiste. Alors que Kornai János, économiste hongrois jouissant d'une certaine renommée, formulait en 1990 des propositions quant aux réformes à effectuer

1 *Idem.*

2 *Idem.*

3 Gérard Wild, « Économie de la transition : le dossier », *op. cit.*, p. 308-309.

4 L'évolution annuelle des prix à la consommation double pratiquement entre 1989 et 1990.

5 *Idem.*

6 Le taux de criminalité passe, pour un indice 100 en 1989, à 272 en 1998 (source : UNICEF IRC, *TransMONEE 2004 Database*).

7 Dövényi Zoltán, « Les effets sociaux de la transition en Hongrie », *op. cit.*

8 Kornai János, « La Grande Transformation de l'Europe Centrale et Orientale : succès et désillusions », *op. cit.*, p. 44.

dans le cadre de la transition et qui insistaient déjà sur l'importance d'une « recherche de solutions globales, au lieu de prôner des mesures *ad hoc*, arbitraires et partielles »¹, c'est justement cette autre solution qui a principalement été mise en place par le gouvernement, comme le déplorent Stark et Bruszt : « pourtant les politiques gouvernementales officielles continuèrent de privatiser sur une base purement au cas-par-cas. Ignorant les inter-dépendances entre les entreprises, elles passèrent une série de mesures législatives qui conduisit à une vague de banqueroutes et de crises financières sévères. »² Il reste difficile aujourd'hui encore d'estimer dans quelle mesure ces « privatisations spontanées »³ naquirent d'intentions honnêtes ou permirent, au contraire, à des managers peu scrupuleux de choisir leurs propriétaires, voire de devenir propriétaires eux-mêmes. Elles s'étalèrent jusqu'en 1998-1999.

Autre versant de la privatisation, comportant son propre lot de mauvaises décisions et d'erreurs plus ou moins honnêtes, l'entreprise de décollectivisation agricole s'est – sans surprise – avérée délicate, participant pleinement au climat d'instabilité économique. La trinité composée des entreprises d'État, des coopératives et des lopins individuels a pu basculer vers de « nouvelles structures en cours de recomposition [...], encore précaires et “hybrides” »⁴. Les auteurs poursuivent en dénonçant l'ambivalence des politiques de restitution foncière qui, tout en se centrant sur la restitution elle-même (sous forme de coupons d'indemnisation en Hongrie), « ont largement négligé l'encadrement de nouvelles structures d'exploitation et les modalités concrètes de la réarticulation des rapports de la terre, du travail et du capital agricoles. »⁵ Le résultat, à la fin des années 1990, fait que beaucoup des immenses entreprises d'État sont juridiquement transformées, mais sans être réellement démantelées : « les petites exploitations font exception. [...] Elles n'ont pas rattrapé un niveau d'efficacité économique comparable à celui des agricultures européennes et sont fortement subventionnées. »⁶ Les conséquences de cette décollectivisation en trompe-l'oeil ne doivent pas être sous-estimées : la co-dépendance aux aides de l'Union Européenne aura un poids important dans la politique orbánienne des années 2010, en plus d'ancrer dans les esprits ruraux la permanence d'une position de faiblesse, elle-même redoublée par la permanence des paysages collectivisés – repérables directement dans les films étudiés, comme pour les conséquences sociales de la décollectivisation. D'autre part, il faut attendre 2005 et la mise en place des organisations communes de marché pour que soit engendrée une hausse des flux avec les pays de l'Union Européenne⁷ : une quinzaine d'années pour redresser la barre, soit un temps excessivement long lorsqu'il est vécu quotidiennement, et qu'il a pour conséquence la baisse continue du niveau de vie de ceux qui avaient placé le plus d'espoirs dans le changement de régime.

On ne saurait trop insister sur l'importance que l'échec de cette opération revêt sur le plan géo-symbolique : la collectivisation est intimement liée au communisme lui-même comme idéologie, et tout

1 Kornai János, *Du socialisme au capitalisme : l'exemple de la Hongrie*, Paris, Gallimard, 1990, p. 18.

2 David Stark et Bruszt László, *Postsocialist pathways: Transforming Politics and Property in East Central Europe*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 1998, p. 10.

3 Gérard Wild, « Économie de la transition : le dossier », *op. cit.*, p. 345.

4 Béatrice von Hirschhausen et Florent Gerbaud, « La “question agraire” ou la renaissance d'un vieux défi », *op. cit.*, p. 153.

5 *Idem*.

6 *Ibid.*, p. 159.

7 Perrine Vandenbroucke et Fehér István, « Dynamique des structures agraires hongroises. Quels profils d'exploitation se dessinent ? », *Économie rurale* (325-326), décembre 2011.

particulièrement à la volonté d'attaquer en son sein les identités nationales populaires en s'attaquant à leurs territoires. Dans cet ordre d'idées, « redonner la terre aux anciens propriétaires, c'était donc aussi renouer avec sa propre histoire, rompre avec un projet de société imposé par le “grand frère” soviétique et reprendre en main, de plein droit, sa souveraineté nationale. »¹ Du moins l'aurait-ce été, si le fatalisme (et l'expérience) hongrois n'avait eût, trop souvent, la force de prendre le dessus : « les restitutions elles-mêmes n'ont suscité aucun enthousiasme, il y a bien quelques personnes âgées qui ont récupéré leur terre, mais elles ne se font pas d'illusions, de toute façon tôt ou tard ils la reprendront, ou les taxes seront telles qu'elles ne pourront pas les payer. »² Globalement, l'échec d'une opération d'une telle importance dépasse largement les groupes sociaux directement concernés pour toucher la sensibilité des artistes hongrois attentifs au monde rural de leur pays.

En dernier lieu, ces problèmes liés à la privatisation et à la décollectivisation, à la corruption comme à ceux qui gravitent autour de l'augmentation de la criminalité, de l'inflation, de l'exurbanisation ainsi qu'encore tous ceux, sociaux ou économiques, dont je n'ai pu faire mention ici sont examinés afin de déterminer l'influence que la transition économique et ses conséquences a pu avoir sur les films et, avant cela, sur leurs auteurs. L'incertitude reste la conséquence première de la transition, éclatante sur le plan économique, mais aussi bien visible de tous les côtés : « appauvrissement, inégalité, insécurité, tels sont les trois maux sociaux de la transition. »³ Les témoignages abondent en ce sens (jusqu'à former l'un des arguments les plus solides à verser au crédit du sentiment contemporain de nostalgie du communisme) : « tout ce qui avait été réglementé jusqu'à la pétrification par des autorités et une bureaucratie toute-puissantes est devenu malléable, risqué et incertain »⁴. Ce sentiment post-1989 qui élève l'insécurité générale au rang d'une attitude mentale d'incertitude généralisée quant au futur est une nouvelle pierre pourrissante dans la construction des mentalités hongroises.

S'il y a bien, en face des changements politiques, institutionnels et économiques relativement rapides, les lents « comportements acquis [...], la question des mentalités, des cultures »⁵ qui furent négligés dans la stratégie de transformation, alors on comprend aisément qu'en vertu de cette différence de rythmes, les films aient été forgés dans un contexte qui fût principalement celui des années 1980 plutôt que celui des années 1990. Les problématiques auxquelles ils renvoient ont alors en premier lieu à voir avec la décrépitude du kádárisme plutôt qu'avec le piétinement du post-communisme, qui se comprend en grande partie comme un prolongement de la période précédente : non seulement une période de déconstruction est centrée sur son objet à déconstruire plutôt que sur l'avenir mais, en-deçà de la surface, perdurent des mécanismes de l'ancien que le nouveau ne peut que couvrir sans effacer.

C'est le point de vue que défend Rey lorsqu'elle écrit que « feu “le système” est plus construit, plus enraciné en 1990 qu'il ne l'était même en 1960 ou 1970 »⁶, ou que Colas dénonce en critiquant le

1 Béatrice von Hirschhausen et Florent Gerbaud, « La “question agraire” ou la renaissance d'un vieux défi », *op. cit.*, p. 152.

2 Tar Sándor, *Notre rue*, *op. cit.*, p. 108.

3 Gérard Wild, « Économie de la transition : le dossier », *op. cit.*, p. 308.

4 Kornai János, « La Grande Transformation de l'Europe Centrale et Orientale : succès et désillusions », *op. cit.*, p. 43.

5 Gérard Wild, « Économie de la transition : le dossier », *op. cit.*, p. 313.

6 Violette Rey, « Feu l'Europe de l'Est ? », *op. cit.*, p. 571.

« coût du communisme [qui] est un désastre humain et matériel, en même temps que son legs est la construction involontaire d'une sorte de mur qui empêche d'en sortir rapidement et à faible coût »¹ allant jusqu'à parler, en référence à la destruction de la démocratie de l'intérieur par le nazisme, de « cheval de Troie posthume. [...] On pourrait dire que le communisme mort continue à entraver les efforts pour bâtir le nouveau. »² La persistance de mécanismes psycho-sociaux instaurés pendant le communisme touche les mentalités dans beaucoup de directions, entravant lourdement les efforts de transition. Il faudra du temps pour que les habitudes dans les pratiques quotidiennes parviennent à une ré-écriture suffisamment profonde, et ce jusque dans la confiance que le Hongrois accorde aux organismes du pouvoir :

*Il n'est pas aisé de sortir du système D, des multiples marchés noirs et corruptions, voire même du « petit stalinisme au quotidien », toutes choses qui n'ont fait que s'approfondir et se généraliser à chaque décennie. Il n'est pas aisé d'échapper aux réflexes acquis dans un contexte, où toute initiative individuelle n'était lue qu'au travers du prisme de l'avantage personnel exclusif. Une méfiance irrépressible devant tout ce qui touche à l'État, à l'activité publique et politique freine déjà les capacités d'initiative au demeurant faibles.*³

Comment se décomposent les influences mouvantes de la « tonalité économique »⁴ sur la société cinématographique hongroise de la génération concernée ? Une crise économique sévère (sur fond de retard économique bien plus vieux encore) est installée depuis plus de dix ans lorsque survient 1989. Les succès du NME appartiennent à leur adolescence, alors que leur âge adulte fût le témoin de l'enfoncement dans la crise – il ne me semble pas exagéré d'avancer qu'ils furent *la* génération de la crise, les ayant emmenés jusqu'au changement de régime. Ils avaient en 1985 autour de trente ans et, pour beaucoup, entraient à peine dans leur maturité artistique.

L'exploration de ce passé est nécessaire pour comprendre l'ampleur de la déception post-communiste sur le plan économique. Inscrite dans un temps plutôt moyen que bref, la transition économique a eu une influence certaine sur les auteurs, au moment du tournage et, parfois, de la conception du film. Moins directement touchés que d'autres économiquement, ils demeurent attentifs à des problématiques sociales présentes depuis toujours, et que la transition a aggravées au lieu de résoudre. Ce serait toutefois un contre-sens important que de penser ces films comme réactions au chaos d'une transition économique qui ne constitue qu'une couche de la tectonique des influences contextuelles – incidemment, la dernière.

Le chaos de la transition entretient donc le paradoxe de ne rien apporter de nouveau, tout en chamboulant l'équilibre jusque-là obtenu au plus profond de ses fondations : s'il était possible de se satisfaire de la crise économique en se répétant qu'à l'Ouest demeurait l'espoir et que démocratie signifiait

1 Dominique Colas (éd.), « Société civile, État, nation », dans *L'Europe post-communiste*, Paris, PUF, 2002, p. 6.

2 *Ibid.*, p. 28.

3 Violette Rey, « Feu l'Europe de l'Est ? », *op. cit.*, p. 571-572.

4 Le concept de Marc Bloch est particulièrement opératoire dans un cas comme celui-ci, où les conséquences se substituent à leurs événements, les ondes circulaires prenant le pas sur la goutte : c'est l'imprécision même du concept de *tonalité économique* qui lui donne ici sa valeur heuristique, afin de saisir une *impression* laissée sur les mentalités – contre un éventuel état des lieux point par point. Son analyse ne peut se faire qu'en prenant en compte l'aspect générationnel. Marc Bloch, *La Société féodale*, *op. cit.*

liberté, il n'était plus possible d'entretenir cette illusion après 1991. Lorsque cette génération a vécu l'échec économique de deux transitions brutales de la société (« d'une société rurale à industrielle et d'une société industrielle à une société de consommation »¹, doublée du passage d'un État capitaliste à communiste, puis communiste à capitaliste quarante ans plus tard), le futur perd alors la dernière ouverture que l'on croyait encore pouvoir y pratiquer.

III.1.2.2 ILLUSIONS PERDUES 2 : LA TRANSITION INSTITUTIONNELLE DU CINÉMA (1981-2003)

La crise économique frappe de tous bords. S'il ne fait aucun doute que les auteurs de la série noire sont pris dans la tourmente, il n'est pas aisé d'en définir avec exactitude l'impact direct sur cette société cinématographique. En vertu du principe de proximité, il est donc nécessaire de compléter cette enquête sur la tonalité économique par une enquête complémentaire, visant à observer les transformations profondes que vécut le milieu professionnel le plus immédiat de ces artistes, à savoir les institutions de production et, dans une moindre mesure, de distribution cinématographique : dans un système où la rentabilité n'est pas (encore) un critère de sélection, la distribution et ses données intéresse les cinéastes, sans être un facteur déterminant de leur futur. Les cadres de production du cinéma sont, en revanche, absolument vitaux à leur quotidien.

Ces transformations, qui se développent de part et d'autre du changement de régime peuvent, elles aussi, être replacées dans un temps moyen, s'articulant à leur tour à une crise parallèle à la crise économique, celle du milieu cinématographique et de ses institutions. Crise, réformes et crise à nouveau rythment une fin de siècle s'opposant largement – quoi que jusqu'à un certain point – à l'immobilisme des institutions sous Kádár : le système mis en place après la nationalisation de 1948, qui reposait principalement sur les quatre studios d'État (Hunnia, Dialog, Budapest et Objektiv) assorti du BBS pour la production, et sur le monopole de la Mafilm pour la distribution, n'a que remarquablement peu changé en quarante ans de communisme. L'immobilisme et le sentiment d'immutabilité d'un système entier qui devait se dégager de cette macro-structure professionnelle aux yeux de la société étudiée ici doivent être estimés à leur juste valeur, comme une petite pièce du grand tout qui inscrit l'impossibilité du changement dans les mentalités². Il importe donc, pour comprendre les transformations produites dans le temps court du changement de régime (qui se traduisent, dans le milieu du cinéma, entre 1989 et 1991), de replacer à nouveau cette période dans un temps plus long, entre 1981 et 1991, qui est le temps d'une première crise du milieu cinématographique. La poudre s'enflamma du côté de la distribution des films, mais mit au jour la gangrène latente d'une crise remettant en question les fondements même du système de production cinématographique, et à laquelle répondirent plusieurs tentatives de réformes au milieu des années 1980. La période 1989-1991 s'inscrit, sans nul doute possible, comme un prolongement des tentatives de cette décennie. L'autre versant du changement de régime, entre 1991 et 1994 (voire 1998),

1 Enyedi György, « Turning Points of Urbanization in East Central Europe », *op. cit.*, p. 110-111.

2 Jean-Pierre Jeancolas, *L'Œil hongrois*, *op. cit.*, p. 51-62 et Dina Iordanova, *Cinema of the Other Europe*, *op. cit.*, p. 23-25.

souhaite insister sur les conséquences de cette première vague de réformes, ainsi que sur la difficile et trébuchante construction du paysage institutionnel post-communiste. En dernier lieu, il a paru opportun de conclure les questions liées à la transition du cadre institutionnel du cinéma par une étude complémentaire [II.2.3.2.2] des transformations de la censure. Celles-ci, en effet, ont aussi participé à la construction du sentiment développé par les Hongrois de la série noire quant au changement de régime.

III.1.2.2.1 Crise et réformes (1981-1991)

La première période de la transition institutionnelle du monde cinématographique hongrois articule les décisions prises dans l'après-1989 aux débats qui en sont à l'origine et qui ont, en grande partie, contribué à façonner la nouvelle structure qui allait remplacer le monopole de Mafilm. Le parcours dure ainsi une dizaine d'années, même si les problèmes qui trouvèrent un espace d'expression dans *Filmvilág* au tout début des années 1980 provinrent, à l'évidence, d'une situation déjà largement installée dès la seconde moitié des années 1970. Le débat mit quelques années à porter ses fruits ; c'est l'année 1985 que l'on doit considérer comme la véritable articulation des modes de production socialiste et capitaliste, et ce jusqu'à la transformation effective de l'entreprise nationalisée de production cinématographique en une structure démocratique libre, à même d'organiser et soutenir le nouveau monde privatisé du film hongrois.

III.1.2.2.1.1 Le débat dans *Filmvilág* (mars 1981 – janvier 1982) : crise de la distribution

Au commencement se trouve un article paru dans *Filmvilág* (mars 1981), signé par le directeur de Mokép, Gombár József¹. L'auteur y dénonce, en premier lieu, une baisse de la fréquentation des salles, problème lié à la distribution et dont il analyse les causes tout en proposant de possibles solutions. Les années 1981 puis 1982 virent, pour la revue, la publication de plusieurs articles, nourrissant un réel débat entre professionnels, autour des questions soulevées par Gombár. Il en résulta, au milieu des années 1980, la mise en place de plusieurs réformes fondamentales des institutions cinématographiques, pavant ainsi solidement la route à celles réalisées entre 1989 et 1991.

Partant du constat de la baisse des ventes de places de cinéma, Gombár analyse la répartition géographique du réseau de distribution, en concluant à la détérioration générale des salles et équipements. Celle-ci était principalement due à un manque de renouvellement ou restauration des dispositifs pré-existants, ainsi qu'à la nécessité (non comblée) de s'implanter dans de nouvelles zones. L'un des résultats les plus problématiques se trouve alors dans le fait qu'« à l'exception des enfants et de la jeunesse, l'enthousiasme des gens pour fréquenter les cinémas a diminué. »² Au niveau de la production des films, ce phénomène entraîne (ou s'apprête à entraîner) une crise plus importante, puisqu'en parallèle à la

1 Gombár József, « A magyar filmforgalmazás egy évtizede és távlatai », *Filmvilág* (3), mars 1981.

2 *Idem*.

diminution des recettes¹, le coût de fabrication d'un film augmente année après année et le budget total des subventions étatiques reste dangereusement immobile (560 millions de forints par an).

Tout en inscrivant continuellement son discours dans une rhétorique communiste à l'aide du jargon approprié, l'auteur rappelle que la qualité comme critère a toujours primé dans le processus de sélection des films étrangers à distribuer sur le territoire hongrois. Ainsi, entre 1971 et 1979, « tous les films importants des années 1970 se virent distribués dans les cinémas hongrois. De nouveaux films ou des cinéastes comme Buñuel, Losey, Kurosawa, Fassbinder, Resnais, Forman, Sembene, Coppola, Fellini, Antonioni, Tarkovsky, Wajda, Bergman, Visconti, Mikhalkov, Zanussi, Bertolucci, Wiederberg, Cassavetes, Menzel, Saura et d'autres furent achetés presque sans exception »² – un programme qui, on en conviendra, brille par sa qualité comme par la large permissivité dont il fait preuve sur le plan idéologique, témoignant à son tour de la libéralisation relative des années 1970 sur laquelle se construisit celle de la décennie suivante [II.2.3.2.2.3].

L'autre critère de sélection fût le divertissement. Qualité et divertissement – on dirait peut-être plus justement « films d'auteurs » et « divertissements de qualité » – forment ainsi deux critères indépendants de sélection de films ne s'embarrassant pas, a priori, de la sacro-sainte rentabilité demandée aux films produits et distribués dans un système capitaliste. L'origine du débat y réside pourtant, et l'on voit rétrospectivement pourquoi celui-ci devait effectivement anticiper la *perestroïka* du milieu cinématographique, en ceci qu'il appelait des réformes dont les fondements reposaient déjà dans les principes du marché. Ainsi, la problématique de Gombár fût de parvenir à trouver des moyens pour attirer plus de spectateurs en salle (afin, sinon de sauver, du moins de fournir l'aide nécessaire à la production des films hongrois), sans rien sacrifier à la qualité des films distribués : si, effectivement, « la politique culturelle et les préférences du public ne se superposent pas, pour le dire gentiment »³, alors il faut trouver l'équilibre entre films commerciaux et artistiques. La solution qu'il propose consiste non pas à agir sur le ratio entre ces deux types de films, mais à repenser la structure du réseau de distribution à l'échelle nationale, *en uniformisant la politique de programmation*, ainsi qu'en ré-organisant les cinémas en trois catégories (cinémas traditionnels, spéciaux et clubs), afin d'homogénéiser leur répartition sur le territoire en fonction des démographies et des pratiques socio-culturelles propres à chaque ville ou région. Gombár espère ainsi réduire le nombre total de cinémas de 1000-1500 (sur les 5200 environ existant alors), réalisant de substantielles économies à ré-investir directement dans la production des films hongrois.

1 Aussi marquée à l'étranger, puisque depuis 1968 le film hongrois s'exporte mal à l'intérieur même des pays socialistes, n'arrivant pas à atteindre 1 % des recettes de tous les cinémas du bloc. *Idem*.

2 *Idem*.

3 *Idem*. Cette phrase est le fer de lance du débat, elle fût reprise dans plusieurs des articles analysés ensuite et ce pour deux raisons : d'un côté, sa chute (« pour le dire gentiment ») témoigne, à l'aide d'un sous-entendu compris de tous, de la difficulté à construire un discours rationnel dans un système où la parole est encore, malgré tout, sujette à une potentielle censure. De l'autre côté, elle synthétise un problème que les professionnels pressentent, mais dont ils n'ont pas encore pris la pleine mesure. Une situation qu'ils cherchent encore à satisfaire ou tempérer, mais qui les frappera de plein fouet à la fin des années 1980, avec l'arrivée des films américains sur le marché hongrois : le goût du public pour les divertissements commerciaux et, en complément, son désintérêt croissant envers les produits issus du cinéma d'auteur, ou envers un cinéma marqué par des caractéristiques jugées trop est-européennes.

Aux problèmes soulevés par Gombár répond, dans le numéro d'avril 1981, une lettre de soutien en 21 points, écrite par le réalisateur et producteur Kardos Ferenc pour « mes amis dans le domaine de la distribution »¹. Il y rappelle que « la distribution est dans une situation économique pire que la production », et qu'en conséquent il devient important de libérer plus d'espace aux spectateurs dans les décisions liées à la distribution elle-même : « ce devrait être la réponse internationale, la critique et les spectateurs qui déterminent si [un film hongrois] est un succès ou un échec. »² L'ouverture qu'il pratique, sans rien n'avoir de nouveau dans les consciences, est malgré tout fondée sur un bien peu sage communisme : le marché voudrait reprendre l'ascendant sur le plan.

Dans le numéro de mai 1981, Kézdi-Kovács Zsolt s'éloigne de la proposition de Kardos pour revenir à Gombár, avec un article intitulé « Le rêve et la réalité »³. Face à la demande de restructuration du réseau de distribution qui envisageait la diminution du nombre de salles et de projectionnistes, Kézdi-Kovács répond avec une première partie dont le titre, « réalité », est déjà une pique lancée à Gombár. Il rappelle qu'« il y a trop peu de cinémas dans les aires centrales de Budapest et encore moins où les films hongrois ont une audience fidèle. »⁴ Dans la seconde partie, « rêve », l'auteur compare alors le quartier latin de Paris et ses multiples salles avec le centre de Budapest, où seul est présent le Puskin, avec plus loin déjà l'Uránia et le Toldi (toujours existants) : « pour résumer, le rêve d'un cinéaste est un cinéma ou un lot de cinémas proches les uns des autres. [...] Et dans mon rêve la bande son de différents films pourrait être entendue de la rue. »⁵

Deux mois plus tard, la parution de juillet 1981 présente deux articles rebondissant à leur tour sur le sujet, employant un ton définitivement monté d'un cran : Boros István répond plus directement à Kézdi-Kovács et à la question du manque de cinéma dans Budapest ; Nagy Sándor préfère revenir au problème initialement soulevé par Gombár, en prolongeant les idées soulevées par Kardos. L'article de Nagy conteste les conclusions de Gombár, et notamment celles concernant l'uniformisation de la politique de programmation à l'échelle nationale, critiquée pour sa volonté centralisatrice. Aux yeux de l'auteur, au contraire, « nous avons besoin de plus d'autonomie, et nous sommes prêts à en accepter la responsabilité. Il est logique d'inclure les distributeurs dans la sélection et la diffusion des films. Le but est de coopérer plus efficacement et de *servir le public*. »⁶ Le geste de Nagy n'est pas bénin. Tout d'abord, il s'élève contre Gombár, directeur du Mokép et donc représentant du pouvoir et de l'idéologie au niveau national. Le fait que cet article, critique des instances du pouvoir, et défendant une restructuration proto-capitaliste de la distribution soit non seulement écrit, mais aussi publié, et dans une revue au rayonnement de *Filmvilág* qui plus est, est un témoin direct de la libéralisation des années 1980 appliquée aux mondes de l'art cinématographique hongrois.

Mais plus encore, c'est dans l'article de Boros que l'on trouve d'importants signes de la crise latente du cinéma : « tout le monde est d'accord pour dire que le système actuel a besoin d'être réformé », et

1 Kardos Ferenc, « Filmek, mozik, nézők – a filmrendező szemszögéből », *Filmvilág* (4), avril 1981.

2 *Idem*.

3 Kézdi-Kovács Zsolt, « A valóság és az álom », *Filmvilág* (5), mai 1981.

4 *Idem*.

5 *Idem*.

6 Nagy Sándor, « A mozinak keressünk filmet! », *Filmvilág* (07), juillet 1981.

l'auteur de poursuivre immédiatement en demandant « comment ? Et bien, si Mokép avait de la compétition, ils travailleraient certainement plus dur ! »¹ Le ton, qui se cache manifestement derrière un humour voulu taquin, surprend aujourd'hui par le programme résolument capitaliste qu'il appelle de façon ouverte. Et pour cause, les propos se fondent sur le témoignage de Jánosné Rétai, manager du Puskin, à qui l'auteur demandait ce qu'elle ferait si elle était la propriétaire du Puskin : « durant l'après-midi, je projèterais des films hongrois comme c'est le cas aujourd'hui – dit Rétainé avec prudence – mais je les sélectionnerais en fonction de la demande. »² Le commentaire de cette citation fait apparaître la tension existant entre la « prudence » avec laquelle la manager exprime l'idée et l'idée elle-même, d'une distribution « en fonction de la demande ». Dans cette tension réside l'esprit de cette époque, partagée – écartelée – entre l'évidence des mécanismes du marché dans la distribution cinématographique, et l'impossibilité idéologique d'une telle situation. De cette tension surgit la crise dévorante de l'économie cinématographique hongroise des années 1980.

L'article poursuit en faisant intervenir différents managers de cinémas budapestois (Puskin, Bányász, Pest-Buda, Corvin, etc.) qui dénoncent tour à tour (quoi que toujours avec tempérance) leur absence de pouvoir décisionnel au profit du FŐMO (Fővárosi Mozi Vállalat, Entreprise du Cinéma de la Capitale) qui chapeaute le tout en privilégiant les directives planifiées par le Ministère de la Culture contre le bon sens le plus élémentaire au niveau commercial – quitte, donc, à continuer de projeter des films en échec commercial flagrant : « depuis mon premier jour de travail, j'ai seulement été autorisé à projeter des films socialistes – dit Harmaczi [József, manager du Pest-Buda depuis 8 ans] – et je suis obligé de continuer à les projeter pour une semaine. Je peux me plaindre autant que je veux, le film a toujours besoin d'être projeté même s'il n'y a qu'un seul spectateur. » La solution, pour sauver le naufrage, est pourtant évidente à ses yeux : « 3-4 blockbusters par an seraient suffisants, puisque les locaux adorent les thrillers. »³ Il y a, en germe de cette idée, le désir de prendre en compte les pratiques socio-culturelles d'un espace ciblé, qui n'est rien de moins qu'une proposition pour compenser le gaspillage imposé par l'ingérence économique de l'État grâce à l'introduction d'un contre-poids propre au marché : augmenter la distribution de ce qui plaît au plus grand nombre et, en définitive, récupérer les investissements de la production, donc donner plus de place aux divertissements légers ainsi qu'aux films occidentaux. Certes, il ne s'agit pas ici d'une recherche directe de *profit* – adapter l'offre à la demande est pourtant le plus fondamental principe de l'économie de marché. La conclusion de son article est sans appel : « il devrait finalement être compris, puisque la vie nous y force, que d'une certaine façon *la culture est un produit* aussi, et que le consommateur la reçoit ainsi. Il est urgent que nous reconnaissons qu'une politique culturelle et être économe ne sont pas des concepts mutuellement exclusifs... »⁴

C'est, à peu de choses près, la voie qu'explore le sociologue Csepeli György, lorsque, dans le numéro d'août 1981, il réagit à son tour à l'article initial. La contribution de Csepeli souhaite d'abord insister sur la nécessité de faire intervenir de réels sociologues dans la construction des statistiques et

1 Boros István, « A csendes háború », *Filmvilág* (07), juillet 1981.

2 *Idem.*

3 *Idem.*

4 *Idem.* Je souligne.

données devant être exploitées à destination d'éventuelle réforme du système. Celui-ci se baserait ainsi sur une meilleure prise en compte des interactions entre productions cinématographiques et spectateurs : il s'agit encore d'adapter l'offre à la demande, grâce à des études (qu'on qualifierait « de marché ») réalisées une fois toutes les cartes en main. Pourtant, dans la deuxième partie de son article, Csepeli dénonce aussi la naïveté qui réside dans l'idée de changer les habitudes cinématographiques des spectateurs en leur demandant, du jour au lendemain, de s'orienter plus souvent vers des films d'auteurs et/ou socialistes plutôt que vers des divertissements légers : « regarder des films est une activité pour laquelle les gens ont besoin d'être habitués, exactement comme pour l'hygiène. »¹ L'auteur explore alors une voie proprement pédagogique, afin de faire revenir les Hongrois au cinéma et pallier le problème de distribution : alléger le Mokép d'une charge qui ne lui revient pas – l'éducation au cinéma des enfants – pour créer des institutions spécialement dédiées.

Dans le numéro suivant (septembre 1981), Kozák Márton reprend à son tour les chiffres avancés par Gombár, auxquels il trouve un curieux défaut : alors que le nombre de spectateurs chute de 140 millions en 1960 à 69 millions en 1979 et que la distribution est devenue génératrice de déficit, la fréquentation des films de classe « A » (d'auteurs et/ou socialistes) passe de 6,9 à 17,9 millions entre 1970 et 1979. Contre l'hypothèse absurde d'une quelconque révolution culturelle, Kozák dénonce les manigances des distributeurs qui n'hésitent pas, par exemple, à envoyer des billets gratuits pour des films de classe « A » à des dizaines de milliers de spectateurs potentiels (retraités et étudiants), ce afin de retrouver, en fin d'année, les directives imposées par le plan. La conclusion de l'auteur est une attaque contre la main-mise du plan à travers celle des distributeurs, fonctionnant selon la hiérarchie suivante : distribution > politique culturelle > public qui, en dernière place, n'obtient que bien peu de considération. La conclusion de Kozák ne surprend guère : « une réforme de la distribution hongroise des films est nécessaire non seulement parce qu'on admet qu'il n'est pas très poli de traiter son public comme un “public”, mais aussi parce que se mentir à soi-même et aux autres n'est pas gentil. »²

La fin de l'année 1981 voit le ton, qui tendait à s'élever au fil des mois, monter d'un cran encore avec le bien nommé *Filmreformra van szükség!*, « Il y a besoin d'une réforme du film ! », écrit par Császár Ferenc qui entend faire l'état des lieux. Pour l'auteur, l'heure est à la dénonciation des misérables conditions technologiques des salles et du réseau dans sa globalité, pour ainsi dire « inchangé depuis 30 ans »³. Császár réclame « une politique moderne, sur le long terme, ainsi qu'un concept de développement technique et économique »⁴, en dénonçant ouvertement – et avec colère :

le plus gros des problèmes qui est que le système d'organisation de la distribution des films et des opérations cinématographiques dans son ensemble est manipulé. [...] Le monopole de Mokép n'est pas la cause de ces conflits. Il n'est pas concevable que 20 projectionnistes achètent les films de façon autonome. La cause à la racine du problème est le caractère non régulé de ces interrelations. Il n'y a pas de véritables régulateurs économiques et financiers, la loi de l'offre et de la demande ne joue pas un rôle clef, en conséquent Mokép n'est pas vraiment un emprunteur ou un partenaire de commerce, mais un

1 Csepeli György, « A filmkultúra ábécéje, s ami utána következnek », *Filmvilág* (8), août 1981.

2 Kozák Márton, « Közönség és “közönség” », *Filmvilág* (9), septembre 1981.

3 Császár Ferenc, « Filmreformra van szükség! », *Filmvilág* (10), octobre 1981.

4 *Idem.*

L'honnête proposition de réforme des salles de cinéma qui s'ensuit ne sera jamais appliquée, pas plus qu'elle ne sert le propos de la présente partie, puisqu'il s'agit moins ici de l'analyse des différentes tentatives avortées de réforme que de montrer la façon dont les germes – même inconscients – de libéralisation, de valeurs démocratiques et capitalistes présents dans le secteur cinématographique dès le tout début des années 1980 ont pu préparer à leur tour les mentalités de ce monde de l'art à un changement de régime que personne ne soupçonne encore, mais dont tous portent déjà le sceau.

La présence de ces mécanismes dans toute personne même vaguement tournée vers le monde occidental n'est guère surprenante. En revanche, la liberté de leurs modalités d'expression (allant de la prudence à la colère, d'une avancée timide à une dénonciation ouverte – le tout publié dans l'une des deux plus importantes revues hongroises officielles de cinéma) nous renseigne plus sur l'évolution de ces valeurs, dans un secteur autrement plus restreint et proche des cinéastes (alors que « les problèmes accumulés dans la distribution cinématographique [...] se glissent maintenant dans la production »²), que toute considération générale sur l'état du peuple hongrois au même instant. Le changement, s'il n'est ni effectif, ni réellement perçu, est déjà dans toutes les (in-)consciences. Il trouve, ici aussi, ses origines dans la décrépitude du système en place, dans le résultat d'un lent et long processus de dégradation plutôt que dans un désir soudain de révolution. Preuve de l'avant-gardisme étonnant de ce débat, la rédaction de *Filmvilág* préfère, en janvier 1982, le clore : à la suite de l'article écrit par Császár, il s'avère qu'ils ont déjà atteint le « “niveau” suivant, tombant en dehors de la compétence de ce périodique, donc à ce point nous fermons le débat sur la distribution du film. Nous le fermons en espérant que ceux responsables du “changement” et de la “réforme” considèrerons et utiliserons ce qui a été dit dans ce débat et que eux aussi voudront améliorer les choses »³.

III.1.2.2.1.2 La transition (1982-1991)

Qu'en est-il alors du débat et de ses suites ? Comment les réformes demandées se sont-elles mises en place durant les années 1980 ? La crise analysée dans *Filmvilág* se poursuit tout au long de la décennie et sur une bonne partie de la suivante. Il est enrichissant, à ce titre, de mettre en regard deux types de travaux de Jeancolas : d'un côté les articles qu'il publiait dans *Les Cahiers du cinéma*, année après année, depuis sa participation au Filmszemle de Budapest et, de l'autre côté, ses commentaires sur la période dans la somme de ses expériences hongroises que constitue son ouvrage *L'Oeil hongrois : quatre décennies de cinéma à Budapest (1963-2000)*. Le regard de l'auteur, selon qu'il est en prise avec le présent ou qu'il se fait rétrospectif et, grâce à de minutieuses recherches complémentaires, aussi omniscient qu'il peut y

1 *Idem*.

2 Dans Dárday István, « Helybenjárás », *Filmvilág* (1), janvier 1982. L'auteur y fait une proposition de réforme en quatre points visant à traduire les principes économiques fondamentaux sur le marché de l'art ainsi qu'à « mettre fin à l'effet débilant des systèmes réglementaires légaux, financiers et économiques [actuellement] sur-régulés. »

3 [Rédaction de *Filmvilág*], « Zárszó helyett », *Filmvilág* (01), janvier 1982.

prétendre, perçoit la situation de façon sensiblement différente.

Pris dans les angoisses hongroises du temps présent lors de cette période centrale des années 1980, Jeancolas ne peut encore percevoir le début de la mutation qu'il identifiera une vingtaine d'années plus tard. En 1987 encore, il ne voit pas les lents mécanismes du changement déjà à l'oeuvre, et raconte ce qui est, *de facto*, une réalité :

Je pourrais replacer ici, sans en changer une parenthèse, le paragraphe par lequel j'ouvrais mon compte rendu de Budapest 1985 (voir Positif n° 291). Crise économique, morosité, inquiétude demeurent. Il y a deux ans, on parlait dans les allées du Festival d'une refonte prochaine des structures du cinéma national. On en parle toujours. Cette fois, ce serait pour juillet. [...] Le cinéma hongrois en 1986 a vécu dans une zone d'irréalité, moins encadré sans doute et en même temps plus incertain. Installé dans une précarité dont beaucoup témoignent, et dont le cinéma peut-être rend compte, allégoriquement, par une dérive vers le dérisoire et l'absurde.¹

Le commentaire est riche, et témoigne même de la relative libéralisation de la période. Jeancolas y trace aussi une ligne presque droite, descendant d'un point du passé difficilement localisable, cet « avant » du temps de l'âge d'or, vers un point du futur espéré proche mais en réalité incertain où le cinéma hongrois, enfin, pourrait reprendre du poil de la bête. Le tournant ne peut venir, à ce moment, que de cette réforme tant attendue du secteur cinématographique, et en l'absence de laquelle le cinéma hongrois continue de s'enfoncer dans la précarité. Il appuie sur le caractère douloureusement *continu*, reconduit, d'une expérience sociologique, économique et professionnelle profondément négative : « crise économique, morosité et inquiétude demeurent ».

Pourtant, lors de la publication de son ouvrage, il aborde la question d'une façon sensiblement différente, où l'oeil hongrois s'est trouvé aguerri par le parcours effectué, riche du pouvoir de rétrospection qui lui fait écrire :

L'année 1985, celle de la fermeture du studio Társulás, celle du suicide de Gábor Bódy, celle aussi, même si c'est moins clair dans leur conscience malheureuse, où la crise économique et ses conséquences immédiates dans tous les domaines (la culture comme le marché des biens de consommation) sont devenues des impératifs incontournables, l'année 1985 aurait été celle du tournant, celle du « blocage » et de la « fermeture » du cinéma hongrois. Plus importante à leurs yeux pour la création cinématographique que le tournant politique et social de 1989-1990.²

Il identifie cette fois-ci avec aisance le point de départ de la mutation, qu'il dissocie d'emblée du tournant socio-politique de 1989. La justification de cette périodisation se trouve dans une conjoncture de facteurs mêlant intimement les sphères publiques et privées ; professionnelles, économiques mais aussi affectives – l'importance sociale de Bódy a été évoquée en [II.2.2.1.5].

À ceci s'ajoute encore une réforme qui a fortement contribué à la justification de cette périodisation, en ceci qu'elle entérine, dès 1985, l'essentiel du mouvement de libéralisation qui, dans la deuxième moitié des années 1980, n'avait pas encore le sens défini que nous lui reconnaissons aujourd'hui, une fois la transition effective. Si, dès le début des années 1980, les premières retombées du débat dans

1 Jean-Pierre Jeancolas, « Budapest 1987 », *Positif* (319), septembre 1987, p. 52.

2 Jean-Pierre Jeancolas, *L'Œil hongrois*, *op. cit.*, p. 211.

Filmvilág amenèrent une restructuration progressive du secteur cinématographique visant « non seulement à décentraliser, mais aussi à encourager la compétition au sein du secteur »¹, ce fût néanmoins « difficile à accomplir, entre des entreprises interdépendantes puisque chacune d'entre elles est responsable du travail à différentes étapes d'un processus graduel et technique. »² Il fallut attendre juillet 1985 pour qu'une nouvelle série de réformes (anticipée par des rumeurs publiques dès l'automne 1984³) vienne compléter le travail entamé : la production s'ouvre à des capitaux privés⁴, et les quatre studios fonctionnant dans le cadre de la Mafilm deviennent des « entreprises autonomes et responsables », mises en concurrence sur des critères de rentabilité⁵ : « les financements de l'État allant à la production cinématographique devront être distribués au studio en se basant sur leur performance »⁶. Kőhalmi, tout en reconnaissant que « les changements économiques ont poussé la production vers le marché », invite à une politique d'austérité, à « utiliser nos ressources de façon plus intelligente et efficace » en réduisant, par exemple, le nombre de studios à trois, produisant chacun 6-7 films par an⁷ – après tout, l'enveloppe annuelle de l'État n'a pas augmenté depuis 1982 et « il n'y a simplement pas assez d'argent en réserve pour vingt films à l'année, sans même parler de résoudre tous les problèmes de l'industrie... »⁸ En 1987, l'État annonce la fin du monopole de la Mafilm.

Jeancolas analyse très justement ce phénomène comme un « désengagement progressif [de l'État] à l'égard de l'industrie cinématographique »⁹ : une liberté croissante – vécue alors comme une *responsabilisation* des studios et des artistes (donc un potentiel renforcement de l'auto-censure [II.2.3.2.2]) plutôt que comme réel gain de liberté – parallèle à une montée en précarité – conséquence de l'introduction de nouveaux mécanismes de marché dans l'économie du cinéma hongrois ; tels sont les symptômes de l'industrie cinématographique en cette *fin de siècle* prématurée.

En 1987, la transition de l'industrie cinématographique hongroise est grandement entamée. Sa libéralisation progresse aussi au niveau humain, alors que le syndicat le plus important des travailleurs du cinéma (avant et après 1989), le FFSZ¹⁰, réclame une réforme (réalisée en octobre 1988) pour une séparation avec les centres syndicaux (donc trop soumis au Parti, notamment le SZOT¹¹, mais aussi le

1 [s.n.], « Filmművészet, pénz, piac », *op. cit.*

2 *Idem.*

3 *Idem.*

4 Kőhalmi – et, à travers lui, le gouvernement communiste – mentionnait alors la possibilité, pour les films, d'être produits à l'aide de sponsors. *Idem.*

5 Erőss Gábor et Kristian Feigelson, « Hongrie, Pologne, Tchécoslovaquie (1945-1995). Au-delà du rideau de fer en Europe centrale », p. 162. Voir aussi Varga Balázs, *Filmrendszerváltások, op. cit.*, p. 27-29. L'auteur y explique que le nouveau système de financement des films mis en place par l'État pour Mafilm diminue le budget des films de fiction, entraînant une forme de révolte des studios due au coût de la production. Une séparation se produit alors entre les studios et la production, puisque si les premiers appartiennent encore à l'État, les responsables de la seconde étaient déjà encouragés à engager de nouveaux partenaires complémentaires – la question des coproductions est en train de gagner en importance [III.1.2.2.2].

6 [s.n.], « Filmművészet, pénz, piac », *op. cit.*

7 *Idem.*

8 *Idem.* La proposition de Kőhalmi visant à réduire le nombre de studios à trois n'a jamais été mise en place.

9 Jean-Pierre Jeancolas, *L'Œil hongrois, op. cit.*, p. 212.

10 Filmművészek és Filmalkalmazottak Szakszervezete, Syndicat des Artistes du Cinéma et des Employés du Secteur Cinématographique.

11 Szakszervezetek Országos Tanácsa, Conseil National des Syndicats Professionnels.

MSZSZ¹ dont il est membre), ainsi que pour « un fonctionnement plus indépendant et plus démocratique »².

La période la plus importante pour la transition politique, 1988-1991, est quant à elle un ouragan de chaos qui passe au-dessus de cette industrie sans en bouleverser immédiatement l'organisation fondamentale. Comme l'écrit Jeancolas, « il n'existe pas de coupure nette entre un avant et un après »³, pas de « mutation brusque » ou d'« événement explosif », dont Vovelle se demandait, de toute façon, s'il ne se contentait pas « de sanctionner et d'exprimer, au besoin en termes exacerbés, le bilan d'une évolution sourde et de longue durée »⁴. Le changement de régime, en Hongrie, lui donnerait raison sur toutes les strates, n'eût été cette obstination de l'événement à revenir sur le devant de la scène, à rappeler sa présence, jusqu'à sournoisement occuper une cinquantaine de pages de ce travail – mais c'est un événement *revenu*, digéré par la nouvelle histoire, celui qu'appelait Pierre Nora dans son article fondateur : « aujourd'hui où l'historiographie tout entière a conquis sa modernité sur l'effacement de l'événement, la négation de son importance et sa dissolution, l'événement nous revient – un autre événement –, et avec lui, peut-être, la possibilité même d'une histoire proprement contemporaine. »⁵

Le gros plan que l'on souhaiterait ainsi effectuer sur les années 1989, 1990 et 1991 se trouve presque immédiatement contrecarré par l'apparente superficialité du contenu : on pourrait croire que l'arrivée tardive du premier remaniement en profondeur de l'industrie cinématographique, en 1991 seulement, eût pour cause de plus importants problèmes politiques à régler, et qu'en conséquent les institutions et le cadre légal du cinéma hongrois passèrent à la trappe durant ces années d'effervescence. Un changement d'échelle drastique permettrait cependant un retour de l'histoire événementielle pour ces trois années dans le monde de l'art cinématographique, durant ce temps très bref fait d'incertitudes, de disputes, de couvertures tirées à soi, mais aussi de partages, de débats, du meilleur (et du pire) copinage, etc. Cette étude s'intégrerait pourtant mal dans une réflexion qui souhaite relativiser l'importance de ces années au profit d'une échelle d'observation beaucoup plus large appelée, je le crois, par le corpus lui-même. Pour atteindre sa pleine valeur, c'est de la brillante et méticuleuse microhistoire culturelle d'un Dimitri Vezyroglou, par exemple, dont il y aurait besoin. Le sujet, l'approche et le corpus seraient alors bien différents, centrés notamment sur les nombreux débats organisés à cette période qui ont tenté, de façon plus ou moins coordonnée, de comprendre et anticiper le futur du cinéma. L'ouverture (la découverte, voire l'existence ?) d'archives quant aux débats et négociations du MSZK⁶ ayant donné lieu à la conception du MMA serait, à ce titre, extrêmement précieuse pour compléter la mention rapide qu'en

1 Művészeti Szakszervezetek Szövetsége, Association des Syndicats de Professionnels Artistiques.

2 Kozma Károly, « A szakmai civil társadalom (ön)szerveződése », *op. cit.*, p. 83. L'auteur y insiste sur la nature transitionnelle de la période 1987-1988 (et non pas post-1989) quant à ce qu'il appelle les « organisations de transmission de la société civile – principalement des syndicats ». Il y analyse aussi la façon dont cette société civile travaille à sa ré-organisation dans un système agonisant, s'adaptant de son mieux aux nouvelles nécessités comme à l'obsolescence des anciennes – c'est ce qu'il appelle « le syndrome de la fondation », en référence à la création de la MMA et au besoin généralisé de s'organiser ouvertement et de se rassembler sous des structures plus importantes.

3 Jean-Pierre Jeancolas, « À quelles fins, l'histoire ? », dans *Cinéma hongrois : le temps et l'histoire*, éd. Kristian Feigelson et Jarmo Valkola, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2003, p. 245.

4 Michel Vovelle, « L'histoire et la longue durée », dans *La Nouvelle Histoire*, éd. Jacques Le Goff, Paris, Complexe, 1988, p. 101.

5 Pierre Nora (éd.), « Le retour de l'événement », dans *Faire de l'histoire I. Nouveaux problèmes*, Paris, Gallimard, 1974, p. 307.

6 Mozgóképek Szakmai Kerekasztal, Table Ronde des Professionnels du Cinéma, qui eût lieu les 29 et 30 mars 1990, dont les membres et participants furent en partie issus du démantèlement du Conseil de la Distribution Cinématographique.

fait Varga¹. Kozma Károly note aussi l'importance, dans la discussion des propositions du Conseil d'administration cinématographique quant aux modalités de financement du cinéma par l'État, des rencontres tenues à partir du 29 novembre 1988 par la Section de la Distribution et du Fonctionnement des Cinémas, du FFSZ et d'autres organisations qu'on retrouva toutes comme fondatrices du MMA (dont le Magyar Filmklubok Szövetsége, Association des Cinéclubs Hongrois)². Ainsi percevrait-on peut-être les changements subtils que l'effervescence de ce temps court a occasionnés, l'évolution des perspectives, projets, plans pour l'avenir de l'industrie cinématographique dans les consciences constituant son monde de l'art. Il faudrait alors, ici, penser avec une précision contrapuntique : chaque micro-événement du temps des institutions cinématographiques se ferait la résonance harmonique des évolutions de la situation politique.

III.1.2.2 Réformes et crise (1991-2003)

Après presque deux ans de débats, propositions et contre-propositions, les institutions cinématographiques hongroises entamèrent la seconde partie de leur lente mutation, entreprise au début des années 1980 et qui les conduisit, inéluctablement, vers l'adaptation sans concession à une logique de marché. Le paysage des années 1990 fût, en conséquent et sans grande surprise, le théâtre d'une crise reconduite année après année, fait de tâtonnements souvent fructueux mais rarement suffisants.

L'entreprise de l'État socialiste chargée de superviser la vie cinématographique hongroise, la Mafilm, se voit démantelée à partir de novembre 1991, date à laquelle son plus important créancier fait le premier pas et réclame les quelques 600 millions de forints qui lui sont dûs. Le tribunal de Budapest annonce l'insolvabilité de l'entreprise le 15 juin 1992 et sa liquidation judiciaire un mois et demi plus tard, le 27 juillet. De novembre 1991 au 1er janvier 1994, Mafilm Kft. est devenue Mafilm Rt : il s'agissait, entre autres, de se séparer de sa dette accumulée et de lui rendre une certaine compétitivité (en termes de distribution principalement) dans un espace industriel où elle ne jouit plus de son monopole³.

C'est désormais à la nouvellement créée MMA (Magyar Mozgóképek Alapítvány, Fondation pour le cinéma hongrois), que revient la charge de délibérer quant à la répartition des subventions annuelles de l'État. Le 15 septembre 1990, après de nombreux événements et débats professionnels ayant donné lieu à tout autant de brouillons, concepts et pré-propositions, « 15 organisations du secteur cinématographique soumièrent des propositions pour l'établissement commun d'une Fondation pour le Cinéma au Ministère de la Culture et de l'Éducation publique »⁴. Le résultat de ces propositions fût inauguré le 24 avril 1991, sous le gouvernement Antall, en la forme de la MMA. Sans trop de surprises, l'accent est mis sur la nécessaire indépendance politique de l'organisation : « en créant cette nouvelle structure, le gouvernement hongrois a prouvé qu'il n'avait pas l'intention de contrôler, ni de censurer la

1 Varga Balázs, *Filmrendszerváltások, op. cit.*, p. 33

2 Kozma Károly, « A szakmai civil társadalom (ön)szerveződése », *op. cit.*, p. 83 et 90.

3 Voir à ce sujet le bref article de Gervai András, « Mafilm-(válság)krónika », *Filmvilág* (12), décembre 2000.

4 Kozma Károly, « A szakmai civil társadalom (ön)szerveződése », *op. cit.*, p. 88. L'auteur y détaille aussi les fondateurs de la MMA : guildes de producteurs, de distributeurs, de projectionnistes, associations diverses (d'artistes, de cinéclubs ou encore d'amateurs), revues majeures, syndicats, etc.

production ou la distribution cinématographiques en Hongrie. L'État, qui entend contribuer à la naissance de nouvelles valeurs culturelles, se bornera à apporter son soutien financier. Il n'interviendra pas dans le choix des oeuvres appelées à recevoir une subvention »¹.

Pour de plus amples informations quant à son fonctionnement, le lecteur pourra se reporter avec profit aux documents spécialisés². Rappelons toutefois que l'un de ses objectifs principaux reste d'« aider la production et de favoriser la distribution et l'exploitation des films hongrois et étrangers labellisés "Art et essai" »³. Pour que le Conseil National (Nemzeti Kuratórium) puisse diviser efficacement le budget alloué à la production des films, un processus en deux étapes fût mis en place : le Conseil National répartit l'enveloppe entre les différents départements (sept au total : documentaires, fictions, animation, etc.) qui, à leur tour, répartissent leur part du budget entre les différentes candidatures reçues⁴.

Varga note que le Conseil de la MMA « montre exactement l'installation du nécessaire consensus politique au sein de la MMA. Les intérêts des conservateurs, des libéraux et des socialistes y étaient directement représentés »⁵. Il est, par exemple, initialement composé de Konrád György, écrivain résolument engagé, mais on y retrouve, surtout, Kőhalmi Ferenc en Secrétaire général « chargé d'assurer la gestion pratique de la Fondation »⁶ jusqu'à ce qu'il soit remplacé par Tóth Erzsébet sur la deuxième moitié des années 1990.

Afin de satisfaire les aspirations démocratiques du pays et de la profession, les membres du Conseil sont nommés par le Ministère de la Culture sur propositions des organisations fondatrices⁷. Jeancolas note bien qu'en observant de plus près les noms des personnalités représentant les différents organismes fondateurs de la MMA, on « retrouve le Bottin du cinéma hongrois d'avant 1989. C'est l'image d'une fascinante continuité qui s'impose immédiatement. »⁸ La question de ces continuités sera discutée en III.1.2.2.2 mais, pour l'heure, n'oublions pas qu'elle s'explique déjà de façon purement matérielle : impossible de produire en quelques mois une génération parfaitement neuve de spécialistes, sans liens avec le communisme et son monde de l'art cinématographique et culturel. De l'autre côté, les professionnels du cinéma de l'avant 1989 ne peuvent subitement cesser d'exister et doivent, coûte que coûte, parvenir à ré-intégrer leur domaine d'expertise – une situation à double tranchant dans laquelle les deux parties eurent certainement intérêt à travailler ensemble à la ré-actualisation des anciens, quitte à mettre de côté leurs divergences. Nul doute qu'au sein de cette situation épineuse, des mécanismes d'entre-aide et de soutien fonctionnèrent parmi ceux-celles dont la position allait se trouver mise en péril dans le post-communisme pour des raisons politiques et idéologiques. Plus significatif, en revanche, est

1 Document publié par la MMA et cité par Jean-Pierre Jeancolas dans *L'Œil hongrois*, *op. cit.*, p. 242.

2 En premier lieu le livre de Varga Balázs, *Filmrendszerváltások*, *op. cit.*, p. 32-38. Le lecteur non magyarophone pourra aussi consulter avec profit Jean-Pierre Jeancolas, *L'Œil hongrois*, *op. cit.*, p.235-246, Anne-Marie Autissier et alii, *Guide du cinéma et de l'audiovisuel en Europe centrale et orientale*, Paris, Institut d'Études Slaves, 1992 p. 261 ou encore Havas Miklós, « L'économie d'un cinéma en transition », *op. cit.*, p. 213.

3 *Idem*. Les objectifs complets de la MMA, au nombre de treize, sont détaillés dans une circulaire datée du 24 avril 1991 et parue dans le numéro correspondant de *Filmvilág*.

4 Varga Balázs, *Filmrendszerváltások*, *op. cit.*, p. 34.

5 *Idem* ; il y dresse la liste complète des noms présents dans le Conseil National.

6 Jean-Pierre Jeancolas, *L'Œil hongrois*, *op. cit.*, p. 242.

7 Havas Miklós, « L'économie d'un cinéma en transition », *op. cit.*, p. 213.

8 Jean-Pierre Jeancolas, *L'Œil hongrois*, *op. cit.*, p. 242.

le maintien des plus hauts exécutifs de l'ère communiste aux plus hauts postes dans l'après 1989, phénomène dont le cas de Kőhalmi donne un vibrant exemple. Kovács rappelle que le monde du cinéma hongrois soutint la reconduction de Kőhalmi pour des raisons économiques et politiques : à la peur de rester sans protection face à l'arrivée des mécanismes propres à l'économie de marché, les artistes et techniciens du cinéma espérèrent que Kőhalmi puisse les protéger économiquement, grâce à ses connections avec les politiciens du MDF notamment¹. Les sociologues ont rapidement établi que la mobilité sociale globale tant attendue après un bouleversement politique de l'ampleur de 1989 n'avait eu lieu que bien faiblement – ainsi, le Polonais Domanski a montré que dans tous les pays d'Europe de l'Est, « la fondation du régime communiste s'est soldée par une mobilité “globale” plus intense que celle liée à la (re-)construction du capitalisme des années 1990. »² Ceci s'explique par la nature de « révolution négociée » de 1989, où les éléments de continuité furent présents aux côtés des éléments de rupture et ce jusque dans les mutations sociales.

Passées les explications purement matérielles, il faut donc voir dans la permanence de Kőhalmi comme dans beaucoup d'autres phénomènes répondant au même besoin de continuité, une trace de l'évolution que subissent les mondes de l'art cinématographique hongrois quant au paradigme de leur propre rapport au changement et à ses rythmes : alors que le début des années 1980 est encore caractérisé par le désir ardent (rapide, brusque et bruyant, en un mot *révolutionnaire*) du changement, la fin de la décennie et le début de la suivante sont, au contraire, caractérisés par la recherche active de rassurants facteurs de continuité (lente, douce : une *mutation* maternelle). Ce phénomène est dépendant d'une forme temporelle très spécifique, qui se produit lorsque deux lignes temporelles – les institutions cinématographiques et le politique – se rapprochent jusqu'à ce que la seconde menace (ici involontairement) la première par l'importance des disruptions qu'elle subit – comme à s'approcher d'un trou noir, jusqu'à sentir le trop effrayant attrait du vide et faire demi-tour, de toutes ses forces. Dans les mentalités collectives des mondes cinématographiques, le renversement du paradigme lié à leur changement s'effectue de façon proportionnellement croissante au développement de la densité des problèmes rencontrés dans le champ politique. En dernier lieu, ce n'est qu'une fois les changements stabilisés puis assimilés que l'on pourra s'attaquer, avec une sévérité retrouvée et quelque peu ingrate, aux marqueurs de continuité qui sont restés (qu'on a laissés) accrochés.

Les auteurs s'accordent malheureusement sur le fait qu'en dépit des efforts produits, « ce nouveau système de soutien ne peut être considéré comme vraiment efficace »³. Le premier ordre de raisons est à chercher dans la stagnation, terrible au regard de la forte inflation que subissait alors le pays, du budget annuel des subventions procurées par l'État : entre 780 et 850 millions de forints jusqu'en 1998, les films

1 L'information m'a été donnée dans le cadre d'un échange privé, le 15 juin 2020.

2 Ces conclusions de Domanski (travail datant de 1998) sont reprises dans George Minte, « La société post-communiste : théories et données sociologiques », dans *L'Europe post-communiste*, éd. Dominique Colas, Paris, PUF, 2002, p. 458. Ainsi, entre 1948 et 1952, 38,1% de la société changea de statut socioprofessionnel, contre seulement 19,5% entre 1988 et 1993, soit une différence allant presque du simple au double.

3 Havas Miklós, « L'économie d'un cinéma en transition », *op. cit.*, p. 214.

de fiction recevant une petite moitié de ce budget total¹ soit, pour la dernière année de la MMA et en ce qui concerne les fictions tournées en 35 mm, une capacité de subvention strictement égale à 25%². Le gouvernement, que ce fût celui d'Antall ou de Horn, se concentra plus volontiers sur le soutien aux films historiques, à la radio et au journalisme³ qu'à un cinéma sur lequel ils n'avaient presque plus aucun contrôle – d'autant qu'en 1993 la Magyar Történelmi Filmalapítvány, Fondation pour le Cinéma historique hongrois voit le jour, « explicitement chargée de soutenir la production de films de fiction et de documentaires traitant de la révolution et des événements de 1956, de la question vitale des Hongrois vivant au delà des frontières, et des bouleversements vécus au cours des cinquante dernières années. »⁴ Les raisons de sa mise en place ainsi que ses objectifs semblent complexes sur le plan politique, en ceci qu'elle répond, certes, à un réel besoin en termes de prise en charge des traumatismes nationaux hongrois, mais qu'elle n'est pas pour autant exempte de soupçons quant à une éventuelle visée politique démagogique, voire de propagande.

Les artistes de la série noire ont été marqués par ces problèmes qui impactèrent lourdement leur travail : Sas raconte par exemple qu'avec l'inflation, « le coup moyen d'un film est passé très rapidement de 30 millions de forints à 300 millions. C'est principalement pour ça que j'ai fait des films commerciaux. »⁵ Le souvenir ne cache pas sa valeur approximative : l'information vaut par la façon dont elle nous renseigne sur la perception de cette période qu'a eu l'artiste et son impact sur les mentalités plutôt que pour la donnée statistique. En dernier lieu, elle nous renseigne sur le rôle (somme toute mineur) que joua l'inflation capitaliste dans la disparition de la série noire.

La situation est alors à la crise profonde, puisqu'on constate une chute dramatique de la production annuelle tout au long des années 1990, enregistrant un seuil critique en 1998 avec seulement treize nouveaux films⁶. Le producteur Jean-Paul Dekiss analyse en 1996 les causes de cette chute en liant ensemble les nouveaux problèmes de distribution (cf. paragraphe suivant), le manque d'implication de la télévision nationale dans la production⁷, une crise de création dans un nouveau contexte socio-économique et, enfin, « l'inexistence de producteurs capables de donner la réplique aux réalisateurs et d'être leur partenaire dans un processus de création »⁸.

Il ne relève pas de cette étude de proposer une analyse exhaustive des problèmes de distribution que connaît la Hongrie après la chute du mur. Certains éléments revêtent toutefois une importance particulière, puisqu'ils touchent directement la série noire et ses auteurs. C'est le cas par exemple de la diminution drastique de cinémas, passant de 259 en 1987 à 62 en 1992⁹, de l'arrivée massive des films

1 Braun Ildikó et Szabó György István (éd.), *Magyar Mozgóképek Alapítvány (1991-1996)*, Budapest, Magyar Mozgóképek Közalapítvány, 1996, p. 1.

2 Tóth Erzsébet, *Magyar Mozgóképek Közalapítvány (1997-1999)*, Budapest, Magyar Mozgóképek Közalapítvány, 2000, p. 103.

3 Varga Balázs, *Filmrendszerváltások*, *op. cit.*, p. 39-40.

4 Jean-Pierre Jeancolas, *L'Œil hongrois*, *op. cit.*, p. 243.

5 Mario Adobati, Entretien avec Sas Tamás et son épouse, Csikesz Judit, 14 avril 2017.

6 Havas Miklós, « L'économie d'un cinéma en transition », *op. cit.*, p. 212.

7 Au moins jusqu'en 1996, date à laquelle est organisé le cadre légal (*mediatörvény*) pour l'aide de la télévision dans la production cinématographique. Voir aussi Jean-Pierre Jeancolas, *L'Œil hongrois*, *op. cit.*, p. 244.

8 Jean-Paul Dekiss, « Le Cinéma hongrois vu par un producteur français en Hongrie en 1996 », *Cahiers d'études hongroises* (9), 1997-1998, p. 59.

9 Juhász Árpád (éd.), *A filmterjesztés rendszerének átalakulása, 1982-1992: tények és reflexiók*, Budapest, Filmosz – Opakfi, 1993, p. 205-206. Voir aussi les pages 250-257 et 269-275 du même ouvrage.

américains sur le marché¹, soutenue par le développement, dès 1996, des multiplexes², qui firent penser à un retournement profond des comportements socio-culturels liés aux films nationaux [I.1.7]. En 1991, « la fréquentation des salles s'est essentiellement portée sur les films américains (88%, contre 0,4% pour les films hongrois) »³, et l'on enregistre une répartition des recettes passant de 106 073 000 forints pour les films hongrois contre 753 889 000 forints pour les films étrangers en 1986 à, respectivement, 29 881 000 contre 1 479 886 000 en 1990⁴. Les films américains seuls passent, pour les mêmes années, de 25 projetés à 123⁵ – un phénomène qui s'explique aussi par la privatisation du système de distribution et l'arrivée de distributeurs indépendants.

Il ressort de cette difficile situation dans laquelle la production comme la distribution des films hongrois se trouvent alors que les cinéastes doivent, de plus en plus, faire appel à des coproductions. Avec 20 à 25% du budget total d'un métrage de fiction pris en charge par la MMA⁶, il devient vital à la survie du cinéma de pratiquer des montages financiers. Cette pratique est parfois difficilement vécue par les anciens, la génération de l'âge d'or, habituée à un système plus paternaliste et demandant une autonomisation moins conséquente de ses acteurs afin de réunir la somme nécessaire au commencement d'un film. Pour Portuges et Hames, ce phénomène participerait à expliquer le silence des vieux maîtres comme Makk, Gaál ou Szabó⁷ : « les cinéastes ont dû rapidement apprendre ce qui concerne le rassemblement de fonds [*fund-raising*], le marketing, la communication, les sponsors et la promotion »⁸.

Les solutions sont pourtant nombreuses (ce qui ne signifie surtout pas *faciles*), en Hongrie comme à l'étranger : Eurimages d'abord, fonds auquel la Hongrie adhère dès le 1er janvier 1990⁹, le Fonds d'aide aux coproductions avec les pays d'Europe Centrale et Orientale (Fonds ECO) du Centre National de la Cinématographie en France, le Plan MEDIA I de la Communauté Européenne¹⁰, mais aussi les entreprises privées, les *joint-ventures*, la télévision, les producteurs indépendants et jusqu'aux fondations publiques comme le Fonds national de la Culture :

Créé en 1993 par le Parlement pour devenir la deuxième ressource financière de la production. Il fonctionne sous contrôle du ministère de la Culture, mais reste géré de manière autonome. [...] Ce fonds paritaire alimenté par l'État (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 forints et la distribution avec 80 millions de forints

1 Voir à ce propos Havas Miklós, « L'économie d'un cinéma en transition », *op. cit.*, p. 214-216.

2 Adam Bingham, « Introduction by the Editor », dans *East Europe*, éd. Adam Bingham, Bristol, Intellect, 2011, p. 7.

3 Anne-Marie Autissier et alii, *Guide du cinéma et de l'audiovisuel en Europe centrale et orientale*, *op. cit.*, p. 262.

4 Juhász Árpád (éd.), *A filmterjesztés rendszerének átalakulása, 1982-1992: tények és reflexiók*, *op. cit.*, p. 207.

5 *Ibid.*, p. 208.

6 Jean-Pierre Jeancolas, *L'Œil hongrois*, *op. cit.*, p. 243 ou Gálik Mihály, « Who Laughs Last... Film and Broadcasting in Hungary », *op. cit.*, p. 135.

7 Catherine Portuges et Peter Hames (éd.), *Cinemas in Transition in Central and Eastern Europe After 1989*, Philadelphia, Temple University Press, 2013, p. 117.

8 John Cunningham, *Hungarian Cinema: From Coffee House to Multiplex*, *op. cit.*, p. 144. Une remarque qui semble étrangement oublier les grands succès de Szabó que furent les coproductions *Mephisto* (1981, meilleur scénario à Cannes, meilleur film étranger aux Oscars), *Colonel Redl* (1985, Prix du jury à Cannes) et *Hanussen* (1988).

9 Quoi que le seul film de la série noire ayant pu en profiter fût *Le Tango de Satan*, à hauteur de 1,5 million de forints. Voir Braun Ildikó et Szabó György István (éd.), *Magyar Mozgóképek Alapítvány (1991-1996)*, *op. cit.*, p. 9.

10 Jean-Paul Dekiss, « Le cinéma hongrois vu par un producteur français en Hongrie en 1996 », *op. cit.*, p. 61.

chaque année.¹

Comme l'explique Kovács, « un film hongrois à 100%, ça n'existe plus. »² Ainsi voit-on fleurir de plus ou moins improbables coproductions, nationales³ ou internationales⁴, qui offrent parfois l'opportunité à des artistes et techniciens de partir travailler à l'étranger. Szász raconte qu'il a réalisé un documentaire pour Spielberg, à l'issue duquel ce dernier l'invita à rester aux États-Unis et à travailler avec lui, mais la naissance de son fils au même moment l'en empêcha⁵. Víg, quant à lui, a travaillé avec le cinéaste turc Alphan Eseli sur *Eve Dönüs: Sarikamis 1915* en 2013, mais aurait aimé (aimerait encore) travailler avec d'autres cinéastes que Tarr⁶.

Tarr, fort de son expérience en matière de coproduction dès les dernières années du communisme, fonda avec le producteur Tényi Gábor sa propre maison de production, T. T. Filmműhely. La coproduction est, certes, une nécessité imposée par la situation financière catastrophique de la Hongrie post-communiste, mais elle est aussi, au bout du compte, désirée par le monde de l'art cinématographique hongrois, dispositif compris comme une richesse financière, mais aussi culturelle – contre l'avis de quelques critiques étrangers qui déjà, lors du Filmszemle de 1987, déploraient une prétendue perte d'identité hongroise lors du passage à la coproduction⁷ – ceux qui ne manquent pas une occasion pour justifier leurs jugements de valeur dépréciatifs à grands renforts de dénonciation d'une soit-disant « perte d'identité nationale » sont, bien souvent, ceux qui oublient non seulement de définir au préalable ladite identité nationale, la reléguant à un vague fort pratique, mais surtout que l'identité nationale n'est pas quelque chose qui existerait, gravée au fer rouge dans la chaire mentale d'un peuple, mais bien un processus en constante évolution, et ce tout particulièrement lorsque l'on s'approche de périodes charnières de l'histoire.

Le dernier ordre de limitations aux performances de la MMA (et à l'acceptation de son fonctionnement par la profession) se trouve dans les conflits d'intérêts que ce système perpétuait – import direct du communisme : les membres de chaque département avaient presque tous des intérêts personnels en son sein, puisqu'ils étaient des professionnels du milieu et, donc, liés d'une façon ou d'une autre à leurs confrères ainsi qu'à leurs candidatures⁸. Le copinage (voire la corruption) ont la vie dure, comme s'en plaint Szász qui reproche à ce Conseil et aux Conseils des départements de ne pas renouveler leurs membres suffisamment régulièrement⁹, ou comme le raconte Forgách en s'appuyant sur le souvenir de

1 Havas Miklós, « L'économie d'un cinéma en transition », *op. cit.*, p. 213.

2 Dominique Martinez, « Entretien avec András Bálint Kovács : des nouvelles de Hongrie », *Positif*, (597), novembre 2010, p. 110.

3 Typiquement, *Meurtres d'enfants* est une coproduction par pas moins de cinq structures – sans que cela n'ait rien de surprenant : Hétfői Műhely alapítvány, Tag/Traum, Mozgókép Innovációs Társulás, Fialat Magyar Filmkészítők alapítványa et Magic Media Kft.

4 Voir Erőss Gábor et Kristian Feigelson, « Hongrie, Pologne, Tchécoslovaquie (1945-1995). Au-delà du rideau de fer en Europe centrale », *op. cit.*, p. 162.

5 Szabó Gábor, « BKF Fényíró Filmklub 39 – Vendég: Szász János és Kovács Lajos », 12 novembre 2014.

6 Mario Adobati, Entretien avec Víg Mihály (2), 20 avril 2017.

7 [s.n.], « Film, pénz, piac », *op. cit.*, p. 4-5.

8 Varga Balázs, *Filmrendszerváltások*, *op. cit.*, p. 35-36.

9 Csejdy András, « Haditudósítás », *op. cit.*

sa propre participation au comité de sélection des scénarios lors de la pré-production de *L'Homme de Londres* :

Forgách András : Par exemple j'ai fait parti du comité de sélection des scénarios, donc j'ai vu de l'intérieur le système précédent.

Adobati Mario : Ça se passait de façon tout à fait impartiale ?

F.A. : Non. C'était mélangé. Par exemple j'ai vu des cas où Bacsó et Makke ont eu de l'argent, plusieurs millions, pour le développement du scénario, et tout le monde savait que le film ne serait jamais fait. Pour les grands vieux. [...] Je faisais partie de ce comité quand Tarr a fait son film *L'Homme de Londres*. C'était un film terriblement cher. Et il a demandé 100 millions comme salaire, ce qui est déjà à peu près le budget pour un film entier. Le jour de la décision, leur comité avait le droit de donner 150 millions en tout, c'était un comité de dix personnes, on a commencé à en discuter à 11h, et chacune de ces dix personnes a affirmé avoir eu une conversation d'une heure ce jour-là avec Tarr. Ce qui était bien sûr interdit, de parler de n'importe quelle façon au réalisateur. J'ai été appelé par Tarr trois fois ce jour-là. Il n'y avait pas assez de temps mais malgré ça tout le monde disait avoir eu une conversation d'une heure avec Tarr, donc c'était pas vrai. Il m'a appelé pour me dire pourquoi il fallait voter pour son projet.

A.M. : Tu as soutenu son projet ?

F.A. : J'ai soutenu son projet, mais je n'avais pas le droit de donner cette somme... Et le producteur qui s'est suicidé... J'ai appelé aussi le ministre de la culture. C'était à la fois interdit de parler avec les personnes du comité, mais tout le monde le faisait. Ce système qu'on appelle un système « balkanique » qui a existé bel et bien dans le système précédent, ils ont réussi à le perpétuer.¹

Il n'est pas jusqu'au niveau des producteurs qui ne se soit trouvé lésé par la MMA, puisque dans la nouvelle configuration industrielle du cinéma, les studios, jouissant d'une autonomie quasi-totale, se trouvaient avantagés par rapport aux maisons de production indépendantes – Varga déplore une atmosphère générale où la couverture budgétaire se trouvait continuellement écartelée pour des raisons égoïstes².

Il est évident que le système mis en place dans l'après 1989 comportait d'importants défauts. Face à cette cohorte de difficultés que le changement de régime fit indirectement s'abattre sur l'industrie cinématographique, la MMA se trouva rapidement critiquée et dépassée jusqu'à ce que, dans la deuxième moitié de la décennie, des efforts soient entamés en vue de mettre fin à cette situation. Le résultat en fût, dans un premier temps, le passage de la MMA à la MMK (Magyar Mozgóképek Közalapítvány, Fondation publique pour le cinéma hongrois) suivi par une réforme du secteur cinématographique en 2003³ – soit relativement rapidement aux yeux de l'historien, lorsque les Hongrois l'ont, eux, attendue de longues années :

On évoquait dans le vague la nécessité d'une loi qui préciserait les liens unissant le cinéma au pouvoir et plus précisément au ministère de la Culture, et un mode de financement public qui s'inspirerait de modèles occidentaux [...]. Il semble qu'un projet de loi sur le cinéma était très avancé à la veille des élections de 1998, mais que le gouvernement de gauche de Gyula Horn, qui était alors aux affaires, contré en particulier sur le terrain du cinéma par les groupes de distribution aux mains des Américains, et plus généralement déstabilisé par une crise économique et financière qui le poussait dans le sens des privatisations et de l'austérité, n'était pas vraiment résolu à réglementer en matière de politique culturelle. L'idée d'une loi sur le cinéma a été

1 Mario Adobati, Entretien avec Másik János, Forgách András et Marcovich Anikó, 8 juillet 2015.

2 Varga Balázs, *Filmrendszerváltások*, op. cit., p. 35-36.

3 Le lecteur pourra trouver les textes des deux lois fondamentales ici : <https://net.jogtar.hu/jogszabaly?docid=A0400002.TV> et <https://web.archive.org/web/20111006082610/http://www.complex.hu/kzldat/t0600045.htm/t0600045.htm>.

reprise par les conservateurs arrivés au pouvoir à l'issue de ces élections. Le gouvernement de Viktor Orbán, opposé comme son prédécesseur à la constitution d'un fonds de soutien alimenté par un prélèvement ou une taxe sur les tickets d'entrée dans les salles [...] restait favorable à un financement du cinéma alimenté directement par le budget de l'État. L'enveloppe serait seulement augmentée (multipliée par trois, ou par cinq ?). La loi installerait une autorité nouvelle [...] chargée de répartir cette manne et d'en contrôler l'usage.¹

Concrètement, ce nouveau cadre légal signifia d'abord une augmentation massive du budget fourni par l'État (de 1 à 5 milliards de forints entre 2001 et 2003), resté stagnant pendant de longues et douloureuses années, augmentation annoncée par le Président Medgyessy Péter lors du Filmszemle de 2003². Simultanément, la nouvelle loi régula toute la vie cinématographique hongroise, depuis la production jusqu'à la distribution, en passant par l'archivage (théorique : cf. p. 20-21) des œuvres et documents liés au cinéma ainsi que la préservation du patrimoine cinématographique.

L'acte fondateur de la MMK³, en 1998, met notamment l'accent sur la nécessité, pour cette nouvelle structure, de soutenir le cinéma hongrois, le préserver, le protéger et le rénover, améliorer les conditions de travail et l'infrastructure de l'industrie. Contre les peurs (rationnelles, voire prouvées fondées quelques années plus tard) d'une part croissante de ré-appropriation des médias par le gouvernement, cet acte fondateur insiste longuement sur l'absence de politisation directe, sur l'indépendance idéologique et financière vis-à-vis des partis politiques ainsi que sur l'importance de la transparence la plus absolue.

En termes de mutations des institutions cinématographiques aussi, l'arrêt d'une date marquant la fin de la période post-communiste ne peut être qu'arbitraire ou, à tout le moins, à défendre en fonction de chaque nouvelle approche. Pour Jeancolas, la transition post-communiste de l'industrie cinématographique n'est toujours pas achevée à la fin du millénaire⁴. La mise en place de la MMK est, en effet, loin de résoudre tous les problèmes ; le cadre légal qui fût institué autour de 2003 paraît déjà plus à même de penser l'avènement d'une ère nouvelle. Celle-ci fût cependant de courte durée [III.2.3.2], et la stabilité offerte par le système des studios pendant les quatre décennies du kádárisme ne trouve toujours pas d'équivalent : l'observation des mutations que subit l'industrie cinématographique hongroise jusque dans les années 2010 donne l'image d'un système qui se cherche et peine à se trouver, recherche d'autant plus délicate que des sommes colossales, économiques comme humaines, entrent en jeu chaque année.

D'autre part, l'étude des mutations subies par le contexte socio-professionnel du monde de l'art cinématographique hongrois a permis de ré-actualiser les conclusions liées à l'impact de la transition économique sur les mentalités et sur les expériences du temps historique, en se situant cette fois-ci à un niveau plus pertinent pour les acteurs gravitant autour de la série noire – on aimerait, idéalement, pouvoir

1 Jean-Pierre Jeancolas, *L'Œil hongrois*, *op. cit.*, p. 246. Voir aussi Juhász Árpád (éd.), *A filmterjesztés rendszerének átalakulása, 1982-1992: tények és reflexiók*, *op. cit.*, p. 240-241, ou encore Pierre Daum, « Offensives américaines contre le cinéma hongrois », *op. cit.*, p. 30-32.

2 Varga Balázs, *Filmrendszerváltások*, *op. cit.*, p. 46-47.

3 Disponible ici :

<https://net.jogtar.hu/getpdf?docid=A09K0591.MKA&targetdate=&printTitle=Magyar+Mozg%C3%B3k%C3%A9s+K%C3%B6zalap%C3%ADtv%C3%A1ny&getdoc=1>

4 Jean-Pierre Jeancolas, *L'Œil hongrois*, *op. cit.*, p. 237.

juger des incidences biographiques du changement de régime. Plutôt que de reformuler des conclusions qui n'auraient que peu différé en essence, j'ai choisi de les croiser avec une approche plus factuelle, mais sur la base de laquelle une réflexion a pu se développer quant à l'articulation, en cette période marquante, de la perception de facteurs élémentaires de rupture comme de continuité. En effet, il me semblait vital de penser le changement et la représentation que les hommes s'en font à travers ses éléments de continuité, afin d'intégrer à l'équation les résultats que ces derniers produisirent : l'échec de ce qui, dans le changement, devait en garantir la viabilité participe pleinement au (ou aggrave le) remodelage de la perception du changement historique et de la structure de l'horizon d'attente dans lequel il s'inscrit. Dans le milieu cinématographique, les velléités révolutionnaires de la première heure laissent ainsi progressivement place à une certaine frayeur face au raz-de-marée chaotique que le changement de régime politique laissa percevoir. Ce fût une invitation prise à la prudence et à la mesure, à laquelle cette société réagit par la conservation d'importants points d'ancrages voulus rassurants, mais qui se révélèrent encore insuffisants pour empêcher le désastre des premières années post-communistes.

III.1.2.2.3 De la censure idéologique à la censure économique : une illusion de liberté

Toujours à poursuivre la logique de proximité et à rechercher ce qui, de l'histoire, a pu toucher réellement la société cinématographique et laisser son empreinte sur les esprits des artistes, la question du devenir de la censure dans le monde post-communiste est apparue particulièrement pertinente. En effet, cette question cristallise en un point très proche des cinéastes la perception bien plus vaste qu'ils ont eue de 1989 en termes de *possibilités de changement*.

Rappelons que la censure idéologique des œuvres, dans le kádàrisme tardif, s'était légèrement adoucie [II.2.3.2.2.2] : quelques sujets tabous mis à part, la société civile disposait dans les œuvres d'art d'espaces de liberté relative décent. Les artistes apprirent à la contourner parfois, à jouer avec souvent. Alors que Sorlin rappelait l'importance de « cerner la mentalité des cinéastes en tenant compte de leur dépendance à l'égard des financiers et de la relative liberté qui leur est laissée dans la réalisation »¹, on se demande ce qu'il advint de la censure lors du changement de régime : disparût-elle réellement avec l'ennemi ? En définitive, il y a fort à parier que peu d'analyses, quels que soient les champs desquels elles se réclament, puissent faire l'économie de cette question : le climat démocratique, même lorsqu'il est plus revendiqué qu'effectif, tend à nous faire oublier que le capitalisme règne d'une main de fer sur toute production cinématographique – même indépendante. En conséquent, nous ne pouvons oublier avec quelle force cette nouvelle dépendance à l'argent a pu façonner la perception du changement de régime que construisirent ces cinéastes rencontrant, en règle générale, un succès misérable au box office [I.1.7] : le monde occidental est plus tendre envers le cinéma d'auteur dans l'exceptionnel des festivals que dans le quotidien des salles. Malheureusement, l'argent – et la confiance des producteurs pour le film suivant – se rencontre plus souvent dans les seconds.

1 Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma : ouverture pour l'histoire de demain*, op. cit., p. 146.

Débatte publiquement de la censure et de la liberté d'expression était, à la fin des années 1980, une possibilité. Dans un entretien de 1987, Kóhalmi mettait déjà en balance les deux formes de liberté (et de censure) en opposition entre les deux mondes. Repartant du témoignage de Holland Ágnieska qui réalisa son premier film à l'Ouest, il rappelle le cas des producteurs occidentaux, qui se mêlent de tout, depuis le travail du scénario jusqu'au tournage, pour en conclure : « je suis convaincu qu'en Hongrie, pendant la phase créatrice entre le commencement et la fin d'un projet de film, le degré de liberté est plus haut que dans beaucoup d'autres pays du monde. »¹ Il manifeste enfin un désir de rendre publics les débats entourant certains processus de sélection et de censure, ce qui aurait inévitablement mené à une augmentation du caractère démocratique propre à ces dispositifs.

L'emploi du conditionnel passé dans la phrase précédente souligne naturellement l'ineffectivité de ce désir, puisque 1989 vint imposer de nouvelles mesures, beaucoup plus radicales. Au mois de septembre, la Constitution fût radicalement amendée afin de suivre le processus de transition démocratique entamé dans les autres secteurs. L'article 61 garantissait le droit à la liberté d'opinion, incluant la liberté d'expression et la liberté pour la presse et les médias, le droit à l'information, jusqu'aux sphères artistiques, scientifiques, religieuses, etc.²

Aux yeux de l'observateur naïf – et extérieur –, les jeux sont faits. La liberté d'expression, garantie par la Constitution, est un droit inaliénable et ce jusqu'à l'avènement d'une nouvelle Constitution qui viendrait restreindre ce droit. La réalité est pourtant toute différente, comme le résume laconiquement Tarr lui-même : « c'était la censure de l'État et maintenant c'est la censure du marché. Quelques différences, mais... »³ La censure du marché fût terrible pour beaucoup de ces cinéastes et, plus largement, des travailleurs du milieu cinématographique des pays de l'ancien bloc de l'Est. Adaptation difficile dans certains cas [sur les coproductions, voir III.1.2.2.2], comme ce fût le cas de Janisch ou de Szabó par exemple, plus simple pour d'autres, comme Sopsits, qui s'orienta rapidement vers des films à caractère plus commercial. En définitive, ce fût l'intégrité même des artistes qui fût en ligne de mire, subissant les assauts du capitalisme, répétés à chaque nouveau film : les films de la série noire, profondément auteuristes et très peu adaptés au grand public, n'avaient jamais rencontré leurs publics, donc peinaient de plus en plus à rencontrer leurs financements. Les travailleurs du cinéma devinrent douloureusement conscients de la chance qui fût la leur jusqu'en 1989 car, comme le résume Iordanova à propos de certains films d'une « qualité artistique et esthétique superbe » réalisés avant 1989, « à l'Ouest tous ces films n'auraient pas été censurés – ils n'auraient simplement pas été faits. Dans chaque cas, il y a une mesure de contrôle, qu'elle soit commerciale ou politique. »⁴ La remarque nous dit suffisamment, toutefois, que ce nouveau rapport de rentabilité instauré par le capitalisme met quelques années à prendre racine jusque dans les mentalités des producteurs, eux les premiers encore héritiers d'une culture professionnelle du cinéma datant d'un autre temps. C'est notamment grâce à la longue durée nécessaire aux changements

1 [S.n.], « Filmművészet, pénz, piac. Beszélgetés Kóhalmi Ferenc filmfőigazgatóval », *op. cit.*

2 Sajó András, « The Development of Freedom of Expression after 1989 », dans *Transformation in Hungarian Law (1989-2006): Selected Studies*, éd. Vanda Lamm, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2007, p. 65-66.

3 Tarr Béla, « Le cinéma, dans un proche avenir », *op. cit.*, p. 18.

4 Dina Iordanova, *Cinema of the Other Europe*, *op. cit.*, p. 33.

superficiels du monde pour atteindre en profondeur les mentalités et les phénomènes collectifs de culture que la majorité des œuvres de la série noire ont pu être produites. Nul doute que Szabó eût rencontré (rencontra effectivement) de bien plus grandes difficultés à produire un film comme *Meurtres d'enfants* à la fin des années 1990, quand la plupart des producteurs trop bienveillants envers les artistes dû mettre la clef sous la porte. Aussi les œuvres de la série noire échappent de justesse – ou, plutôt, lorsqu'elles n'y échappent plus, elles y succombent – à la proposition d'Esquenazi, qui attirait l'attention sur la nécessité de penser le film (ou « l'événement filmique ») en mettant « au jour une tension entre une stratégie [de distribution] et des règles organisant le film. »¹ Dans le cas de films aussi désespérément auteurs, l'héritage de la structure de production socialiste se dévoile grivoisement, inconscient d'être sur le seuil de son inadaptabilité.

Mais vite, le renversement de la censure opéré est dénoncé par ceux des cinéastes de la série noire qui ne s'y retrouvent plus. Ainsi, Fehér s'y oppose dans un réquisitoire que l'extrait suivant ne traduit que très modérément : « la Hongrie pour le moment est dirigée par le chaos complet. Alors que pendant le système socialiste il était possible de faire tous types de films, [...] aujourd'hui un réalisateur doit répondre aux critères les plus divers : s'il veut un soutien financier, il doit faire des films commerciaux dans le style occidental. »² De sa colère contenue sourd les plaques déjà familières de la déception post-communiste. La confrontation des idéaux fantasmés à la réalité capitaliste frappe encore et engendre déception, désenchantement, désespoir, pessimisme : « nous réalisons a posteriori qu'il était stupide d'espérer quelque chose de meilleur »³ résume parfaitement la situation, à l'échelle de la censure du cinéma comme à celle du monde de l'art cinématographique entier.

III.1.2.3 ILLUSIONS PERDUES 3 : LA TRANSITION POLITIQUE (1985-1994)

La démarche micro-historienne [...] pose en principe que le choix d'une échelle particulière d'observation produit des effets de connaissance et qu'il peut être mis au service de stratégies de connaissances.

Jacques Revel, « Micro-analyse et construction du social »

Dans les consciences collectives, la transition économique n'existe simplement pas dans le temps court : elle est caractérisée par ses rythmes pointés, qui étirent leurs conséquences sur plusieurs années et ne s'accommodent que fort mal du spectaculaire événementiel, des décisions rapides et des dates qui poussent le vice de précision jusqu'à demander l'indication d'un mois ou même d'un jour. Il en va tout autrement du champ politique, a fortiori lorsqu'il se trouve pris dans les imbrications de la mémoire. Celui-ci co-existe à au moins deux niveaux, qui sont celui de la transition d'un côté, et celui de l'événement de l'autre. On distingue alors ce dernier en fonction de son inscription dans le temps moyen (celui de la *perestroïka* d'abord, et de l'immédiat post-communisme à sa suite) qui permet la compréhension de ses

1 Jean-Pierre Esquenazi, « Le film, un fait social », *op. cit.*, p. 36.

2 [Anonyme], « Arcok: Fehér Györgyre emlékezünk », *op. cit.*

3 Sncé Péter, « Gyártásközpontúság apadó terméssel. A magyar film 89 után », *Filmkultúra* (3), mars 1995, p. 6.

réseaux de causes et conséquences, mais aussi de son inscription dans le temps court (celui qui forme comme le derme autour de 1989) qui permet d'en saisir, sous les feux du microscope, les incertitudes quotidiennes, tout en lui rendant son statut d'événement, c'est-à-dire ses potentialités épistémologiques en tant que micro-structure – ce qui ne signifie toujours pas en reconstituer le déroulement minutieux afin d'aboutir à la construction d'une chronologie mille fois établie, mais bien en sélectionner les éléments pertinents au regard d'une problématique centrée sur les expériences de l'histoire plutôt que sur l'histoire elle-même.

Le temps moyen (1985-1994) permet, sur la base d'une périodisation historique rétrospective, de penser ensuite le seuil de perception de l'événement, soit sa périodisation maximale dans les consciences, ou les mémoires – ce qui ne revient pas tout à fait à la même chose, selon que la parole est laissée aux expériences alors présentes de l'événement (contemporaines de celui-ci), ou aux récits maintenant présents de celui-ci (aujourd'hui). Vitale à la réflexion quant à l'articulation de 1989 dans l'histoire et au cinéma, cette approche de l'événement permet aussi d'étoffer la réflexion sur les facteurs de continuité présents dans le changement de régime.

Après avoir tant insisté sur l'importance du temps moyen, le retour de l'événement dans le temps court et la périodisation conséquente que ce retour lui impose (1988-1990), sont doucement rieurs. Pourtant, le goût du jeu est ici soutenu d'une attention à la méthode et à ses questions : comment résister, en effet, d'attraper au vol les rythmes si vifs que seul le temps politique peut offrir, pour croiser les approches réalisées jusqu'ici avec l'inscription de l'événement dans le temps court, qui en est le berceau privilégié ? Il fallait éprouver la valeur épistémologique d'une troisième approche de la transition, qui désire retrouver l'événement et ses contours les plus immédiats afin de prolonger, à une échelle plus restreinte, la réflexion sur le souvenir de l'événement et ses modalités d'écriture dans les mémoires. À ce prix seulement – figer et cristalliser la transition en une perception précisément localisée, quasi synchronique, quitte à l'amputer de ses explications et de son inscription dans le temps diachronique – peut-on entreprendre l'examen d'une *mémoire* de l'événement et des conséquences de celle-ci dans les mentalités : 1989 existe, dans les souvenirs, (au moins) à la fois comme transition progressive et comme objet fulgurant ; il ne sculpte pas les mentalités et les représentations mentales du changement avec les mêmes outils. Nous rejoignons ici Revel dans son combat contre la vulgarisation de la micro-histoire, elle qui ne voit dans le goût ludique des changements d'échelle qu'un enfantillage, l'adoption d'un corpus ou d'un objet d'étude plus ou moins étendu, dans le temps comme dans l'espace. Mais « jouer sur les échelles, ce n'est pas seulement jouer sur des effets de taille, c'est transformer le contenu de la représentation. »¹ On ne saurait suffisamment insister sur ce point, sauf peut-être à suivre, dans une proposition pachydermique dont le renversement n'en conserve pas moins toute sa stabilité, Eliade et Poincaré :

La science moderne a réhabilité un principe que certaines confusions du XIX^e siècle avaient gravement compromis : c'est l'échelle qui crée le phénomène. Henri Poincaré se demandait, non sans ironie : « un naturaliste qui n'aurait jamais étudié l'éléphant qu'au microscope croirait-il connaître suffisamment cet animal ? » Le microscope révèle la structure et le mécanisme des cellules, structure et mécanisme identiques chez tous les organismes pluricellulaires. L'éléphant est, certes, un

1 Bernard Lepetit et Jacques Revel, « L'expérimentation contre l'arbitraire », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* (1), février 1992, p. 264.

organisme pluricellulaire. Mais, n'est-il que cela ? À l'échelle microscopique, on peut concevoir une réponse hésitante. À l'échelle visuelle humaine qui a, au moins, le mérite de présenter l'éléphant comme phénomène zoologique, plus d'hésitation possible.¹

Les dernières illusions politiques tomberont enfin lorsque, à la suite de l'exploration de 1989 dans le temps moyen et le temps court, nous étudierons la mémoire du temps d'après. Celui-ci n'est pas le temps d'après de Rancière ; il est le souvenir, dans les mémoires malheureuses, de la rencontre gravée entre des fantômes longtemps nourris d'un monde meilleur et la réalité soudaine d'un capitalisme brutal, entre les illusions de toute une vie et leur mise en pièces en l'espace de quelques semaines, mois ou années.

Ainsi, la perception (proche anticipation) et le souvenir (rétrospection lointaine) de l'événement, embrassés dans toute leur subjectivité, semblent bien plus à même de nous renseigner sur le domaine des affects et des mentalités que toute l'objectivité désirée et fantasmée du fait historique. Il apparaît cependant que dans cette opération, l'historien perde de plus en plus pied, emporté avec ses méthodes par l'instabilité liée à cette subjectivité de la mémoire et des sentiments.

III.1.2.3.1 Le temps moyen : seuil de perception de l'événement (1985-1994)

Si pour moi le cœur du Moyen Âge est toujours situé dans les trois siècles et demi qui vont de l'An Mil à la peste noire, j'aurais davantage tendance aujourd'hui à replacer ce Moyen Âge court dans un long moyen-âge qui s'étendrait du III^e siècle environ jusqu'au milieu à peu près du XIX^e, un millénaire et demi dont le système essentiel est celui du féodalisme même si on doit y distinguer des phases parfois fortement contrastées. [...] On a, à mes yeux, exagéré l'éclat des Renaissances (celle des Carolingiens comme celle des humanistes) [...]. Ainsi mon Moyen Âge est plus que jamais, et ce n'est qu'un apparent paradoxe, ancré dans la longue durée et entraîné par un vif mouvement. Le système que je décris se caractérise en effet par le passage de la subsistance à la croissance.

Jacques Le Goff, *L'Europe est-elle née au Moyen Âge ?*

Il est doux de parvenir à mettre un instant de côté les conséquences socio-économiques du changement de régime, pour imaginer son impact sur les plus lentes mentalités comme le lieu d'un passage similaire, de la subsistance grise dans un contexte coercitif vers une croissance intellectuelle florissante à la lumière des aubes démocratiques. Le jeu d'échelles nous y invite – pour un moment seulement. Molnár rappelle que dès les années 1980, la crise économique demande à être analysée aussi en termes de libéralisation des conditions de vie, dont il donne les exemples suivants :

D'innombrables contraintes et chicaneries bureaucratiques ont été levées dont le système de délation et de suspicion généralisé sous le stalinisme, les préjugés de classe par exemple dans l'admission aux universités, la surveillance des mœurs et de la vie privée. Le citoyen ne peut certes pas choisir le système dans lequel il vit, mais il peut au moins dire ce qu'il en pense. Limitée au cercle d'amis et aux bistrots, cette liberté d'opinion avait même tendance à s'étendre aux réunions publiques et, plus récemment, aux journaux. Plus large est également la gamme des choix spirituels et culturels. La pratique de la religion n'entraîne aucune sanction, les films étrangers sont importés et les livres traduits et publiés par milliers, à très peu d'exceptions près. Les voyages à l'étranger sont devenus de plus en plus faciles.²

1 Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions* [1949], Paris, Payot, 1979, p. 11.

2 Molnár Miklós, *La Démocratie se lève à l'Est*, op. cit., p. 202-203.

Dans ce contexte, 1985 fût une année importante. La loi électorale se voit modifiée et, lors des élections municipales (comme pour celles des députés), il faut désormais proposer au moins deux candidats par siège. Pour Enyedi, cette modification a reconnecté les dirigeants municipaux, poussés par l'intérêt pour leur ré-élection éventuelle, avec la population plutôt qu'envers les organes supérieurs¹, entraînant ainsi une participation des citoyens bien plus importante que les années précédentes – Hankiss rappelle l'importance du rôle de la retransmission télévisée des débats au Parlement dans la transformation de celui-ci en une authentique arène politique, délivrée, au moins partiellement, des discours convenus, stéréotypés, vides². Ceci se traduit, notamment, par une réduction des pouvoirs quasi-illimités du Conseil présidentiel à l'orée de 1988 – pour finalement l'abolir en octobre 1989. Le résultat n'est pourtant pas seulement analysable en termes de ruptures, mais bien par l'établissement de permanences significatives. De la même façon, les rapports présentés au XIII^e Congrès du Parti Communiste, au mois de mars 1985, sont marqués par un « esprit de continuité »³. On y voit d'autres indicateurs de permanence se mettre en place, comme la ré-élection d'Aczél au bureau politique (mais plus au secrétariat) et, autour de lui, une équipe qui devait durer jusqu'aux élections de 1990⁴ – une équipe ayant, donc, suffisamment suscité la confiance populaire pour qu'on leur confie la mise en chantier de la transition.

Dans cette dynamique d'une recherche de continuité que l'on voit se mettre en place dès le milieu des années 1980, les chercheurs n'ont pas manqué de noter que si la chute du régime, en URSS, est venue de la tentative des dirigeants de revitaliser un système mourant à l'aide de réformes ayant eu pour conséquences des effets en chaîne incontrôlés⁵, dans le cas hongrois « l'effondrement du régime communiste est venu d'en haut, de l'intérieur. La plupart des décisions clés dans la transition hongroise ne furent pas concédées sous la pression populaire, mais procèdent d'une volonté politique des hommes qui arrivèrent au pouvoir après le départ de Kádár (Pozsgay, Nyers, Nemeth, Szüros). »⁶ Pour Hankiss, il importe de remettre au centre la responsabilité des personnalités politiques hongroises, « une grande partie de l'élite politique – ou du moins ses membres les plus dynamiques [ont] faussé compagnie à son propre parti et à son propre régime »⁷. Les Hongrois gagnent ici un motif de désenchantement post-communiste, puisque certaines personnalités politiques très influentes sous le communisme mirent ainsi à nu l'absence de leurs convictions profondes, contre leur goût pour le pouvoir et l'argent, à conserver et reconvertir coûte que coûte – il se disait alors dans toute la capitale que « les camarades sont en train de devenir des capitalistes. »

1 Enyedi György, « Y a-t-il un pouvoir local en Hongrie ? », *op. cit.*, p. 55.

2 Hankiss Elemér, « Journal pré-démocratique », *op. cit.*, p. 229.

3 Molnár Miklós, *De Kún à Kádár*, *op. cit.*, p. 284.

4 « En 1990, le système de l'administration publique caractéristique des États bourgeois, démocratiques et constitutionnels était établi en Hongrie ». Balázs István, « The Readjustment of Public Administration from the Political Transformation to Today », dans *Transformation in Hungarian Law (1989-2006): Selected Studies*, éd. Vanda Lamm, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2007, p. 115.

5 Dominique Colas, « Société civile, État, Nation », *op. cit.*, p. 17-19.

6 Jacques Rupnik, *L'Autre Europe*, *op. cit.*, p. 326.

7 Hankiss Elemér, « Pourquoi ils n'ont pas tiré. Sur les processus de transformation en Europe de l'Est », *op. cit.*, p. 155.

Aussi paradoxal et improbable que cela puisse paraître, le cadre légal du changement de régime est lui aussi marqué par la continuité : la Constitution comme le code civil eux-mêmes, établis respectivement en 1949 et en 1959, ont été modifiés en profondeur (Loi XXXI, 1989¹), mais n'ont pas été remplacés durant les années 1990². Lamm insiste aussi sur l'opposition, dans la restructuration du cadre national légal, entre « la période initiale de travail législatif au rythme furieux et donc quelque peu hâtif » et « une période mieux consolidée depuis le milieu des années 1990, quand le travail critique de ré-écriture des lois fondamentales des branches majeures commença »³. Le cadre légal de la transition lui-même marque cette identité duelle de 1989, entre temps court et moyen.

Contrairement à ses voisins est-européens, « la société politique hongroise avait acquise une grande partie de sa structure organisationnelle *avant* la transition. [...] Dans l'arène de la société économique, des lois de propriété, des lois de contrat, du marché capitaliste et des structures bancaires, tout eût en Hongrie une pré-transition plus tôt que dans n'importe quel pays d'Europe de l'Est. »⁴ Spécialité locale, les rythmes de la transition sont lents et se jouent avec la douceur d'un *legato*. À ce titre, les historiens ont eût une réflexion terminologique à mener, puisque l'appellation initiale de « révolution démocratique » a rapidement trouvé ses limites, notamment dans son pacifisme total, ainsi que dans l'importance du temps moyen. Violette Rey critique ainsi l'emploi de « révolution » (faute de nouveau projet de société ou d'utopie sociale⁵), mais aussi – quoi que de façon moins virulente – celui, souvent préféré, de « transition » ; elle leur préfère la notion de « mutation », qui « associe en effet la durée relativement brève à l'échelle de l'évolution historique et la radicalité, sans préjuger de la forme d'arrivée. »⁶

Ces quelques informations tissent, certes, une toile bien incomplète des modifications légales autour de 1989 ; elles montrent cependant, à l'aide du cas des corps de lois les plus fondamentaux comme de la dynamique humaine de travail autour de ce cadre légal, l'importance des marqueurs de continuité dans l'après-1989. Le temps moyen dans lequel s'inscrit 1989 est donc à poursuivre jusqu'en 1994 à tout le moins – même s'il est aussi difficile que paradoxal de se risquer ainsi à apposer une clôture à une période plus ouverte encore dans ses conséquences que dans ses signes avant-coureurs. Les deuxième élections libres de Hongrie ont amené au pouvoir une coalition de gauche, succédant à la première coalition de droite. Seules informations réellement pertinentes pour cet objet d'étude, il faut noter certains

1 « Dans sa forme, [elle] est une loi portant amendement de la Constitution mais est, en réalité, une Constitution nouvelle qui instaure et définit le régime parlementaire, les institutions politiques et la structure de l'État, tout en garantissant les droits civils et politiques propres à l'État de droit. » Dans Gérard Larcher *et alii*, *La Hongrie dans l'Union européenne*, *op. cit.*, p. 43.

2 Sur ces questions, voir Sárközy Tamás, « Economic Civil Law of the Political Changes in Hungary (1988-2004). A Comprehensive Overview », *op. cit.*, p. 121 et Bragyova András, « Legal Change, Continuity of Law, and the Denial of the Past – A Contribution to the Legal Theory of the Regime Change », dans *Transformation in Hungarian Law (1989-2006): Selected Studies*, éd. Vanda Lamm, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2007, p. 12. La forme, malheureusement, est importante, et ceci n'ira pas sans problèmes, permettant au gouvernement Orbán de justifier le très problématique remplacement de la Constitution en 2012 [III.2.3.2].

3 Lamm Vanda (éd.), « Préface », dans *Transformation in Hungarian Law (1989-2006): Selected Studies*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2007, p. 8.

4 *Idem*.

5 Jacques Rupnik, « Le système politique à l'épreuve de la transition », *L'autre Europe* (28-29), 1994, p. 37.

6 Violette Rey (éd.), « Les territoires centre-européens, défis d'Europe », *op. cit.*, p. 14-15. Voir aussi à ce propos Kis János, « Entre réforme et révolution : trois hypothèses sur la nature du changement de régime en Europe de l'Est », *L'autre Europe* (28-29), 1994, p. 14-18, qui souligne l'aspect *contre*-révolutionnaire de cette révolution (visant à restaurer un passé d'avant la soviétisation).

éléments liés à l'évolution des comportements électoraux : le pourcentage de partis qui n'obtinrent pas de sièges au Parlement passa de 15,31% à 12,66%, et ce malgré l'augmentation du seuil à atteindre à 5% entre-temps. Ce phénomène reflète la centralisation croissante des votes. Couplé à l'accroissement de la participation des votants (de 64,99% de la population votante à 68,91%, ce qui reste un taux d'abstention conséquent), il y a là des symptômes d'un regain d'intérêt de la population pour la machine démocratique, traitée fraîchement par beaucoup lors de sa première mise en place. Même s'il reste délicat d'avancer des éléments interprétatifs quant à des données statistiques qui demanderaient à être replacées au sein d'une étude autrement plus conséquente du problème, il me semble raisonnable de lire la situation en miroir droite-gauche(-droite, en 1998) avec une majorité d'environ 55% dans un cas comme dans l'autre comme l'aveu d'une relative insatisfaction quant à la démocratie naissante et ses dispositifs¹. Les élections de 1994 sont encore tout autant tributaires de 1989 que celles de 1990, alors que celles de 1998 sont à penser d'abord dans leur relation à la période proprement post-communisme.

À l'image de la crise du COVID-19 qui s'étend à un monde qui n'en mesure que graduellement l'ampleur² alors que j'écris ces lignes dans le confinement de la mi-mars 2020, la conscience qu'ont les Hongrois du changement à venir croît de façon exponentielle de 1985 à 1989. Bien que ce soit un devoir de l'histoire orale, il n'est pas toujours aisé d'apprécier avec précision la véridicité de témoignages « plus ou moins mais inévitablement brouillé[s] par l'imaginaire »³ et qui, sans être malhonnêtes, sont donc parfois victimes du passage du temps sur la mémoire et de la confusion ainsi engendrée. L'ancre que j'ai choisie afin d'éviter les débordements volontaristes de ceux-celles qui croient se rappeler avoir senti le changement arriver dès les années 1960 consiste à se référer, en dernière analyse, aux textes publiés durant les années concernées : un écrit de 1985 ne peut confondre l'état d'esprit général de 1984 avec celui de 1986 ou 1987, puisque l'auteur n'en a pas encore fait l'expérience. À ce titre, la conclusion qu'appose Molnár (éminent historien dont la perspicacité comme l'objectivité ne sauraient être prises en défaut⁴) à son travail d'histoire du communisme hongrois, publié en 1987 (donc probablement écrit courant 1986), est riche d'enseignements quant à la difficulté (au bas mot) qu'il y avait alors à prévoir ce qui adviendrait quelques années plus tard – éternels dangers de l'illusion rétrospective :

*S'il y a le danger de voir émerger un contre-courant, il ne viendrait pas du haut de la pyramide. Les nostalgiques des temps révolus ainsi que les innovateurs gênants, tels que Rezső Nyers, ont été éliminés depuis longtemps déjà. Il n'y aura pas de réforme de la réforme, comme l'a déclaré János Kádár, mais il n'y aura pas abandon du réformisme non plus. Kádár essaie de tenir la barre au milieu. [...] La réforme n'est pas tout, mais elle résume l'essentiel. Il n'y a guère de domaine, de l'idéologie aux problèmes les plus techniques concernant la révision du code civil ou la situation des sciences historiques, qui ne soit pas pour ainsi dire subordonné à l'objectif principal, à la poursuite de la réforme.*⁵

1 Les données utilisées ici sont issues de Zoltán Kovács, *Magyar nemzeti atlasza*, op. cit., Suppléments part. 2

2 Le temps arrivera bientôt où un historien, suivant les traces de Revel, en fera le sujet d'une « monographie épidémiologique », tâchant de mesurer « l'épaisseur sociale de la maladie ». Jacques Revel, « Autour d'une épidémie ancienne : la peste de 1666-1670 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* (4), décembre 1970, respectivement p. 983 et 954.

3 Lucian Boia, *Pour une histoire de l'imaginaire*, op. cit., p. 50-51.

4 L'historien Michel Bernard écrit, dans son compte-rendu du travail de Molnár, « ce travail brillamment écrit scrupuleusement honnête et impartial ». Dans « Miklos Molnár, De Béla Kun à Janos Kádár. Soixante-dix ans de communisme hongrois », *Annales. Economies, sociétés, civilisations* (1), 1988, p. 242-244.

5 Molnár Miklós, *De Kun à Kádár*, op. cit., p. 285.

Konrád, en revanche, décrit déjà, en 1986, l'avenir du kádárisme en ces termes :

Mais l'autorité est sur le flanc et de nouvelles forces se bousculent devant la porte, l'ère Kádár touche à sa fin. Ceux qui, hier encore, voulaient que Kádár reste, car un autre serait forcément pire, seraient aujourd'hui contents s'il se démettait de ses fonctions. Tout le monde réclame des changements, l'impatience croît, le mouvement va en s'accéléralant, il doit se passer quelque chose, pourtant la crainte domine encore, mais la grogne, déjà, s'y mêle. [...] Aujourd'hui, la révolution de 1956 est devenue un classique. C'est le seul événement de retentissement mondial au XX^e siècle dont nous ayons été les auteurs, peut-être pourrions-nous réussir cette fois sans qu'une seule goutte de sang ne soit versée.¹

Certes, trois ans avant la chute du régime, Konrád écrivait « l'ère Kádár touche à sa fin », et le relie déjà à une réhabilitation de 1956 que l'histoire n'officialisera qu'en 1989. On aurait cependant tort de le penser comme une anticipation géniale de la fin du communisme dans sa globalité : seul Kádár est, ici, directement en question – quoi que sa disparition imminente soit, effectivement, la promesse de changements plus profonds.

Cette confusion est perceptible, dans les mémoires et durant 1986-1987, entre un sentiment de fin du kádárisme, et de fin du communisme ; entre la venue de quelque chose de nouveau pour les Hongrois, et la chute brutale des dictatures dans tout le bloc de l'Est. C'est pour cette raison que les avis diffèrent sensiblement chez les acteurs de la série noire : si Sas Tamás et sa femme affirmaient qu'« en 1986, tout le monde savait que ça allait finir. On ne savait pas pourquoi, d'où, mais on le savait. C'était un sentiment dans l'air »², Kornis en revanche s'en étonne : « je suis très étonnée que Tamás ait dit ça, parce que ce fût une grosse surprise pour beaucoup de gens. Personne ne savait qu'à la fin ça tomberait. Maintenant c'est facile de le dire, quand on regarde en arrière, vers ces temps-là... »³ Kornis résume ainsi l'ambiguïté d'une recherche qui porterait sur une mémoire – déjà intimement sujette à l'oubli – qui, de surcroît, peine plus encore à situer avec précision les souvenirs que l'ombre de 1989 plane sur la dizaine d'années de la transition et surtout attire vers elle : l'Everest éclipse, dans les consciences collectives, les innombrables sommets de moindre envergure qui l'entourent, et incite nos mémoires à penser l'Himalaya comme « la plus grande montagne du monde » plutôt que comme une chaîne de sommets dont l'Everest n'est que l'indépassable moment.

Aussi peut-être est-il préférable, dans l'exploration de cette problématique liée à la mémoire vivante, de s'en tenir à une chronologie légèrement approximative, comme le propose Víg : « dès les années 1980 on s'en doutait un peu [de la chute du communisme], autour de 1985 c'est devenu plus clair à cause d'une série de lois qui l'annonçaient, et je dirais qu'en 1987 on le savait. »⁴ Dans le cinéma lui-même, Kovács rappelle que « dès 1987, 1988 ou 1989, beaucoup de films ignoraient les tabous sans que personne ne les censure. »⁵

1 Guillaume Métayer (éd.), *Budapest 1956 : la révolution vue par les écrivains hongrois*, *op. cit.*

2 Mario Adobati, Entretien avec Sas Tamás et son épouse, Csikesz Judit, 14 avril 2017.

3 Mario Adobati, Entretien avec Kornis Anna, 16 avril 2017.

4 Mario Adobati, Entretien avec Víg Mihály (2), 20 avril 2017.

5 Dominique Martinez, « Entretien avec András Bálint Kovács : des nouvelles de Hongrie », *op. cit.*, p. 111.

En définitive, ce qui me paraît le plus appréciable n'est pas de pouvoir dater, à quelques semaines près, le moment durant lequel les artistes de la série noire ont pris une conscience claire de la chute imminente du régime. Je crois ces informations importantes dans l'appréhension de deux problématiques : d'un côté, l'épineuse question du début de cette série noire et des raisons de son apparition [III.2.3.1] qui, d'ores et déjà, doit prendre en compte le fait que le premier film de la série noire à avoir vu son projet formé autour de 1985, *Le Tango de Satan*, n'est pas immédiatement un produit du post-communisme. Même à admettre que l'artiste puisse anticiper dans sa création les mutations que l'histoire impose à la société¹, Krasznahorkai n'a pu que traduire le sentiment de décrépitude immanente du communisme (voire du kádárisme), et non pas une conscience claire de sa chute effective – ce qui ne revient pas à dire que la chute du communisme n'aura aucune part à jouer dans les films de la série noire. À ses débuts, cependant, ce n'est pas à cette fontaine noire qu'elle s'est nourrie.

La deuxième conséquence à souligner, suite à l'apparition du sentiment de fin du kádárisme dans les consciences dès 1986-1987, se trouve dans le fait que ces quelques années, trop souvent oubliées dans l'ombre frileuse de 1989, ont malgré tout préparé la société hongroise (et tout particulièrement les cercles intellectuels et artistiques) à l'avènement de 1989. Ce travail de préparation doit impérativement être pris en compte dans une analyse des transformations subies par le régime d'historicité, à la condition de pouvoir lui rendre sa valeur de présent continu : l'effet de surprise (et donc la force de l'impact) du changement de régime a-t-il réellement été amoindri par cette paire d'années et, si oui, dans quelle mesure en ont-elles affecté la jouissance dans les mentalités ? Prenons l'exemple du récit qu'en fait Kovács Attila :

quand je travaillais pour Mafilm, on a fait un groupe avec des amis, entre 1984 et 1986, on a fait des expositions à Budapest, à Vienne, Paris, etc., et on a créé des meubles, une collection de meubles que j'ai appelée L'héritage de Lugosi, et j'ai fait une chaise, design un peu industriel, d'autres choses, que j'ai appelé Peintures métalliques, et ça parle de l'effondrement du régime. J'avais une image dont le titre était L'Effondrement. 1989 ? C'était pas une grosse surprise, un pas après l'autre on l'a senti arriver. Le gouvernement était tellement faible... Et y'a eu ces putain de politiciens stupides, qui sont restés au pouvoir, en place, et qui sont passés de communistes à capitalistes, qui ont juste changé de costume. Donc c'était quelque chose de relativement naturel, pas grand chose finalement...

Deux extraits me paraissent particulièrement significatifs de la perception qu'eût l'artiste du changement de régime et qui, maintenant, s'est recouverte du voile brumeux des souvenirs : « c'était pas une grosse surprise » et « donc c'était quelque chose de relativement naturel, pas grand chose finalement... » À première vue et pris dans le flot subjectif de son récit énoncé avec assurance, on est tenté de prendre au pied de la lettre ce compte-rendu. Pourtant, relativiser la taille de la surprise comme son naturel revient bien à admettre qu'il y eût, effectivement, une surprise et qu'elle ne fût pas, en revanche, complètement naturelle. Plus encore, le « finalement » conclusif qui, dans son énonciation, se perd littéralement dans le vague de la mémoire (que je traduis par les points de suspension), affirme malgré la personne interrogée toute la force de l'empreinte rétrospective sur son regard. Il creuse un écart entre le souvenir conscient et les traces de l'expérience au présent, reléguée dans l'oubli et l'inconscience. Ce « finalement » apparaît comme un lapsus, indice non pas de la finalité de l'enquête, mais bien de la

1 Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias. Les prolongements techniques de l'homme* [1964], Paris, Mame / Seuil, p. 21-60.

nécessité d'une nouvelle approche qui puisse dépasser la forme synthétique et subsumante du souvenir liée à la mémoire du temps moyen, pour aller chercher le souvenir du temps court. L'enquête sur le seuil de perception de l'événement depuis le temps moyen marque bien les continuités présentes dans le changement ; elle trouve cependant ses limites alors que l'on désire se placer à l'échelle de la série noire afin de se demander comment, *alors qu'ils étaient en train de travailler à leurs films*, le changement de régime fût perçu.

III.1.2.3.2 Le temps court : souvenirs de l'événement (1988-1990)

Couper, à l'aide d'un travail informatisé sur le spectre sonore, l'attaque d'un son que réalise un instrument afin de n'en garder que le corps résonnant empêche, après coup, l'auditeur d'en reconnaître le timbre et d'en identifier la source. De la même façon, ramener l'événement à son temps court signifie en sectionner brutalement les grandes lignes directrices sous-tendant son avènement et façonnant, du même coup, son identité. On met cependant d'autres formes à jour, d'autres problématiques. Ainsi, quelque part entre 1985 et 1994 gît le temps court de l'événement – disons 1988-1990, où l'approximation veut affirmer le manque de pertinence dû à la subjectivité, voire à l'autoritarisme conséquent à toute périodisation trop précise. Proposons toutefois quelques repères temporels.

Cunningham veut prendre la dissolution du Département d'Agitation et de Propagande en 1988 comme « mini-marqueur » de la périodisation de 1989. Pour le monde des médias, l'événement n'est pas sans signification. Il s'agit pourtant d'un marqueur temporel fortement symbolique, qui ne traduit pas une réalité de rupture ni même de changement dont les Hongrois auraient fait une expérience forte – pas même ceux du monde de l'art cinématographique. Cette dissolution n'eût pas la moitié du poids symbolique démocratique qu'eût le ré-enterrement de Nagy Imre sur Hősök tére (la Place des Héros), ou la réhabilitation de 1956, et paraît donc l'exemple typique d'une périodisation erronée qui oublie, pour définir les limites temporelles de sa cohérence, de repartir de l'expérience des hommes – manque de réalisme historique.

L'année hongroise de 1988 n'est pourtant pas exempte de motifs de rupture. C'est l'année où l'infame doctrine Brejnev est abandonnée par Gorbatchev, officialisant le renoncement à utiliser la violence de masse contre les révolutionnaires ainsi que l'ouverture, enfin, d'une brèche viable vers le futur – en lieu et place d'un « ralliement des groupes modernisateurs des partis communistes est-européens à sa politique », le résultat en fût le « processus, très rapide, de fission du système. »¹ On peut aussi noter, dès le mois de décembre, la formation effective de chacun des six partis qui seraient finalement représentés au Parlement suite aux élections de 1990². Comme nous allons le voir dans les pages suivantes, la problématique qui nous occupe demande, pour penser le temps court, la question de l'ouverture du futur.

1 Dominique Colas, « Société civile, État, Nation », *op. cit.*, p. 93.

2 Juan J. Linz et Alfred C. Stepan, *Problems of Democratic Transition and Consolidation: Southern Europe, South America, and Post-communist Europe*, *op. cit.*, p. 310. Plus précisément encore, le MDF s'était constitué en mouvement le 27 septembre 1987 (puis en parti en septembre 1988), les partis du SZDSZ et le FIDESZ se créent en mars 1988.

De l'autre côté, le temps court appelle une fermeture de l'événement au plus tard sur la fin de l'année 1990, date à laquelle l'essentiel de la transition n'était pas effectué, mais où elle fût enfin effective, et globalement irrévocable dans les consciences collectives. À propos de cette période, je souhaite insister brièvement sur les figures de Göncz Árpád, premier Président hongrois du nouveau régime démocratique et de Antall József, premier Premier ministre hongrois et chef du gouvernement. Göncz figura parmi les fondateurs du parti de gauche alternative et écologique l'Alliance des démocrates libres (SZDSZ) en 1988. Il fût auteur de drames et de romans, traducteur prolifique après sa sortie des prisons communistes en 1963 (initialement condamné à vie dans l'après-1956), il est qualifié de « figure emblématique de la dissidence hongroise, il reste l'homme politique le plus populaire de Hongrie »¹. Il fût l'image de la mesure et du compromis entre deux partis qui s'entre-déchiraient (son SZDSZ et le MDF national-conservateur d'Antall), personnifiant la volonté populaire d'une transition lente et sans heurts². Antall, de son côté, entretenait un rapport au temps et à l'histoire bien spécifique et lui aussi vecteur de continuité, puisqu'il se présenta « sous l'apparence rassurante de la “force tranquille” »³. D'abord victorieux et leader d'un parti de droite fort, son discours et ses attitudes incarnant « le temps d'antan » et la « continuité historique »⁴ ne suscitèrent cependant pas l'adhésion complète de la société hongroise, alors brassée dans le temps court de l'événement⁵. Penser l'histoire en termes de strates temporelles est ici fondamental pour comprendre comment peuvent co-exister, à plusieurs niveaux, des attitudes collectives en apparence contradictoire, recherchant à la fois la continuité dans le temps moyen, et une adéquation rythmique à l'événement dans le temps court qui ne laissait plus guère de place à un temps perçu comme déconnecté de la réalité et qui était alors celui de l'histoire au long court.

Il faut à présent revenir au souvenir de l'événement, afin de retrouver l'impact de 1989 sur l'horizon d'attente. Dans ce but, je propose de croiser deux échelles complémentaires : celle du monde de l'art cinématographique, que j'étudierai à travers les récits critiques de l'atmosphère des Filmszemle de 1989 et 1990, et celle des individus le composant, pour laquelle seul fonctionne le recours au témoignage direct.

Que reste-t-il de l'atmosphère et du climat mental de ces quelques années dans le milieu du cinéma, de ses institutions, de leur organisation et du cadre légal les régissant ? On débat, notamment, de l'avenir du financement par l'État (une fois sa tutelle révolue) de la production cinématographique – toute la problématique pour l'historien résidant dans l'absence de traces écrites de ces débats. La proposition de Jeancolas qui, pour pallier ce manque, suggère de repartir de l'atmosphère des Filmszemle de février 1989 et 1990 est inventive sur le plan de la recherche de sources alternatives, et convaincante sur le plan

1 Gérard Larcher et alii, *La Hongrie dans l'Union européenne*, *op. cit.*, p. 24.

2 Christine Aquatias, « Les contributions des intellectuels aux débats et événements », dans *Mutations en Europe médiane*, éd. Gabriel Wackermann, Violette Rey et Marie-Christine Aquatias, Paris, CNED-Sedes, 1997, p. 96-98.

3 Antonela Capelle-Pogacean, « Hongrie des pères, Hongrie des fils », dans *Europe centrale, la mélancolie du réel*, éd. Patrick Michel, Paris, Autrement, 2004, p. 91.

4 Antall entérinait la conscience des Hongrois d'être une « nation martyre ». Cité dans Deme László, « Perceptions and Problems of Hungarian Nationality and National Identity in the Early 1990s », *International Journal of Politics, Culture, Society* (2), hiver 1998, p. 310.

5 Antonela Capelle-Pogacean, « Hongrie des pères, Hongrie des fils », *op. cit.*, p. 91.

épistémologique tout en comportant, en prime, l'avantage de se fonder sur son expérience directe de ces festivals mais, surtout, d'articuler (quoi que de façon succincte) la strate politique avec celle de l'atmosphère mentale du monde de l'art cinématographique :

Il faut revenir au Festival de février 1989. Quelques jours après qu'Imre Pozsgay, numéro deux du gouvernement et promoteur d'une forme de glasnost en Hongrie, ait condamné la « fausse voie » imposée en 1948-1949 et ouvert le débat public sur la vraie nature de 1956, le climat est tendu, les informations se dégagent mal des rumeurs, une opinion publique attentive entre euphorie et inquiétude se nourrit d'une floraison de nouveaux journaux. Une discussion avec le public du Festival, où une série d'intervenants s'étaient inquiétés de la mort possible du cinéma hongrois comme forme d'expression nationale, se termine sur une intervention applaudie de Pozsgay insistant sur la nécessité de remettre le pouvoir politique en phase avec la société civile. [...] S'il n'est pas assuré de son propre avenir, le cinéma hongrois, qui est apparemment unanime, se veut conscient et responsable.

Un an plus tard, le Festival de 1990 est au contraire le festival de la panique et de la division. Il s'ouvre le 2 février, en pleine campagne électorale (le premier tour des premières législatives aura lieu le 25 mars). La Hongrie vit dans la confusion (on parle de cinquante-deux listes en présence, il en restera finalement douze) sur fond de malaise économique : hausse des prix, inflation, trafics et rumeurs de trafics. Le cinéma n'est pas épargné, il fait le gros dos dans un grand bruissement d'informations et, là aussi, de rumeurs. Le malaise coagule le 5 février, dans une conférence de presse organisée dans un salon bondé, surchauffé, enfumé, par un collectif de jeunes cinéastes. Atmosphère de Sorbonne en mai 1968. Ils veulent manifester leur existence (ils sont pour quelques mois encore salariés de l'État hongrois et demandent l'accès aux studios, la possibilité de tourner) et surtout leur inquiétude sur le devenir du cinéma national. Chacun sait que la Hongrie qui sortira des urnes sera une autre Hongrie, ouverte à l'économie libérale, aux privatisations et aux entreprises mixtes. Chacun sait, ou croit savoir, que partout on négocie, on traite, on partage ou on rebâtit sur le papier. On affirme que des encore fonctionnaires de la Hongrie socialiste assurent leurs arrières, que, c'est un des contestataires qui le dit, « des camarades sont en train de devenir des capitalistes ». On parle de vente de salles à des circuits étrangers, on parle d'Américains, d'Allemands ou de Français.¹

D'une année sur l'autre, Jeancolas est un témoin de l'évolution du climat moral dans le milieu du cinéma hongrois – un témoignage précieux. Liant le premier festival à l'ouverture d'un mouvement qui culmina lors du ré-enterrement de Nagy Imre et le second aux élections attendues – deux moments hautement symboliques et caractéristiques de la transition politique –, il insiste sur la différence d'atmosphère : d'abord l'unanimité des discours, une forte solidarité doublée d'un sens des responsabilités qui laissent pourtant place, l'année suivante, au chaos et à l'incertitude (« la Hongrie vit inconfortablement dans un grand bruissement d'informations et de rumeurs. Le petit monde du cinéma n'y échappe pas »², commentent trois critiques français après le festival), à la crise, aux jalousies, à la colère et à la peur : « la cérémonie de clôture, dans la grande salle du Palais des Congrès, est un fiasco. Le jury ne décerne pas de grand prix, le Directeur de la Cinématographie est hué et sifflé au point de ne pas pouvoir terminer son discours. »³ Le Filmszemle de 1991 n'aura pas lieu, marquant l'apogée du chaos. Il est intéressant de noter que Tar décrit une chronologie exactement semblable lorsqu'il écrit, dans son roman :

En quatre-vingt-neuf, il a attendu le changement de régime comme une pluie bienfaitrice. Les Hongrois reviennent, disait-il, enfin ! De la musique hongroise, de la danse hongroise, du pain hongrois ! En quatre-vingt-dix il a été licencié, c'était pratiquement toujours la relève qui le réveillait. Il était gardien, ils en ont eu assez. Pendant des mois il n'a plus touché un sou, il a revendu petit à petit le gravier, les briques, le bois qui étaient dans la cour.⁴

1 Jean-Pierre Jeancolas, *L'Œil hongrois*, op. cit., p. 239-240.

2 Françoise Audé, Lorenzo Codelli et Jean-Pierre Jeancolas, « Budapest, février 1990 », op. cit., p. 42.

3 Jean-Pierre Jeancolas, *L'Œil hongrois*, op. cit., p. 241.

4 Tar Sándor, *Notre rue*, op. cit., p. 33-34.

L'apparente simplicité de cette brève citation ne doit pas tromper, elle qui met en lien le changement du monde à celui du travail – les habitudes prises avant 1989 et leur confrontation à la réalité d'après, qui marqua l'avènement du besoin d'efficience. Le résultat, comme toujours, se solde dans la misère psychologique.

Il est tout à fait intrigant d'observer les différences perceptives quant au moment premier du changement de régime, auquel les Hongrois interrogés réfèrent volontiers comme à un *nagy boldogság*, un « grand bonheur », seulement afin de poursuivre en s'empressant d'en limiter la portée temporelle. Cette question est en partie dépendante de la périodisation qui est, inconsciemment, réalisée par l'interrogé. Ainsi, ceux qui lient cette période avec le politique marquent une tendance certaine à une perception courte du temps :

Mario Adobati : Comment avez-vous ressenti 1989 ? Le changement, de 1988 à 1990 ?

Sas Tamás : Les premières élections libres, c'était un sentiment merveilleux. C'était vraiment le bonheur.

Csikész Judit : Les gens avaient la sensation d'être libres.

S.T. : Mais on pouvait déjà sentir les problèmes qui sont présents aujourd'hui, à l'ère d'Orban.

S.T. : il y avait de nouveaux partis politiques qui étaient tolérés dès 1989. [...]

Solymár Karen : En combien de temps avez-vous réalisé, après ce grand bonheur des premières élections libres, que ça n'allait pas fonctionner ?

T.S. : Une semaine. [Rires] Le premier gouvernement, Antall, était très conservateur, les politiciens étaient très mauvais, c'était très mauvais.

Cs.J. : Après le changement de régime, nos vies privées étaient secrètes, à nous, mais maintenant ils nous reprennent ça.¹

L'euphorie du changement de régime est bien rappelée. Le souvenir est présenté en termes particulièrement laudatifs (« un sentiment merveilleux », « vraiment le bonheur »), quoi que déjà légèrement tempérés par l'emploi de l'imparfait comme de « sensation » pour décrire le rapport à la liberté, qui sous-entend directement le caractère factice que celle-ci revêt rétrospectivement – l'autre sensation mentionnée, celle du retour en arrière avec Orbán est, elle, bien réelle. Qu'il y soit par deux fois fait référence en si peu de temps et alors que le sujet est, en apparence, bien différent, montre que les problèmes contemporains hongrois liés aux gouvernements Orbán sont bel et bien perçus comme un retour en arrière, terrible pour leur régime d'historicité déjà trop malmené.

Szabó Ildikó, Kovács Attila, Víg Mihály, Kornis Anna, Janisch Attila... Toutes et tous ont répondu d'une façon similaire lorsqu'ils furent confrontés à leurs souvenirs de l'événement. Le *nagy boldogság* dura « une semaine » pour Sas qui préfère s'armer du rire comme défense, jusqu'aux premières élections, « de 1988 à 1992. Là, tout le monde a su que ça ne serait pas mieux »² ou jusqu'à « 6-8 ans, pas plus – et ça ne disparut pas en un jour »³ pour Kornis qui fait ici figure d'optimiste. Pour Patrick Michel, « en Hongrie, le temps où tout paraît possible dure très peu, jusqu'à la grande grève des taxis d'octobre 1990 qui paralyse

1 Mario Adobati, Entretien avec Sas Tamás et son épouse, Csikész Judit, 14 avril 2017.

2 Mario Adobati, Entretien avec Víg Mihály (2), 20 avril 2017.

3 Mario Adobati, Entretien avec Kornis Anna, 16 avril 2017.

pour plusieurs jours le pays, le pessimisme atteignant un sommet en 1995, au moment de l'adoption par le gouvernement socialiste-libéral des réformes d'assainissement des finances publiques (le “paquet Bokros”, du nom de Lajos Bokros, ministre des Finances de l'époque), pour se stabiliser à la fin de la décennie 1990. »¹

Ce qui est donc certain c'est, plutôt que la durée exacte trop subjective de ce sentiment, qu'il disparut, et qu'il disparut vite (probablement dès 1992, peut-être bien dès l'avènement du gouvernement Antall pour les intellectuels à gauche du spectre politique, dont font très majoritairement partie le monde de l'art étudié²). Il fût immédiatement remplacé par le retour d'un vide profond, rempli de désespoir, nourri de pessimisme qui, lui, n'avait jamais complètement disparu des consciences – les sondages effectués dans l'après-1989 sur des points tels que le taux de satisfaction quant au changement de régime ou à la vie en général pointent 1992 comme l'année où commença à se développer fortement le pessimisme³.

Cette vitesse de disparition est corroborée par le témoignage que donne Janisch, qui a l'avantage de recouper l'instable champ de la mémoire à une expérience concrète et datable – plus fiable, donc, sur le plan de l'enchaînement temporel des événements. Inquiet, à la suite de la sortie de son film *Ombre sur la neige* (préparé et tourné, donc, avant le changement de régime mais sorti après), que celui-ci perde de son sens, il ajoute « mais j'avais tort, parce que la toute première année après le changement, tout le monde était plein de désespoir : “ok, c'est la liberté, et tout ira bien”, mais cinq mois plus tard, tout le monde est très déçu, et ce braquage, on a justement lu son scénario tout le temps dans les journaux ! L'histoire n'a pas perdu son sens, mais elle est au contraire devenue plus importante ! »⁴ Il faut souligner l'aveu majeur que livre ici Janisch quant à la relation privilégiée qu'*Ombre sur la neige* entretient à l'histoire nationale.

Que nous apprend le souvenir de l'événement replacé dans le temps court ? En termes de régime d'historicité, si 1989 est l'année de tous les espoirs et 1990-1991 celles de toutes les peurs (cette représentation, certes caricaturale, reste malgré tout plus réaliste que manichéenne), cette tension rapide est un paramètre déterminant dans la construction la plus contemporaine de l'horizon d'attente. On n'a peut-être pas suffisamment insisté sur l'impact de 1989 sur le régime d'historicité en ces termes – ceux d'une dialectique entre l'espoir et le désespoir dont le destin se serait définitivement joué à ce moment-là. Après 1848 et 1956⁵, le régime d'historicité millénaire imposé par l'histoire nationale hongroise ouvrit à nouveau ses griffes, rendant au présent un peu de sa dimension prospective : l'attente se chargeait

1 Patrick Michel (éd.), « D'un imaginaire l'autre », dans *Europe centrale, la mélancolie du réel*, Paris, Autrement, 2004, p. 15.

2 L'hégémonie du pessimisme dans ce groupe social pourrait d'ailleurs être liée au recul progressif des partis de gauche en Hongrie, laissant le champ libre à une écrasante majorité libérale, nationaliste, chrétienne et conservatrice menée par Orbán [III.2.3.2].

3 Gászó Ferenc, « Orientations by Generations in an Unstable Social Environment » [1995], dans *The Small Transformation. Society, Economy and Politics in Hungary and the New European Architecture*, éd. György Lengyel et Zsolt Rostoványi, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2001, p. 339 et surtout George Minte, « La société post-communiste : théories et données sociologiques », *op. cit.*, p. 519-521.

4 Mario Adobati, Entretien avec Janisch Attila, 27 juillet 2015.

5 Rappelons que lors des événements de 1956, les Hongrois avaient pu faire l'expérience d'un revirement similaire de l'horizon d'attente : « dès son discours-programme au Parlement, le 5 juillet 1953, Nagy parvient à créer un climat de confiance et une lueur d'espoir dans l'épais brouillard de peur et d'humiliation. » Ceux-ci seront, faut-il le répéter, de courte durée. Dans Molnár Miklós, *De Kun à Kádár, op. cit.*, p. 220.

d'espoirs à mesure que l'horizon d'attente étendait majestueusement ses ailes. Avant de signifier l'impossibilité du changement par ses échecs répétés sur la quasi totalité des strates temporelles, le changement de 1989 est synonyme d'une ouverture à tous les vents de futurs possibles. En s'engouffrant brusquement dans le présent, ce courant d'air aux parfums prospectifs a balayé les certitudes, le confort et la sécurité jusqu'alors connus pour semer un chaos dans lequel se mêlèrent des exhortations contraires, à la prudence ou à l'agir.

La déception post-communiste a été d'autant plus puissante que ces espoirs envers le futur avaient déjà fait un tour sur les montagnes soviétiques, passant d'une faiblesse extrême à leur explosion publique lorsque le peuple réalisa enfin qu'après quatre décennies de dictature communiste (et tout le poids de l'histoire pesant en ce sens), la liberté, la démocratie et le capitalisme lui tendaient les bras. C'est exactement ce qu'ils reçurent, dans une forme agressive et chaotique qui ne laissa presque personne indemne.

III.1.2.3.3 Le temps d'après : le désenchantement post-communiste

The West shone in the distance, the light of hope in a world of defeat and despair.
Hankiss Elemér, « European Paradigms : East and West »

La déception, après 1989, vint en partie des facteurs de permanence souvent évoqués entre l'ancien ordre et le nouveau, que ces permanences se soient réalisées sur le mode d'une continuité ininterrompue, ou sur celui du renouvellement – comme celui de la censure [II.2.3.2.2.2 et III.1.2.2.3]. Pour Rupnik, l'absence d'une nécessaire décommunisation¹, consistant à confronter légalement (punir) les anciens communistes à leurs responsabilités afin d'éviter qu'ils ne « convertissent leurs anciens privilèges d'origine politique en nouveaux droits économiques » conduisit « au cynisme des coupables et au découragement des autres »². En 1996, près de 50% des élites politiques et administratives et 66% des élites économiques et culturelles avaient été membres du Parti³. Mutation ou révolution, pacifique ou sanglante, il n'y avait, d'entrée de jeu, aucune solution pleinement satisfaisante. La rassurante continuité est à double tranchant et, dans les consciences hongroises, a pu contribuer à laisser de la transition le souvenir tenace d'une escroquerie à très grande échelle.

L'écart entre démocratie longtemps fantasmée et réalité du capitalisme fût aussi terrible. À l'origine, un fantasme tenace, celui du paquet démocratie : toutes les libertés, plus le pouvoir d'achat comme le rappelle justement Barany pour qui « le communisme ne fût pas tant vaincu par l'idéologie du “monde libre” que par le rêve mondial de la société de consommation »⁴ – un désir, donc, au moins autant économique qu'idéologique et politique, fait bien compréhensible au regard des intérêts au jour le jour de tout un chacun. Le désir de voir, aussi vite et fort que possible, son quotidien s'améliorer fût souvent

1 Voir Françoise Mayer, « Le passé, une ressource politique ? », dans Françoise Mayer et Marie-Claude Morel (éd.), *L'Europe et ses représentations du passé*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 209-211.

2 Jacques Rupnik, « Le Système politique à l'épreuve de la transition », *L'autre Europe* (28-29), 1994, p. 38-39.

3 Patrick Michel (éd.), « D'un imaginaire l'autre », *op. cit.*, p. 19.

4 Bárány Anzelm, « There Was Once a Freedom of the Press », *op. cit.*, p. 6.

le seul juge rétrospectif des mérites respectifs du communisme et du capitalisme. Sans reprendre en détail une réflexion largement menée par d'autres¹, il apparaît malgré tout nécessaire d'en rappeler certains points saillants, au départ desquels, comme Hankiss l'a écrit déjà le 23 février 1990 :

*Peu à peu, nous devons nous habituer à l'idée que la « démocratie » n'est pas ce miraculeux Graal étincelant qu'il suffit de trouver pour vivre éternellement dans la liberté et la félicité des élus. Pendant quarante ans, ce mot était dans nos bouches comme une hostie sacrée et croustillante. De la nuit de notre captivité, nous l'avons regardé comme le mirage magnifique de la liberté. Depuis quelques mois déjà, nous avons appris que la démocratie n'est pas ce mirage sacré et magnifique mais, tout banalement, un système d'institutions, une pratique sociale quotidienne, certes spécifique, mais prosaïque. Leçon amère.*²

Prendre conscience que la démocratie s'apprend et demande du travail – que les souffrances passées ne suffisent pas à la rendre soudainement fonctionnelle, comme de plein droit – fût une évidente source de difficultés.

Le repli sur le privé et l'individualisme croissant sont observés comme conséquences des privatisations et d'une quantité d'autres dispositifs souvent inévitables, liés au changement de régime et à la nécessité de reconstituer l'espace privé que le communisme, nationalisateur omnipotent et adorateur du public, avait tenté d'annihiler. Le pessimisme, de son côté, enfle : « en 1987, 33% des Hongrois se déclaraient optimistes, le chiffre chutant à 11% en 1991 pour remonter à 18% en 1999. »³ Le changement de régime détruisit aussi le « mythe de la société civile unifiée par opposition à l'État communiste et [amena] la reconstitution d'une société civile "réelle", c'est-à-dire pluraliste et articulée autour d'intérêts matériels. »⁴

Cette reconstruction, réalisée en grande partie à travers l'investissement de la scène politique, se heurta naturellement à ses difficultés propres. Le multipartisme lui-même, miracle sur le papier, « n'a pas créé les conditions d'une compétition politique mesurée mais [...] il a, au contraire, favorisé une lutte effrénée pour le pouvoir, les mensonges, les promesses en l'air et les perpétuels emportements et anathèmes de l'opposition contre toute personne détenant le pouvoir. »⁵ Ce furent donc, immédiatement, les fondements de la démocratie même qui engendrèrent de l'insatisfaction, et attaquèrent ainsi le nouveau système en son cœur avant même que celui-ci n'ait pu engendrer le changement attendu.

Ici se trouve manifestement une autre source de déception : le rendez-vous manqué entre les deux temporalités irréconciliables que sont le temps immédiat et bruyant de la vie quotidienne contre celui, beaucoup plus lent et imperceptible, des importants changements structureaux politiques comme mentaux que la démocratie doit d'abord mettre en place, avant de pouvoir distiller de quelconques bienfaits. Dans cet ordre d'idées, Kornai propose une intéressante analyse de la déception post-communiste, qui insiste sur les facteurs subjectifs et psychologiques individuels, trop souvent oubliés du fait de la difficulté à les mesurer objectivement⁶. En leur sein nous trouvons, au premier plan, le fossé creusé entre les espoirs et

1 Patrick Michel (éd.), « D'un imaginaire l'autre », *op. cit.* ; Philippe Claret, « Le désenchantement postcommuniste en Europe Centrale et Orientale : éléments pour un diagnostic », *op. cit.* ; George Minte, « La société post-communiste », *op. cit.*, etc.

2 Hankiss Elemér, « Journal pré-démocratique », *op. cit.*, p. 194.

3 Patrick Michel (éd.), « D'un imaginaire l'autre », *op. cit.*, p. 34.

4 Jacques Rupnik, *L'Autre Europe*, *op. cit.*, p. 350.

5 Kornai János, « La Grande Transformation de l'Europe Centrale et Orientale : succès et désillusions », *op. cit.*, p. 46.

6 *Ibid.*, p. 48-50 pour l'analyse de laquelle sont extraites les quelques citations suivantes.

attentes qui précèdent un événement d'une telle ampleur, et la réalité de sa réalisation, forcément décevante puisque, dès le départ, « les espoirs légitimes se mêlaient à des idées fausses et des illusions. » Kornai ne nie pas ici le sérieux des problèmes post-communistes, mais souligne très justement qu'ils sont grossis à la mesure du caractère idéalisé que prirent les attentes précédant l'événement – un problème de tension entre le passé, le présent et le futur. Ensuite, l'auteur rappelle que « ce qu'un individu ressent à propos d'un événement ne dépend pas seulement des circonstances réelles mais aussi de la personne ou du groupe auquel il se compare » – en l'occurrence, le groupe de référence, qui était l'URSS, devient le monde occidental. Enfin, Kornai rappelle les problèmes liés à la mémoire, centraux dans ces problématiques : l'oubli, les défaillances de la mémoire font « que des réalisations fondamentales, des avantages matériels et non matériels (tels que la liberté de parole, d'association et de mouvement, la libre concurrence des idées, le droit de protester, etc.) sont dévalorisés, même s'ils sont bien présents dans la vie quotidienne des individus. »

Hankiss propose une vision synthétique et conceptualisée de ces questions complexes à travers l'opposition de deux paradigmes principaux : à l'Ouest, le « paradigme du Missionnaire » et à l'Est, le « paradigme du Prisonnier » – remplacé, pendant le temps court autour de 1989 (« cet interlude heureux ne dura pas longtemps »), par le « paradigme du Révolutionnaire »¹. L'analyse de Hankiss, d'une grande finesse, est d'autant plus pertinente ici que sa définition de la notion même de paradigme recoupe partiellement celle des mentalités et du régime d'historicité :

Une configuration d'idées et de croyances, de mythes et d'éléments de connaissance empirique, de valeurs et de normes qui, lorsque pris ensemble, amènent les gens à expérimenter, interpréter et contrôler leur monde d'une façon particulière. Les sociétés engendrent, à la fois consciemment et inconsciemment, des paradigmes qui les protègent contre les marées d'incertitude et d'anxiété de leur vie en projetant l'image d'un monde habitable, tout en les aidant aussi à développer des modèles comportementaux, des buts et des règles de coopération sociale qui leur permettent de survivre dans un monde dangereux.²

Le sociologue repart ensuite de la façon dont les sociétés occidentales et est-européennes voyaient le rideau de fer : « vu depuis l'Est, le rideau de fer était à la fois un mur des lamentations et, mélangeant les métaphores, une fenêtre d'espoir. Vu depuis l'Ouest, il était un miroir flatteur comme une barrière confortable et protectrice. »³ Cette double nature de l'emprise communiste sur la nation hongroise, à la fois vecteur de souffrances et d'espoirs dans le futur, est fondamentale pour qui veut comprendre l'ampleur de la déception post-communiste.

De l'autre côté, cette déception s'est aussi jouée sur la perte de certaines caractéristiques de vie propres au communisme et vécues comme positives, au nombre desquelles la délivrance, pour les sujets, « de tous les réels devoirs et responsabilités [politiques], les gardant anesthésiés dans une irresponsabilité infantilissante. Ils vivaient dans un monde simple et transparent, où les complexités de la vie étaient

1 Hankiss Elemér, « European Paradigms: East and West, 1945-1994 », *op. cit.*, p. 115-126. Son « paradigme du Révolutionnaire » recoupe grandement le « modèle révolutionnaire hongrois » analysé en II.1.2.1.2.

2 *Ibid.*, p. 115.

3 *Ibid.*, p. 116.

réduites à la dichotomie manichéenne “bon” et “mauvais”, démocratie et communisme. »¹ Hankiss note alors le développement d'une « conscience du martyr » gratifiante [II.1.2.2.2] : « ils étaient séduits par leur propre innocence, convaincus que quelqu'un d'autre était responsable pour tous les maux de la vie, toutes les souffrances de l'humanité. »²

Avec l'avènement de la démocratie, le paradigme vola en éclat, et les représentations construites afin de protéger ces peuples de l'impossibilité de leur condition se retournèrent contre eux : « les peuples d'Europe de l'Est n'étaient pas préparés pour les réalités de la liberté »³. La difficile mais confortable condition de martyr dû laisser place à l'acceptation douloureuse qu'un pouvoir politique ne peut être seul responsable de toutes les misères d'une vie : « ils ont perdu leur grandeur morale et la simplicité béate de leurs vies. Ils ont perdu leur identité, leur estime de soi et leur dignité. Ils sont devenus les parents pauvres et non pertinents [*irrelevant*] des riches vivant à l'Ouest. »⁴ L'infantilisme irresponsable imposé devint un infantilisme irresponsable volontaire, « blâmant ceux au pouvoir, la nouvelle élite politique, pour tous leurs problèmes et leurs misères »⁵, cherchant à se retirer de la sphère politique plutôt qu'à l'affronter. En somme, le chaos et la confusion remplacèrent la simplicité d'un mal universel.

Face à ce déluge, c'est sans surprise que l'on observe une augmentation massive de phénomènes relevant de la nostalgie du communisme. Il y a peu de l'analyse de Hankiss et du problème de la nostalgie politique qui ne s'appliquerait pas à ce que Mészöly écrivait prophétiquement à propos du dressage des faucons comme métaphore de l'asservissement : « les oiseaux élevés au centre [de dressage] ne peuvent plus retrouver la liberté dans la plaine ou dans le parc naturel. Ainsi, la courroie représente à leurs yeux l'ordre, la sécurité, le cadre fixe ; une fois qu'ils y sont habitués, ils ne peuvent plus s'en passer. »⁶

La nostalgie d'une dictature, sentiment en apparence hautement contradictoire et en substance parfaitement toxique, tire sa puissance de plusieurs corps de phénomènes, au sein desquels la déception envers le nouveau système tient la première place. La relative (comparée à ses voisins) réussite du communisme des années 1970 en Hongrie en fait le pays où cette nostalgie est la plus forte : « deux tiers des Hongrois classaient en 2000 János Kádár aux côtés du roi Mathias et de Saint Etienne dans le trio des personnalités hongroises les plus respectées. »⁷ Les paragraphes précédents ne doivent pourtant pas faire oublier qu'avant d'être nostalgie du communisme, il s'agit d'une nostalgie construite pour pallier le désenchantement démocratique.

Cependant, si la question de la nostalgie du communisme doit être évoquée dans cette étude, c'est pour en déterminer la proximité avec la série noire. Or, s'il n'a encore jamais été question de phénomènes liés à la nostalgie dans les films étudiés, c'est parce qu'ils en sont absents. Leur déception envers la démocratie est palpable ; en revanche, je n'ai rencontré nulle part cette réaction exacerbée qui renverse

1 *Ibid.*, p. 117.

2 *Idem.*

3 *Ibid.*, p. 119.

4 *Idem.*

5 *Ibid.*, p. 117.

6 Mészöly Miklós, *Variations désenchantées*, *op. cit.*, p. 233.

7 Antonela Capelle-Pogacean, « Hongrie des pères, Hongrie des fils », *op. cit.*, p 96.

l'équilibre idéologique. À la rigueur, il serait possible de théoriser une forme de nostalgie sans objet, sans passé comme leur attente sans futur. C'est ce que l'on peut lire dans les paroles de Víg lorsque, interrogé sur sa foi en la démocratie et en l'idée d'être gouverné par le peuple, celui-ci répond : « le problème de tout système est que les dirigeants cherchent toujours leur propre intérêt. Je pense que je préfère l'idée du socialisme à celle du capitalisme, c'est plus égal. »¹ La réponse, quoi que lacunaire, comporte de riches enseignements : absence de nostalgie du communisme comme idéologie ou du kádárisme comme forme de pouvoir, ancrage dans la gauche du spectre politique malgré tout, forme de désespoir et désinvestissement caractéristiques.

III.1.2.3.4 Au cœur des ténèbres : de l'impossibilité du changement au désespoir à la hongroise

Vingt-cinq ans ont passé, nous sommes devenus adultes ; encore vingt-cinq ans et nous serons vieux, et rien n'aura changé ou à peu près. Fin de siècle.

Konrád György, *Le Complice*

Repartons de la relation qui unit le changement de régime aux deux caractéristiques mentales qui couronnent de leurs épines le travail de cette centaine de pages : les années 1980-1990 posèrent une pierre supplémentaire – la dernière en date aux yeux de la série noire qui plus est – à cet édifice mental, mais ni la première, ni surtout la seule. Elles sont plutôt la goutte d'eau sur le gâteau, ou la cerise qui fait déborder le vase, selon si l'on voit ce dernier à moitié vide ou à moitié plein. Le récit ne doit donc pas cacher aux yeux du lecteur que 1989 s'inscrit au sommet d'une chaîne millénaire d'événements aux conclusions similaires – le double complexe. Hors de celle-ci et à lui seul, le changement de régime n'aurait jamais trouvé la force d'inscrire ces aspects mentaux si profondément dans l'historicité hongroise, jusque dans les représentations artistiques. Ces caractéristiques mentales se sont donc construites à la fois dans la mémoire transmise du passé et dans la mémoire vivante au présent : il s'agit d'un savoir qui tire sa force de la transmission intergénérationnelle comme de l'expérience personnelle. 1989 fût la preuve par le feu de l'importance de l'expérience dans l'ancrage de l'impossibilité du changement dans les consciences : leur 1989 ne fût pas, absolument pas, notre 1789 – quoi que mon approche de 1989 ait joué à ré-écrire celle de Vovelle quant à 1789, qui « nous paraît un terrain d'expérimentation exceptionnel pour faire la part de ce qui revient au temps court, la flambée convulsive elle-même, qui bouleverse de fond en comble la vie des gens en imposant une lecture totalement renouvelée de la vie tout entière, et à l'inverse au temps “moyennement long” d'une évolution d'un demi-siècle, plus ou moins, qui en a préparé les voies. »²

La brève épigraphe de Konrád proposée en ouverture de cette partie résume un sentiment général quant au changement historique – son impossibilité ou, dans le meilleur des cas, sa profonde négativité : le changement, s'il parvenait à se produire, ne peut rien amener de positif, aucune amélioration de la condition des Hongrois. Il sera toujours retour du même en pire. Ce peuple a donc le sentiment, au regard

1 Mario Adobati, Entretien avec Víg Mihály (2), 20 avril 2017.

2 Dans Michel Vovelle, *Idéologies et mentalités, op. cit.*, p. 275.

de l'histoire, d'être pris dans une forme de circularité infernale, sur les rails du temps de la spirale, desquels aucun cahot causé par caillou ne viendra le déloger – et si d'aventure il venait à le faire, à l'instar d'un train déraillant, la situation n'en serait pas nécessairement plus confortable pour les passagers. C'est une lecture possible du gros plan présent dans la séquence d'ouverture de *Woyzeck*, où ce petit caillou se fait écraser par l'imperturbable et impitoyable roue du train et de l'histoire à l'unisson : pas un instant elles ne dévieront de leur mouvement, pas une seconde la réalité de ce caillou et de ces Hongrois n'affectera un dispositif incomparablement plus puissant.

Dès les débuts de l'histoire hongroise, le problème apparaît. De son apparition à son inscription au fer rouge dans les structures mentales, il fallut tout le poids d'une histoire elle-même trop cyclique. Lorsque Bibó analyse les conséquences de 1848-1849 sur les mentalités, il ne manque pas de noter « que l'Empire des Habsbourg était [devenu] une nécessité européenne à laquelle il serait vain de vouloir se soustraire, qu'il serait inutile de briser : l'Europe toute entière s'emploierait aussitôt à en recoller les morceaux »¹ – rappelant ainsi la force de la géo-politique de l'impuissance sur les mentalités [II.1.2]. Lorsque Hankiss analyse le modèle hongrois de libération (1918, 1945 – et 1989 dont il n'est pas question dans un article écrit en 1979, mais qu'il n'aurait certainement pas boudé)², il note à son tour la peur du changement qui en découle pour ceux qui tirent les leçons de l'histoire – plus précisément, il souligne que les traumatismes liés à la forme que prirent les deux libérations conséquentes aux guerres mondiales laissèrent la société hongroise dans le besoin d'un changement radical, ouvrant ainsi la porte au règne des communistes – après une telle expérience, redoublée de 1956, aucun besoin de changement radical ne devait plus se faire sentir si aisément.

La question, en définitive, se ramène partiellement à celle de savoir comment les Hongrois perçoivent l'événement-type (par-delà ses contingences particulières) que peut offrir l'histoire et ses possibilités virtuelles du changement. Or, les rares événements de quelque ampleur durant la période communiste, en Hongrie comme chez ses proches voisines et soeurs de misères, devaient se solder inmanquablement par des échecs. À leur suite, en lieu et place du changement tant espéré, devaient revenir les longues périodes de répression [II.1.2.1.2]. Même le mouvement polonais Solidarité, qui avait tiré les leçons de l'insurrection de Budapest comme du printemps de Prague et ne tenta ni la révolution, ni la réforme de l'intérieur, ne rencontra qu'une défaite. Celle-ci, dans les pays d'Europe centrale de l'Est, « semblait bloquer toute perspective de changement fondamental ; elle laissait un arrière-goût d'impuissance, l'impression que tout avait été essayé et que tout avait échoué. »³

L'impossibilité du changement n'est cependant pas seulement liée à l'événement effectif, mais aussi à ce que l'on pourrait penser comme son envers – son absence. Ainsi, l'une des caractéristiques fondamentales de la période kádàrienne installée (1963-1988) fût son relatif immobilisme. Molnár, juste avant le changement de régime, le rappelle : « la Hongrie des trente dernières années est un pays calme. [...] Ce bonheur, fût-il relatif, crée un climat de sérénité, sans trop de remous ni d'agitation : la gestion par

1 Bibó István, « La déformation du caractère hongrois et les impasses de l'histoire de la Hongrie », *op. cit.* p. 391-392.

2 Hankiss Elemér, « La perte des valeurs sociales », *op. cit.*, p. 7-38.

3 Jacques Rupnik, *L'Autre Europe*, *op. cit.*, p. 309-310.

le parti au pouvoir se déroule sans bouleversements spectaculaires ; depuis la fin des années 1960, il ne s'est pas passé beaucoup d'événements significatifs. »¹ Pour Petri comme pour beaucoup de Hongrois, le résultat en est bien un accroissement du sentiment d'enfermement :

Ritournelle :
Je consulte mes chaussures : les lacets – y sont.
Se peut-il que ce ne soit pas une prison ?²

La cohérence de ce quart de siècle se trouve donc dans la permanence des structures mises en place dès le début du communisme hongrois. Ces facteurs de permanence, déjà critiqués à propos du changement de régime, se retrouvent dans le milieu du cinéma (l'organisation de sa production comme de sa distribution, ainsi que des différentes institutions), mais aussi à bien plus grande échelle, puisque le cadre institutionnel et légal est resté « fondamentalement inchangé » depuis les modifications apportées à la Constitution en 1949 ; « les bases du système socialiste restèrent intangibles jusqu'à 1988 voire même 1989 avec, y compris, le maintien de monolithisme, du contrôle étatique et policier et le pouvoir discrétionnaire du Parti de révoquer théoriquement à n'importe quel moment tout ce qu'il avait précédemment concédé. »³ Rappelons enfin le facteur maternel de permanence que fût la relation avec l'URSS, puisqu'elle était appelée par certains Hongrois de l'opposition démocratique la « maman » : « celle-ci peut se montrer capricieuse, injuste ; elle peut aussi, parfois, faire la putain, ce qui ne va pas sans nous affliger, mais elle reste la maman avec laquelle il n'y a pas de divorce possible. »⁴

Une thèse entière ne suffirait à lister les occurrences, dans l'histoire hongroise, de marqueurs d'impossibilité du changement, pas plus que du désespoir. En dernier lieu, c'est bien le changement de régime, inscrit d'abord dans un temps résolument moyen, qui acheva de structurer – pour un temps au moins – cette double configuration mentale. Schubert voit dans l'échec de 1989 la raison de son absence de représentation dans le cinéma hongrois – je ne saurais dire mieux ce qu'il exprime si clairement :

Non, si le film hongrois ne sait rien du changement de régime, il en a une bonne raison : en vain le monde a tourné, en vérité rien n'a changé. [...] Le changement de régime bavarde sur la surface, mais en profondeur tout est resté inchangé. Il n'y a pas de nouveau film hongrois, car il n'y a pas de nouvelle réalité, seulement la misère, la perte de l'espoir, la ruée cannibale, les temps de paix sans bonheur d'une paix pourrie, dans laquelle en revanche en 1989, pendant une minute, on a cru, qu'enfin pour la première fois et pour toujours, on pourrait le laisser derrière nous. On s'est trompé, la pourriture n'est pas partie.⁵

Encore faut-il ajouter, ou préciser, que le film hongrois – et tout particulièrement ceux de la série noire – ont bel et bien su quelque chose du changement de régime – ses conséquences, et tout particulièrement en termes de mentalités : « l'événement le plus présent dans les films soustractifs demeure cependant la chute du communisme à la fin des années 1980. Il n'est d'ailleurs pas présent sous

1 Molnár Miklós, *De Kun à Kádár*, *op. cit.*, p. 244.

2 Petri György, *L'époque d'imbéciles intrépides arrive*, *op. cit.*, p. 32.

3 Molnár Miklós, *La Démocratie se lève à l'Est*, *op. cit.*, p. 194 ainsi que pour la précédente brève citation.

4 Konrád György, *Le complice*, *op. cit.*, p. 168.

5 Schubert Gusztáv, « Rejtőzködő évtized », *op. cit.*

la forme d'événement [...]. Ce sont les conséquences de cette chute qui trouvent à s'incarner dans les films. »¹ Pour Gelencsér, ces films « n'étaient pas à propos du changement de régime, mais décrivaient un état d'existence après le régime. »² Or, le cinéma pense et formule ces conséquences mentales ; c'est pourquoi la circularité, l'enfermement ou la répétition qui s'élèvent en principes poétiques fondamentaux des œuvres ne peuvent être compris en dehors d'une confrontation au principe historique fondamental de l'impossibilité du changement, dont ils sont une manifestation dans le champ poétique. On prend ainsi acte de la façon dont l'histoire a modifié le statut de l'événement dans les consciences et les représentations. C'est ce que la série noire nous montre encore, elle qui l'engouffre complètement, laissant des récits narrativement dévitalisés.

À l'aune de quoi peut-on juger du désespoir à la hongroise ? On pourrait légitimement arguer que quelques promenades dans les quartiers moins agités par la naïveté printanière des touristes à Budapest, quelques mois passés dans l'Alföld, ou simplement quelques heures en compagnie de certaines personnes interrogées³ pourraient répondre d'une lourde intuition à cette question – l'évidence d'un savoir empirique, loin du paradigme indiciaire. Il frappe à chaque recoin de l'histoire, à tel point qu'au terme du parcours, il semble n'en rester plus rien alors qu'il tente de retomber, sournoisement, dans l'inarticulé.

Le taux de suicide, dramatiquement haut en Hongrie, ne manquera pas d'en rappeler l'hégémonie :

*Le surmenage et l'alcoolisme ont fait pratiquement doubler le taux de mortalité chez les hommes de 35 à 49 ans au cours des vingt dernières années ; il est presque le double de la moyenne européenne. Le suicide est depuis longtemps une spécialité d'Europe centrale, comme l'a montré Tomas Masaryk au siècle dernier dans sa thèse sur la question. Mais la Hongrie, avec un brusque accroissement depuis dix ans, est passée numéro un en Europe (avec un taux de 45 pour dix mille), loin devant ses voisins slovènes et tchèques.*⁴

Les films n'en font pas mystère, et dès lors qu'on le pense comme un acte de compassion, né du désir de (se) retirer la vie face à l'insupportable misère du monde et de l'histoire, on le trouve dans *Le Tango de Satan*, *Woyzeck*, *Meurtres d'enfants* et *Crépuscule*. Jamais trop souligné – à quoi bon ? –, simplement présent comme une porte de sortie toujours ouverte. Comme le dit Szabó, à l'époque de la fin du communisme « tu n'avais que trois options : quitter le pays, boire ou le suicide. C'est un modèle sociologique, parce que c'étaient les seules choses que je pouvais voir autour de moi. »⁵

Ici, le lecteur occidental doit comprendre le double sens que Szabó fait porter à l'idée de « quitter le pays ». Il s'agit, au sens propre, de fuir un système d'oppression. En réalité cependant, et au vu de tout

1 Anthony Fiant, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, op. cit., p. 164.

2 Gelencsér Gábor, *Az eredendő máshol: Magyar filmes szölamok*, Budapest, Gondolat Kiadó, 2014, p. 269. L'analyse la plus extensive (à défaut d'être la plus convaincante) de l'absence de représentation du changement de régime dans le cinéma post-communiste est donnée dans Mihancsik Zsófia, « Kiürült agóra », *Filmvilág* (1), janvier 2002.

3 Víg Mihály se présenta comme la personnification vivante du désespoir hongrois. Son discours et ses idées maintes fois cités, mais aussi tout ce qu'il m'était impossible de convoquer ici respirait une lassitude profonde face à la vie et à l'histoire : sa posture, le maintien de ses épaules, les intonations de sa voix, sa petite maison de banlieue et ses deux chiens, ses bières bon marché offertes un jeudi après-midi... Qu'il me pardonne d'autant plus ce portrait que je lui suis infiniment reconnaissant pour l'aide qu'il m'a apporté par deux fois, et ce dès mon mémoire. Peut-être l'ai-je rencontré sous un jour difficile. Mais peut-être aussi accepterait-il cette peinture d'un hochement d'épaules résigné.

4 Jacques Rupnik, *L'Autre Europe*, op. cit., p. 214.

5 Mario Adobati, Entretien avec Szabó Ildikó, 21 avril 2017.

ce qui a été dit sur la force oppressive du système kádáriste des années 1980 et de ce qui le sera quant à l'engagement (très relatif, sinon inexistant) des Hongrois à ce moment de leur histoire, « quitter le pays » trouve une motivation largement supérieure dans la fuite de l'atmosphère générale du pays. Non pas en fuir la culture, mais en fuir l'identité. Krasznahorkai, expliquant posément qu'à l'époque de l'écriture du *Tango de Satan*, il n'avait jamais eu la moindre visée politique, poursuit immédiatement ainsi :

J'étais seulement intéressé par explorer pourquoi tout le monde autour de moi semblait aussi triste que la pluie tombant sur la Hongrie et pourquoi j'étais moi-même triste, entouré que j'étais par de telles personnes, dans la pluie. Ça peut sembler étrange à dire, mais notre situation n'a pas vraiment changé. L'effondrement de l'Empire soviétique et l'indépendance politique en résultant donna aux Hongrois une chance de bâtir un nouveau pays – mais il fût immédiatement clair pour moi, entre autres choses, que la vraie question était de savoir comment on pourrait construire le nouveau avec les mêmes vieilles personnes ? Alors la tristesse continua de trainer.¹

La tristesse hongroise, le désir de quitter le pays et de cesser d'être Hongrois pour se débarrasser de ce qui est vécu comme une malédiction – redoublée par la peur de ce que le nationalisme fait à l'identité hongroise² –, c'est un phénomène que j'ai retrouvé, personnellement, parfois profondément chez les personnes que j'ai rencontrées, issues de cercles artistiques et intellectuels de gauche, de ceux qui sont devenus mes amis : à long terme, fuir le pays est la seule solution qu'ils envisageaient. Peu d'entre eux n'en formaient pas au moins le projet, dans un avenir indéfini – mais le ciel hongrois est ainsi fait que l'avenir n'y occupe pas une place prépondérante et mesurée³. Après tout, la langue hongroise elle-même a refusé le futur comme mode dans son intégralité. Il n'existe pas, et ne s'exprime que par l'utilisation de l'auxiliaire *fog* – et encore faut-il rappeler qu'il s'agit d'un germanisme –, ou par des marqueurs temporels : *majd*, un vague « plus tard », complètement dépourvu des résonances légères et joyeuses dont se pare *aborita*, « un petit maintenant », dans les espagnols d'Amérique latine.

Qu'est-ce que le désespoir à la hongroise ? Quelles en sont les caractéristiques uniques, celles qui le différencient de toute autre forme de désespoir, lui donnant son identité propre, et sa capacité à marquer l'identité hongroise en retour ? C'est l'histoire d'abord, les autres caractéristiques mentales développées dans cette recherche ensuite, l'une et les autres qui en dessinent les contours au graphite⁴ : « comment rendre la joie de vivre, la foi et la force vitale à une société qui, pendant quarante ans et jour par jour, fut découragée, dont la foi et la force ont été maintes fois brisées et qui supporte difficilement aujourd'hui les fardeaux de la transition économique et sociale ? »⁵ se demande Hankiss, mais la question est encore bien plus vieille (et plus contemporaine) que ça. Le désespoir hongrois est d'abord affaire de rapport au

1 Paul Morton, « Anticipate Doom: The Millions Interviews László Krasznahorkai », *op. cit.* « Trainer » traduit le verbe anglais *hang around*.

2 Ce problème d'affiliation d'une minorité avec une majorité jugée au mieux stupide, et au pire inhumaine, mais dramatiquement représentative de l'identité hongroise, ne date cependant pas du post-communisme. Il semble aussi vieux que la Hongrie (que les hommes ?) elle-même ou, de ce que l'on peut effectivement juger, était présent dans les années kádáriennes, un temps de collaborateurs, d'espions et, guère mieux, de moutons dociles.

3 Quelques années plus tard, certains ont réussi : mes félicitations à Balázs et à Attila, enfin partis à Amsterdam, à Gábor, parti à Tbilissi, à Blanka et à Miki, partis dans la deuxième plus grande ville hongroise – Londres.

4 Leur articulation sera développée en conclusion de ce travail.

5 Hankiss Elemér, *Hongrie : diagnostics. Essai en pathologie sociale*, *op. cit.*, p. 4.

temps, il est une articulation majeure du régime d'historicité. Son archéologie, dans l'histoire et les mentalités, est virtuellement infinie. Il est une *structure*, au sens le plus carcéral que peut revêtir cette notion, et ce tant dans sa construction, que dans son rapport aux hommes ; il n'est pas, pour autant, uniforme – mais le régime d'historicité non plus, qui devrait toujours s'écrire au pluriel. C'est dans le respect des différences, dans la délimitation d'un morceau social que l'on peut penser le désespoir. Son étude serait à reprendre en grande partie dès que l'on sortirait du cinéma et, déjà, de la série noire.

La complexité du changement de régime convient très bien au cinéma. Du point de vue du chercheur, le problème est d'autant plus riche que les représentations cinématographiques se gardent toujours d'entrer en contact direct avec l'événement, et ce infiniment plus loin que l'événement singulier, puisque c'est l'événement comme moteur narratif lui-même qui se voit refuser droit de cité, remplacé par une attente sans fin. Il n'y a plus de déclencheur, il n'y a que des conséquences, des atmosphères qui mutent toujours de façon à revenir, d'une façon ou d'une autre, à leur point de départ : « car maintenant il a déjà appris que nous sommes impliqués dans un jeu de cartes avec des escrocs où tout était joué par avance, et à la fin duquel il sera dépossédé de la seule arme qui lui restait, l'espoir qu'un jour il trouvera le chemin pour rentrer. »¹ Pour en comprendre les interactions, il a fallu mettre côte-à-côte deux structures, l'une poétique, l'autre historique, mais au sein desquelles la multiplication des approches fût nécessaire pour former un double ensemble cohérent. À ce prix seulement peut-on embrasser cette fine injonction de Burguière à « considérer l'hétérogénéité et la discontinuité des formes du changement comme autant de voies d'accès à la réalité sociale. »² On tente alors de « distinguer ce qui a changé réellement de ce qui, dans le changement, révèle sa structure »³ – l'ironie n'échappe à personne à l'heure d'en conclure que le changement a démontré que sa propre impossibilité est une structure mentale presque aussi profonde que le désespoir. L'un comme l'autre sont tout sauf évidents ; ou plutôt, leur évidence est à l'image de l'iceberg – celui qui coula le Titanic de préférence, puisqu'il refait surface, le temps d'une séquence, dans *Damnation*. Derrière le sommet immergé de traits qu'on veut qualifier de poético-mentaux, ou poético-identitaires, se cachent des ramifications, réseaux de racines en rhizomes⁴ qui s'interpénètrent et se construisent mutuellement en formant la charge historique, toujours dynamique, de la poétique.

En effet, il n'est pas évident que le désespoir s'accommode si bien des singularités de chaque auteur, pas plus qu'il se voie érigé en principe poétique gouvernant aux paysages de la ville comme de la campagne, au temps en spirale ou en labyrinthe, aux récits où l'événement revient à avaler une cuillère de soupe, aux genres du film et à l'histoire, jusqu'à la condamner dans la ruine de toutes choses. Ce que le

1 Krasznahorkai dans *Le Tango de Satan*, cité par Kovács András Bálint, *The Cinema of Béla Tarr: the Circle Closes*, *op. cit.*, p. 119. L'extrait est présent au début et à la fin du roman.

2 André Burguière, « Le changement social : brève histoire d'un concept », *op. cit.*, p. 272.

3 *Ibid.*, p. 253.

4 La référence à la théorie de Deleuze ne cherche pas à s'y conformer point par point, loin s'en faut. Je lui emprunte principalement l'accent mis sur l'horizontalité, l'inter-influence, le caractère modulable de la structure, la possibilité d'y entrer par n'importe quel point – en somme, plus proche de la conception encore embryonnaire et poétique qu'il en a dans son ouvrage sur Kafka (qu'il compare alors lui-même à un simple « terrier »), que dans *Mille plateaux*. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 7.

berceau historique de la série noire nous montre, de quelque côté que l'on porte son regard, n'est pas plus évident : sous couvert d'une libération attendue d'aussi loin que beaucoup se souviennent, c'est la chute des illusions, la déception et le désenchantement, la crise, le ré-oeuvrement du mal, les inégalités sociales qui s'accroissent, des tâtonnements infructueux, la crise, encore, et encore – à quoi bon investir l'attente de quelque énergie que ce soit ? Dans ce contexte, la légitimité d'une telle question laisse désespéré, et l'on ne peut que s'étonner que les forces constructives de la vie parviennent encore à trouver des espaces de survie, d'expression, de la volonté et du désir. Les pages suivantes s'attachent à montrer qu'aussi faibles et fébriles ces forces soient-elles, elles sont à jamais irréductibles.

CHAP. II – RÉSISTANCES ET ENGAGEMENTS : FORMES DE L'ESPOIR

À partir de ce point, nous abandonnons complètement l'histoire – nous ne la retrouverons qu'à l'orée du XXI^e siècle, alors que ses forces destructives reconverties reviennent humilier les mondes de l'art. L'espoir, ses formes cinématographiques et ses formes sociales n'y puisent pas leur source – à quel puits le feraient-ils ? Certes, les vellétés révolutionnaires hongroises se sont, par le passé, exercées avec puissance, et il n'est pas pensable qu'elles soient muselées à tout jamais – déjà elles renaissent, c'est aussi le privilège de la jeunesse et du renouvellement des générations. Mais en contrepartie, elles n'exercent plus aucune séduction face à ceux qui ont bu jusqu'à la lie le calice de leurs leçons.

Les mouvements qui seront étudiés ici sont loins des grands éclats révolutionnaires. Ces Hongrois ne crient pas, ils murmurent ; plus fort, d'ailleurs, dans leurs films que dans le quotidien de leurs vies (quoi que les deux soient intimement liés). J'aime l'espoir à la hongroise, il est absolument intime, et apparaît comme la réponse de la vie humaine à l'histoire. Il nous montre qu'à une plus grande échelle (« cosmique » dirait Tarr), certes l'ordre du monde condamne chaque chose individuelle à son lent pourrissement, mais la vie, elle, ne peut s'éteindre – d'une certaine façon, elle perd, mais y survit toujours. L'espoir à la hongroise a la beauté des causes perdues.

Il ne réside pas dans l'histoire. Il ne réside pas non plus dans les grandes questions sociologiques de la résistance et de l'engagement, quoi qu'il faille l'y chercher aussi. L'espoir réside dans les hommes, dans leurs trajectoires, il se nourrit de chaque possibilité offerte par un quotidien absolument individuel que l'historien n'arrivera jamais à saisir, mais qui est son idéal.

III.2.1 LA RÉSISTANCE AU PRÉSENT DU FILM

Je ne désire pas reconstruire, ici, une introduction à la question évoquée dans le titre de cette partie, mais proposer au lecteur un avertissement. En vertu des paragraphes précédents, je souhaite le prévenir du caractère plus élogieux et personnel de certaines des pages à venir. C'est l'une des leçons que j'ai voulu apprendre de Duby : dans un livre de méthodologie de l'histoire qui se révéla le testament d'un historien à la sensibilité jamais prise en défaut (écrit quatre ans avant d'entrer, à son tour, dans le passé), il attirait mon attention sur la valeur épistémologique d'une écriture qui saurait se faire, quand son sujet l'appelle, plus chaude et plus palpitante, comme un cœur :

À l'historien revient cette même fonction médiatrice : communiquer par l'écriture, le feu, la « chaleur », restituer « la vie même ». Or, ne nous méprenons pas, cette vie qu'il a mission d'instiller, c'est la sienne. Il y parvient d'autant mieux qu'il est plus sensible. Il doit contrôler ses passions, mais sans cependant les juguler, et il remplit d'autant mieux son rôle qu'il se laisse, ici, là, quelque peu entraîner par elles. Loin de l'éloigner de la vérité, elles ont chance de l'en approcher davantage. À l'histoire

*sèche, froide, impassible, je préfère l'histoire passionnée. Je ne suis pas loin de penser qu'elle est plus vraie.*¹

Comment en serait-il autrement, dans des pages qui traitent de ce que la série noire a de plus secret et de plus sensible ? Presque malgré moi, alors que j'approchais des séquences qui me sont les plus chères et qui, de surcroît – mais ce n'est pas un hasard – laissent une place importante à l'expression musicale, l'écriture s'est faite plus subjective, plus laudative. Je n'ai pas cherché à la contraindre plus qu'il ne m'a semblé nécessaire.

III.2.1.1 Disparition de l'ennemi ? Transformation de la politisation des œuvres dans le cinéma post-communiste

À l'heure où j'écris ces lignes, j'ai passé maintenant pas moins de dix ans en compagnie du cinéma hongrois. Deux ans de master sur la séquence d'ouverture des *Harmonies Werckmeister* et d'acclimatation à la culture et à la langue hongroise, six ans de doctorat sur la série noire découverte encore deux ans avant le master, soit dix ans d'échanges avec le cinéma hongrois, depuis *Les Hommes de la montagne* (*Emberek a havason*, Szóts István, 1942) jusqu'à aujourd'hui, pour un total d'une centaine de longs-métrages au compteur. Certes je demeure fort loin d'une connaissance exhaustive de ce cinéma (ce qui est une chance) ; ses soixante-quinze dernières années me sont malgré tout proches, chères aussi – chacune d'entre elles.

Il manque effectivement aux années 1990 la cohérence que ma tradition française me fait chercher dans les débris inconscients d'une hégémonie de la politique des auteurs, ce qui faisait voir à Jeancolas (et à juste titre cependant) ce cinéma comme « une géographie incohérente, et surtout imprévisible [...], une steppe hérissée de cailloux, de rochers et de sommets le plus souvent désordonnés. »²

Jeancolas en était pleinement conscient : comment aurait-il pu en être autrement, au vu des bouleversements que connut toute la vie hongroise dans ces années-là ? Mais ce chaos et ce désordre qui régnerent sur ce cinéma furent-ils réellement synonymes, comme on a voulu le dire, de mauvaise qualité ? De perte d'inventivité ? Le post-communisme est-il condamné à porter la décennie maudite et « la plus embarrassamment [*legkínosabban*] ratée »³ du cinéma hongrois ? De l'autre côté, m'est-elle si chère à cause justement d'une tendresse personnelle envers les laissés-pour-compte ? À méditer sur ces années et cette passion, je choisis de refuser l'hypothèse de ma propre subjectivité (au moins en partie) et de bien plutôt, dans un désaveu de maturité, rejeter la faute sur les autres – à commencer par ceux qui croient atteindre à l'originalité de la pensée en faisant d'un contexte coercitif la matrice d'une création géniale, qu'il faudrait opposer à une prétendue absence de résistance à la création libre dans le monde démocratique-capitaliste (du post-communisme qui plus est)⁴ :

1 Georges Duby, *L'histoire continue*, *op. cit.*, p. 81. Je veux lire cet extrait comme sa propre réhabilitation du romantisme de Michelet.

2 Jean-Pierre Jeancolas, *L'Œil hongrois*, *op. cit.*, p. 249-250.

3 Schubert Gusztáv, « Rejtőzködő évtized », *op. cit.*

4 Idée d'une naïveté qui, je l'espère, a été démontrée lors des paragraphes relatifs à la transformation de la censure qui

En fait, ça n'était pas si mal ; il n'y avait pas de censure formelle des films [sic], ou même un bureau de censure [sic], pendant la période socialiste, pourtant la répression et la censure ont été citées comme raisons expliquant la grandeur du cinéma dans cette période particulière [sic]. On avance que l'omniprésence à la main lourde du gouvernement et les limitations apposées à la production ont pu curieusement expliquer l'effort extraordinaire des réalisateurs et des équipes pour produire des œuvres exceptionnelles. Si aujourd'hui les films ne sont pas aussi bons qu'ils l'étaient autrefois, c'est parce qu'il n'y a plus de dissidents [sic].

Outre l'impressionnante densité d'erreurs factuelles, l'auteur commence par oublier confortablement que le cinéma sous Kádár fût loin d'être un tout uni, mais bien plusieurs périodes successives, aux caractéristiques propres et fort différentes (les années 1960 ne sont pas les années 1980, *Les Sans-espairs* n'est pas *Le Chant nocturne du chien*). Sa conclusion, enfin, couronne royalement un paragraphe de bêtise sur lequel pleurent les troncs des arbres coupés pour impression.

Sans rentrer dans un débat sur le caractère inopérant et naïf comme sur la stérilité de notions telles que le « génie », ou encore les concept de « bons » et de « mauvais » objets appliqués à l'art, on peut, sans se brûler, souligner que de tels jugements de valeur demandent au minimum d'être étayés d'arguments et d'exemples précis et solides – ce qui est loin d'être le cas. Suivant toutefois l'adage « il n'y a pas de fumée sans feu », et puisque les commentaires de Schubert comme de Fenyo ne sont pas isolés mais représentent une opinion couramment admise¹, il importe d'y proposer une explication possible – d'autant plus que chemin faisant, c'est le rapport lui-même de la série noire à l'histoire hongroise qui se verra développé, comme celui de ses auteurs à leur engagement politique.

L'hypothèse veut qu'il n'y ait guère plus qu'un malentendu – mais un malentendu tenace et bien plus large, propre à la relation des œuvres à leurs publics. En effet, il est très difficile d'accepter de soudainement repenser les critères selon lesquels on fonde notre appréciation de l'art : le contexte change mais pas le sujet pensant, et le sujet voudra toujours adapter le contexte à lui-même plutôt que de lutter contre ses propres représentations et goûts – répétons-le, socialement (classe, génération, sexe, etc.) et historiquement (contextes politique, artistique, etc.) déterminés –, pour modifier son propre regard en fonction de l'objet regardé – il a toujours été plus facile de juger que de comprendre. Le fameux « c'était mieux avant », souvent appliqué à la musique populaire et ré-actualisé par chaque génération, ne reflète guère plus qu'un attachement nostalgique à un objet autre, et non pas une compréhension de l'objet qui fait pourtant les frais du jugement. D'autre part, il est souvent plus facile (et réconfortant) de chercher une explication historique à ce qui est perçu comme une baisse de qualité – « notre ennemi a disparu, ce qui nous déstabilise d'une certaine manière » expliquait Kézdi-Kovács, se gardant sagement de transformer l'observation en jugement de qualité – plutôt que d'accepter de modifier son regard en

accompagna l'avènement du capitalisme [III.1.2.2.3].

¹ Kornis Anna elle-même pense les films des années 1990 comme inférieurs aux films des années 1960, ajoutant que « ça n'est pas seulement mon opinion, si tu regardes quels films ont reçu des Prix à l'étranger, tu peux le voir. » À mon sens, les Prix ne reflètent pas tant la qualité intemporelle des films que le goût de la critique (socialement et historiquement déterminé, comme celui de l'individu) à un moment de l'histoire, et ne sont donc à aucun moment des gages de qualité se suffisant à eux-mêmes. Dans Mario Adobati, Entretien avec Kornis Anna, 16 avril 2017.

fonction d'une situation nouvelle, afin de comprendre les mutations du critère de qualité lui-même.

En ce sens, je crois sincèrement que le cinéma hongrois post-communiste impose la révision du cahier des charges passé, celui par lequel on jugeait du cinéma hongrois avant 1985 – toutes les problématiques historiques comme tout le langage cinématographique se sont trouvés remis en question. Il n'était donc plus question de réaliser, à la Jancsó ou à la Fábri¹, des films historiques (grand disparu des années 1990²) ou noirs, qui étaient prétextes à une réflexion politique allégorique sur les problèmes tabous du monde contemporain. Il n'était plus non plus question d'inventer un langage cinématographique moderne à opposer au classicisme. Ainsi, Kovács souligne très justement l'importante tradition politique du cinéma hongrois, des années 1950 jusqu'aux années 1980. Et si, en effet, « aujourd'hui la nouvelle génération s'est émancipée de cette tradition politique. C'est un cinéma totalement différent. Il y a eu rupture »³, alors l'intérêt est de savoir quand exactement s'est produite cette rupture ? À la toute fin des années 1980, ou plutôt au début des années 2000 ?

Tel que je le comprends, la série noire est bien plus profondément politique que ne le pensent leurs auteurs – Tarr explique ainsi que « beaucoup de films hongrois sont maintenant complètement vides [...]. Quand la situation politique changea, nous n'avions plus de pères. Et ne dépendant plus de la politique, ils sont des moutons perdus maintenant. Pas de père, rien contre quoi se rebeller. »⁴ Mais la série noire se place de plein droit dans l'héritage de la tradition hongroise (Jancsó et Tarr « sont unis par une défiance identique envers le pouvoir et par un intérêt résolument hongrois pour des formes de résistance de masse »⁵), qu'elle eût cependant l'intelligence et la sensibilité de ré-actualiser en fonction des problématiques douloureusement nouvelles (et complexes) amenées par le post-communisme : « en esthétisant le chaos des vies des gens, les cinéastes peuvent travailler avec une forme de sens qui va au-delà des limitations du communisme, du capitalisme et de la théologie, et permettre à l'art de donner à nouveau un sens à leur existence. »⁶ Cette disparition de l'ennemi tant déplorée, ainsi que la sortie du paradigme du Prisonnier [cf. p. 405] qui en fût la conséquence, obligea les cinéastes à se détourner d'une politisation directe, au profit d'une réflexion plus difficile à mener mais aussi plus profonde, sur la nature de l'homme et de son asservissement par lui-même, contre l'ordre de l'univers et pour la dignité humaine. Les prochaines pages espèrent montrer cette ré-actualisation : montrer que le cinéma hongrois des années 1990⁷ est moins nombriliste qu'on a voulu le dire, mais bien politique, sociologique et résistant – à la façon propre au post-communisme.

1 Voir David Levente Palatinus, « Haunting Legacies and the Tragic Sense of Central European Noir », *Americana E-Journal of American Studies in Hungary* XII (1), printemps 2016.

2 Erőss Gábor, « A Magyar film emancipációja », *Kultúrafinanszírozási különszám*, 2004 ou Michel Taubman, « Le Cinéma hongrois n'est plus ce qu'il était ? La Hongrie non plus ! », *Positif* (309), novembre 1986, p. 34.

3 Dominique Martinez, « Entretien avec András Bálint Kovács : des nouvelles de Hongrie », *op. cit.*, p. 111.

4 Dans Fionn Meade, « Béla Tarr », *op. cit.*

5 Jarmo Valkola, *Thoughts on Images: a Philosophical Evaluation*, *op. cit.*, p. 336.

6 Tony McKibbin, « New European Film and Beyond », *Tony McKibbin* (blog).

7 La série noire est ici seule objet de démonstration, mais les années 1990 – n'ayons pas peur des mots – *regorgent* d'exemples similaires. Les films de Grunwalsky, Szomjas ou Enyedi sont là pour le rappeler si nécessaire.

Cependant, avant même la question des buts propres à ces formes de résistance, il faut penser celle des modes de rapports de ce cinéma au politique. L'évidence d'une opposition directe à un pouvoir (et, partant, l'hypothèse d'une politisation directe des œuvres) qui n'est alors plus directement jugé comme coercitif est exclue, ce qui fait dire à beaucoup que la série noire n'est pas politisée – confondant ainsi politisation des œuvres et militantisme des auteurs, spectre pourtant immense et offrant une infinité de formes possibles d'engagement au travers de la création artistique.

Forgách voit les rapports entre les films de la série noire et la situation politique de l'époque sur le mode relativement passif de l'*impression* : « rien à faire avec l'époque, rien à faire avec Kádár. Mais quand on a fait le film, tous les éléments avec la petite fille, la mère, les situations dans le film ont été imprégnées de l'époque, parce qu'on a choisi l'appartement avec le jeune couple, alors tu choisis un appartement avec des gens riches ou un petit appartement, très serré, les acteurs polonais parce que c'étaient des visages, disons, socialistes. C'était un couple dans la vie réelle. Ça exprimait l'époque »¹. Janisch, de son côté, explique qu'« utiliser le communisme est obligatoire, parce que tu dois comprendre que c'est ton temps, quand tu vis. Les films sont à propos du présent et il n'y a pas d'autre choix, tu dois utiliser le rythme du présent. »² Kornis, interrogée sur la possibilité de liens entre la série noire et le politique, répondait : « seulement d'une façon figurative. On peut le dire, mais je ne crois pas qu'ils soient politisés. Surtout *Meurtres d'enfants*, mais je ne dirais même pas. Bien sûr on peut le dire et on peut les comparer, mais ils ne sont pas des films politisants, à mon avis. »³ Les méandres de sa réflexion en direct sur la question montrent, à mon sens, deux éléments pas nécessairement contradictoires : d'un côté une idée, qui est sa conclusion, selon laquelle les films ne sont pas politiques et de l'autre un trajet, fait d'hésitations et d'une tendance à reconsidérer la question. Les hésitations de Kornis sont dues à une définition ambiguë de ce qui constitue un rapport politique du cinéma au monde – elles montrent aussi la prévalence et la permanence d'une définition héritée d'une autre époque, d'un temps où les rapports d'antagonisme entre le peuple et le monde étaient plus clairs, plus manichéens. Pour cette raison, je pense que l'auto-analyse délivrée par les personnes interrogées à brûle-pourpoint manque, peut-être, du recul nécessaire, ainsi que de la terminologie adéquate.

Certes, comme le rappelle Sopsits à propos de *Stand de tir*, « il n'y a pas de critique du communisme dans ce film, à l'évidence il montre les relations de pouvoir entre le père et le fils, mais c'est tout, ça n'était pas mon intention d'être critique envers le système. »⁴ Pourtant, est-ce que ceci équivaut à un déni ferme de la présence du politique dans le film ? N'y en a-t-il pas beaucoup plus que de simples traces, lorsque le cinéaste poursuit en expliquant que ce qui l'a poussé à réaliser le film était de comprendre les « gens qui vivent en-dessous de la morale »⁵, de comprendre comment ces personnes pensent, agissent – pourquoi elles tuent ? L'enquête psycho-sociale est bien souvent empreinte d'un profond humanisme – en témoigne rien de moins que la totalité du rapport aux personnages et sociétés étudié dans la partie précédente

1 Mario Adobati, Entretien avec Másik János, Forgách András et Marcovich Anikó, 8 juillet 2015.

2 Mario Adobati, Entretien avec Janisch Attila, 27 juillet 2015.

3 Mario Adobati, Entretien avec Kornis Anna, 16 avril 2017.

4 Csukás Sándor, « BKF Fényíró Filmklub 39 – Vendég: Sopsits Árpád », *op. cit.*

5 *Idem.*

[II.1.1 et II.2.1]. Szász a toujours manifesté un attachement amoureux à ses personnages, à leur construction psychologique, à leurs tourments. Les cinéastes de la série noire ont en commun de placer leurs personnages, principaux comme secondaires, dans une situation générale de dérégulation absolue, afin de créer un lien d'empathie avec le spectateur. Ces films sont des analyses humaines des classes sociales les plus en difficulté. Ils désirent, unanimement, « montrer quelque chose de ce que l'on vit aujourd'hui »¹ ou « penser à ce qui doit être vu, tout particulièrement aujourd'hui, alors que des changements d'une telle importance se passent autour de nous. »² Certes, les artistes ont délaissé le débat politique auquel ils ne croient plus (n'ont jamais cru). C'est uniquement pour étudier les dégénérescences socio-culturelles qui constituent le pays – au sein desquelles, l'identité hongroise.

À ce titre, certains films de la série noire revendiquent l'héritage du cinéma hongrois d'avant-garde des années 1970 et surtout 1980, ce qui constitue, indéniablement, une forme de politisation. Kovács, dans un article précieux pour le lecteur non magyarophone, a montré l'influence de ce cinéma sur les films de Tarr, que ce soit à l'aide de citations visuelles directes³, d'emprunts formels⁴ ou de mécanismes plus au centre encore de sa poétique, comme « l'accumulation d'effets de réel négatifs »⁵, qui montre aussi l'influence du *Petit Valentino* (*A kis Valentino*, 1979) de Jeleš András. Celui-ci fût définitivement une figure d'influence majeure, au même titre que Bódy [II.2.2.1.5]. Leur influence ne s'est toutefois pas tant réalisée sur le plan poétique, qui relèverait plutôt de l'épiphénomène, que sur le plan sociologique et politique. L'importance des citations visuelles est là pour en témoigner, comme il existe peu de modes d'hommage moins détachés de ce qui fait l'essence poétique d'une œuvre – la transposition d'une scène unique dans un langage ré-actualisé. Ainsi, pour Báron, la fin de *Stand de tir* évoque encore directement Jeleš⁶.

Les films de la série noire et leurs auteurs, en plus d'exprimer un rapport au temps et à l'histoire contemporaine dans des formes cinématographiques sincères et perspicaces se font donc, à tout le moins, sociologues et humanistes. Dans un contexte de crise lié aux désastres du capitalisme inhumain et à une démocratie rendant l'âme avant même d'être née, est-ce, réellement, une absence de politisation du cinéma ? D'où l'importance d'adapter les critères de jugement au contexte : ce qui relève du politique dans les années 1990 n'en relevait pas avant, et ce qui en relevait avant n'a plus lieu d'être après.

1 Janisch, Attila, « "A Föld se volt más, mint egy fölborult fazék" », *op. cit.*

2 [Anonyme], « Arcok: Fehér Györgyre emlékezünk », *op. cit.*

3 La séquence de *Damnation* où Breznyik Péter danse seul, sous la pluie et sans musique, est une répétition d'une « scène effectuée douze ans avant dans *A császár üzenete* (*Le Message de l'empereur*) par László Najmányi ». Dans Kovács András Bálint, « Un outsider au centre », *op. cit.*, p. 32. Forgách, de son côté, a proposé une analyse comparée des scènes de bar dans *Le Tango de Satan* et *Le petit Valentino*. Voir « Black and blacker », *op. cit.*, p. 103.

4 Le placement de textes philosophiques et lyriques dans des situations incongrues s'inscrit dans la lignée du *Kentaur* (1975) de Szentjóbó Tamás ou de *La Brigade des rêves* (*Álombrigád*, 1983) de Jeleš András : « en 1987, le procédé appartient à la tradition d'un certain cinéma hongrois : le courant *underground* d'inspiration politique. » Dans Kovács András Bálint, « Un outsider au centre », *op. cit.*, p. 32.

5 *Ibid.*, p. 30-31. Voir aussi I.6.6.

6 Báron György, « A csehovi légpuska », *Filmvilág* (5), mai 1990. Pour l'influence de Jeleš sur ce film de Sopsits, voir aussi Gyórfy Miklós, *A tizedik évtized*, *op. cit.*, p. 352.

III.2.1.2 DE LA DIGNITÉ HUMAINE À L'ORDRE DU MONDE

Toute la difficulté, en traitant cette question, consiste à ne pas faire l'amalgame entre les différents cinéastes et leurs philosophies respectives. Comme nous le verrons, les formes de l'engagement relatives à la série noire sont certes existantes, mais ne sont jamais *le* moteur central des projets cinématographiques. De plus, le groupe social n'ayant jamais été un *mouvement*, uni par des objectifs ouvertement communs, on ne peut échapper – et c'est une belle chose – aux singularités des parcours et intérêts de chacun. C'est dans le groupe de Tarr que ces formes de résistance cinématographique sont les mieux définies, c'est donc à partir de leur exemple que se construira la suite de la réflexion. Les autres cas seront toutefois abordés, et je tenterai de les définir en creux du groupe central puisque, comme cela a été démontré tout au long de ce travail, des préoccupations similaires les animent sur le plan social, politique, historique et humain. La cohérence de ces préoccupations apparaît simplement moins frontalement (parfois à peine) dans les discours qu'ils ont tenu à propos de leurs œuvres comme dans les œuvres elles-mêmes.

À l'origine, nous trouvons donc une tradition hongroise du politique au cinéma. Fehér, le maître de Tarr et aussi le doyen du groupe, entretient une relation plus difficile que les autres vis-à-vis du communisme. Toute sa filmographie télévisée reflète cette position et, notamment, la critique des mensonges d'une idéologie vidée de son sens : « chaque morceau du système s'adoucisait, à l'exception de ses mensonges. [...] En revoyant ses films télévisés maintenant, j'en suis venu à réaliser qu'il [Fehér] était principalement intéressé par le caractère infini et victorieux des mensonges et du faux qui se reflète dans les yeux et les visages de ses personnages. »¹

Fehér n'est pas seul, à garder du ressentiment contre l'ancien système. Les films de Tarr pré-*Damnation* en sont la preuve. Le travail, hors du cinéma, de Pauer Gyula², de Kovács Attila, de Víg Mihály ou de Másik János en sont d'autres traces, fortes.

Avec le changement de régime et la disparition de l'ennemi, la résistance dans l'art demande à être reconsidérée. C'est autour de ce moment que l'équipe de Tarr infléchit ses thèmes et sa poétique : on aurait tort de considérer qu'il s'agit d'un renouveau fondamental, puisque ces préoccupations étaient présentes dès ses premiers courts-métrages. Elles s'articulent autour d'une polarité : la défense de la dignité humaine et le combat contre l'ordre du monde : « dans *Les Harmonies Werckmeister*, le personnage principal s'avance dans la nuit jusqu'à disparaître totalement dans le noir. C'est sans doute nos destinées humaines dans cette cosmogonie. La seule valeur qui prévaut reste celle de la défense de la dignité humaine. Dans cet esprit, mon cinéma depuis *Le Nid familial* a toujours défendu ces conceptions. »³ Son

1 Bikácsy Gergely, « Szürkület? Fehér György panoptikuma », *bolmi* (blog), août 2002.

2 Pauer a développé une philosophie artistique du « pseudo », « qui peut être interprété comme une métaphore de l'empire du faire-croire du kádárisme, de sa manipulation sociale de l'individu. » Dans Sasvári Edit, « Pauer 2005. Retrospective at the Múcsarnok », *The Hungarian Quarterly* XLVI (180), hiver 2005, p. 103. Kovács analyse certains aspects du style de Tarr comme une extension de celui de Pauer, formant « un univers stylistique que nous pourrions appeler *la pseudo forme du réel*. » Dans *Béla Tarr, op. cit.*, p. 39.

3 Kristian Feigelson, « Entretien avec Béla Tarr : l'homme de Budapest », *op. cit.* Voir aussi la quasi totalité de ses autres

court-métrage *Prologue* est, certainement, l'expression la plus synthétique de la philosophie cinématographique et éthique du groupe Tarr. Or, est-il si différent de *Woyzeck*, de *Meurtres d'enfants* ou, dans une mesure plus relative, d'*Ombre sur la neige* et de *Stand de tir* ? Chacun de ces films – les deux premiers tout particulièrement – relèvent d'une attention similaire à la résistance du vivant face au pourrissement de son identité, de ses valeurs, de son amour-propre et de sa dignité

Car, à l'autre bout de cette polarité, se situe la machine infernale. Elle n'est plus celle du communisme – peut-être est-ce en cela même que l'on peut qualifier les films de Tarr post-*Dammation* de « cinéma de la maturité » : une pensée qui s'est dégagée des mensonges du kádárisme, du paradigme du Prisonnier [cf. p. 405] et qui a désormais à cœur de s'attaquer aux origines du mal. Avec sa disparition, force fût de constater la permanence du quotidien et de l'ordre du monde : « en allant pas à pas et plus en profondeur, j'ai compris à un moment donné que les problèmes n'étaient pas seulement sociaux, mais aussi ontologiques et cosmiques. Le monde est cosmique et nous n'en constituons qu'une infime partie. »¹ La citation montre bien la tension qui existe, entre un problème qui est originellement une attention à l'être humain, et les résultats de cette attention qui amenèrent l'équipe (l'empreinte de Krasznahorkai est ici particulièrement palpable) à en chercher la source dans l'ordre du monde, l'ordre immuable, le pourrissement généralisé de la matière que le Docteur du *Tango de Satan* observe et prend en notes : « c'est ce que Krasznahorkai appelle dans le livre “la conspiration des détails” : une structure artificielle, comme un ordre social, ne peut s'empêcher de succomber à cette conspiration. Les ordres artificiels et sociaux sont non naturels et oppressifs ; l'ordre naturel, en revanche, est impersonnel et destructif. »² À l'inverse, l'attention à la dégénérescence du monde ramène Tarr vers l'être humain : « les jours passent, le temps fuit ; nous mourrons, chacun n'a qu'une vie. C'est pour ça que la façon dont se déroule cette vie est si importante. La qualité de cette vie. »³ En aucun cas Tarr ne fait l'amalgame de l'ontologique et du cosmique⁴.

Après plusieurs centaines de pages écrites quant à un corpus, le narrateur se heurte immanquablement, à un moment ou à un autre, au problème de la redite. C'est ici que celui-ci se pose de la façon la plus cuisante, puisque la forme première de la résistance des choses au pourrissement du monde, celle qui affirme la dignité humaine, a été extensivement traitée [II.1.1 et II.2.1], quoi qu'en adoptant une approche moins sociologique qu'esthétique. Rappelons avec Kovács (en élargissant à la série noire entière) :

interviews.

1 Gérard Grugeau, « Entretien avec Béla Tarr », *op. cit.*, p. 44.

2 Kovács András Bálint, *Béla Tarr, op. cit.*, p. 133.

3 Fionn Meade, « Béla Tarr », *op. cit.*

4 Rancière écrit, à propos de la baleine des *Harmonies Werckmeister* : « elle sépare du monde des inerties climatiques et des intrigues sociales une dimension radicalement différente. Béla Tarr aime à la nommer ontologique ou cosmologique. On la nommerait peut-être plus simplement mythologique. » – c'est passer tristement à côté de la signification profonde du cinéma de Tarr et de ce qui en constitue le cœur battant (vivant, et résistant). Dans *Béla Tarr, le temps d'après, op. cit.*, p. 61.

*Tous ces films explorent le même problème fondamental : le problème de la dignité humaine dans des circonstances morales et existentielles extrêmes. [...] Tarr représente ces personnages dans des situations qui en sont à la phase terminale de leur combat pour sauver leur dignité humaine. [...] Si l'on ne considère que les sujets et les circonstances des narrations dans les films de Tarr, il n'y a rien d'autre à voir que de la négativité et un désespoir excessif. Si l'on considère ses personnages, quelque chose d'autre apparaît, qui pourrait être la source de la catharsis dans ces films.*¹

Je renvoie donc le lecteur à ces parties pour le développement des analyses, et me contenterai ici de rappeler selon quel principe la dignité humaine s'articule dans les films. Il pourrait être résumé dans la volonté de rendre à la vie, même (surtout) dans ses formes les plus misérables, malheureuses et désespérées, un espace d'expression qui se libère des contraintes et de l'emprise du cinéaste. Celles-ci sont, en effet, entendues comme la marque d'une volonté supérieure dans le film (un ordre établi), à laquelle est préférée un développement naturel et organique de l'expressivité du monde. Rollet relie immédiatement cette philosophie à la pensée benjaminienne, expliquant que Tarr la rejoint « en usant du cinéma non comme un *moyen d'expression*, mais comme une *technique d'exposition* des “choses” elles-mêmes. »² Alors que pour Valkola, « la phénoménologie signifie pour Tarr d'essayer de laisser les images et les sons parler pour eux-mêmes »³, Lestocart relevait justement la présence, dans *Damnation*, d'une phrase de Karrer au goût de manifeste : « je regarde les choses et les choses veulent qu'on les regarde. »⁴ Défilent ensuite le cortège de visages, d'animaux, d'objets, d'espaces, etc. qui peuplent ces films et appellent de leur présence malheureuse le regard du spectateur – l'expression du désespoir résiste à la pression des espoirs.

En définitive, le seul moment que redoute réellement Tarr, au plus profond, serait le point de déchirure de tout espoir de résistance, comme l'aventure de Valuska nous le montre : « le moment où il est témoin du désastre est le moment où il comprend quelque chose. Une fois qu'il voit le monde se désagréger, il ne peut plus revenir. [...] Il ne fait que distribuer le courrier, et peut-être qu'il a une connexion plus éternelle. Mais quand il commence à se sentir impuissant face à cette horrible réalité, c'est trop pour lui. »⁵

L'enjeu majeur de cette séquence est donc le bouleversement qui se produit dans l'esprit de Valuska, alors qu'il réalise son impuissance face à la colère du monde. Elle montre aussi, du point de vue de la foule, l'expression et les limites de cette colère. Il revient à David Lengyel d'avoir proposé l'analyse la plus conséquente de cette séquence, par le prisme de la philosophie de Levinas. Certes, l'image de l'homme nu, vieillard impuissant⁶ dans une douche [Fig. 50] et face à laquelle la foule destructrice enfin s'arrête, renvoie inmanquablement à un imaginaire des camps⁷ ou, plus largement, aux « processus

1 Kovács András Bálint, *Béla Tarr*, *op. cit.*, p. 165.

2 Sylvie Rollet, « Filmer la figure humaine “au milieu” des choses : le cinéma selon Béla Tarr », *op. cit.* Je souligne.

3 Jarmo Valkola, *Thoughts on Images: A Philosophical Evaluation*, *op. cit.*, p. 353.

4 Louis-José Lestocart, « *Damnation* : regarder les choses car elles veulent qu'on les regarde », *Positif* (531), mai 2005, p. 30.

5 Jay Kuehner, « Béla Tarr and “This Process of Making” », *op. cit.*

6 Debicki note justement la présence « à sa droite, terrible d'être aussi peu perceptible, son double funeste, sa *radiographie* – fossile très partiel d'hominidé au bassin et au sexe réduits à un pathétique robinet de douche. » Dans Baptiste Debicki, « Le Monde nouveau : *Les Harmonies Werkmeister* ou l'éclipse de l'innocence », *op. cit.*, p. 261.

7 Sylvie Rollet, « Béla Tarr ou le temps inhabitable », *op. cit.*, p. 101. Plus précisément, à représentation cauchemardée d'une « croyance en une plomberie exterminatrice » et en un « système de robinetterie meurtrier », comme Ophir Lévy le dit avec un

systématiques d'extermination propres au XX^e siècle »¹, à « une apocalypse récurrente dans l'histoire européenne »². Son enjeu fondamental n'est pourtant pas la métaphore de l'histoire qui se présente comme l'arbre cachant la forêt, mais bien le drame presque intime d'une « certaine faiblesse humaine capable de s'imposer contre la violence. »³ J'emprunte ici l'extrait de Levinas que Lengyel, en fin connaisseur de la pensée du philosophe, a su choisir avec brio :

*Certes, Autrui s'offre à mes pouvoirs, succombe à toutes mes ruses, à tous mes crimes. Ou me résiste de toute sa force et de toutes les ressources imprévisibles de sa propre liberté. Je me mesure à lui. Mais il peut aussi – et c'est là qu'il me présente sa face – s'opposer à moi, par-delà toute mesure – par le découvert total et la totale nudité de ses yeux sans défense, par la droiture, par la franchise absolue de son regard. [...] Ici s'établit une relation non pas avec une résistance très grande, mais avec l'absolument Autre – avec la résistance de ce qui n'a pas de résistance – avec la résistance éthique. C'est elle qui ouvre la dimension même de l'infini – de ce qui arrête l'impérialisme irrésistible du Même et du Moi. Nous appelons visage l'épiphanie de ce qui peut se présenter aussi directement à un Moi et, par-là même, extérieurement.*⁴

Peu de cinémas peuvent, effectivement, se targuer d'une telle proximité avec la philosophie levinassienne. Lorsque Lengyel, avec lui, parle de « la vulnérabilité capable de freiner la violence et révéler l'autre homme en tant que prochain »⁵, c'est toute la série noire qu'il faut revoir.

Rappelons enfin, avec Tarr, que la question de la dignité humaine et de sa résistance à la violence n'est pas, dans cette séquence, le seul apanage de l'homme nu et de Valuska. La foule n'est, à aucun instant, condamnée. Sa colère est légitime, mais se trompe d'objet (guidée en cela par le Prince, seul réel antagoniste de la situation) – notons à ce propos qu'une autre foule en colère, dans *Crépuscule*, a dû inspirer Tarr pour celle-ci, et notamment lorsqu'elle attend, en silence, sur la place de la ville. Un bref épisode du *Tango de Satan* procède encore d'une recherche similaire quant aux rapports humains, à l'éthique et aux limites que la colère trouve lorsqu'elle fait face à l'impuissance : le tenancier du bar, personnage plus antipathique que la moyenne des protagonistes du film, s'énerve alors qu'il apprend le retour d'Irimiás et Petrina. Il scande, détruisant tout sur son passage : « Irimiás et Petrina, je les jetterai dehors, les porcs ivrognes ! J'éteindrai toutes les lumières et cloueraï la porte ! Irimiás et Petrina ! Ils ne peuvent pas prendre ce qui est à moi ! Car tout ici est à moi ! À moi ! À moi ! » Au terme de ce déchaînement de colère, il jette son bâton et s'arrête, réalisant qu'il avait atteint les limites de sa violence et qu'au-delà, plus rien ne restait. Le désespoir s'oppose à la colère et en montre la vacuité, faisant encore déborder la question de la culpabilité par-delà le sujet. C'est pour cette raison que le spectateur ressent de l'empathie envers la foule des *Harmonies Werckmeister*, car c'est elle – le monde – la première qui fût dépossédée de sa dignité :

Il y a dans mon pays des gens qui ont faim et froid, qui sont à bout de forces et qui n'ont rien. Ces gens-là en veulent à la terre entière, à tous ceux qui dorment au chaud et qui mangent à leur faim. Survient quelqu'un qui leur dit de détruire le

humour critique fort à propos. Dans « Les images clandestines. De la sédimentation d'un imaginaire des “camps” et de son empreinte fossile sur le cinéma français et américain (des années 1960 à nos jours) », *op. cit.*, p. 197.

1 Emmanuelle Madeline, « *Les Harmonies Werckmeister* : un monde au bord de la catastrophe », *Positif* (504), février 2003, p. 46.

2 Jarmo Valkola, « L'esthétique visuelle de Béla Tarr », *op. cit.*, p. 185.

3 David Lengyel, « De deux sons de cloche : la métaphore dans le cinéma de Béla Tarr », *op. cit.*, p. 282.

4 Cité dans David Lengyel, *Trembler pour l'autre*, *op. cit.*, p. 145.

5 *Idem*.

*monde. Peu importe que cette voix prenne la forme du fascisme, du communisme ou d'autre chose. Ces gens vont alors passer à l'acte, parce qu'ils n'ont plus rien à perdre. Leur condition est ce qu'il y a de plus terrible. Dans le film ils reculent après le saccage de l'hôpital, parce que ce sont des humains. Ils ne sont pas nés pour être des criminels ou des assassins. Tout le monde est innocent, je ne veux pas juger qui que ce soit.*¹

III.2.1.3 TRANSE-EN-DANSE : LA MUSIQUE ET LA DANSE COMME LIEUX DE RÉSISTANCE

Par un étrange concours de circonstances, les deux parties les plus vulnérables à la redite se trouvent justement côte-à-côte – certainement est-ce un signe de l'importance de la question que constituent les formes de l'espoir dans ces films, et un témoin de la vivacité combattive de ce côté-ci de la dialectique, trop souvent happé par le désespoir. Au-delà de sa capacité à rendre un espace de résistance aux choses qui n'en ont pas, la musique et, plus spécifiquement, la danse, sont pour Tarr et Szász le moyen privilégié de contrebalancer les manifestations du désespoir. Ces deux auteurs incluent des séquences ou parties de séquences baignées dans une résistance illuminée, hors du temps – quoi qu'exceptionnellement le *modus operandi* propre aux entrelacements de la danse et de l'espoir crée de petits îlots d'insoumission historico-temporelle en d'autres plans. Tel est le cas de celui des *Harmonies Werckmeister* où la caméra, entamant son mouvement, dévoile un couple (le contrôleur et une inconnue) en train de s'embrasser tendrement, sans discontinuer, pendant presque une minute. L'échappée hors du réel produite dans ce moment d'amour incongru, inattendu, est absolument représentatif de l'approche tarrienne de l'espoir qu'il distille, dans les coins les plus insoupçonnables de ses films obscurs.

J'ai déjà traité, en quelques 150 pages, la question chez Tarr dans mon mémoire de master 2². Le corpus en était beaucoup plus réduit, puisque l'analyse ne portait que sur la séquence d'ouverture des *Harmonies Werckmeister*, mais je ré-affirme mes conclusions quant au rôle de la musique et de la danse, et soutiens le caractère représentatif de cette séquence à l'échelle de son cinéma. Je reprendrai ici succinctement mes conclusions quant à cette brillante ouverture, les inscrirai dans une généalogie à l'échelle de l'oeuvre tarrienne que je n'avais pas réalisée, pour enfin ouvrir vers le cas de Szász. Janisch, Szabó, Sopsits ou Fehér (dont l'unique séquence dansée au corpus est l'ouverture de *Passion*, source d'une angoisse insoutenable qui n'a rien de comparable au sentiment élégiaque que Szász et Tarr recherchent) n'utilisent généralement pas la musique (et moins encore la danse) dans un but similaire, mais de façon relativement classique : en accompagnement d'une situation, toujours dotée d'une valeur empathique³, ainsi qu'un cortège de sons servant, par exemple, à pointer les moments de suspense, etc. Tout au plus peut-on trouver, dans *Ombre sur la neige*, une unique utilisation clairement symbolique de la musique, quoi qu'elle soit largement différente : la musique minimaliste de Steve Reich est associée au trajet, sert à

1 Gérard Grugeau, « Entretien avec Béla Tarr », *op. cit.*, p. 43.

2 Mario Adobati, « La séquence d'ouverture des *Harmonies Werckmeister* de Béla Tarr. Une analyse “audio-logo-visuelle” », Mémoire de Master, Sorbonne-Nouvelle – Paris 3, 2014, 148 p.

3 Michel Chion, *La Musique au cinéma*, *op. cit.*, p. 226-227.

éprouver la distance. Il ne s'agit pas de la création consciente, par le cinéaste, d'une figure symbolique sonore, mais bien plus de la juxtaposition de deux atmosphères (visuelle et sonore) voisines.

Prise comme un tout autarcique (ce à quoi le format du plan-séquence invite) l'analyse de la séquence d'ouverture des *Harmonies Werckmeister* révèle rapidement des jeux d'identification complexes. La condition du spectateur ne manque pas de renvoyer à la posture du corps des ivrognes présents dans la salle, alors que l'identification Tarr-Valuska se fait évidente, ne serait-ce que par leur statut commun de metteur-en-scène.

Chez le cinéaste et son équipe, la question de la danse, « dernier loisir de l'homme »¹, est inséparable de celle de l'alcool qui, d'une certaine façon, la conditionne en négatif. La danse aura presque toujours lieu dans les bars, et les danseurs seront toujours, immanquablement et copieusement, ivres. Ainsi en va-t-il ici, avec ces pauvres hères titubants à qui Valuska s'apprête, dans un mouvement d'une poésie rare, à faire jouer une éclipse solaire totale en transformant momentanément leurs corps éméchés en astres rayonnants. L'éclipse ne doit pourtant pas nous faire oublier qu'au départ, la situation est d'une noirceur absolue, et les relations de pouvoir symbolisées ici se présentent de la sorte : Hágelmájer, le tenancier du bar, utilise l'alcool pour assouvir ses clients à sa volonté par la dépendance. L'alcool a perdu tout son pouvoir récréatif depuis fort longtemps, pour ramener les êtres humains à l'état de créatures hébétées – leur ôter toute dignité : « dans cet espace où la caméra fait sa première entrée, les acteurs n'en sont pas : des hommes dans la nuit boivent entre eux, en silence, épuisés. »²

Tarr et son équipe eux-mêmes ne dédaignent pourtant pas nécessairement la boisson, comme en témoigne Krasznahorkai, racontant le tournage du *Tango de Satan* :

Krasznahorkai László : Tout le monde était presque tout le temps soûl.

Mauro Javier Cardenas : Les acteurs ?

K.L. : Non seulement les acteurs, mais les gens derrière la caméra, ceux aux lumières, tout le monde. [...]

M.J.C. : Et dans la longue séquence du bar, est-ce que c'était pas mal chorégraphié, ou étaient-ils juste soûls ?

K.L. : Tout le monde était complètement bourré. En temps réel, alors que la caméra tournait, Béla ou moi ou Ágnes on donnait des instructions, « va à gauche » et ils répondaient : « Hein ? Quoi ? » / « Gauche, gauche ! » / « Quoi ? ! »

L'alcool a, presque toujours, une place importante dans ses films. Même *Voyage sur la plaine*, qui n'est que récitations de poèmes et, en apparence, peut paraître plus éloigné des problématiques habituelles de Tarr, ne manque pas de montrer dans le sixième plan Víg réciter depuis le comptoir, bière à la main.

1 Stéphane Bouquet, « La splendeur de Béla Tarr », *op. cit.*, p. 59. Bouquet est l'auteur ayant écrit avec le plus de sensibilité sur la question de la danse chez Tarr. Sa propre formation de danseur n'y est certainement pas étrangère, pas plus que sa sensibilité de poète : « *Damnation* est l'histoire d'une renonciation infinie : au travail, à la dignité, à l'amour, aux autres. Mais, avant le renoncement, le film raconte les tentatives de renouer avec le monde. La danse, par exemple, met en mouvement le peuple qu'un peu plus tôt un sublime travelling latéral avait montré pétrifié dans les halls d'un immeuble délabré. Pourtant, c'est surtout l'amour que l'homme recherche comme une issue de secours. » Dans Stéphane Bouquet, « Exégèse des lieux communs », *op. cit.*, p. 46. Voir aussi Térésa Faucon, « Du geste quotidien à l'extra-quotidien : où commence la danse ? », dans *Béla Tarr : de la colère au tourment*, éd. Corinne Maury et Sylvie Rollet, Crisnée, Yellow Now, 2016, p. 84-95.

2 Corinne Rondeau, « Le Gris du monde », *Trafic* (49), printemps 2004, p. 24.

Outre le reflet triste et réel des dégâts infligés par la boisson aux Hongrois (et tout particulièrement dans les milieux les plus populaires), cette représentation spécifique de l'alcoolisme, « condition naturelle des personnages »¹, a aussi une valeur symbolique dans les films, puisqu'il alimente directement la dégradation de la dignité humaine. Tarr, dans son roman, écrivait :

*Béres a dit qu'en effet pour boire il fallait beaucoup d'argent, mais si on faisait attention de ne surtout jamais dessoûler, alors il n'y avait qu'à entretenir, ce qui n'exige pas beaucoup, une ou deux bières, deux ou trois pálinkas suffisent. Juste le soir il faut un petit coup de plus, pour pouvoir s'endormir. Et après ? Si un jour on s'arrêtait tous de boire ici, vous passeriez votre temps au cimetière. Je suis prêt à le parier. On se jetterait tous sous un train ou sur la corde, on sauterait dans un puits. L'amertume est grande ici, a-t-il ajouté avec un rictus.*²

Hágelmájer et Valuska s'opposent donc dans cet espace – Valuska est ainsi, littéralement, un résistant – autour de ces hommes ivres. À l'alcool du premier, Valuska oppose un double geste que la représentation de l'éclipse semble rassembler, mais qui procède bien de deux dynamiques fondamentalement différentes.

D'un côté se trouve la représentation du système solaire, qui implique déjà la transformation (l'élévation) des corps des ivrognes en corps célestes. Valuska éduque les ivrognes et, à travers les relations obligatoires et naturelles des astres, recrée des liens sociaux dans ce groupe d'isolés – combat la solitude. Cette volonté culmine, à la sortie de l'éclipse, en une danse généralisée que rien ne laissait présager. La danse, plus encore que la représentation cosmique, insiste sur les relations entre les hommes, sur leur place individuelle dans le tout social : elle est un procédé profondément humanisant et c'est là sa valeur la plus essentielle dans le cinéma de Tarr. Au sein de cette première modalité de résistance, une seconde, mystique, guidée par le discours eschatologique puis cosmogonique de Valuska, liée à l'éclipse solaire elle-même. Le modeste facteur entraîne l'assemblée hors du monde, hors du temps, hors de l'histoire et, semble-t-il, hors de la diégèse au moyen d'un trope audiovisuel mêlant principalement l'élévation de la caméra vers la lumière (qu'aucun mouvement d'acteur ne justifie³), et l'utilisation de la musique extra-diégétique [Fig. 59] : pour Víg, « s'il reste quelque chose de divin dans l'homme, c'est la musique. »⁴ Il y a aussi, dans cette volonté de sortir hors du monde, de briser le cercle et les chaînes de l'enfermement, un acte de résistance. Celui-ci est, en revanche, marqué du sceau de l'impossible. La danse, elle, ne permet aucune illumination ; elle est simplement l'image d'un équilibre retrouvé par et pour les hommes.

C'est, à quelques variations près⁵, cette politique qui guide l'emploi de la danse dans les films de l'équipe de Tarr à partir de *Damnation*. L'utilisation en est alors moins systématique (sémantiquement)

1 Kovács András Bálint, *Béla Tarr, op. cit.*, p. 100.

2 Tar Sándor, *Notre rue, op. cit.*, p. 198.

3 On trouve un exemple d'une forme embryonnaire de ce procédé dans *L'Outsider*. Lors d'un enterrement, la caméra se détourne et montre un train, vide, qui passe au loin. Elle s'arrête longuement dessus, soulignant la nature métaphorique de ce plan, lié à la mort et au départ figuré de l'homme que l'on enterre. La caméra, animée d'une vie propre, semble réfléchir et commenter l'action pour le spectateur, digressant au besoin.

4 Dans Hubert Chiffolleau, « Entretien avec Mihály Víg », *op. cit.*, p. 32.

5 Même la séquence finale d'*Almanach d'automne*, pourtant la plus à même de faire figure de contre-exemple, marque une forme d'équilibre au milieu de l'enfer que vivent les protagonistes, sur l'air hongrois de « Que sera, sera ».

mais plus présente (quantitativement), où les dernières quarante minutes sont composées dans leur plus grande partie de séquences dansées, multipliant les formes : seul, en couple, voire toute une assemblée. Le procédé avait déjà été expérimenté dans *Rapports préfabriqués*, qui présente un enchaînement de séquences dansées de pas moins de 18 minutes, et le sera à nouveau dans *Le Tango de Satan*, à l'aide d'une séquence-fleuve d'une vingtaine de minutes, parmi les plus mémorables du film – *Szabad-e tangót?*, « m'accorderiez-vous un tango ? » demande Halics, avant qu'un peu plus tard, résonne : « Le tango est ma vie, tango, tango, tango... Mon père est la terre, mon nom est tango, tango, tango, mon père est la mer, est ma vie, le tango, mon père est la mer, ma mère est la terre, tango, tango, c'est ma vie... ». Dans *Damnation*, c'est alors que la danse bat son plein que la mystérieuse Hédi s'approche de Karrer et lui chuchote :

Quelle magnifique foule bariolée. Une fête. La danse ! Bras, jambes, bassin et épaules, parfaitement synchronisés. La voie dont ils parlent... le mouvement, ce regard qui porte le danseur au-delà des problèmes de ce monde. Les jeunes sont si beaux ! Crois-moi, rien de tel que de trouver quelqu'un, lorsque c'est la musique qui réchauffe les coeurs. Deux mains qui s'étreignent, tes pas qui anticipent ceux de l'autre, et enchaîner ainsi, sans inquiétude. On croirait qu'ils s'envolent. Qui sait ? Peut-être... volent-ils vraiment ? Vas-y jeune homme, avant qu'il ne soit trop tard...

Par cette formule, « le mouvement, ce regard qui porte le danseur au-delà des problèmes de ce monde », elle livre l'exégèse d'une pensée forte des pouvoirs de la danse au cinéma.

Dès *Le Nid familial*, une réminiscence assumée de la fameuse séquence du carrousel dans le film éponyme de Fábri, présente le couple de protagonistes principaux et leur enfant dans une fête foraine. Le point de vue adopté par Tarr est profondément ironique. L'image très archétypale du bonheur familial à l'occidentale qui s'en dégage est moquée à l'aide de symboles volontairement poussifs : passe rapidement l'image d'une *pin-up* dessinée, blonde aux gros seins avec un drapeau américain sur le côté, alors que résonne une chanson gaie, rappelant les yéyés français par la profondeur de ses paroles¹, sur un air aux accents vaguement *country*. Pendant ce temps, tous rient aux éclats, les manèges tournent et virevoltent, le bonheur est forcé mais il y a malgré tout, au milieu de 90 minutes de douleur, un moment quelque peu hors du temps où le mouvement des manèges d'hier rappelle la danse d'aujourd'hui. Le mouvement de la caméra, comme celle de Fábri avant elle, ralentit lorsque le champ fait apparaître le père dans la ronde. Contrairement, cette fois-ci, à l'illustre prédécesseur, le manège ne s'arrête que pour nous montrer le père vomir tout ce bonheur factice qu'il avait pu avaler.

L'Outsider présente un nombre de séquences musicales (dansées ou non) et de bar uniquement comparable à *Damnation*. Le héros est un infirmier en psychiatrie qui joue du violon aux patients et boit occasionnellement avec eux – ce qui lui vaudra son licenciement peu après le début du film. Le rapport entre musique, danse, ivresse et humanisation est encore présent, quoi que peut-être plus diffus, aussi du fait de l'omniprésence de la musique tout au long de l'oeuvre. Relevons seulement l'une des dernières séquences : András et Kata dansent. La caméra prend le temps de montrer le concert, les musiciens, etc.,

1 « Ne te tourmente pas, sois sans soucis » ; la chanson d'avant entonnait : « j'attends le jour, que le soleil se lève, j'attends l'aube qu'il arrive, je sens que tout sera mieux et plus beau, que je ne devrais avoir peur de rien. »

quitte à s'éloigner de la narration – on filme simplement la vie qui se passe, avant de couper au noir.

Je veux mentionner ici une dernière séquence. Petite, insignifiante, la minute qui la compose est aussi celle qui m'est la plus chère du cinéma de Tarr. Elle est, en outre, la seule danse de *L'Homme de Londres* – la dernière danse de Tarr, puisque *Le Cheval de Turin* n'en comportera plus, nouvelle preuve de la force avec laquelle la danse transmet l'espoir et la résistance, dans un cinéma qui meurt film après film¹ jusqu'à s'abandonner au désespoir le plus complet.



Fig. 84 : La dernière danse de Tarr (*L'Homme de Londres*)

Alors que Maloin et sa fille, accoudés au bar, décident de s'en aller, la caméra, tout en faisant mine de les suivre, les laisse sortir du champ pour arrêter son mouvement sur la source d'une musique à peine présente, flamme tremblotante prête à vaciller. Qui résiste encore ainsi ? Qui, dans ce film plus noir que le film noir, défie encore l'histoire ? Un ultime groupe d'illuminés, composé d'une paire de danseurs improvisés, d'une accordéoniste timide et d'une autre paire de joueurs de billard [Fig. 84]. Tarr s'est expliqué sur l'origine de cette séquence : « dans le cas de *L'Homme de Londres*, je regardais beaucoup de photos, de Doisneau notamment. Il en existe une sur laquelle on voit plusieurs personnes, dont une jouant avec une chaise. Je me suis demandé ce que je pouvais faire de cette photo. Et finalement, j'ai trouvé cette scène dans le film. »² Qu'est-ce qui a tant plu à Tarr dans la photographie de Doisneau [Fig. 85], et qu'a-t-il choisi de retraduire dans son langage cinématographique ? Tarr ne procède pas, en



Fig. 85 : Robert Doisneau, *L'accordéoniste du Bouillon Tiquetonne (1953)*, *L'accordéoniste du restaurant La Tartine (1953)*

effet, par simple citation formelle ; c'est bien le contenu – l'idée, l'âme, l'essence – qu'il souhaite reproduire. La photographie de Doisneau frappe par l'opposition qu'elle crée entre une salle particulièrement animée, les lignes de force que composent les regards, et le centre de l'action, constitué par cette chaise qui semble voler, comme suspendue au-dessus du menton d'un équilibriste plaisantin.

1 Il ne s'agit pas, précisons-le, d'un jugement de valeur.

2 Marion Haudebourg et Jean-Nicholas Berniche, « Interview de Béla Tarr : le nouvel expressionniste », *op. cit.*. Kovács explique que le motif de l'accordéoniste provient d'une autre photographie de Doisneau, sans préciser laquelle. Deux possibilités sont présentées [Fig. 85].

L'opposition entre la saturation du champ et l'équilibre aérien de la chaise n'est pas le fond de la photographie, mais une simple considération formelle qui porte l'essence. Ce que Tarr a trouvé, et traduit, détruisant la saturation du champ comme la composition pyramidale de l'image, c'est une absurdité, une suspension, un moment de vide et un moment de plein. La densité des corps n'est pas le message ; le message est la suspension du temps qui se produit par l'arrêt photographique, et la cohésion des hommes de rien unis par un mouvement commun. De l'autre côté et à mon sens, le *punctum* barthesien qui arrête notre regard se situe justement dans le seul regard (en-dessous de la chaise) qui se détourne de l'action pour aller chercher, arracher le nôtre, brisant la ligne de lecture naturelle gauche-droite avant même d'arriver à la chaise. En effet il est, incidemment, plus au centre que l'action elle-même. Ce regard nous ramène, sans concession, à la réalité – Tarr ne l'a pas repris ; ce petit bout (ce petit pan, dirait Proust) de séquence est infiniment trop optimiste et pur pour tolérer le tellurisme chthonien de ce regard. Alors les hommes dansent, l'un avec une boule de billard en équilibre sur le front, l'autre lui tourne autour, portant une chaise à hauteur de tête. La foule a fait place à une table de billard qui occupe la moitié du champ, comme un tapis rouge guidant le spectateur vers ces fous. Une minute plus tard, une coupure franche nous ramène dans la réalité du monde diégétique et ces personnages, à qui un espace d'exposition fût brièvement offert, ne reviendront plus jamais.



Fig. 86 : *Les Tsiganes dansent (Woyzeck)*

Szász oppose, dans *Woyzeck* comme dans son film suivant, *Les Garçons Witman*, la musique savante à la musique populaire. Alors que la première évoque d'abord, dans *Woyzeck*, des thèmes froids, liés à la solitude notamment [II.2.1.3], la musique populaire tzigane remplit une toute autre fonction, bien plus proche de Tarr – sans qu'il n'y ait de filiation consciente, loin s'en faut, simplement convergence des buts visés et des moyens employés : une heureuse coïncidence formelle. Le métrage en comporte deux brèves occurrences, pour deux des plus précieuses séquences de la série noire. La première, joyau noir comme

les yeux de l'actrice qui rendent déjà fou de désir le policier (c'est leur premier échange), se situe dans un petit bar en demi sous-sol, comme on en trouve beaucoup à Budapest.

Le policier arrive en voiture, et sa seule présence dissipe nonchalamment une bastonnade. Un plan, construit à l'aide d'une grande plongée, nous montre une tranche de vie du quartier [Fig. 86]. Le suivant nous fait entrer dans la salle ; proche du visage d'une jeune femme tsigane qui entame *a capella* sa chanson. Bientôt un plan plus large vient replacer la chanteuse dans l'atmosphère miteuse, bondée, enfumée, misérable du bar, sous les lampes froides et dénudées, dans le béton décrépi. L'impression, pour autant, est parfaitement inverse : alors que les Tsiganes reprennent en chœur la chanson et que des enfants se mettent à danser, sur les tables et au milieu d'une marée de verres au besoin, il ne fait aucun doute que se dissipe toute l'atmosphère de mort qui pesait jusqu'alors sur le film. La vie, entière et frémissante, jaillit. Les hommes comme les femmes sont fiers et indomptables. Il y a, ici – c'est-à-dire nulle part –, un îlot de résistance insoupçonné au temps hongrois. Les rires, l'amour, toute cette floraison de sentiments qu'on croyait disparus explose en une petite minute que même l'entrée des policiers et leurs *két barna kola*, (« deux cocos marrons » qui sont en réalité deux verres d'unicum¹) ne suffit à dissiper. Peut-être n'est-il pas inutile de rappeler ici que chacun de ces Tsiganes *existent* : ils ne sont pas des acteurs, mais bien des habitants de ce très pauvre VIII. arrondissement de Budapest. Les musiciens sont le Ternipe Együttes. Szász leur a donné ce moment d'existence à l'écran, ils ont offert au cinéma ces petits pans de leur vie en échange. Il y a ici cette espèce rare de séquences, qui justifient à elles seules un film entier.



Fig. 87 : Ouverture de la deuxième séquence dansée (Woyzeck)

L'autre séquence n'est pas en reste, en partie grâce à la performance de la même Diana Văcaru. Cette séquence précède immédiatement celle où Woyzeck la tuera à coups de couteau – la chanson des Tsiganes est, à ce titre, on ne peut plus explicite² :

*Jól tudjátok, hogy ki vagyok –
a mukinak, a mukinak a fia vagyok
Ránézek a bosszúnyelű késre*

*Tu sais très bien qui je suis –
je suis le fils de Muki
Je regarde le couteau à la longue lame*

1 Alcool hongrois à base de plantes et de 40° bien sentis. Se boit très froid, en apéritif, digestif ou – apparemment – lors d'une ronde quotidienne de police.

2 Il ne s'agit pas d'une composition originale mais bien d'un air traditionnel du folklore tsigane.

De összeszúrlak, összeváglak rendesen.

*De csináld, csináld, jól csináld –
Veszek neked, veszek neked pálinkát
Ránézek a hosszúnyelű késsre
De összeszúrlak, összeváglak rendesen.
Jálálálá...*

Je te poignarde, je te découpe pour de bon

*Fais-le, fais-le bien –
je te paye, je te paye une pálinka
Je regarde le couteau à la longue lame
Je te poignarde, je te découpe pour de bon
lalalala...*

Sur cet air, la caméra se fraye progressivement (après un nouveau très beau plan d'influence expressionniste [Fig. 87]) un chemin à travers une petite foule : une fête de quartier, le soir, autour d'un feu de bois. La conclusion du paragraphe précédent pourrait être copiée ici sans en changer la substance. Aussi je recentre l'analyse sur un point, déjà présent dans la séquence dansée précédente, mais moins exploité : le jeu des regards [Fig. 42].

Trois personnages principaux sont en présence ici, un triangle amoureux composé par Woyzeck, sa femme Mari, et le policier, amant de cette dernière. Woyzeck vient mettre fin à cette relation adultère, mais Mari lui réserve une dernière résistance : alors qu'il avance parmi les corps, un plan rapproché nous montre les amants, dansant vigoureusement. Woyzeck se murmure *csak tovább*, la folie le disputant à la lassitude, et le nouveau plan présente le visage de Mari, en gros plan. Cadrée ainsi, sa danse laisse sa tête presque immobile, alors que ses épaules se débattent au contraire furieusement tout contre le rythme de la chanson tzigane. Par cet effet de cadrage, la fixité de son regard et l'intensité qui s'en dégage sont encore plus poignantes. L'actrice exprime la passion, la douleur, la fierté, l'indépendance et la volonté de son personnage. Le gros plan qui suit montre cette fois-ci le visage du policier, ruisselant de sueur animale, le reflet des flammes y dansant à son tour. Son regard est d'une intensité comparable à celui de Mari. Le montage de Szász et Kornis continue de faire se succéder les gros plans sur les visages, ainsi revenons-nous à Woyzeck, les yeux toujours plus exorbités, les plis de son front toujours plus tordus. Alors Mari tourne la tête ; son regard-caméra place le spectateur dans les bottes de Woyzeck face à la scène, et nous assistons avec lui à une succession d'expressions qui passent, rapidement mais distinctement, sur le visage de Mari. Les analyser avec précision est une gageure pour qui n'est pas rompu à l'art théâtral, puisqu'il ne s'agit jamais que d'insensibles plissements des yeux ou de la commissure des lèvres, de port de la tête et de posture générale du visage, etc. Mais à mes yeux, dans les quelques secondes – quatorze, pour être exact – que dure ce plan, passe plus d'émotions et d'insoumission que dans la vaste majorité du cinéma. Le travail (et le naturel) de Diana Văcaru est admirable.

III.2.2 LA SÉRIE NOIRE DANS L'*ANTI-VILÁG*

Les traces de résistance que l'on retrouve dans certaines formes cinématographiques s'accompagnent d'une évolution personnelle des artistes quant à leur propre engagement politique. Pour définir celui-ci, il importe d'abord de comprendre la façon dont les membres de la série noire s'intégraient dans un monde de l'opposition beaucoup plus large à Budapest, constitué de cercles sociaux eux-mêmes rattachés par des intérêts et motivations communes, tant sur le plan culturel que militant. Sur cette base

et à l'aide du recours aux récits de vie, nous pourrions penser les trajectoires d'un engagement souvent peu évident, balloté entre un monde du travail exigeant et un monde politique de moins en moins coercitif et, partant, de moins en moins structurant au niveau des résistances individuelles. Le désengagement, bien avant le changement de régime, est une caractéristique centrale des trajectoires individuelles.

III.2.2.1 QUESTIONS DE TERMINOLOGIE

Nombreux sont les outils théoriques et conceptuels façonnés par les sociologues afin de faciliter la reconstruction d'un modèle d'inclusion de groupes choisis dans les grandes sphères de l'opposition en contexte totalitaire, autoritaire ou démocratique. Les problématiques qui guident les choix terminologiques dépassent le simple cadre du débat d'idées pour restituer, dans leur essence, une vérité sociologique différente. À la difficulté d'un contexte spécifique s'ajoute encore la nécessité de considérer ces structures de façon diachronique et transformative.

La plus vaste échelle permettant de saisir quelque chose des mondes de l'opposition a été théorisée par des historiens et sociologues comme Hankiss¹ d'abord, puis Molnár, à l'aide de deux concepts proches : respectivement, la seconde société et la société civile. Bien que l'utilisation des deux ait été critiquée², il me semble que le concept de « société civile » reste opératoire une fois les critiques reconnues – et à défaut d'un outil d'analyse mieux taillé pour soutenir cette échelle d'observation. S'y joue, pour Molnár :

Tous les efforts, actions et pensées mis en œuvre contre le totalitarisme et ses vestiges, [...] sur trois niveaux :

- *Au niveau conceptuel elle permet de « penser la société » dans le rapport entre gouvernants et gouvernés, pouvoir d'État et communauté des citoyens.*
- *Au niveau de l'histoire de la société, elle recouvre les forces et les mouvements sociaux de masses ou de groupes ainsi que le domaine individuel des croyances, des mentalités et des comportements.*
- *Enfin, l'on peut analyser les diverses manifestations de la société civile comme un programme alternatif. Refoulée dans la clandestinité sous le stalinisme intégral, la société civile est certes seulement conscience et potentialité. Mais dans les conditions de la Pologne et de la Hongrie des années 1980, elle est la somme des contre-courants tendant à démocratiser et à moderniser les institutions ainsi que l'économie et la culture.³*

La société civile est large et subsumante. Elle permet à Molnár une approche embrassant l'ensemble des rapports tissés entre le peuple et le pouvoir, par le prisme de toutes les formes de résistance – jusqu'aux plus bénignes, comme certaines manifestations de l'économie grise : « ceux qui activent la

1 Voir Hankiss Elemér, « La seconde société », *op. cit.*, p. 95-139 et tout particulièrement le tableau de la page 130 résumant l'opposition entre première et seconde société.

2 Voir Michel Foucault, « Un système fini face à une demande infinie », dans *Sécurité sociale : l'enjeu*, Paris, Syros, 1983. De l'autre côté, c'est Molnár lui-même qui reproche à Hankiss l'utilisation de « seconde société », « expression à la fois heureuse et ambiguë ». Voir *La Démocratie se lève à l'Est*, *op. cit.*, p. 11.

3 *Ibid.*, p. 6, 10-11. Colas la définit, plus rapidement, comme « ce qui naît de l'auto-organisation des acteurs sociaux ». Dans Dominique Colas (éd.), « Société civile, État, nation », *op. cit.*, p. 31.

seconde économie sont dans une position ambivalente puisque simultanément ils se révoltent contre le pouvoir central et sont prêts à un compromis. »¹ Les mécanismes liés à l'économie grise ont ainsi une « signification sociale » absente à l'Ouest, puisqu'elle est directement liée à « des relations de marché, un choix de consommateur libre, des décisions économiques autonomes – c'était une réelle *société parallèle*. »²

C'est grâce à ces formes économiques, mais aussi grâce à une infinité de dispositifs que Molnár détaille dans son ouvrage, que « la seconde société était devenue en effet une indispensable *souape de sûreté*, un territoire qui en permanence compensait les dysfonctionnements de la société officielle. »³

En son sein – mais alors infiniment plus invisible, quoi qu'aujourd'hui plus tangible du fait de sa cohésion largement supérieure et des traces écrites en restant – prospéra le groupe connu sous le nom de *demokratikus ellenzék*, l'« opposition démocratique » hongroise, « composé[e] d'intellectuels post-marxistes au départ, dans les années 1970, évoluant au fil des années vers une philosophie démocratique radicale »⁴. Molnár en rend un compte⁵ que l'on ne saurait reproduire ici mais auquel le lecteur peut se reporter pour une première approche – la question étant complexe *et* relativement documentée aujourd'hui grâce au travail de quelques sociologues hongrois. Konrád, souvent cité dans cette recherche, en constituait l'un des centres. Il y avait cependant « ceux qui écrivaient les samizdats et ceux qui les lisaient », soit l'opposition démocratique face aux groupes moins engagés et, quoi qu'ils « se connaissaient, fréquentaient les mêmes endroits, c'était quand même deux mondes un peu différents », précise Víg⁶. Ainsi, l'opposition démocratique, entre autres missions auto-assignées, était à la racine d'une partie conséquente des médias d'information nécessaires à la diffusion des idées propres aux cultures parallèles dans un contexte de censure totalitaire. La radio de l'Europe libre en était un autre.

Le concept de société civile et la réalité de l'opposition démocratique constituent ainsi une première approche de l'intégration des acteurs de la série noire dans une structure politisée, ainsi que de leur politisation elle-même. Eux aussi ont cherché, à leur manière et le plus souvent sans virulence ni éclat, la liberté ou l'élargissement des espaces de liberté déjà gagnés par les générations précédentes depuis la période rákosienne puis kádárienne.

Il n'est ni possible ni même souhaitable de faire l'économie d'un deuxième prisme conceptuel d'investigation, en terme de *cultures* : sous-culture, culture underground, contre-culture ou culture alternative appellent un recentrement de la société civile sur un ensemble de pratiques plus proches des champs artistiques et à recouper par une sociologie de l'engagement⁷. La série noire se place – autant qu'il est possible de définir à l'aide de concepts uniques un phénomène social de cette complexité, regroupant

1 Kemeny István, « The Unregistered Economy in Hungary », *op. cit.*, p. 364.

2 Enyedi György, « Turning Points of Urbanization in East Central Europe », *op. cit.*, p. 112.

3 Hankiss Elemér, « La Seconde Société », *op. cit.*, p. 132. Je souligne, et renvoie le lecteur à la métaphore du « pot d'échappement » [p. 269].

4 Molnár Miklós, *La Démocratie se lève à l'Est*, *op. cit.*, p. 229.

5 *Idem*.

6 Mario Adobati, Entretien avec Víg Mihály (2), 20 avril 2017. Les lieux de sociabilisation ont été évoqués en II.2.2.2.

7 Pour leurs définitions respectives et appliquées au cas de la société hongroise durant le kádárisme, voir le travail de Havasréti József, *Alternatív regiszterek: a kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban*, Budapest, Typotex, 2006, p. 26-34.

des individus appartenant à des sphères diverses – du côté de la culture alternative. Pour Havasréti, celle-ci est caractéristique du socialisme tardif, et caractérisée par des créations indépendantes du système de valeurs et esthétique officiel, par l'absence d'opposition frontale à la majorité au profit d'une culture *parallèle*, et par le caractère relatif de son indépendance, puisqu'elle s'intégrait malgré tout dans le système. Havasréti souligne enfin que s'inscrire dans la culture alternative relevait bien d'un choix, à la fois social, créatif et de mode de vie¹.

Les groupes constituant la culture alternative se situaient à la frontière (perméable, inclusive) de ceux constituant la contre-culture, mais dont l'engagement politique était cependant plus marqué (quoique sans relever nécessairement du militantisme) – la différence, quoique complexe, pourrait être partiellement ramenée à une légère différence de positionnement sur le spectre du toléré et de l'interdit constitué par la politique aczéenne des « trois T » [cf. note 1 p. 236]. Ainsi en allait-il des groupes d'influence punk, cold wave ou new wave – la musique et ses cultures se révélait, plus encore que les autres arts, un facteur d'identification et d'inclusion socio-(contre-)culturelle – dont Klaniczay retrace avec un plaisir partagé par le lecteur magyarophile quelques grands moments². Víg, élément central de la scène musicale alternative hongroise, se remémore ainsi les dynamiques d'échanges et d'investissement politique :

En Hongrie, au cours des années post-1975, plusieurs groupes jouaient de la musique alternative et constituaient la nouvelle vague de cette tendance. Il y avait une vingtaine de groupes dont les membres se connaissaient, s'entraidaient, se prêtaient les instruments, et cherchaient des salles de répétition. L'époque tolérait ces groupes même si les autorités ne voyaient pas cela d'un bon oeil. [...] Ils témoignaient d'une révolte au sens où ils constituaient une contre-culture. Oui, c'était une contre-culture. Les paroles des chansons ne parlaient pas directement de politique mais c'était quand même une ambiance politisée. Cette contre-culture n'était pas très favorable au régime. Il y avait aussi d'autres artistes – des cinéastes, des écrivains et des peintres – qui accompagnaient ce courant.³

Comme le rappelle justement Klaniczay dans l'article précédemment cité, le morceau de CPg « Erdőss Péter » témoigne aujourd'hui encore de cet antagonisme à l'État, notamment grâce à un refrain – devenu hymne – scandé d'une voix éraillée, dirigé contre le directeur de la maison de disques d'État : *Erdőss Péter kurva anyád!*, « Erdőss Péter fils de pute ! » Au sein de ces marges de la société, les drogues circulaient aussi et se prêtaient aux expériences de chacun-e, renforçant du même coup la marginalisation et la culture de l'illégalité, comme se le rappelle Víg avec un demi-sourire, interrogé sur ce point : « sniffer de la colle était très populaire, aussi des thés faits avec des graines de pavot, dans les années 1970-1980. J'ai goûté une fois mais je n'ai pas trop aimé. On pouvait trouver de l'héroïne aussi à une époque, qui était

1 *Ibid.*, p. 26-28.

2 Klaniczay Gábor, « L'underground politique, artistique, rock (1970-1980) », *op. cit.*, p. 292-294.

3 Hubert Chiffolleau, « Entretien avec Mihaly Víg », *op. cit.*, p. 27. Le lecteur désireux d'approfondir la question des contre-cultures et cultures alternatives dans le milieu pictural se reportera avec intérêt aux travaux sur Pauer Gyula, qui en fût une figure presque aussi centrale que Víg l'était dans le milieu musical. Voir par exemple Sasvári Edit, « Pauer 2005. Retrospective at the Műcsarnok », *op. cit.*, p. 101 ou Antal István *et alii*, « Színház- és filmrendezők Pauer Gyuláról: Kornis Mihály, Zsámbéki Gábor, Babarczy László, Ascher Tamás, Ács János, Gothár Péter, Fehér György » dans *Pauer*, Budapest, Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005.

presque aussi peu chère que l'herbe, mais l'héroïne a rapidement disparue, la police était après elle. »¹

Car, en dernier lieu, le groupe social le plus à même de remporter l'approbation identificatoire de la série noire et le seul dont ses membres se réclament explicitement dans leurs discours est celui d'*anti-világ* – littéralement « anti-monde ». C'est lui qui est exposé, avec ses débordements, dans le court-métrage de Szabó *A másik oldal*. Cet *anti-világ* se définit par certains traits qu'une étude consacrée exclusivement au sujet permettrait de mieux définir, mais dont nous pouvons déjà tracer les lignes directrices. Profondément inter-artistique, il recoupe en grande partie cette « culture parallèle [qui] fleurit gentiment sous la nappe de brouillard du flot de paroles officielles »² et s'est régulièrement vu décrire comme un exceptionnel vivier de créativité : « c'est quelque chose qui avait une force... »³, se rappelle Forgách ou, encore, « l'époque était passionnante, très intéressante, beaucoup de choses se passaient, des événements. »⁴ De l'autre côté, l'*anti-világ* était caractérisé par un engagement qui se faisait plus volontiers sur le format des « rebelles primitifs » d'Eric Hobsbawm, « ces gens qui sont sinon des révoltés, sinon des révolutionnaires, mais dont la caractéristique serait d'être à rebours, à contresens, ou du moins en marge de ce qu'il est convenu d'appeler “la marche de l'histoire” »⁵ ou, comme le dit Víg : « on ne voulait pas faire de sociologie ou de philosophie, seulement des concerts. On était pas contre la société, simplement à côté. »⁶ Voici, en définitive, le seul grain à moudre que donnera la série noire à une sociologie de l'engagement – tâche à laquelle je propose de m'atteler à présent, depuis une échelle d'observation individuelle.

III.2.2.2 TRAJECTOIRES DE L'ENGAGEMENT

À l'époque où j'étais un militant, je n'avais pas toujours l'arme à la main, mais j'étais toujours prêt à faire un discours. Je voulais changer les autres pour qu'ils me ressemblent davantage. Mes vérités m'émouvaient, j'étais vexé si un auditeur même timide s'opposait à moi ; et ma moralité était à la mesure de la quantité d'alcool que j'ingurgitais. Maintenant, je préfère remplir ma pipe avec les fibres du chanvre sauvage qui pousse sur le talus, cela vaut mieux que de boire, tout comme un homme modeste vaut mieux qu'un homme vantard. À l'approche de la vieillesse, je me suis calmé.

Konrád György, *Le Complice*

D'un point de vue théorique, de récentes études dans la lignée des sociologues américains se réclamant de l'interactionnisme symbolique⁷ ont mis en avant l'intérêt de penser l'engagement dans une dynamique diachronique, comme un processus, en faisant appel à la notion de carrière, qui « permet de

1 Mario Adobati, Entretien avec Víg Mihály (2), 20 avril 2017. Il s'agit ici du récit de sa propre expérience, qui ne saurait être transposé systématiquement aux autres membres de la série noire et que je présente ici pour sa seule valeur informative quant à la disponibilité de ces pratiques en contexte totalitaire.

2 Konrád György, *Le complice*, *op. cit.*, p. 282.

3 Mario Adobati, Entretien avec Másik János, Forgách András et Marcovich Anikó, 8 juillet 2015.

4 Mario Adobati, Entretien avec Kovács Attila F., (2), 2 mai 2017.

5 Dans Michel Vovelle, *Idéologies et mentalités*, *op. cit.*, p. 247.

6 Mario Adobati, Entretien avec Víg Mihály (2), 20 avril 2017.

7 Citons notamment, en France, le travail de Fillieule, comme dans « Propositions pour une analyse processuelle de l'engagement individuel », *Revue française de science politique* (51), janvier 2001.

comprendre comment, à chaque étape de la biographie, les attitudes et comportements sont déterminés par les attitudes et comportements passés et conditionnent à leur tour le champ des possibles à venir, resituant ainsi les périodes d'engagement dans l'ensemble du cycle de vie » et vise à « penser autrement qu'en termes figés la construction identitaire. »¹ Ces propositions, pour être opératoires, doivent être soutenues par les méthodes propres à la sociologie, et notamment lors des enquêtes de terrain auprès de la population concernée : « le récit de vie constitue un instrument primordial pour rendre compte du réseau continu d'interprétations subjectives qui guident la conduite des individus. »² Le problème revient donc, de l'impossibilité de construire les questionnaires sur les exigences sociologiques propres à cette problématique, puisque les questionnaires devaient en premier lieu se centrer sur des questions propres à d'autres aspects de la recherche. À l'instar de l'autre versant sociologique [II.2.2], les pages qui suivent n'ont pas l'ambition d'une étude sociologique systématique que seule une étude sociologique systématique pourrait viser, mais bien plutôt la délimitation d'un périmètre de recherche ainsi que le partage des informations obtenues, même dans leur caractère lacunaire.

Ainsi, de l'appareil théorique déployé par Fillieule, seules certaines propositions seront retenues : impossible, malheureusement, de penser « structurellement » l'action protestataire³, pas plus que d'apporter toute l'attention nécessaire aux « changements institutionnalisés » et aux « accidents biographiques »⁴ pourtant fondamentaux, ou encore de retracer l'intégralité d'un processus de politisation et de socialisation à l'engagement⁵ qui commencerait avec le travail des différentes instances éducatrices dès l'enfance, se poursuivant à l'adolescence et durant les jeunes années de la vie d'adulte grâce à la construction des cercles sociaux et à l'intégration dans des foyers de sociabilité déjà politisés et engagés [II.2.2.2]. Dans ce contexte, la famille comme l'école sont des vecteurs fondamentaux de politisation potentielle dès le plus jeune âge : « la famille apparaissait au chanoine Boulard, dans son essai sur les régions culturelles, comme le lieu privilégié de transmission directe de la fidélité et comme le creuset dans lequel se façonnent les continuités historiques en matière religieuse, ou au contraire dans lequel se perpétuent les traditions de refus. »⁶ Molnár souligne à son tour l'importance de « la cellule familiale et [de] la vie spirituelle intime »⁷ qui seules pouvaient échapper à la contrainte totalitaire.

1 *Idem.*

2 *Idem.*

3 Ce qui revient à « ne pas étudier un type d'engagement ou une revendication indépendamment du système des autres engagements et revendications, de même que de ne pas étudier tel ou tel élément d'un répertoire, ou tel répertoire, indépendamment du système des instruments de lutte disponibles. » *Idem.*

4 *Idem.* L'auteur s'inspire de *Miroirs et masques. Une introduction à l'interactionnisme* (1992) d'Anselm Strauss.

5 Définissons déjà la politisation comme l'ensemble des processus par lesquels l'homme acquiert une conscience politique et un désir de connaissance et de compréhension du monde politique ; la socialisation désigne, quant à elle, « la façon dont la société forme et transforme les individus, les processus conscients ou non au cours desquels les individus intériorisent les normes sociales de différentes instances de socialisation, la famille, les professionnels de l'enfance, l'école, les pairs, les médias, le milieu professionnel, le conjoint, etc. » ; la socialisation à l'engagement, enfin, veut étudier les « processus de formation d'un "capital militant" », impliquant de « s'intéresser à l'hétérogénéité des cadres de socialisation que rencontrent les individus au cours de leur vie. » Dans Olivier Fillieule, Mathieu Lilian, et Cécile Péchu (éd.), *Dictionnaire des mouvements sociaux*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 2009, p. 510-512.

6 Michel Vovelle, *Idéologies et mentalités*, *op. cit.*, p. 216.

7 Molnár Miklós, *La Démocratie se lève à l'Est*, *op. cit.*, p. 211.

Deux modèles pour les trajectoires de l'engagement peuvent permettre de saisir la majeure partie des dynamiques en matière de sociologie de l'engagement au sein de la série noire : toutes les personnes interrogées s'inscrivent dans l'une de ces deux dynamiques, sans exception. Si le caractère représentatif de l'échantillon [cf. p. 24] n'est pas remis en question, on peut légitimement étendre le propos aux différents acteurs de la série noire. Le premier postule une absence d'engagement politique *actif* presque totale, comprenant deux ordres d'explications, alors que le second marque un désengagement progressif.

Les constantes sont ici au nombre de deux : toutes et tous admettent avoir nourri un antagonisme minimum au régime communiste ; se placer en faveur de la dictature aurait conduit à l'éviction immédiate de ces cercles sociaux, puisque cela signifiait automatiquement un positionnement politique entrant en conflit ouvert (ou, pire, secret) avec une partie importante des activités les organisant. De l'autre côté, l'évolution de l'engagement ne peut absolument pas être pensée en dehors de celle du cadre structurant : le régime de Kádár et son important assouplissement durant les années 1970 puis 1980 – Kornis lie expressément son expérience de désengagement à l'évolution du kádárisme, elle qui raconte que « quand j'étais jeune, vers 16 ans, au lycée, j'étais intéressée par la politique, j'étais un peu une rebelle. Mais plus tard, pas autant, j'étais très prise par les films, et à cette époque le régime n'était plus si dur. Quand j'étais jeune, à la fin des années 1960, c'était un peu plus dur, mais plus tard c'est devenu de plus en plus doux. »¹ La relation de la série noire au kádárisme [II.2.3.2.2.3] se présente, à l'évidence, comme un préalable incontournable aux paragraphes suivants.

Kovács Attila admet, dans une formule dont le caractère vague signifie exactement ce qu'il énonce, « une sorte de position politique dans mon esprit », avant de poursuivre, « mais je n'ai jamais été actif »². La discussion avec Derzsi porta volontiers sur la politique, mais il s'attacha toujours à rappeler son absence d'engagement et son désintérêt général pour tout ce qui aurait pu s'en rapprocher³. Dans une dynamique similaire, trois des neufs personnes interrogées inscrivent et justifient leur absence d'engagement durant le socialisme en contrepoint de leur trajectoire professionnelle ou personnelle. Janisch s'identifie volontiers comme un provincial, y trouvant la matière d'une explication qu'il appuie par son investissement dans sa carrière professionnelle : « je suis de Kecskemét donc je n'étais pas très impliqué ou intéressé [par la politique], et à l'université tout ce qui m'intéressait était de faire des films »⁴. Sipos, de son côté, affirme avoir « toujours essayé de [se] tenir à l'écart de la politique », sa femme ajoutant, avant de rire, « moi je suis allée dans la rue pour lui ! »⁵ L'ingénieur du son, comme Janisch, justifie son absence d'engagement à l'aide de la place requise par son investissement dans le secteur cinématographique : « moi je n'étais pas engagé, même plus jeune dans les années 1970. Je m'estimais heureux d'avoir ma profession, je m'y suis passionné, et je me suis fermé à la politique, qui ne m'intéressait

1 Mario Adobati, Entretien avec Kornis Anna, 16 avril 2017.

2 Mario Adobati, Entretien avec Kovács Attila F., (2), 2 mai 2017.

3 Mario Adobati, Entretien avec Derzsi János, 1er avril 2017.

4 Kecskemét, ville natale du compositeur Kodály Zoltán et située à 80 km au sud-est de Budapest, reste cependant l'une des plus grandes villes hongroises – quoi que l'importance et la centralité, voire l'exclusivité de Budapest en ce qui concerne la formation d'un capital artistique, intellectuel et de politisation ait été discutée [II.2.2.2.1]. Mario Adobati, Entretien avec Janisch Attila (2), 28 mars 2017.

5 Mario Adobati, Entretien avec Sipos István, 5 mai 2017.

pas. »¹ Le conflit des deux carrières, d'engagement et professionnelle, est un frein couramment revendiqué à la première, même s'il importerait de pouvoir penser avec plus d'exactitude le poids réel de la carrière professionnelle sur l'engagement dans un milieu où celui-là, même relatif, passif, peut être considéré comme une instance favorisant la professionnalisation, voire la conditionnant². Pourtant, pour Kornis qui fût engagée et, autant qu'il était possible à cette époque, militante durant les quelques années entourant son passage à la majorité, le conflit de carrières fût bien réel : « j'étais trop occupée avec les films, trop heureuse de faire quelque chose que j'aimais, si bien que la politique s'est retirée de ma vie. »³

Le second modèle est celui d'un désengagement progressif, inscrit dans la longue durée – pendant les deux dernières décennies du socialisme – et donc effectif plus tardivement que celui de Kornis. Le vieillissement est lui-même, dans toute sa naturelle évidence, un facteur important de désengagement, puisque « les ruptures dans l'engagement sont aussi le produit d'une transformation des conditions objectives d'existence, et par exemple correspondent parfois à la fin du temps de la jeunesse, c'est-à-dire [à] des moments d'indétermination professionnelle et matrimoniale. »⁴ C'est la trajectoire que dépeint l'épigraphe de Konrád utilisée en ouverture de cette partie, et celle qui correspond à la plupart des membres du groupe autour de Tarr notamment. Dans nombre d'entretiens, il affirme cette opposition entre le temps militant de la jeunesse et celui de la maturité, où l'engagement évolue du particulier et du concret vers des questionnements plus globaux, perdant presque toute dimension militante en chemin : « tu dois comprendre, j'avais 22 ans quand j'ai fait mon premier film. J'étais terriblement jeune et en colère et je voulais changer le monde entier »⁵ ou, encore, « jusqu'à *Almanach d'automne*, je considérais que les problèmes venaient de l'humain. Après, je me suis dit que leur nature était peut-être plus cosmique. »⁶ Víg, qui « ne veu[t] pas faire de la politique directement »⁷, complète cette affirmation de Tarr à propos de laquelle Chiffoleau l'interrogeait à l'aide du dicton hongrois suivant : « celui qui ne veut pas changer le monde à l'âge de vingt ans est un salaud et celui qui veut le changer après quarante ans est un idiot. »⁸

C'est une trajectoire similaire que suit Fehér, quoi qu'avec deux décennies de plus. Bien que la documentation à son propos soit malheureusement plus rare, ses films de jeunesse nous renseignent sur son engagement comme la force de celui-ci. Ainsi, le court-métrage « Les vieux » donne la mesure d'une critique sociale certes contenue, mais bien existante. L'oeuvre, dont la brièveté n'impacte jamais la force

1 *Idem*.

2 Catherine Leclercq et Julie Pagis, « Les incidences biographiques de l'engagement », *Sociétés contemporaines* (84), janvier 2012, p. 5-23.

3 Mario Adobati, Entretien avec Kornis Anna, 16 avril 2017.

4 Laurent Willemez, « Perseverare Diabolicum : l'engagement militant à l'épreuve du vieillissement social », *Lien social et Politiques* (51), 2004.

5 Fionn Meade, « Béla Tarr », *op. cit.*

6 Isabelle Regnier, « Béla Tarr : “La véritable damnation, c'est la solitude absolue” », *Le Monde*, 29 novembre 2011. L'introduction biographique que réalise Kovács reste le document le plus détaillé quant à ces premières années de Tarr dans l'âge adulte, ayant conduit à son interdiction d'étudier à l'université : Kovács András Bálint, *Béla Tarr, op. cit.*, p. 2-12 et tout particulièrement la page 8. Pauer suivit une trajectoire très proche. Son engagement très actif au travers de ses créations artistiques lui valut la menace de trois ans de prison ainsi que la destruction effective de son oeuvre *Protest-Sign Forest* au début des années 1970. Voir Sasvári Edit, « Pauer 2005. Retrospective at the Múcsarnok », *op. cit.*, p. 101.

7 Mario Adobati, Entretien avec Víg Mihály (2), 20 avril 2017.

8 Hubert Chiffoleau, « Entretien avec Mihály Víg », *op. cit.*, p. 33.

et la sensibilité, présente la condition d'un groupe de personnes âgées, touchantes, réelles comme leurs problèmes qu'ils discutent ensemble : l'image d'une communauté soudée dans une adversité bien présente.

Cette trajectoire de désengagement, initiée dans les années 1980, se vit confirmée dans la période immédiatement post-communiste, soit durant l'essentiel de la production de la série noire. L'avènement du multipartisme n'entraîna aucun phénomène de revitalisation de l'engagement. Certains votèrent, d'autres non¹, et au vu des résultats des premières élections libres, ceux qui votèrent n'y retournèrent pas nécessairement en 1994 – comme c'est le cas de Víg, qui ne cache pas sa déception et l'opinion, courante, « qu'en Hongrie il n'y a personne pour qui voter. »² Au début des années 1990, il n'y a plus trace d'aucune forme de militantisme depuis bien longtemps déjà. La série noire n'est pas un chant révolutionnaire et de protestation contre le communisme, contre Kádár, contre le capitalisme ou contre la démocratie. Elle est exactement ce que ses films en montrent : l'état des lieux du monde pourrissant propre aux années 1980 et au début des années 1990. Elle est d'inspiration post-communiste, mais uniquement à penser le post-communisme comme un phénomène ayant débuté dès le commencement de son effondrement au début des années 1980, et à le faire consister non pas en l'avènement d'un système nouveau, juste, démocratique, mais bien comme le pourrissement d'un ordre vécu depuis la naissance, suivi de l'échec quasi immédiat de l'objet de tous les espoirs. Alors, en ce sens, elle est en revanche fortement politisée et reflète, sinon l'engagement direct, du moins les systèmes de valeurs fortement humanistes de leurs auteurs.

III.2.3 LE CERCLE SE DÉLITE

Il s'agissait initialement d'un ouvrage sur le cinéma français des années trente dans sa relation avec la société française du temps. En avançant, je me suis aperçu que les années trente ne se terminaient pas en 1940. Qu'elles ne se terminaient pas. À partir de 1937 ou 1938, elles s'engluent dans un temps confus où se dissout le Front populaire, cependant que le spectre d'une guerre dont personne ne veut se profile à l'horizon. La guerre commence avant la guerre.

Jean-Pierre Jeancolas, *15 ans d'années trente : le cinéma des Français (1929-1944)*

Jeancolas nous arrête ici pour deux raisons. L'une est purement formelle, puisqu'elle a trait à l'élégante impertinence (d'un humour qui nous ôte toute velléité de résistance sans pour autant tuer le serpent dans l'oeuf) avec laquelle il nous fait avaler une couleuvre mathématique de taille : « quinze ans d'années trente ». La seconde est son envers, et porte sur la difficile question de la périodisation appliquée aux représentations (« le cinéma [...] dans sa relation avec la société »), dont il questionne le caractère arbitraire des limites, souvent bien délicates à placer du fait de la force d'inertie des mentalités travaillant la société à l'origine de ces représentations.

1 Kovács Attila, à qui je demandais s'il était allé voter, me répondit : « euhhhh, je crois que non. Je ne suis pas vraiment un enthousiaste de tout ça. Peut-être que ce n'est pas sympa, mais voilà... » Mario Adobati, Entretien avec Kovács Attila F., (2), 2 mai 2017.

2 Mario Adobati, Entretien avec Víg Mihály (2), 20 avril 2017.

Ce qui, au tournant du millénaire, caractérise la fin de la période post-communiste est, paradoxalement, un ensemble de régressions et de processus de dé-démocratisation du pays, menés par les gouvernements successifs d'Orbán Viktor. Aussi tentant (et important) que cela puisse être, il ne peut en aucun cas s'agir à présent de discuter en détail les problèmes des années 2000 et 2010 qui, déjà, n'appartiennent plus entièrement au post-communisme mais à la nouvelle ère dans laquelle Orbán a fait entrer le peuple qui avait placé sa confiance en lui. Il y a là un ordre de phénomènes nouveaux, qui demanderait une nouvelle thèse, qui elle-même traiterait, au cinéma, de la nouvelle génération¹ qui est venue remplacer ceux, déjà soixantaines, de la série noire et du cinéma hongrois des années 1990. Les analyses seront donc ici centrées sur les mutations du champ socio-politique rapportables à la série noire et à son extinction progressive, afin de déterminer avec autant de précision que possible sa périodisation. Et comme toutes les bonnes choses qui ont une fin ont aussi un début, essayons à présent de transposer les difficultés rencontrées par Jeancolas² d'un côté et de l'autre du phénomène de la série noire, nous octroyant ainsi un outil préalable à sa catégorisation.

III.2.3.1 LE DÉBUT DE LA SÉRIE NOIRE

Dans le cadre d'une périodisation strictement restreinte aux œuvres et à leur catégorisation, Lagny rappelle le modèle emprunté à l'histoire des arts ainsi qu'aux études littéraires : si les critères d'analyse demeurent internes aux œuvres (poétiques, thèmes, etc.), la définition des caractéristiques stylistiques amène au choix d'une œuvre représentative de l'avènement de la série, puis d'une autre à lier à sa disparition. La première se verra ainsi généralement érigée en « film-manifeste »³. La simple chronologie des débuts de la série noire demande une attention soutenue.

Il y a, à ses débuts, un premier film effectif, qui se présente comme une évidence : *Damnation*, tourné en 1987 et sorti en 1988, et dont le projet se forme dès 1986⁴. Tel un faux indice disposé là par le réel coupable, l'évidence de *Damnation* ne cesse de se déliter à mesure qu'on l'observe, quelle que soit l'approche qu'on lui dédie. Chez Tarr d'abord, puisque *Le Tango de Satan* fût en projet dès l'année 1985 [cf. p. 21-24] : « Tarr reçu le manuscrit d'un jeune auteur hongrois, László Krasznahorkai, au début de l'année 1985 par le critique littéraire Balassa Péter. »⁵ Il est difficile de savoir avec certitude à quoi le film aurait pu ressembler sans l'ouverture des archives personnelles de Tarr. Tout porte cependant à croire qu'il aurait, déjà, revêtu de semblables oripeaux puisque, dans l'attente du *Tango de Satan*, *Damnation* est pensé comme son travail préparatoire⁶ – au moins en partie, le film étant au bout du compte une œuvre

1 Cette génération est constituée de cinéastes comme Török Ferenc, Mundruczó Kornél (dont le *Delta*, en 2008 doit beaucoup stylistiquement à Tarr qui y est conseiller artistique ; le film fait partie des marges de la série noire), Hajdu Szabolcs, Kocsis Ágnes, Pálfi György et bien d'autres. Voir à ce sujet, par exemple, Dominique Martinez, « Entretien avec András Bálint Kovács : des nouvelles de Hongrie », *op. cit.*, p. 108-109.

2 Les solutions qu'il déploie pour la difficile périodisation de son objet d'étude sont plus satisfaisantes que celles qu'il proposa quatre ans plus tôt dans *Le Cinéma des français. La Ve République (1958-1978)*, Paris, Stock, 1979, p. 10.

3 Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma*, *op. cit.*, p. 109.

4 Communication personnelle avec Kovács András Bálint.

5 Kovács András Bálint, *Béla Tarr*, *op. cit.*, p. 47.

6 Hubert Chiffolleau, « Entretien avec Mihaly Vig », *op. cit.*

indépendante et cohérente.

De l'autre côté, penser *Dammation* comme un film-manifeste impliquerait *au minimum* deux choses : qu'il précède strictement chacun des autres films du corpus et, en conséquence, qu'il ait été vu et admiré des autres cinéastes – qu'ils le reconnaissent, eux, comme une influence déterminante¹. Or, *Dammation* ne précède pas strictement la plupart des autres premiers films des cinéastes de la série noire sortis peu après, que ce soit dans la conception comme pour le cas du *Tango de Satan*, ou dans le tournage – les auteurs interrogés à ce propos ne le reconnaissent d'ailleurs jamais comme une influence fondamentale, souvent vu après avoir largement entamé la conception de leur propre film.

Fehér, d'abord, interrogé sur son premier contact avec le roman de Dürrenmatt qui servit de matière première à *Crépuscule*, explique : « je l'ai lu pour la première fois il y a plus de dix ans (peut-être quinze), et une semaine après je voulais en faire un film »² – l'entretien fût réalisé à l'occasion de la sortie du film, publié dans le numéro de février 1990 de *Filmvilág*, ce qui nous ramène à la toute fin des années 1970. Contrairement au cas de Tarr cependant, il n'y a cette fois aucune garantie que le film ait alors ressemblé à quoi que ce soit de similaire, sur le plan esthétique, au *Crépuscule* que Fehér a effectivement laissé à la postérité : de l'idée à sa réalisation, il y a un monde – une diégèse –, et celle-ci ne peut se conserver dans le marbre, aussi noir et opaque soit-il, inchangée plus de dix ans durant. Le fait demande cependant à être mentionné, au titre qu'il révèle malgré tout un lien intact, celui d'un rapport du récit à l'histoire : Fehér, indubitablement, a reconnu les potentialités du roman, parmi lesquelles la possibilité d'une forme cinématographique de l'histoire en devenir.

La chronologie des premiers pas de Szabó dans le long-métrage appelle à son tour la déconstruction des évidences : « j'ai tourné *Hótréal* en 1985, ce fût mon premier film. Mais en fait j'ai écrit le scénario de *Meurtres d'enfants* d'abord, mais Pál Sándor et le studio Hunnia m'ont recommandé de faire quelque chose d'autobiographique comme premier film, parce qu'ils pensaient que tu peux le faire mieux si c'est basé sur ta vie. Je leur ai dit “d'accord, mais ma vie est tellement étrange, que je ne pense pas que vous vouliez que j'écrive cette histoire !” »³ L'écriture du scénario *avant 1985*, encore une fois, n'engage pas l'appartenance potentielle du langage de ce film à la série noire. Il y a ici une hypothèse à faire, qui ne peut malheureusement rester qu'à l'état d'une hypothèse à défendre avec les armes et lacunes qui s'imposent : le film qu'elle réalisa à sa place, *Hótréal*, est certes fondamentalement différent tant dans son style général que dans ses thèmes – mais, encore une fois, chaque nouveau film de Szabó se présente comme une remise en question intégrale de tous les acquis de l'oeuvre précédente. Pourtant, je crois que ces remises en questions successives correspondent autant aux changements d'état d'esprit de l'autrice (à la personnalité profondément labile), qu'à une discipline et à une rigueur personnelle d'adéquation du langage à l'histoire racontée : ainsi en allait-il de l'utilisation du noir et blanc, propre à l'histoire de *Meurtres d'enfants*, expérimentation qu'elle essaya pour la première fois dans ses longs-métrages et à laquelle elle ne

1 « au minimum » puisqu'il faut, en réalité, largement plus que ces deux conditions pour faire d'une oeuvre un réel manifeste – mais sans celles-ci la question n'a pas même lieu d'être.

2 Zalán Vince, « A talány rendezője », *op. cit.*

3 Mario Adobati, Entretien avec Szabó Ildikó, 21 avril 2017.

revint plus. C'est donc que le langage déployé dans *Meurtres d'enfants*, constitutif de la série noire, devait exister comme résultat du scénario lui-même – un scénario écrit dans la première moitié des années 1980. Je fais donc l'hypothèse – sans vouloir à aucun moment en faire une vérité de l'histoire – que, dès 1984-1985, Szabó aurait réalisé un film relativement proche de celui que nous connaissons, comme pour Tarr et contrairement (peut-être) à Fehér. Cieutat le confirme en partie, alors qu'il écrit que « sur le papier, selon elle, [le film] était déjà d'une grande précision narrative et plastique. »¹

Janisch, enfin², déclare avoir tourné *Ombre sur la neige* entre octobre 1988 et le 31 mars de l'année suivante – date de son anniversaire³ –, une affirmation qui se vérifie à l'aide des anecdotes qu'il développe quant à sa relation au *Crépuscule* de Fehér, et qui nous amène sur l'importante et complémentaire question de l'influence de *Damnation* et de *Crépuscule* avec, à travers eux, le pôle Tarr-Fehér [II.2.2.1.2] sur les autres auteurs de la série noire. Avant cela, rappelons encore qu'*Ombre sur la neige* se dédouane de l'influence de *Damnation* aussi à travers les courts-métrages du duo Janisch-Forgách réalisés durant les années d'étude du premier – donc des idées travaillées entre 1980 et 1984 – qu'il reprend, voire cite⁴. Le film, du reste, a mis longtemps à se développer, quatre à cinq ans d'après Forgách, à cause de très nombreuses variantes du scénario⁵, ce qui nous ramène très directement dans la première moitié des années 1980 – avec, cela dit, des problèmes identiques à ceux posés par l'impossible génétique de *Meurtres d'enfants* [cf. p. 21-22].

Les deux auteurs réfutent l'influence de *Damnation*, au profit de *Crépuscule*. La conversation avec Másik et Forgách à ce sujet est d'autant plus explicite que mes propres questions, naïvement posées, n'appelaient pas à l'objectivité et auraient pu orienter le débat⁶ – il n'en fût rien :

Mario Adobati : *Damnation*, lors de sa sortie au Festival du Film de Budapest, a été vu par tous les professionnels du cinéma. Quels retentissements a-t-il pu avoir sur eux, sur toi, sur tous ceux qui travaillaient dans le cinéma ?

Forgách András : Le Nid familial a été beaucoup plus fort. C'est son premier film, il était tout jeune homme, avant l'école. *Damnation* j'aimais bien, mais je ne sais pas si...

M.A. : ça n'a pas été vécu comme un bouleversement ?

F.A. : Non non non. Je crois plutôt que c'était Le Tango de Satan, qui a été le premier grand...

M.A. : On a déjà tous les éléments du Tango de Satan dans *Damnation*...

F.A. : Absolument.

M.A. : C'est pour ça, quand on regarde ces films de loin, sans avoir vécu cette période, il fait très « début chronologique », on

1 Michel Cieutat, « *Meurtres d'enfants* », *op. cit.*, p. 45. Quoique cela semble cohérent, l'auteur ne cite malheureusement pas la source de l'information qu'il donne et que je n'ai jamais rencontrée.

2 Le *Wojzycek* de Szász est ici le seul film (et auteur) qui se place, à ma connaissance, strictement après *Damnation* – en 1993-1994.

3 Mario Adobati, Entretien avec Janisch Attila (2), 28 mars 2017.

4 Mario Adobati, Entretien avec Másik János, Forgách András et Marcovich Anikó, 8 juillet 2015.

5 *Idem*.

6 L'entretien était le premier mené dans le cadre de ma thèse, très en amont des autres, alors que mes hypothèses avaient une toute autre forme et que j'étais très insuffisamment (absolument pas) formé aux méthodes sociologiques et de l'histoire orale du questionnaire. Je parviens mal à dissimuler ma surprise face au peu de cas fait pour *Damnation* et son originalité et tente (inconsciemment et à tort), à l'aide de pas moins de quatre questions successives, de leur faire dire ce qu'ils ne pensent, à l'évidence, pas du tout.

a Damnation, et ensuite on a tous les autres films...

F.A. : C'est vrai, tu as raison.

M.A. : ça n'a pas du tout été vécu comme ça par les autres réalisateurs ?

F.A. : Je ne crois pas, je ne me rappelle plus.

Másiék János : C'était un bon film, mais ce n'était pas une très grande surprise.

F.A. : C'était entre ses autres films plus intéressants, très noirs. C'était absolument *Le Tango de Satan* qui a été un choc.

Damnation c'était « ok, il a fait ce film, il a fait un film très intéressant de *Macbeth* aussi, en deux plans-séquences. »

Mais même ça aussi n'était pas une grande surprise.¹

Malgré les errements du questionneur, les résultats se révèlent riches – peut-être justement du fait qu'ils vont frontalement à l'encontre des hypothèses sous-tendant les questions. D'autant plus riches que les autres personnes interrogées ont confirmé, chacun-e à leur façon, ce rapport des artistes hongrois à Tarr : si, à l'Ouest et rétrospectivement, *Damnation* est considéré comme le film du tournant, il n'en fût rien chez les Hongrois. La différence de perception qui existe entre Béla Tarr, le cinéaste des festivals européens, et Tarr Béla, le cinéaste hongrois, magyar², par ces publics respectifs est non seulement de taille, mais aussi d'importance. Dans les consciences hongroises – celles, du moins, intéressées par le phénomène Tarr –, *Le Nid familial* et *Le Tango de Satan* furent les deux moments les plus forts de son aventure. La révolution de *Damnation* n'existe pas en Hongrie, et ce malgré l'évolution, drastique certes, de la durée moyenne du plan (Kovács enregistre une augmentation de 200%, unique dans la filmographie du cinéaste³). Le poids du *Macbeth* (sur lequel Tarr insiste toujours, contre les personnes désireuses de séparer son œuvre en deux périodes, et que la critique occidentale oublie trop souvent⁴) est aussi une réalité beaucoup plus forte en Hongrie qu'à l'Ouest. La tradition hongroise du plan-séquence, le travail de Jancsó, etc., il existe une quantité de facteurs permettant, à la condition d'y regarder de plus près, de minimiser l'impact de *Damnation* qui fût, d'ailleurs, très mal accueilli par la critique hongroise lors de sa sortie, et acclamé à l'étranger : « le film provoqua des critiques dures, voire moqueuses en Hongrie et une réjection totale par le jury du Filmszemle de 1988, mais en même temps, il y gagna le Prix de la Critique Étrangère à la même occasion, ainsi que deux autres Prix internationaux (Cannes et Bergamo), une nomination pour le Prix du Film Européen et nombre d'invitations dans d'autres festivals internationaux dans le monde entier. »⁵

Crépuscule reflète bien toute l'ambiguïté de la position de Fehér dans le monde de l'art cinématographique hongrois, à la fois grand marginal, et adulé par un cercle restreint :

1 *Idem*.

2 Je reprends ici l'heureuse distinction que Kovács réalisait pour différencier ces deux regards, national et international, sur Tarr : le nom de famille, en hongrois, précède toujours le prénom.

3 Kovács András Bálint, *Béla Tarr, op. cit.*, p. 91-93.

4 Rappelons aussi le poids de *Rapports préfabriqués* [cf. note 5 p. 57]. À mon sens, cependant, c'est toujours prêter trop de foi au discours de Tarr que de nier l'existence d'un changement esthétique profond à partir de *Damnation*. En revanche, c'est aussi faire montre d'une connaissance très superficielle de sa filmographie que de vouloir insister trop bruyamment sur ce changement qui est, lui aussi, plutôt mutation que révolution.

5 *Ibid.*, p. 10.

Forgách András : J'ai écrit un article sur Fehér György, et il était encore en vie, il est décédé quelques mois plus tard. J'étais le premier à écrire sur ses films en tant que films, parce qu'il a été considéré comme quelqu'un qui faisait des trucs pour la télévision. Quand je l'ai rencontré, je ne fumais pas, et il me disait « est-ce que tu as une cigarette ? », et qu'après il était très modeste, il aurait pu me dire qu'il était très content de ce que j'avais écrit, mais ça je l'ai appris ultérieurement. Donc ça en dit beaucoup sur la situation, sur le fait qu'il n'était pas une star.

Mario Adobati : Mais après qu'il ait fait ses deux films pour le cinéma, ça n'a pas changé ?

F.A. : Dans un milieu très restreint seulement. Et tout le monde savait que Tarr lui devait beaucoup. Parce qu'il était son producteur pour des films très compliqués, et Tarr a utilisé ses conceptions, ses idées. Il les a importées dans ses propres films. Mais Fehér n'était pas si connu, absolument pas.¹

Le témoignage est passionnant, et renseigne tant sur le regard sur Fehér que portaient ses contemporains, que sur la force de l'influence qu'il eût sur la série noire – à la condition de tempérer l'accusation à peine voilée de vol d'idées à l'encontre de Tarr : outre le fait que Tarr doit aussi beaucoup à ce niveau à Krasznahorkai, le cinéaste n'a pas fait travailler Fehér, attaché et le canon sur la tempe, dans une cave pour s'approprier ensuite ses idées. Il s'agissait d'une relation de confiance, mutuelle et d'échanges consentis et constructifs ; la séquence d'ouverture des *Harmonies Werckmeister*, pour ne citer qu'elle, n'est pas le fait de Fehér. Le récit que fait Janisch de sa relation à *Damnation* et à Fehér complète et développe extensivement cette question – si extensivement que je suis malheureusement dans l'obligation de l'amputer, dès que possible, des parties superfétatoires. Je reproduis donc ici une série d'extraits de la conversation :

Mario Adobati : Damnation, lors de sa sortie au Festival du Film de Budapest a été vu par tous les professionnels du cinéma. Quels retentissements a-t-il pu avoir sur toi et sur ton cinéma ?

Janisch Attila : Mais mon film est complètement différent, bien plus proche du film de Fehér György, Crépuscule. C'est bien plus proche de mes films, et je ne me rappelle pas exactement quand j'ai vu le film de Béla, mais sa philosophie et son film est complètement différent. [...] Donc Béla n'était pas si important pour moi jusqu'à ce que je voie Le Tango de Satan. [...] Donc je pense que je ne trouve pas mon inspiration dans les films de mes collègues hongrois, et j'avais un peu peur quand j'ai tourné ce film, György travaillait sur son Crépuscule, il faisait la post-production. Et je le connaissais, pas très bien, nous ne nous étions jamais rencontrés, mais on travaillait avec le même producteur, et juste une fois j'ai ouvert son script, j'ai commencé à lire, et j'ai pensé « Mon Dieu, putain, putain d'bordel, ok, c'est basé sur le roman Promesse [Das Versprechen, 1958] et le film Ça s'est passé en plein jour [Es geschah am hellichten Tag, 1958, Ladislao Vajda²], et j'ai lu ça, et je voulais faire ce film ! [...] J'aime beaucoup le film de Szabó [Meurtres d'enfants], et ceux de Tarr, mais pour moi les films de György sont bien plus proches, mais je n'ai pas vu son film avant la post-production. Parce que j'étais très nerveux après avoir lu le scénario, et je me suis dit « d'accord, c'est la même chose [que mon film] », et il y avait quelque chose d'étrange avant que nous commencions notre amitié avec György, parce qu'une fois je suis allé dans la salle de projection, et j'ai vu ma première image là, sur l'écran, et j'ai demandé au projectionniste « quel est ce film dans la salle ? » et il a dit « c'est le film de Fehér » et j'ai dit « putain, putain ! » et dans mon scénario il y avait cette première scène : un hélicoptère commence au-dessus de la forêt, et la caméra filme en bas, et on sait pas si c'est une forêt ou quoi, c'est complètement la même chose : d'en haut, on voit les collines, c'était ma première image ! Je venais juste de voir ma putain de première image à l'écran avant de l'avoir tournée ! [...] Le style de Fehér était très proche du mien, et j'avais vraiment peur parce que j'étais un jeune réalisateur, et il était âgé et avait fait plusieurs films pour la télé, et il était reconnu et très talentueux. Il était le maître des visages humains, comme Bergman : plans très rapprochés, et juste les visages. [...] J'avais peur que tout le monde me dise que mon film était le même que le sien, puis j'ai pensé « merde, j'suis pas son clone, je suis original, il est juste une seconde en avance, et j'avais peur, parce que je connais son style, alors j'ai décidé de ne pas voir son film avant d'avoir complètement fini le mien, parce que comment pourrais-je finir mon film si je l'ai déjà vu ? [...] Finalement je suis entré dans la salle de projection, plein de haine pour lui, et je ne l'oublierai jamais parce que ce fût l'une

1 Mario Adobati, Entretien avec Másik János, Forgách András et Marcovich Anikó, 8 juillet 2015.

2 Dürrenmatt en est le principal co-auteur.

des expériences les plus mystiques de ma vie, parce que j'ai commencé à regarder son film et cinq minutes plus tard j'ai ressenti quelque chose de magnifique, et ce mec n'est pas mon ennemi, il est mon frère. C'était fantastique, parce que la haine s'est transformée en amour. Pour moi, c'était comme une libération. Après la projection, je suis juste sorti de la salle, j'ai couru au studio et j'ai crié « où est György ? », parce que je voulais le prendre dans mes bras. Je l'ai vu et je lui ai dit : « je t'ai haï pendant un an, mais maintenant je veux te prendre dans mes bras parce que tu es mon frère. » [...] Et j'avais peur que les gens écrivent à propos de mon film qu'il était très similaire à celui de Fehér, mais tu es le premier ! Donc je me sens très proche de lui, mais en même temps c'est complètement différent. Donc je pense, avec les films de Béla aussi, tous ces films sont très est-européens/hongrois.¹

Que retirer de cette longue citation, plus décousue encore que l'original², du fait de la nécessité d'y opérer des coupes ? En premier lieu – et c'est fondamental –, la possibilité de corriger une position répandue quant aux dynamiques d'influences internes à la série noire, à bon droit semblait-il pourtant : elle frappe d'une évidence que Jeancolas lui-même défendait en écrivant que « l'écriture Tarr-Fehér a marqué plusieurs cinéastes dans les premières années 1990 (Ildikó Szabó au temps de *Meurtres d'enfants*, János Szász pour *Woyzeck*, Attila Janisch pour ses deux films) »³. Tout semble donner raison à cette affirmation – à l'exception de la micro-histoire, qui fait varier l'échelle pour retrouver la chronologie des événements, parfois fastidieuse mais toujours reine. Même si, effectivement, « le ton d'*Ombre sur la neige* est familier de celui de *Damnation* ou de *Crépuscule* »⁴, cette écriture n'a pas marqué Janisch, elle n'a pas marqué Szabó dont le projet de film lui pré-existait, pas plus que Sopsits dont *Stand de tir* était en développement alors que *Damnation* n'était pas encore sorti, et dont le film suivant prenait une direction stylistique toute différente. De la série noire, seul Szász pourrait ne pas être venu à l'esthétique de *Woyzeck* sans l'influence des travaux précédents de Tarr et Fehér, voire être la victime, consciente ou non, d'un effet de mode – une hypothèse à ne pas dédaigner. En effet, Becker insiste à raison sur la construction réciproque du goût et des jugements de valeurs par les acteurs d'un même groupe : « l'interaction de tous les participants engendre un sentiment commun de la valeur de ce qu'ils produisent collectivement. Leur attachement commun à des conventions qui les rassemblent et le soutien mutuel qu'ils s'apportent les confortent dans l'idée qu'ils font quelque chose de valable. »⁵ L'hypothèse d'un effet de mode aurait pu se révéler nécessaire (et délicate) à évaluer, d'autant plus au vu de la validation critique dans les festivals [I.1.6-7], n'eût été la simultanéité chronologique ici exposée – on ne peut être influencé par ce dont on n'a pas connaissance durant sa période créative. Les récompenses en festivals, quant à elles, arrivèrent justement en 1993-1994, alors que la plupart des cinéastes empruntaient un autre chemin.

Mais même dans le cas de Szász, le récit de son épiphanie à l'hôpital psychiatrique qu'il donne pour expliquer son changement de style qu'accompagne le rejet de *Ne pas déranger* est convaincant et, de plus, s'insère dans une dynamique d'évolution générale que les films suivants ne démentirent pas :

1 Mario Adobati, Entretien avec Janisch Attila, 27 juillet 2015.

2 Janisch est, rappelons-le, presque aussi confus dans son discours que prolix et enthousiaste. De toutes les personnes interrogées, je lui dois le plus, et de loin, aussi la répétition de ma gratitude à son encounter me paraît naturelle.

3 Jean-Pierre Jeancolas, *L'Œil hongrois*, op. cit., p. 294.

4 Ar dai Zoltán, « Széles fejsze mosolyog », *Filmvilág*, (3), mars 1992.

5 Howard Saul Becker, *Les Mondes de l'art*, op. cit., p. 63.

J'ai fait un très mauvais film appelé Ne pas déranger avant ça, et c'est là que j'ai rencontré Máthé Tibor, puis quelque chose est arrivé dans ma vie qui a tout changé. J'essayais d'échapper au service militaire obligatoire et je me suis retrouvé dans une maison de fous, une institution psychiatrique comme patient. Là-bas j'ai réalisé que je ne savais rien de la vie, mon premier film était tellement riche en décors kitsch, et tout le truc est à propos de rien du tout. Je viens d'une classe moyenne aisée, des collines de Buda dans le XIII. arrondissement. J'ai passé six mois là-bas, mais je ne le regretterai jamais. J'ai réalisé là-bas que j'ai besoin de faire des films à propos du fond de la société, pour tout le monde, pas seulement pour le 1% spécial de cette bourgeoisie.¹

Ainsi, le seul vecteur d'influences possibles des films de la série noire sur eux-mêmes repose non pas sur les films, mais sur le capital humain : il est certain que les échanges de coopérateurs (chef opérateurs, monteuses, etc.) entre les cinéastes a marqué, dans une mesure qui est difficile à évaluer, les œuvres de la série noire – un peu, mais pas beaucoup proposerais-je en dernière analyse, et ce au motif que la poétique de ces films converge aussi en l'absence de tels échanges. Sans en être une preuve auto-suffisante et irréfutable, il me semble légitime de mettre en avant l'importance de cette concordance poétique qui n'est pas le jeu d'influences cinématographiques (à tout le moins pas internes à la série noire), afin de renforcer la thèse ici défendue, selon laquelle les racines de ces similarités esthétiques sont bien plus historiques que, justement, esthétiques. La concordance pourrait ainsi n'être que coïncidence, n'eût été sa présence chez cinq cinéastes (et plus encore d'auteurs, de musiciens, de plasticiens, etc.) aux parcours très différents², et n'eût été la force des pressions de l'histoire sur la Hongrie et ses artistes. C'est, au-delà de la bien naturelle estime pour un confrère et son travail, cette concordance profonde qui transforme (aidée du tempérament de Janisch lui-même) cette estime de Janisch pour Fehér en une admiration sans limites en le reconnaissant comme son frère³.

Le deuxième point d'importance issu de la longue citation de Janisch confirme, en ce qui concerne Tarr, le peu d'influence de *Damnation* et, information tout aussi estimable, souligne l'impact du *Tango de Satan*. Peut-on surestimer l'importance de ce film sur le cinéma hongrois en général, et sur les auteurs de la série noire en particulier ? Difficilement. Janisch l'admire : « l'un de mes films préférés [...] Très souvent je l'enseigne parce que les dix premières minutes, avec les vaches, parce que si tu l'aimes, c'est ton film, et si tu ne l'aimes pas, tu dois partir. Et après ça, tout le film passe en deux heures et demie. »⁴ Il ne s'agit pourtant pas, c'est important de le rappeler, d'influence : Janisch, Szabó et Sopsits sont tous les trois déjà passés à autre chose en 1994, ou s'appêtent à le faire. Mais *Le Tango de Satan* eût un succès critique que même les organisateurs du 25e Filmszemle ne purent (ou ne voulurent) prévoir, ce dont les fustige Kovács, qui dénonce sa programmation dans une petite salle, devant laquelle plusieurs centaines de

1 Szabó Gábor, « BKF Fényíró Filmklub 39 – Vendég: Szász János és Kovács Lajos », 12 novembre 2014.

2 Si Tarr et Fehér constituent bien un noyau dur (sur le plan sociologique comme esthétique), les analyses n'ont pas caché les différences de style qui participent, aussi, à les unir. Pour des analyses centrées sur ces différences, voir Orsolya Kóvári, « Csillekerítő – Kárhozat », *NOL*, 29 février 2012 et Bikácsy Gergely, « A vereség füstje », *op. cit.*

3 Je ne peux toutefois m'empêcher de me demander dans quelle mesure la mort de Fehér et le succès de Tarr n'ont pas influencé la mémoire qu'a Janisch de ce moment et, partant, du jeu d'influences des deux cinéastes sur lui-même. Aux questions sans réponse, je préférerais ici la certitude que Janisch a tourné *Ombre sur la neige* sans avoir jamais vu auparavant ni *Crépuscule*, ni *Damnation*.

4 Mon entretien avec Janisch Attila. Il qualifia aussi *Les Harmonies Werckmeister* de « merveilleux film ». De l'autre côté, Forgách souligne cette influence du *Tango de Satan* sur le cinéma hongrois dans « Black and blacker », p. 90.

spectateurs se massèrent, « exprimant bruyamment leur mécontentement. »¹ Dès la sortie du film, Kovács avait joint sa voix à celle des mécontents dans un article précieux² pour le témoignage synthétique qu'il livre du regard porté par la critique hongroise sur la série noire (quoi que sans la nommer encore ainsi) dans son ensemble, et année après année. Suite au Grand Prix remporté par le *Woyzeck* de Szász, qui succède au Grand Prix remporté l'année précédente, lors du Filmszemle de 1993, par le *Meurtres d'enfants* de Szabó, l'auteur rappelle qu'au commencement il y avait la *Damnation* de Tarr – un film qui ne fût mentionné que « d'une demi-phrasé condescendante » par le jury. Une défaite de l'intelligence critique face à laquelle Kovács ne parvient qu'à opposer – et c'est une belle victoire – le fait que « cette marginalité [du *Tango de Satan*] fût regardée par plus de gens que l'opus *mainstream* de Maár Gyula dans la grande salle. »³

Damnation n'est pas le film-manifeste qu'il aurait pourtant été fort pratique d'en faire. Certainement l'histoire est plus intéressante et plus riche ainsi, plus proche aussi de la complexité du réel. Pour autant, ce film et pour la série noire, m'apparaît comme apparaissait à Warburg le *Laocoon* pour la Rome de la Renaissance :

*La redécouverte du grand groupe du Laocoon, qui agita tout Rome, advint seulement en 1506. Mais on ne devrait pour autant faire dépendre l'influence du Laocoon du seul fait de son retour visible. Je ne crains plus d'être incompris en disant : le groupe des douleurs de Laocoon, la Renaissance, si elle ne l'avait découvert, aurait dû l'inventer, à cause justement de sa bouleversante éloquence pathétique.*⁴

Les deux œuvres ont en commun de respirer l'air de leur temps (temps de la redécouverte ou temps de la création) avec une telle puissance que, malgré l'appartenance initiale de l'une à une époque distante d'un millénaire, et malgré l'absence d'influence directe de l'autre sur les œuvres lui ayant immédiatement succédé, l'une comme l'autre restent malgré tout les purs produits de leurs temps respectifs, et rayonnent de toute leur douleur sur leur contexte qu'elles investissent et nourrissent, en dépit de l'histoire s'il le faut. En 1987, *Damnation* devait exister ; il cristallise en lui tous les autres films de la série noire retardés pour des raisons matérielles. À ce titre, on peut légitimement s'interroger sur l'exceptionnellement longue gestation des premiers films de la série noire – jusqu'à celui de Szász, dont l'opus précédent, qu'il considère comme raté, se présente sur le mode du détour. Y aurait-il là plus qu'une simple coïncidence ? Je ne crois pas, pas autrement qu'à cause d'un contexte de production de plus en plus difficile, que vient recouper le manque d'expérience de la plupart de ces cinéastes en matière de longs-métrages (Tarr et Fehér mis à part).

Si celle-ci s'inscrit, sinon en corps du moins en esprit, dans la première moitié des années 1980,

1 Kovács András Bálint, *Béla Tarr, op. cit.*, p. 11.

2 Kovács András Bálint, « A kisterem és a nagyterem », *Filmvilág* (4), avril 1994.

3 *Idem.*

4 Aby Warburg, « L'entrée du style idéal antiquisant dans la peinture du début de la Renaissance » [1914], dans *Essais florentins*, Paris, Hazan, 2015, p. 241.

une double question peut à présent être élucidée : celle de l'articulation de 1989 avec l'apparition de la série noire et, simultanément, celle de savoir de quelle période les films traitent (ou à quelle période ils appartiennent, ce qui, dans ce contexte, n'est pas une question différente).

Très tôt dans le développement de la recherche, il est apparu que la série noire n'était pas l'oeuvre d'un groupe de jeunes arrivistes, qui auraient eu entre 25 et 35 ans pour la création de leur premier film, mais bien de personnes plus mûres, ayant déjà derrière elles un vécu important, donc façonné par des expériences et une histoire commune plus ancienne que celle qui vit l'apparition de leurs films. Au terme de la longue conversation avec Forgách, Másik et Kiss, je comprenais pour la première fois que « ma période des années 1990, elle commence dans les années 1970, comme vous êtes tous d'une génération née dans les années 1950 et que c'est autour de vos 20 ans que vous vous êtes connus et avez construit des choses ensemble... », ce à quoi ils me répondirent, en chœur : « absolument »¹. Ainsi, la multi-temporalité braudélienne est plus que jamais importante ici, puisqu'elle nous permet de comprendre comment un phénomène cinématographique dont l'apparition est strictement limitée à 1987 (et, plus lâchement, au milieu des années 1980) apparaît aussi, sur le plan sociologique, dès la seconde moitié des années 1970. Les films de la série noire, à travers leurs auteurs, sont imprégnés de l'atmosphère 1975-1985, tout autant que de la période 1985-1995. Phénomène peu perçu à l'Ouest, certains auteurs hongrois ne manquent pas de le noter, comme Gelencsér, pour qui ces films « tournés au début des années 1990 sont profondément enracinés dans les années 1980 »². Pour Pólik et ses *válsághalmok*, « films de crise » [cf. p. 461], la série noire s'inscrit dans une progression à lier à l'évolution de la relation à l'idéologie communiste : si les années 1950 furent celles de la rupture de la croyance en la réalisation immédiate de la promesse socialiste, les années 1960 furent celles de la rupture de la promesse socialiste distante mais pleine d'espoir, et l'histoire se termine par la disparition de la promesse. Les films de crise représentent ce déficit final, où les héros de cette dernière époque ne sont désormais plus capables de croire – du tout, et errent, « comme dans un infini et vide désert sans mirage. »³

Si l'articulation de la série noire à la fin des années 1970 et aux années 1980 apparaît plus clairement, elle n'élucide pas du même coup l'articulation de celle-ci à la première moitié des années 1990, à la première période du post-communisme. Car si le style des années 1990 ne peut être compris sans celui des années 1980, si, comme l'écrit Schubert, « 1990 n'est pas devenue l'année du tournant pour les films hongrois, la dernière décennie du siècle a poursuivi l'esthétique et les thèmes des deux décennies précédentes » et ce malgré l'attente, légitime, d'un changement stylistique après un événement de l'ordre de 1989⁴, c'est parce que le cinéma hongrois de la série noire démontre, contre toute attente, l'absence totale d'une articulation entre la rupture de 1989 et son apparition contemporaine. *Damnation* n'est pas une anticipation géniale et unique, ou seulement dans la mesure de son inscription dans une chaîne, une *série*, qui démontre une continuité à l'exact opposé de la rupture historique : le cinéma n'a pas anticipé l'histoire, l'histoire s'est anticipée elle-même. Le pourrissement des années 1980 anticipait celui des années

1 Mario Adobati, Entretien avec Másik János, Forgách András et Marcovich Anikó, 8 juillet 2015.

2 Gelencsér Gábor, *Az eredendő másból: Magyar filmes szövegek, op. cit.*, p. 269.

3 Pólik József, « Elvesztett illúziók », *Filmvilág* (8), août 2014.

4 Schubert Gusztáv, « Rejtőzködő évtized », *op. cit.*

1990, et ce malgré 1989 – illusion du changement. C'est la raison pour laquelle *Le Tango de Satan* ou *Woyzeck* ont encore lieu d'être en 1994¹, ou *Meurtres d'enfants* en 1993. C'est aussi la raison pour laquelle 1989, l'événement, est absent de ces films, mais que ses conséquences sont visibles dans chaque plan, et ce même dans des films réalisés avant le changement de régime : celui-ci n'a été perçu que comme le prolongement (voire l'approfondissement) de la décomposition du monde propre aux années 1980. La série noire nous montre que dans l'esprit de ce groupe, la différence entre 1985 et 1995 est, en définitive, minime. Ils reconduisent ainsi les problématiques qui les nourrissent, liées à l'expérience de l'histoire et à l'identité hongroise. Cette continuité délétère est l'une des plus importantes racines de la valeur « cosmique » recherchée explicitement par l'équipe de Tarr. Ni constat sur le passé, ni anticipation du futur, ces films se veulent l'analyse d'une situation perçue comme éternellement présente – d'où la recherche d'une certaine universalité [I.1.6] :

*Le Cheval de Turin se penche sur une question beaucoup plus profonde que celle du pouvoir. Il s'agit d'une question existentielle et substantielle d'une telle ampleur que, lors de sa réalisation, on ne pensait pas du tout à un pouvoir en particulier. Un pouvoir beaucoup plus grand y dirigeait les choses : le pouvoir de la loi biologique qui malheureusement s'applique à tous les êtres. [...] Il n'y a plus d'oxygène autour de moi en Hongrie. Je ne peux plus y travailler. Mais j'ose penser que cela ne peut être que temporaire car un pays ne peut pas fonctionner ainsi. Cela va durer encore un moment, mais cela ne peut pas durer indéfiniment. Tout comme au temps du communisme, on savait que cela prendrait fin. On sait que cette fois aussi cela va finir. Tous les rêves sont éphémères.*²

Lorsque finalement les choses changent et qu'une nouvelle direction apparaît, alors la série noire meurt.

III.2.3.2 LES RATS QUITTENT LE NAVIRE : NOUVELLES DIRECTIONS ESTHÉTIQUES ET POLITIQUES

On voit bien pourquoi se dissipent sous nos yeux les dernières traces de l'événement. Que viendrait faire le récit de Bouvines dans un enseignement donné aux enfants d'une Europe rassemblée, au nom d'une histoire qui s'est longuement et justement battue pour se dégager des entraves de l'événementiel ? Notre temps chasse les batailles de sa mémoire. Il a raison. Et comment pourrait-il se souvenir qu'il fut une époque où des chefs d'État songeaient à se mesurer corps à corps, remettant leur puissance aux mains de Dieu ? De nos jours, en effet, on ne voit guère le pouvoir s'abandonner au sort des armes, ni chercher sa légitimité dans une victoire. C'est l'inverse, plutôt, qui se produit : la renommée, vraie ou fausse, de succès douteux sert de prétexte à des capitaines, grands et petits, pour prendre le pouvoir de force. Quand ils le tiennent, ils se gardent bien de l'aventurer.

Georges Duby, *Le Dimanche de Bouvines : 27 juillet 1214*

Au terme d'un parcours magistral, ré-oeuvrement de la notion même d'événement à travers la transformation de sa mémoire et qui n'eût peut-être d'égal, en termes de bouleversement méthodologique

1 *Le Tango de Satan*, de plus, fût remis en chantier dès 1989-1990, puisque Tarr obtient en 1990 une subvention (1,5 millions de forints) d'Eurimages pour ce projet. Dans Tóth Erzsébet, *Magyar Mozgóképek Közalapítvány (1997-1999)*, *op. cit.*, p. 116.

2 Corinne Maury et Olivier Zuchuat, « Tout lieu a un visage. Entretien avec Béla Tarr », *op. cit.*, p. 20. Je ne suis toutefois pas certain qu'« au temps du communisme, on savait que cela prendrait fin. » J'y décèle plutôt l'illusion rétrospective, la transposition de la leçon apprise en 1988-1989 à un passé qui ne la connaissait pas encore.

d'un sujet classique par la nouvelle histoire, que l'immense remise en question de la notion de biographie que livrait Jacques Le Goff à propos de Saint-Louis¹, Georges Duby s'interroge sur la disparition progressive des traces de l'événement dans les consciences collectives. L'épigraphie sélectionnée, qui ouvre son paragraphe de conclusion, intéresse ici à deux niveaux, qui structurent conjointement mes propres dernières pages de développement. Duby nous enseigne, en premier lieu, la façon dont la perte progressive de prise d'un événement et de sa signification sur un contexte, contemporain ou non, amène à sa disparition : quand l'événement n'a plus de sens dans un temps et un monde nouveau, c'est jusqu'à sa mémoire qui s'en efface. La mémoire de la série noire, bien trop contemporaine, n'est pas sur le déclin. La cinéphilie mondiale a déjà inscrit les films de Tarr au panthéon du cinéma, assurant sa pérennité bien plus que n'importe quel travail universitaire ne saurait le faire. Il est intéressant, en revanche, d'observer la façon dont les films ayant bénéficié d'un retentissement moindre à l'Ouest – quoi que bel et bien existant, en témoigne leur présence, assortie de Prix au pluriel, dans de multiples festivals européens, comme *Woyzeck* par exemple – ont disparu de nos mémoires occidentales. Il a fallu l'Ours d'or emporté par *Corps et âme (A testről és lélekről, 2017)* pour que le magnifique *Mon XX^e siècle* (1989, Caméra d'or au festival de Cannes) de la même Enyedi Ildikó soit redécouvert – et déjà leur souvenir s'efface conjointement. La série noire prend cependant fin en raison, entre autres, d'une inadéquation à l'évolution de son contexte, alors que celui-ci lentement resserre de son étai nationaliste et conservateur la société hongroise – le moment de redire, avec Duby, que lorsque les capitaines, grands ou petits, tiennent le pouvoir, ils se gardent bien de l'aventurer.

Le « moment » de la série noire dure peu – de 1987 à 1994, même si une périodisation précise reste difficile à établir. N'y appartient déjà plus, en 1992, le deuxième long-métrage de Sopsits, *Videoblues*, mais y appartient encore pleinement, après 1994, les œuvres de deux auteurs – sans surprise, le noyau Tarr-Fehér. Les autres, avec Sopsits, poursuivent encore leur carrière, mais empruntent de nouvelles directions. Je suis tenté d'expliquer le départ précipité de Sopsits par le fait que ce cinéaste était d'emblée le plus extérieur à la série noire, tant par l'esthétique de *Stand de tir* que par la place du cinéaste dans la société étudiée [cf. p. 23-24]. Peut-être peut-on admettre comme logique que l'électron gravitant le plus loin du noyau soit aussi le premier à s'en détacher. Peut-être s'agit-il aussi simplement d'une coïncidence, mais celles-ci ont presque toujours un goût suspect sous le palais de l'historien et une explication, même un peu faible, à sa place aux côtés du hasard. Ceci ne manque pas de soulever plusieurs questions, au nombre desquelles : pourquoi les uns arrêtent, pourquoi les autres continuent et, *last but not least*, pourquoi la dynamique de ces trajectoires n'est pas uniforme ?

Fehér, déjà, meurt en 2002. Impossible de savoir avec certitude si ses films suivants auraient encore appartenu à la même esthétique. Mon hypothèse, toute personnelle et intuitive, veut que oui. Fehér, comme Tarr, s'était engagé dans une voie qui allait plus loin que le moment de la série noire (*Passion*, en 1998, est là pour le rappeler), et qui dépeignait une situation certes centrée sur des problématiques

1 « Je suis parti d'un problème plutôt que d'un homme : pourquoi et comment écrire une biographie historique ? » Dans Jacques Le Goff, *Saint Louis*, Paris, Gallimard, 1996, p. 887.

historiques précises et contemporaines, mais aussi sur des problématiques plus larges et profondes – cosmiques et ontologiques –, que l'histoire contemporaine ne démentit pas – et les secondes découlent des premières.

Pour les autres, il ne pouvait s'agir, ici, d'initier une analyse comparée des films du corpus avec les suivants, extérieurs (*Long Crépuscule*, *Les Garçons Witman*, *Csajok* et *Videoblues*). L'analyse des continuités et des ruptures non seulement n'apporterait que peu à la compréhension des films du corpus qui les précède (sauf à la réaliser dans toute son impossible exhaustivité), mais elle serait en plus immense, puisqu'elle ne se résume pas à l'adoption simultanée, comme d'un commun accord (qui n'exista jamais), de la couleur contre le noir et blanc. « Les rats quittent le navire », dit le titre de cette partie en reprenant le vieux dicton. Il ne s'agit pas de penser ces personnes comme des rongeurs, mais bien la série noire comme un navire, l'arche maudite d'un Noé abandonné de Dieu, resté seul au milieu des chiens sous le déluge. Un temps, pourtant, ces quatre cinéastes et leurs équipes choisirent de rejoindre ce navire et de lui prêter leurs forces. Il ne faut pas oublier, en effet, qu'à replacer les films de la série noire dans les trajectoires globales de leurs auteurs, ces œuvres ne furent jamais ni les premières, ni les dernières ; un moment seulement l'attrait du noir se fit trop urgent. Il importe alors, pour saisir correctement les articulations entre changements poétiques et politiques, de penser des lignes chronologiques séparées, puis d'observer leurs interactions en fonction de leurs rythmes propres.

Le cas de Tarr est ici particulièrement intéressant, lui qui, à première vue, semble contredire le mouvement général : même *Le Cheval de Turin* manifeste, dans ses formes, une grande proximité avec la série noire. Pourtant, à bien y regarder, ses films construisent une direction, un horizon, grâce à un ensemble relativement structuré de principes thématiques, poétiques et narratifs qui travaille les films de l'intérieur. Je voudrais insister ici sur la vectorisation (forcément rétrospective) de ce cheminement :

Les Harmonies Werckmeister représente un tournant classique dans l'évolution du style de Tarr. Beaucoup des effets qui apparentaient son style au modernisme ou même à l'avant-garde disparaissent : juxtaposition ou mixage d'éléments contrastés, mouvements indépendants de caméra, références ou citations de l'art d'avant-garde, contraste marqué entre la position sociale des personnages et leurs dialogues poétiques ou philosophiques. Après Le Tango de Satan, la chronologie narrative linéaire revient, et la narration est centrée sur un seul personnage.¹

Kovács ne résume ici qu'un ensemble restreint (quoi que fondamental) de principes en mouvement, en mutation – une étude qui se consacrerait exclusivement à cette problématique en ferait ressortir d'autres, complémentaires et jouant à tous les niveaux du film. À suivre les mutations de cet ensemble, toutefois, et à les ré-inscrire dans leur contemporanéité historique, on ne peut qu'être frappé devant le tableau qui se compose, alors que l'on voit presque fidèlement l'histoire changer en parallèle : on voit Tarr sortir, un film après l'autre et probablement très inconsciemment, non seulement du post-communisme, mais aussi de l'Europe de l'Est elle-même – lorsque Kovács écrit que « *L'Homme de Londres* est le premier film dans lequel l'environnement ne transporte plus de traces des paysages contemporains

1 Kovács András Bálint, *Béla Tarr, op. cit.*, p. 86.

d'Europe de l'Est »¹, l'historien ne force que gentiment son goût pour la provocation en avançant qu'à travers ce geste nouveau, Tarr prend acte de la mondialisation ainsi que de l'entrée de la Hongrie dans l'Europe et dans le « village global » de McLuhan. À l'écoute de leur temps, Tarr et son équipe infléchissent leurs films dans une direction qui est celle des années 2000, et non plus seulement des années 1980 ou du tournant de l'immédiat après-1989. Il importe donc de rappeler, ici, que si *L'Homme de Londres* et *Les Harmonies Werckmeister* appartiennent encore au corpus, ce n'est déjà plus que partiellement, et aussi parce qu'existent *Damnation* et *Le Tango de Satan* pour leurs servir d'ancre, sans quoi on rapprocherait plus volontiers *L'Homme de Londres* du *Delta* de Mundruczó que de la série noire. *Le Cheval de Turin* n'a déjà presque plus grand chose en commun avec *Ombre sur la neige* ou *Meurtres d'enfants*.

S'il est tentant d'expliquer la fin du rattachement à la série noire chez ces auteurs par le retour d'un ennemi en la personne d'Orbán, cela ne peut absolument être le cas : son premier mandat démarra en 1998, date à laquelle la bifurcation avait déjà été actée. Du point de vue historique, il ne peut y avoir de lien entre ces deux phénomènes. Autre explication à rejeter au moins partiellement, celle d'un possible rapprochement avec les mutations subies par l'industrie cinématographique hongroise pendant le post-communisme. En effet, la question de ces mutations au regard du corpus étudié et des problématiques mises au centre amène à penser l'articulation unissant, dans le temps la production, ces films avec l'évolution du système – autrement dit, comment les mutations subies par le monde de l'art cinématographique hongrois ont pu impacter le développement des films de la série noire et de leurs auteurs ? Y a-t-il un lien avec le déclin de la Série passé 1994 ? La réponse à cette question ne peut se faire que sur un mode incomplet : ces artistes, certes impliqués dans ces évolutions comme le fût la quasi-totalité du petit monde hongrois du cinéma, n'ont pas vu leur vie et leur carrière professionnelle basculer avec la transformation de la MMA en MMK. La forme de ces mutations, en une succession de vagues de moyenne ampleur, a favorisé un climat d'habituation plutôt que de révolution. Dans cet ordre d'idées, il est significatif que pas une seule personne interrogée n'ait même évoqué la transformation de ces structures : vingt ans plus tard, il n'en reste plus guère dans les mémoires que ce que ma parole pouvait y réveiller. Il me semble que les éléments les plus pertinents à retenir ici sont une certaine lassitude quant à la succession de tentatives perçues comme inopérantes en profondeur, quand cette incapacité à opérer n'est pas attribuée à des conflits d'intérêts ou à d'autres formes de corruption plus ou moins légères. D'autre part, si ces mutations ne sont pas à l'origine du déclin dans la production de films se rattachant à l'esthétique de la série noire, elles n'y sont pas nécessairement étrangères pour autant. Elles s'intègrent et prennent une part, aussi faible soit-elle, à la structure explicative qui souhaite, autant que l'historien le peut, reconstruire un passé complexe, tout en invitant le regard à la découverte de ses traits structurants fondamentaux.

Il semble bien plutôt que le milieu des années 1990 soit à rapprocher de la stabilisation progressive du monde hongrois post-communiste et ses premiers pas vers une ère nouvelle – le temps pour la

1 *Ibid.*, p. 87.

déception post-communiste de se faire moins ardente, et pour l'atmosphère de fin du communisme de muter vers l'installation du capitalisme. Le milieu des années 1990¹, s'il ne marque évidemment pas la sortie effective hors du post-communisme dans son ensemble, marque la sortie d'une première période post-communiste, celle de toutes les découvertes et de toutes les déceptions, d'un monde continuellement secoué par l'excitation et le désenchantement.

À cette proposition d'entrelacement des temps politique, économique et esthétique, on doit encore ajouter d'autres interactions, parmi lesquelles l'hypothèse voulant que le gigantesque *Tango de Satan* fût perçu par les cinéastes, consciemment ou non, comme le modèle indépassable de la série noire. Il est probable qu'après ce film, certains aient perçu l'impossibilité de poursuivre dans une esthétique similaire. Sur le plan sociologique encore, il est important de prendre en compte les dynamiques sociales propres à tous les groupes, faites de ré-investissements mais aussi de désistements : certains viennent, d'autres partent (quelle qu'en soit la raison) et le départ de ceux qui faisaient la cohésion mentale d'un groupe, lui donnant son identité et son atmosphère, conduit inévitablement à des perturbations qui se retraduisent dans le champ de sa production. Ainsi la dispute de Sas avec Janisch, pour ne citer qu'elle, qui démontre en plus l'importance des changements économiques dans la permanence des relations sociales et, plus encore, socio-professionnelles.

Devant la disparité des parcours, il est difficile de proposer une explication unique et cohérente. Cette disparité, cependant, doit être expliquée ; je me risquerai à avancer qu'alors que le pourrissement de la fin du communisme et du début du post-communisme se stabilise, la pression de l'histoire sur les hommes se fit moins forte et les individualités reprirent le dessus – un schéma d'explication bien trop mécanique mais qui, je le pense, fait aussi partie de l'explication. Les quatre films succédant directement aux films de la série noire n'ont presque rien en commun ; à les considérer tous ensemble, replacés dans les parcours de leurs auteurs, il n'est pas évident de se départir de la sensation que l'histoire, ce ciment des hommes, est venue rassembler ces auteurs l'espace de quelques années nécessaires à la maturation et à la réalisation d'un film, presque contre leur gré et à leur insu, avant de les laisser repartir sur le chemin qui devait être le leur.

Les années 2000, l'avènement de l'ère Orbán (avec, au milieu, le retour particulièrement difficile et décevant de la gauche, sous la tutelle de Gyurcsány Ferenc²) et le terrible recul de la démocratie qu'il

1 Il est difficile de dater avec précision les sentiments ou les mentalités, qui ne peuvent jamais prétendre à l'uniformité, pas plus qu'ils n'acceptent les frontières trop rigides. Pour cette raison, l'utilisation d'une date forcément arbitraire ne me paraît pas souhaitable (ni même dotée d'une quelconque valeur heuristique, au contraire). Je lui préférerais : *autour* de 1994-1996.

2 Dont le scandale de la fuite de son discours privé à destination du congrès de son parti, le MSZP (connu sous le nom de *Ószödi Beszéd*, le « discours de Ószöd »), dans lequel il admit, dans un langage parfois vulgaire, que le MSZP avait « merdé, pas un peu mais beaucoup », n'apportant « aucune contribution significative dont on pourrait être fier », etc., a grandement affaibli la gauche hongroise, et laissé un champ plus libre encore à la droite et au FIDESZ. Le discours est pourtant une confession honnête, touchante et bien intentionnée, et s'il avoue *hazudtunk reggel, éjjel meg este*, « nous avons menti le matin, le midi et le soir », c'est pour ajouter immédiatement « je ne veux pas continuer comme ça ». Les conséquences de son gouvernement sur le pays et, plus spécifiquement, sur le milieu du cinéma furent pourtant largement négatives, comme l'explique Kovács dans Dominique Martinez, « Entretien avec András Bálint Kovács : des nouvelles de Hongrie », *op. cit.* : « dès 2004, le gouvernement s'engagea à verser une allocation plus importante à l'industrie cinématographique et décida la mise en place d'avantages fiscaux destinés aux entreprises souhaitant financer le cinéma. Nombre de films commencèrent à être produits, mais, un an après, la

cause et développe aujourd'hui encore¹, en revanche, sont directement liés à un double phénomène pour certains auteurs de la série noire : le retour de l'engagement et l'arrêt de filmer d'au moins deux auteurs, vécu en partie comme une forme de résistance passive.

Toutes les personnes interrogées, sans exception, ont fait part de leur très lourde angoisse quant à la direction prise par les gouvernements successifs guidés par Orbán, que ce soit dans le champ de la politique en général, comme dans celui, plus particulier, du milieu cinématographique. Ce sujet est habituellement le lieu des moments les plus enflammés de la conversation, témoignant de son importance à leurs yeux. Certains, dans un esprit d'engagement militant jamais atteint pendant l'époque communiste, manifestent : Sas et sa femme ou celle de Kovács Attila. D'autres, dont ce dernier, Kornis Anna ou Derzsi János, expriment leur profond soutien aux manifestations : « l'atmosphère qu'ils ont créé aujourd'hui est horrible, simplement horrible. [...] Aujourd'hui, je ne peux même pas y croire, à ce qu'ils ont fait »². D'autres, encore, soutiennent les mouvements anti-Orbán par d'autres voix : Víg par sa musique et ses concerts, quant à Szabó et Janisch, ils refusent, au milieu des années 2000, de continuer à tourner des films – Janisch est, d'ailleurs, l'auteur de plusieurs articles militant activement contre Orbán³. Il serait cependant réducteur de penser leur arrêt de filmer seulement dans le cadre d'un geste militant – d'autres considérations, plus personnelles, interviennent certainement dans ces choix, plus volontaires peut-être chez Janisch que chez Szabó qui, de son propre aveu, avait proposé un film sur la mort de l'actrice Soproni Ági à MNF, dont le financement lui fût refusé, sans qu'on puisse pour autant imputer ce refus à des motivations politiques⁴.

Ce n'est pas un chemin si éloigné qu'emprunta, quelques années plus tard, Tarr. Comme il s'en est expliqué dans de nombreux entretiens, la raison principale à sa décision d'arrêter de filmer est esthétique, voire philosophique. Interrogé à propos de *L'Homme de Londres*, Tarr explique, dans un souci

subvention n'était pas au rendez-vous. Les cinéastes, eux, continuèrent à investir de l'argent, car le gouvernement de l'époque avait promis de rembourser leur dette. Les compagnies de production se sont endettées sous cette promesse. Qui ne fut pas honorée. Ils restent aujourd'hui très endettés. L'endettement du cinéma hongrois s'élève à quatre fois la subvention annuelle, c'est-à-dire à environ 8 milliards de forints (28 millions d'euros). C'est un sérieux obstacle. » Globalement, ce commentaire de Kornis résume correctement l'opinion générale : « je crois que là où on en est aujourd'hui en tant que pays, on peut entièrement rejeter la faute sur le SZDSZ, même si j'ai voté pour eux. Ils n'étaient pas assez forts pour garder le pouvoir, et la chute des libéraux commença. » Dans Mon entretien avec Kornis. Pour plus d'informations sur la longue, dure et profonde chute du parti socialiste hongrois, voir par exemple Emilia Palonen, « Losing the “Left” in Hungary? », *Transform Europe*, 22 octobre 2019, ou Adam LeBor, « The Failure of the Hungarian Left », *Dissent*, 07 mai 2010.

1 On ne peut malheureusement pas, faute de pertinence envers le sujet traité, s'engouffrer dans la définition extensive d'une démocratie ni, de là, s'interroger sur le statut de la Hongrie orbánienne, pas plus que passer en revue l'intégralité des catastrophes et autres régressions dont le régime d'Orbán est la cause. Je porte le volume de ces deux notes de bas de page comme le marqueur de l'importance que revêt ces questions à mes yeux. Pour un bon résumé, voir à ce sujet, par exemple et parmi l'abondante littérature produite, Bozóki András, « The Politics of Worst Practices: Hungary in the 2010s », *Les dossiers du CERJ*, 10 février 2015 ; ou Jacques Rupnik, « Régressions post-démocratiques et dilemmes européens », *Études du CERJ* (191), décembre 2012, p. 13-14. Pour l'action des gouvernements Orbán sur les mondes de l'art hongrois, ses questions de mémoire et d'identité et plus globalement les problèmes de montée du nationalisme, le lecteur se reportera aussi avec intérêt à Anne-Marie Losonczy, « La muséification du passé récent en Hongrie post-communiste », *Revue d'études comparatives Est-Ouest* (3), 2006, p. 97-112 ; Székely János, « A Tradition of Nationalism: The Case of Hungary », *op. cit.* ; Julien Papp, *Espoirs et Violences. De la Hongrie au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 251-274.

2 Mario Adobati, Entretien avec Kovács Attila F., (2), 2 mai 2017. Il poursuit par une longue diatribe se terminant par « t'as juste à le regarder, voir à quoi il ressemble, ça te dit tout ! »

3 Janisch Attila, « Orbán egyértelműsítette, hogy az országnak semmi szüksége az ellenzékre », *Magyar Narancs*, 5 avril 2020 ou « Orbán Viktor harmadik ciklusa, avagy a gonosz előhívása », *Magyar Narancs*, 23 octobre 2018.

4 Mario Adobati, Entretien avec Szabó Ildikó, 21 avril 2017.

de cohérence et d'attitude d'écoute face à la nécessité intérieure de l'artiste proprement remarquable : « je savais devoir faire ce film, et pas un autre, après *Les Harmonies Werckmeister*. Je ne suis pas un cinéaste qui fait des films au hasard. C'est comme un escalier : chaque film génère le suivant. »¹ Dans cette logique du cheminement, l'idée de *terminus* prend tout son sens et, ainsi, la radicalisation qui était au cœur de *L'Homme de Londres* se développe encore dans son dernier opus, *Le Cheval de Turin* : « quand vous le verrez, vous comprendrez pourquoi ce film ne peut être que mon dernier film. Je vais tourner en Hongrie. Juste trois personnes, un très petit budget, un film très simple. Encore plus pur, plus simple. »² Ses préoccupations, quoi que sœurs de la série noire, ont été poussées jusqu'à remettre lourdement en cause l'appartenance du film au corpus. Je rejoins ici Pólik, qui élève ce film en une troisième et dernière période dans l'oeuvre de Tarr, « une analyse du but ultime de l'histoire et critique générale de l'être » et la « clef de voute »³ de la lecture de trente-quatre ans d'efforts cinématographiques, après laquelle Tarr, de sa propre analyse, est « condamné à [s]e répéter et à faire des copies de [s]on style »⁴. Lengyel ne manque pas de noter l'analogie, certainement volontaire, entre Tarr et Nietzsche qui, tous deux après l'épisode du cheval de Turin, se retirent du monde de la philosophie et du cinéma⁵. Kovács, quant à lui, souligne dans une belle formule les racines socio-culturelles de cette décision, liées à la représentation de Tarr dans la société et à son intégrité d'artiste indépendant : « quand Tarr a cessé d'être un outsider marginal et devint l'une des pierres angulaires de la culture cinématographique savante conventionnelle, il décida qu'il était temps d'arrêter. »⁶ Nous marchons ici dans les pas de Francastel, lorsqu'il enjoignait à mettre en tension la nature d'un phénomène artistique avec sa fonction sociale, afin de penser sa mutation vers ses devenir : « affirmer la validité d'une recherche qui se donne pour but non l'analyse d'un déclin de l'impressionnisme faisant contre-poids à sa genèse, mais la détermination du moment, et des circonstances, où l'impressionnisme a cessé d'être une problématique d'avant-garde pour devenir une forme-type de la culture picturale de l'Occident. » Certes, les deux phénomènes artistiques sont fondamentalement différents dans leur portée socio-culturelle, puisque l'impressionnisme a bouleversé « l'exercice même de l'activité perceptive et figurative » et que l'on ne peut en dire autant de la série noire. La leçon de Francastel, toutefois, est d'une portée bien plus vaste et me semble s'appliquer à ouvrir productivement toute pensée périodisante. J'aime, profondément, la façon dont Francastel conclut son article : « nous répondrons en proposant non des réponses, mais des *thèmes de discussion* »⁷ – il y a ici un outil épistémologique à redécouvrir.

Dans cette dynamique, il faut encore souligner que le départ de Tarr du paysage cinématographique⁸ doit être mis en lien avec le remaniement profond du système de production

1 Cyril Neyrat et Emmanuel Burdeau, « Plus de pitié », *op. cit.*, p. 32.

2 *Idem.* Voir aussi, par exemple, Kovács András Bálint, *Béla Tarr*, *op. cit.*, p. 2 et 11.

3 Pólik József, « The Attraction of the End: Béla Tarr's *The Turin Horse* », *op. cit.*, p. 32-33.

4 Isabelle Regnier, « Béla Tarr : "La véritable damnation, c'est la solitude absolue" », *op. cit.*

5 David Lengyel, *Trembler pour l'autre*, *op. cit.*, p. 148.

6 Kovács András Bálint, *Béla Tarr*, *op. cit.*, p. 11.

7 Pierre Francastel, « La fin de l'impressionnisme : esthétique et causalité », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* (4), août 1962, p. 740-741 pour les deux premières citations et p. 744-745 pour cette dernière où je souligne.

8 À tout le moins sur le plan de ses créations, puisqu'il travaille à présent à d'autres projets. Rappelons, par souci de cohérence historique, que *Le Cheval de Turin* est un projet plus ancien que sa date de sortie hongroise ne le dit : sa production « aurait dû commencer en novembre 2008, et n'aurait pas dû durer plus de deux mois, ce qui aurait signifié que le film entier aurait été prêt pour l'été 2009. Mais la construction des décors se termina en février 2009 ; le tournage pu commencer en mars, mais le

cinématographique hongrois et des médias en général, initié par Orbán avec le paquet de nouvelles lois sur les médias de 2010¹, la modification profondément anti-démocratique de la Constitution en 2012 et, entre autres (plutôt qu'enfin), la destruction de la MMK et son remplacement par le Magyar Nemzeti Filmalap (MNF), le Fonds national du film hongrois, confiée à son ami et producteur de *blockbusters* Vajna Andy – personnalité controversée à plus d'un titre, dont son engagement auprès d'Orbán, relayant sa propagande éhontée à l'aide de tous les médias à sa disposition, parmi lesquels la chaîne TV2 et la station de radio Rádió 1. Tarr s'y oppose et nourrit une haine envers Vajna² qu'il ne cache pas :

Le gouvernement hongrois centralise le financement des films. Jusqu'à maintenant, nous avons eu une association du cinéma financée par l'État qui fonctionnait très démocratiquement : il y avait un processus de candidature régulé que tout le monde pouvait emprunter. Maintenant, ils confient le contrôle du financement des films à un délégué du gouvernement hongrois, et on est inquiet à l'idée que le système pluraliste que nous avons soit restructuré. Depuis la loi sur les médias qui est passée récemment, il y a une ombre qui plane sur la vie culturelle hongroise qui rend tous les cinéastes inquiets.³

Havas Ágnes, PDG actuelle du MNF, m'avait confié lors de notre rencontre que Tarr critiquait cette nouvelle organisation de la production cinématographique à l'aide de la formule suivante : *egy ablak, nem ablak*, signifiant littéralement « une fenêtre n'est pas une fenêtre » ou, plus spécifiquement, « quand il n'y a qu'une possibilité, il n'y a plus de possibilités ». Le cercle s'est délité.

temps était déjà “trop bon”, donc les vraies prises commencèrent sept mois après, en novembre 2009. À cause de l'importante chute de neige de décembre, la production du film dû s'arrêter et ne pu reprendre qu'en mars 2010. » Ceci n'empêche, pas, toutefois, le film de respirer l'atmosphère des échecs de la gauche et de l'imminence du redressement de la droite. Dans Kovács András Bálint, *Béla Tarr*, *op. cit.*, p. 97.

1 Voir à ce propos la critique, mesurée autant qu'une telle régression le permet, qu'en fait Haraszti Miklós dans « Hungary's Media Law Package », [s.d.] *Institut für die Wissenschaften vom Menschen*,

2 L'auteur d'un article sur Vajna paru dans *Vanity Fair* (laudatif, d'un manque d'objectivité mondain et regrettable, sinon écoeurant), raconte un épisode de sa rencontre avec Tarr, à l'époque de la création du MNK : « il ne sortit de sa lymphatique bonne humeur que pour se répandre en invectives à la seule mention du nom d'Andy Vajna. Imprécations serait un mot plus exact. » Dans Philippe Garnier, « Les neuf vies d'Andy Vajna », *Vanity Fair*, 19 septembre 2014.

3 Konstanty Kuzma, « Béla Tarr on The Turin Horse », *op. cit.*

ÉROSION – LES IMAGES RÉSISTANTES

Catégoriser la série noire avec précision n'est pas chose aisée. Au niveau de son inscription dans le temps déjà, nous avons vu qu'elle nous apprend la nécessité de jongler avec une gestation difficile et l'absence, comme bien souvent, de mot d'ordre final, mais aussi avec les décalages présents entre les œuvres et leurs auteurs. Ainsi, dans son acception cinématographique la plus stricte et restreinte, je proposerais 1987-1994, qu'il faut immédiatement étendre dès que l'on se pique de comprendre les auteurs et la société qu'il y eût autour. Les événements ou convergences d'événements qui permettraient de périodiser se révèlent dès lors plus fragiles et nombreux : comme le défend Jeancolas, 1985 est une date charnière pour ce monde de l'art [cf. p. 377], la série noire incluse. Elle n'embrasse cependant pas la décennie précédente qui, depuis le milieu des années 1970, vit ces auteurs grandir et construire leurs représentations du monde dans une situation économique caractérisée par son inexorable détérioration. J'ai enfin désiré montré qu'en dégageant les strates d'historicité qu'elle convoque, la série noire est inscrite dans des structures millénaires.

Mais sa catégorisation esthétique ne va pas sans son lot de difficultés et d'incertitudes. Différentes façons d'inscrire ces œuvres (toutes ou parties) dans l'histoire esthétique du cinéma ont été proposées. À quelques exceptions près, leur rappel ici n'est pas une critique, et jamais un rejet : on sait bien comme les opérations de catégorisation sont dépendantes de présupposés et de hiérarchisations de valeurs qui elles-mêmes conditionnent les regroupements effectués et leur validité. Ainsi, les auteurs non Hongrois tendent, du fait d'un regard s'arrêtant la plupart du temps aux films de Tarr, à penser ses films à une échelle largement internationale : c'est le cas notamment des « slow movies » d'Ira Jaffe et du « cinéma contemporain soustractif » d'Anthony Fiant¹. Les auteurs, qui s'inscrivent dans une approche mêlant esthétique et philosophie, insistent sur l'impassibilité des personnages, la lenteur, les plans longs ou séquences, l'attente et l'errance, etc. L'histoire convoquée n'est pas comparative, elle est globale et appartient au temps résolument court de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e, partagée à l'échelle mondiale, gommant ou omettant toutes les aspérités nationales.

Un autre courant d'auteurs internationaux a donné la priorité à ce singulier équilibre créé entre le réalisme et son hyperbolisation, conduisant à des classifications intitulées « réalisme magique » (Aga Skrodzka), « cinéma de la merveille » (Orr) ou « cinéma de la damnation » (McKibbin)² – ceci est fonction de la construction exacte de leur corpus, qui est généralement plus fine au regard des productions nationales moins visibles internationalement : on commence à retrouver les films de Fehér, Szász ou

1 Anthony Fiant, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, *op. cit.* et Ira Jaffe, *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*, London / New York, Wallflower Press, 2014, 198 p.

2 Aga Skrodzka, *Magic Realist Cinema in East Central Europe*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014, 190 p. ; John Orr, « Béla Tarr Circling the Whale », *op. cit.* ; McKibbin, « Cinema of Damnation: Negative Capabilities in Contemporary Central and Eastern European Film », *op. cit.*

Enyedi, qui bénéficièrent d'une certaine visibilité dans les festivals internationaux lors de leur sortie. Ces regroupements sont souvent régionaux, s'attachant majoritairement à certaines productions d'Europe de l'Est, incluant la « maman » en transition soviético-russe : « ce que l'on peut appeler le “cinéma de la merveille” est une rencontre de thèmes et de style : une fascination pour l'interface de la nature et de la culture qui co-existe avec un sentiment de terreur planant sur le monde matériel. »¹ Les approches déployées font travailler les histoires locales, mais souvent de façon assez lâche. Ainsi, Orr n'hésite pas à inclure Tarkovski et Jancsó aux côtés de Sokourov et de Tarr, ce qui entre en contradiction profonde avec ma propre approche micro-historienne, qui insisterait (eût-elle été dotée de cette dimension comparatiste) sur le monde immense existant entre la génération de Jancsó et celle de Tarr. McKibbin est, à mon sens, le plus convainquant ici, qui a rappelé la nécessaire inflexion du « merveilleux » vers sa damnation, et s'est intéressé à l'image du monde que construisaient les films au-delà de leurs caractéristiques esthétiques.

L'approche régionale a aussi donné lieu à des catégorisations plus conscientes encore à la fois des spécificités et de l'étendue réelle des corpus disponibles, ainsi que des enjeux historiques qui les traversent et les portent. Les catégorisations que propose Iordanova, quoi qu'opérantes à certains niveaux, ne sont pas optimales pour penser la série noire (elles travaillent l'ambitieux objectif d'organiser toute la production de l'Europe centrale de l'Est autour de la transition) – celle-ci se trouve d'ailleurs éclatée entre la troisième et la quatrième catégorie², ce qui n'est pas sans poser la question de leur pertinence, elles qui échouent à proposer un cadre capable d'appréhender avec cohérence un groupe de films aussi fortement marqué. Ce sont surtout les travaux d'Antoine de Baecque et de Kovács András Bálint qui se démarquent par leur saisie, dans un espace bref (article ou chapitre de livre³), de problématiques complexes qui articulent l'esthétique à l'histoire avec brio. Cette thèse s'est construite sur ces deux travaux et prolonge, de différentes manières, les logiques que j'y ai senties à l'oeuvre. L'« esthétique du démoderne » que propose de Baecque comme une forme cinématographique de l'histoire met directement en tension poétique et histoire. Le moteur de la catégorisation, l'élément dominant y est cette relation entre l'écroulement du monde et sa recomposition cinématographique :

*C'est cette dévastation du monde communiste, ce délabrement des objets et des êtres, cette décomposition des esprits et des corps, que le cinéma pu signifier, avant et après l'effondrement de l'empire soviétique. [...] C'est le dynamisme qui avait disparu. Comme s'il n'y avait plus de centre [...] la forme de la décomposition a été essentielle, avec son cortège d'images et de métaphores (le cadavre, la ruine, la nature rendue à son état primitif, la catastrophe, l'apocalypse), et que sortir du communisme a surtout consisté à aller brusquement vers le néant. Une transition vers le vide.*⁴

C'est bien cette même esthétique est-européenne du démoderne que Kovács analyse sous l'appellation de « série noire post-communiste » en s'appuyant sur les cas exemplaires de Tarr, Kieslowski

1 John Orr, « Béla Tarr Circling the Whale », *op. cit.*

2 Les films de Tarr font partie de la troisième (« existential concerns »), alors que *Woyzeck* ou *Meurtres d'enfants* atterrissent dans la quatrième (« minority groups » – ce qui se défend pour le dernier, mais beaucoup plus difficilement pour *Woyzeck*). Voir Dina Iordanova, *Cinema of the Other Europe*, *op. cit.*, p. 149-158.

3 Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, *op. cit.* et Kovács András Bálint, « La “série noire” post-communiste », *op. cit.*

4 Antoine de Baecque, *L'histoire-caméra*, *op. cit.*, p. 312.

et Sokourov. Ceux-ci (et bon nombre de leurs contemporains, collaborateurs, émules) partagent un certain nombre de caractéristiques fondamentales¹, qui furent déterminées par la volonté des auteurs d'exprimer l'expérience historique qui était la leur :

*En dernière analyse, la spécificité du cinéma de l'Europe de l'Est est ce sentiment de la spiritualité en voie de disparition du point de vue de laquelle l'effondrement politique d'un monde peut être rendu universel. [...] C'est la disparition d'un univers calculable, quoique laid et odieux, et non la libération de l'oppression d'une dictature qui domine la réaction des gens d'Europe de l'Est. C'est l'atmosphère redoutable et dépressive de cette agonie qui se reflète dans ces films noirs.*²

Le dernier groupe de catégorisations serait celui produit par la critique hongroise (dont Kovács fait aussi partie, lui qui le premier théorisa la *fekete széria* en Hongrie même). Ce groupe est caractérisé par une connaissance quasi exhaustive, année après année, de la production cinématographique nationale couplée à l'expérience directe des problématiques historiques régionales et nationales qui ont secoué ce monde de l'art, avec lequel ils sont, souvent, personnellement liés. Il est intéressant de noter qu'aux yeux de chacun de ces auteurs hongrois, si un regroupement régional est envisageable, il n'est jamais question d'y agglomérer des œuvres comme celles de Lisandro Alonso, Nuri Bilge Ceylan, Jia Zhang-ke ou Gus Van Sant, malgré les convergences esthétiques superficielles. Ces auteurs, en effet, tendent à les considérer comme secondaires. Ils préfèrent souvent insister sur une approche thématique qui met au centre la notion de culpabilité ou celle, concomitante, du péché. Ces catégories intègrent aussi la série noire à un corpus plus vaste : Pólik, dans ses *válsághilmek*, « films de crise »³, n'hésite pas à rattacher la série noire à d'autres films des années 1970 et 1980, illustrant ainsi de façon très forte (identitaire) la continuité d'une réalité socio-historique qui fait défaut à la plupart des approches non magyarophones – il s'agit bien du même monde de l'art, et d'une même expérience partagée de l'histoire :

*Les films politiques des années 1970 et 1980 présentent la crise d'un modèle politique et social incapable, et plus encore son agonie. Le processus d'un lent effondrement et ses signaux de détresse sont visibles dans la vie de tous les jours. Ces signaux sont présents dans différents films tout au long des années 1980 et 1990. [...] À côté des différences stylistiques et thématiques, ces films représentent le même processus, on les appelle des films de crise [válsághilmek]. Ce genre montre les projections morales, émotionnelles et substantielles de la chute du modèle socialiste, et la recherche de son arrière-plan historique.*⁴

Ces auteurs accordent beaucoup d'importance à la construction des personnages, à leur libre-arbitre et à leur position globale dans la grande roue de l'histoire « avec sa grande hache », comme le disait Perec – c'est que les têtes centre-européennes sont toujours les premières à tomber, une réalité que les

1 J'abrègerai ici les noms selon leur initiale (« T » pour Tarr, « K » pour Kieślowski et « S » pour Sokourov) : « Mouvements lents et rares de la caméra – T, S ; prises longues – T, S, K ; coloration monochrome noire ou blanche – T, S, K ; structures narratives décentrées – T, S, K ; personnages non motivés – T, S, K ; événements accidentiels aux tournants importants du récit – T, S, K ; personnages mystérieux – T, S, K ; temps et lieux indéterminés – T, S ; emploi du plan-séquence – [T], S ; grand angle – S, K ; montage non-continu – S ; décors déprimants – T, S » Dans Kovács András Bálint, « La “série noire” post-communiste : les problèmes de style dans le Nouveau Cinéma d'Europe de l'Est », *op. cit.*, p. 38.

2 *Ibid.*, p. 42-43.

3 Pólik József, « Elvesztett illúziók », *op. cit.*

4 *Idem.*

héros devaient refléter (le II.1, qui ouvre les analyses cinématographiques, est construit sous l'influence de ces approches hongroises). Pour Pólik, les héros des films de crise « essayent de réussir dans le cadre d'une société cynique, apathique et en effondrement, pour expérimenter toutes les joies et les satisfactions. Tout ce qu'ils font, tout ce qu'ils veulent est empoisonné par le sentiment de dépression et d'apocalypse, par le fait qu'ils vivent sur un bateau en train de sombrer, duquel il est impossible de s'échapper. »¹ Forgách construit aussi un groupe de films et d'auteurs situés entre 1972 et 1992, insistant sur la place et l'influence de Bódy, de Huszárík ou de Erdély [II.2.2.1.5] dans son article « L'intuition du romantisme tardif »². L'année suivante, il publie un autre article dans *Metropolis* sobrement intitulé « Black and blacker »³ (en anglais), s'attachant uniquement à la série noire.

Tanner comme Schubert recentrent leur corpus en essayant de répondre à la question suivante : « qu'est-il arrivé à l'industrie cinématographique hongroise après le changement de régime ? »⁴ La réponse est recherchée à la fois dans les éventuelles mutations du système de production cinématographique enregistrées autour du changement de régime, dans les thèmes des œuvres et dans la construction morale des personnages, partant de l'idée selon laquelle le socialisme ne pouvait supporter l'idée du péché, qui venait toujours de l'extérieur ou du passé – avec le changement de régime, tout pouvait reprendre sa place puisque personne ne douterait plus de l'existence du péché et du mal en chacun. Les meurtriers et autres personnages de ces films échouent non pas à cause de leurs péchés eux-mêmes, « mais de leurs qualités positives, ce n'est pas leur passion meurtrière qui les rend fou, mais leur moralité réprimée. »⁵ Une séquence de *Stand de tir* illustre particulièrement bien cette idée : alors que le père est en train de chasser, son fils, caché, l'espionne (se plaçant dans la position d'un chasseur guettant la bête). Il marche alors sur une branche qui craque, et les rôles s'inversent soudainement, dans un retournement de perspective qui à lui seul est déjà d'une grande expressivité. Le père vise du fusil, le fils s'enfuit en courant. Mais le travail réflexif s'amorce réellement alors que le plan ne passe pas, et que l'on entend comme en syncope la voix du policier interrogeant l'adolescent qui lui racontait le souvenir de la chasse : « tu n'as pas eu peur ? » – « Non. » Les questions continuent, mais le montage refuse de poursuivre l'enchaînement des images, et celle qui persiste et s'anachronise dit ce que l'interrogatoire ne peut dire, pointant obstinément la pluralité des points de vue et des responsabilités qui ont entouré le meurtre du père. Pour Schubert (comme pour Tanner), la conclusion est sans appel : « ça n'est pas l'air d'une ère nouvelle que soufflent les films hongrois des années 1990, mais celle de l'ère du kádárisme tardif »⁶, parce que « le passé ne peut pas se terminer, le futur ne peut commencer [...]. Le monde a tourné en vain, rien n'a changé. »⁷

1 *Idem.*

2 Forgách András, « A későromantika előérzete », *op. cit.*

3 Forgách András, « Black and blacker », *op. cit.*

4 Schubert Gusztáv, « Rejtőzködő évtized. A Magyar rendszerváltás filmjei », *Metropolis* (3-4), automne-hiver 2002, p. 10-23. Voir aussi l'article de Tanner Gábor, « Se válság, se megújulás. Van-e 89 utáni magyar film? », *op. cit.*

5 *Ibid.*, p. 21. Voir aussi Gyórfy Miklós, qui met ensemble Fehér, Szász, Janisch et Szabo sous le titre « Perspectives métaphysiques : péché et punition ». Dans *A tízedik évtized*, *op. cit.*, p. 270-283.

6 *Ibid.*, p. 10.

7 *Ibid.*, p. 13.

Ainsi, le cinéma des années 1990 est marqué en négatif par le changement de régime, et ce au double sens d'une empreinte délétère, où c'est non pas le corps du changement de régime lui-même qui s'imprime sur la pellicule, mais tout ce qui en compose l'enveloppe : 1989 non pas comme événement, mais comme impossibilité du changement. La série noire possède des caractéristiques poétiques communes indéniables qui reviennent avec une désarmante constance : réalisme hyperbolisé, personnages à la culpabilité trouble, représentés au bord du gouffre, en crise, violents, humiliants ou indifférents, sexualité au mieux problématique, absence de relations sociales saines, utilisation sauvage des éléments météorologiques, espaces carcéraux, récits circulaires dédramatisés, intérêt pour les actions du quotidien, noir et blanc, plans longs voire séquences, recours au film noir et à la fable (et subversion des genres).

Ces traits esthétiques sont une synthèse des raisons pour lesquelles la série noire se rattache aux *slow movies* ou au cinéma contemporain soustractif. À mon sens cependant, ils ne sont pas ce qui fait l'identité cinématographique de la série noire. J'ai proposé dans cette recherche de s'intéresser à ce qu'on pourrait appeler la *charge historique de la poétique*, soit la façon dont certaines caractéristiques esthétiques peuvent être « chargées » historiquement, c'est-à-dire être déterminées (selon des modalités complexes et non exclusives) par un ensemble de phénomènes historiques qui en retour leur donne profondeur, signification et identité. Au yeux de l'histoire, un plan-séquence est, en lui-même, une coquille vide, comme une fleur déracinée. Ce qui lui donne sa consistance, son épaisseur, sa couleur, ce sont les réseaux dans lesquels l'histoire circule activement derrière ; lorsque l'analyse esthétique prive une forme cinématographique de son historicité, tel Jack Torrance elle ne s'invite plus qu'à un bal de fantômes, enveloppes vides portées par la musique de *The Caretaker* dans une grande salle d'un autre siècle. C'est alors que les rapprochements par-delà les mers et les océans prennent une apparence légitime. Ils passent cependant à côté de la réalité des formes mêmes qu'ils prétendent interpréter : l'apparence de neutralité dont se pare une forme cinématographique est une illusion tenace, résistance qui voudrait dispenser le chercheur d'en poursuivre la psychanalyse historique. Si la forme poétique est chargée historiquement, cela signifie que son identité est dépendante d'une historicité et qu'ainsi chacune de ces formes existe différemment selon les temps et les lieux : le plan-séquence d'Orson Welles et celui de Tarr sont certes différents, mais celui de Tarr et d'Alonso aussi, et encore celui de Tarr et Sokourov, ou de Tarr et Jancsó – tous ont une charge historique bien distincte, se priver de la différencier revient à fermer les yeux au moment même où l'on se place devant l'image.

Comme bien souvent en histoire, c'est dans le croisement des sources que se nichent des bribes explicatives qui invitent à se faire chasseur de perles et à plonger pour les récupérer – on pourrait résumer la méthode ainsi : c'est dans la confrontation des formes cinématographiques révélées par les analyses poétiques avec les résultats des analyses historiques, sociologiques, économiques, etc. (soit la confrontation du film comme source et témoin avec toute une batterie de documents complémentaires – travaux académiques, entretiens, littérature, etc.) que se sculpte la charge historique d'une forme cinématographique. Cette charge de la poétique par l'histoire n'est jamais directe, unique ou exhaustive. Sa visibilité est en conséquent toujours délicate, puisque, pour raisonner *ab absurdo*, on ne peut soutenir

que le plan-séquence dans le cinéma hongrois serait le résultat de 1956. Cela ne signifie pas pour autant que cette charge soit irrémédiablement invisible. En acceptant de tisser selon une *armure* lâche [I.2.3.2.1], on voit apparaître des motifs malgré tout, beaux, complexes et vivants : de l'identité, une identité des formes qui est aussi celle des êtres, une identité d'autant plus vivace qu'elle est le produit d'une contestation résistante des représentations identitaires dominantes.

Cette identité s'est analysée par le prisme d'une expérience du temps. Le régime d'historicité s'est révélé un formidable outil pour approcher des éléments très disparates, mais qui tous relèvent, à un moment ou à un autre, de rapports difficiles au temps et à l'histoire qui en construit l'expérience, révélant des mises en tension déléteres des articulations du passé, du présent et du futur par la confrontation du champ d'expérience à l'horizon d'attente. L'opération de hiérarchisation des caractéristiques mentales qui composent cette identité est celle par laquelle se produit la synthèse du régime d'historicité : le désespoir et la solitude trônent au sommet de la pyramide. Je les crois absolument essentiels et constitutifs de l'identité hongroise, bien au-delà de la seule série noire. Leurs traces sont omniprésentes, à la fois dans la mémoire collective, mais aussi dans l'infinité de micro-événements que l'on peut rencontrer en se promenant à Budapest – ou, plus encore, dans les banlieues et les campagnes hongroises. Viennent ensuite des caractéristiques que l'on dira secondaires, ce qui ne doit pas laisser penser que leur empreinte est négligeable. Le sentiment d'impuissance qui se transforme en fatalisme, la résignation et l'attitude de martyr, la ronde de la fierté humiliée, l'impossibilité du changement et la disparition de l'événement qui se transforment en une attente vaine infinie, l'enfermement et la circularité : la vérité que cette thèse a essayé de construire veut que tous aient une place dans la construction identitaire hongroise – ce qui ne veut surtout pas dire que chaque Hongrois singulier soit l'incarnation de toutes ces caractéristiques (on sait que la construction humaine est elle aussi infiniment plus complexe qu'une mécanique théorie du reflet). Derrière chacun de ces mots ou expressions, une réalité empirique, faite de mémoire transmise et de mémoire vivante, d'expériences et de déterminismes. Chacun de ces mots implique une tension particulière du champ d'expérience et de l'horizon d'attente – jusqu'à la solitude, derrière laquelle nous avons vu les blessures passées qui conditionnent cette attitude mêlant une logique de protection face au monde (et à l'histoire qu'il met en branle, et de laquelle les Hongrois sortent toujours humiliés) et une position d'outsider, d'observateur en retrait, ce qui est une projection vers le futur et un conditionnement des attentes possibles face à l'histoire. Comme on ouvrirait une série de matriochkas, chacune de ces expressions renvoie à celles qui la portent, en constituant l'identité complexe, qui elles-mêmes renvoient à d'autres expressions, puis interprétations, puis phénomènes pris dans l'histoire du monde.

Ce régime d'historicité est-il présentiste ? Oui – ou plutôt, il est une couleur particulière du présentisme hartoguien caractéristique de notre monde contemporain. Cette couleur présentiste hongroise, prise dans une gamme délicate de gris et de noirs, est (joies de la circularité) un présentisme bloqué dans le juste-avant d'une catastrophe déjà advenue. Il n'est pas seulement question de s'inscrire dans le « “temps des catastrophes” (climatique, sanitaire, nucléaire, terroriste, migratoire, ou autre) qui tend à s'imposer comme l'horizon de notre expérience historique. »¹ La série noire n'a finalement que

1 Patrick Boucheron et François Hartog, *L'histoire à venir*, *op. cit.*, p. 64-65.

faire de la catastrophe, car la catastrophe est événement, et l'événement historique y est impensable. En revanche y est centrale cette position absolument unique, dans le temps de l'attente infinie de son imminence salvatrice mais qui n'arrive jamais car elle se serait déjà produite, et avec son passage envolée la dernière illusion d'un futur possible. Pour cette raison, la problématique de l'articulation entre la rupture occasionnée dans l'histoire par 1989 et l'apparition de la série noire à l'intérieur de l'« horizon de sens » de l'événement, dans l'avant et l'après qui le caractérisent et permettent de le saisir (1987-1994 pourrait volontiers se constituer en une plausible périodisation de l'événement dans le temps moyen), me semble particulièrement originale et intéressante : comment la série noire est-elle liée à l'événement 1989 ? En est-elle le produit ? Absolument, et absolument pas, puisque ce pseudo événement en trompe-l'oeil est partout, et nulle part. 1989 est une catastrophe déjà advenue, il est un écho de plus qui n'a fait que renforcer un rapport à l'événement et au changement déjà existant. Les films en sont donc le produit, mais seulement parce que 1989 s'intègre dans une structure bien plus profonde. S'ils peuvent donner l'impression de l'avoir anticipé, c'est seulement parce que « anticiper » ici revenait à regarder en arrière, à analyser l'horizon d'attente qu'offrait le champ d'expérience. Si le cinéma hongrois n'a que faire de représenter le changement de régime, c'est parce qu'il travaille sa représentation chaque fois qu'il pense son identité historique. 1989 n'apporte rien de bien nouveau dans ce présentisme. Or, c'est *cette* couleur présentiste particulière qui fait que la série noire hongroise est série noire. C'est elle qui donne sens au langage cinématographique qu'elle déploie, parce qu'elle l'investit de toute son identité.

Elle, et son envers, ce qui existe en elle et malgré elle. Le dernier chapitre, relatif aux formes de l'espoir, est aussi le seul qui ne convoque aucune construction historique, qui ne fasse appel à la mémoire collective. L'histoire hongroise, alors qu'à la fin du XX^e siècle elle plisse rétrospectivement les yeux à la recherche de son passé, ne trouve que fort peu de motifs d'espérance qui l'amèneraient à courir le risque d'une ouverture dans son horizon d'attente – elle en trouve moins encore aujourd'hui. Je crois que la persistance de l'espoir, la résistance qu'il offre de toute sa matière au travail d'érosion pratiqué par les agressions infinies du temps qu'engendre l'histoire, n'a pas de racines historiques – ce qui n'est pas dire que l'on ne trouverait aucun motif d'espoir dans l'histoire hongroise, simplement qu'ils n'eurent jamais suffisamment de force ni de récurrence pour faire système, pour se rassembler en une caractéristique mentale constitutive du régime d'historicité. L'espoir est ce qui reste, ce qui résiste. Il appartient en propre à la condition humaine. Porté ou non par le temps et l'histoire, il est inaliénable et jaillit comme l'on verrait jaillir des formes éparées et résistantes du désespoir dans une utopique structure mentale composée de bonheur et de plénitude qui viendraient organiser le plus sain des régimes d'historicité futuristes imaginables.

La série des *Champs profonds* traduit aussi ces idées, parce qu'elle partage cette qualité centrale de la série noire qui est de constituer, depuis le noir, l'image en un territoire de résistance, comme si nous marchions la tête dans l'Alföld. Les deux séries sont d'abord une quête identitaire, puisque l'une comme l'autre visent à repenser, par les pouvoirs de la représentation, leur champ d'expérience respectif. L'opération est difficile ; l'image révèle, par le détail de ses formes, des traumatismes, qui opposent à leur

tour des résistances :

En contraste vibrant avec la riche moisson de galaxies classiques en spirale ou elliptiques, il y a un zoo de galaxies excentriques jonchant le champ. Certaines ressemblent à un cure-dent, d'autres sont comme les maillons d'un bracelet. Quelques unes semblent interagir. Leurs formes étranges sont sans commune mesure avec les majestueuses galaxies en spirale ou elliptiques que l'on voit aujourd'hui. Ces galaxies excentriques sont la chronique d'une période où l'univers était plus chaotique. L'ordre et la structure commençaient à peine à émerger.¹

Hubble, machine à représenter, nous rappelle comme l'image est riche de ses détails, et tout ce que sa lecture ardue exige de mobiliser (temps, énergie, connaissances, courage) pour pouvoir simplement lire. Dans l'image, chaque détail est un microcosme ; une inflexion à peine déviante représente un phénomène d'une ampleur et d'une violence difficilement concevables [Fig. 88]. Elle nous apprend aussi que ces traumatismes font partie de l'identité de l'univers et de l'espèce humaine qui l'habite. Si la série noire est bien une tentative de réappropriation critique de son propre régime d'historicité, elle participe d'une logique identique. Ces images qui ont



Fig. 88 : Hubble, « Galaxies on a collision course... »

l'ambition de saisir par la représentation un champ d'expérience sont des images résistantes.

Ainsi, jusque dans leur nature même, ces images résistantes refusent la fermeture de l'horizon d'attente. Elles ouvrent le régime d'historicité en opposant aux traumatismes des origines du temps celui d'un futur ouvert à tous les possibles. En ce sens, la parenté qu'entretiennent *Les Champs profonds* avec les séquences dansées de la série noire [III.2.1.3] est pour le moins troublante : au-delà de la représentation gracieuse et dynamique des corps qui les composent, les uns comme les autres sont intensément chargés d'espoir. D'abord, parce que les images de Hubble pratiquent une micro-incision dans notre régime d'historicité, elles qui interrogent la tyrannie du présentisme en nous rappelant l'infini absolu du temps qui compose notre univers en éternelle expansion. *Les Champs profonds* sont le rêve et le cauchemar de Pascal, engendrant une méditation dialectique autour de l'infiniment grand et de l'infiniment petit, tous deux irrémédiablement loins (il est aujourd'hui aussi impensable d'atteindre ces espaces que de toucher aux cordes qui composeraient la matière), mais pourtant à portée d'image. Celle-ci se fait alors impérieuse

¹ <https://hubblesite.org/contents/news-releases/2004/news-2004-07.html>.

injonction à poursuivre l'écriture de notre histoire. Elle nous permet de ressaisir, dans le geste éthique qui précède la chute dans le vide, l'importance vitale de la présence humaine et de chacune de ses existences – sa dignité. Car c'est ensuite ici que réside l'espoir, dans la pensée que chacune de ces galaxies est l'image d'un possible redécouvert, la preuve de la puissance de notre volonté : elles semblent nous dire qu'il n'existe d'horizon à la mesure des attentes humaines que celui fixé par les pouvoirs de son imaginaire. Les images de Hubble contiennent en elles, parce que le champ d'expérience suppose toujours un horizon d'attente, la promesse des images du James Webb Space Telescope (JWST) : aujourd'hui, Hubble est mourant, mais *ennek még nincs vége*, comme disait Valuska à Hágelmajer qui refermait la porte sur le jaillissement de liberté et de dignité qu'il avait fait surgir par sa propre représentation de la danse des astres, « à ceci il n'y a pas de fin » – s'il ne fallait qu'une phrase, qu'une image pour la série noire, je choisirais celle-ci. L'horizon d'attente qu'a ouvert le succès de Hubble ne se mesurera qu'à l'aune des progrès que le JWST réalisera : « à cause de l'expansion de l'univers, la lumière du passé distant s'étire en des ondes plus longues dans l'infrarouge. La vision du JWST est idéalement adaptée pour pousser le HXDF plus profond encore, dans un temps où les premières étoiles et galaxies formées remplissaient de lumière les “âges sombres” de l'univers primitif. »¹ Mais ce n'est ni toute l'ambition de l'espèce humaine, ni toute son inventivité : cette quête télescopique identitaire sera poursuivie avec le JWST par ce que Hubble ne pouvait pas même imaginer, par l'intense activité de recherche qu'il ouvrira quant aux exoplanètes, ces corps célestes aux caractéristiques similaires à celles de la terre et qui pourraient abriter des formes de vie, même embryonnaires et résistantes, elles aussi, dans des conditions désespérées.

¹ https://www.nasa.gov/mission_pages/hubble/science/xdf.html.

ANNEXES

ANNEXE 1 : PETRI GYÖRGY, « L'OIGNON PARLE »¹

L'Oignon parle
Je ne suis que pure pelure.
Que tu me coupes en tranches, que tu me tailles en dés.
Hache-moi menu ! C'est le néant
que tu couperas – que je ne contiens pas puisque je ne contiens
rien. N'étant que pelure.
Pelure de pelure, et même pelure de pelure de pelure, et même...
Je ne m'arrête que par manque de place.
Et puis je ne tiens pas à faire l'important. Pas la peine
d'essayer de t'impressionner. J'entends déjà le craquement
des œufs... La lumière électrique sacrilège pénètre
dans la nuit de l'œuf. Ecraseur de germes, ta main
ne tremble-t-elle donc pas en écrasant
à grands coups de fourchettes la Semence ?
– Tais-toi ma bouche ! Déjà grésille la graisse.
Bourreau, fais ton office : jette-moi dans la graisse,
bouffeur de symbole ! – que je me dore
selon le goût.
Oeuf, mon fils, n'aie pas peur
de disparaître de l'époque où l'homme
a désappris le langage de la nature,
où le ruisseau et le taillis se taisent,
où se retrouvent enfin, sur le lard fondu
du plus impur des quadrupèdes, les plus ultimes
choses – nous.
Mieux vaut, plutôt que d'assiéger
des oreilles closes – s'unir, tremblant de tous nos mots,
dans le grand martyr de l'omelette.

¹ *L'époque d'imbéciles intrépides arrive*, op. cit., p. 8.

ANNEXE 2 : BELGA, « MAGYAR NEMZETI HIP-HOP »¹

| | |
|--|---|
| <p>Még5Lövés: Yo! Jobbágy Feri! Trianon Tagadó Tibi alias 3T! Népi Jóska, Bakonyi Betyár Sanyi, Jobbos Tibi, Táltos Bandi! Zsíros-deszkások - Szevasztok! Kempingbringások - Szevasztok! Meg a lemezlovász...(Helló!)a házban!</p> <p>Szevasztok! Szevasztok! Várjá', várjá', várjá', várjá'... Yo, mit kíván a magyar nemzet? Magyar nemzeti hip-hop rapped! Mit kíván a magyar nemzet? Hungaro-pannon-népi-nemzeti magyar rapped! -pet, -pet... Szevasztok! (Várjá',várjá',várjá', várjá')</p> <p>Bauxit: Yo, fülünket sérti, és szívünk nem érti</p> <p>Hogy rádiónk éjjel mért van tele nyugati zenével, Nem pedig nyugtató szép magyar rapped? Javarészt külföldi folyik a médiából Nem ezért jöttünk ide Levédiából! Magyaros zenét! Magyar szavakat! Hazafias rappereket, hip-hop-fiakat! Szép szöveget, erkölcsi témát! Ezeréves múlthoz hű magatartást! Mert pornós, kábító hip-hop nekünk nem kell,</p> <p>Neveljünk etikus, hazafias rapped! Aki erkölcstelent kiad ,és dörzsöli a tenyerét, nem érdemli meg a magyar rap kenyerét! Húzd ki magad, mutass példát! Igazat szólj, és egy ország büszke Rád! Sapkát ne vond le szemöldökig, Bő gatyát ne húzd be szeméremig! Magyar rapper nyílt tekintettel, Pödört bajusszal, nem szőrzettel! Magyar rapper bajsza, mint a magyar bika szarva:</p> | <p>Még5Lövés : Yo ! Feri le Serf ! Tibi le négationniste de Trianon alias 3T ! Jóska le populaire, Sanyi le <i>betyár</i> de Bakony ! Tibi de droite le shaman – représente ! Les tartines de graisse² – représente ! Les cyclistes de camping³ – représente ! Et encore les DJs⁴ – dans la place !</p> <p>Salut salut ! Attends attends attends attends... Yo, que veut le peuple hongrois ? Du hip-hop national hongrois ! Que veut le peuple hongrois ? Du putain de rap populaire, national, hongrois ! Salut ! Attends attends attends attends...</p> <p>Bauxit : Yo, nos oreilles ont du mal, et nos coeurs ne comprennent pas Pourquoi nos radios sont pleines du matin au soir De musique occidentale et non de rap hongrois ? Les médias sont remplis de trucs étrangers C'est pas pour ça qu'on est venu de Lévédia⁵ De la musique hongroise ! Des mots hongrois ! Des rappers patriotiques ! Des fils du hip-hop ! Des beaux textes ! Des thèmes moraux ! Un passé millénaire de bonne conduite ! Parce que du rap sale et de drogués nous n'en avons pas besoin ! Elevons du rap éthique et patriotique ! Celui qui distribue du rap pas éthique et s'en frotte les mains⁶ N'est pas digne de la vivante scène de rap hongroise ! Redresse-toi, montre l'exemple ! Dis la vérité, et le pays sera fier de toi ! N'enfonce pas ton bonnet jusqu'à tes sourcils, Ne baisse pas ton pantalon jusqu'au pubis Le rapped hongrois a un look droit, Une moustache tordue, pas une sorte de pilosité ! La moustache du rapped hongrois est comme les</p> |
|--|---|

1 Dans Jancsó Miklós, *Kelj fel, komám, ne aludjál!* (2002)

2 « Spécialité » hongroise qui consiste à étaler de la graisse animale sur une tranche de pain... Désigne en même temps les ado skateurs trendy.

3 Un vélo de camping est une petite bicyclette un peu ridicule, très populaire en Hongrie où elles étaient fabriquées.

4 *Lemezlovász*, litt. *Lemez* = dique + *lovász* = palefrenier, donc = DJ, mais la terminologie *Lemezlovász* est obsolète, dépassée après les années 1980 donc ici volontairement passéiste (et ridicule). D'autant que *lovász* signifie palefrenier et non jockey.

5 Lieu le plus reculé connu aujourd'hui comme foyer d'origine des premières tribus hongroises.

6 Sous-entendu : dans l'attente de faire de l'argent.

| | |
|--|---|
| <p>Fölfelé áll, nem lekonyul, körszakállhoz nem hasonul!</p> | <p>cornes du taureau hongrois : elle se tient droite, ne tombe pas, pas comme une barbe circulaire !</p> |
| <p>Hip-hop... Hungarian: hip-hop...</p> | |
| <p>Még5Lövés: Várja',várja',várja', várja'... Magyar rapper ne viseljen baseballsapkát, Mely eltakarja szép magyar homlokát! Magyar rapper viseljen darutollas főveget, Magyar nyelven szavaljon szép magyar szöveget! Legények! Van nekünk Tisza sportcipő, Nyugati márkát hordja csak a nyugati rappelő!</p> | <p>Még5Lövés : Attends attends attends attends... Les rappeurs hongrois ne portent pas de casquette Parce que ça cache le beau front hongroises Le rappeur hongrois porte le chapeau à plumes En langue hongroise il déclame de beaux textes hongrois ! Les mecs ! Il y a chez nous des baskets Tisza, les marques occidentales ne sont portées que par les rappeurs occidentaux</p> |
| <p>Ha te aztat mondod gangsta, én aztat mondom betyár, De a betyár helyett aztat is mondhattam volna, hogy zsvány. Zsíros hajú suhancok majmolják az obszcén "usás" rappet. A TV ontja a nyugati szennyet. Szép magyar hazánkról rap-dalok miért nem születtek? Mikor vannak szép tájaink: A végtelen Alföld, Európában a tűzok-madár már csak itt költ, Gyönyörű Balaton: ez a magyar tenger, Ezekről szóljatok, a magyar népnek ez kell!</p> | <p>Si tu te dis « gangsta », je me dis « <i>betyár</i> »¹, Mais à la place de <i>betyár</i> j'aurais aussi pu me dire <i>zsvány</i>² De jeunes racailles aux cheveux gras singent le rap américain obscène³ La télé est pleine des déchets occidentaux Pourquoi n'y a-t-il pas de morceaux de rap hongrois à propos de notre beau pays ? Quand y a-t-il de si beaux paysages, l'Alföld sans fin, En Europe l'oiseau Tűzok n'est qu'ici Magnifique Balaton : c'est la mer hongroise⁴ Parlez de tout ça, c'est ce qu'il faut au peuple hongrois !</p> |
| <p>Bauxit: Ez Vazulnak, Koppánynak vére! Idegenajkú rapperek, félre! Kun Bélás rapperek, keletre menjete! Clintonos rapperek, nyugaton a helyetek! Ez Vazulnak, Koppánynak vére! Idegenajkú rapperek, félre! Kun Bélás rapperek, keletre menjete! Clintonos rapperek, nyugaton a helyetek!</p> | <p>Bauxit : Ceci est le sang de Vazul et Koppány⁵ ! Que les rappeurs en langue étrangère se cassent ! Les rappeurs à la Kun Béla⁶, cassez-vous à l'Est ! Les rappeurs à la Clinton, cassez-vous à l'Ouest ! Ceci est le sang de Vazul et Koppány⁷ ! Que les rappeurs en langue étrangère se cassent ! Les rappeurs à la Kun Béla, cassez-vous à l'Est ! Les rappeurs à la Clinton, cassez-vous à l'Ouest !</p> |
| <p>Még5Lövés: Csángó breakesek - Szevasztok! Székely deszkások - Szevasztok!</p> | <p>Még5Lövés : Les break-dancers de Csángó⁸ – représente ! Les skateurs de Székely⁹ – représente !</p> |

1 Désigne les brigands hongrois du XIX^e siècle qui arpentaient la grande plaine hongroise.

2 Autre nom pour les bandits hongrois de la grande plaine.

3 Phrase dont il est difficile de traduire les subtilités : 1) *subanc* est une façon anachronique, datée de parler des adolescents qui sont toujours dans un mauvais coup ; 2) *majmolják*, forme conjuguée du verbe *majmolni*, signifie « copier », mais l'étymologie nous ramène vers *majom*, le « singe », donc péjoratif, 3) *usás* [prononcé : « ouchache », le « s » se prononçant « ch » en hongrois] est l'adjectif formé depuis USA, à une époque reculée où personne ne savait comment que USA signifiait Etats-Unis.

4 Le Balaton est le plus grand lac de Hongrie, traditionnellement appelé la « mer hongroise » puisque la Hongrie n'a pas de littoral. Le Balaton, globalement apprécié des Hongrois, reste un lac entouré de beaucoup de plages de béton datant du communisme, l'ironie quant à l'expression populaire est ici palpable.

5 Deux des leaders originaux des tribus hongroises.

6 Kun Béla fut le chef du premier gouvernement (éphémère, 130 jours) communiste en Hongrie en 1919. Il représente, aux yeux des conservateurs hongrois, le mal originaire du communisme.

7 Deux des leaders originaux des tribus hongroises.

8 Les habitants de Csángó sont une minorité hongroise de la Moldavie/Roumanie de l'Est.

9 Les habitants de Székely sont une minorité hongroise de Transylvanie/Roumanie de l'Est.

| | |
|---|--|
| <p>Vajdasági falfirászok - Szevasztok! Felvidéki zsványok - Szevasztok!</p> | <p>Les graffeurs de Vajdaság¹ – représente ! Les <i>zsvány</i> de Felvidék² – représente !</p> |
| <p>Hip-hop... Hungarian: hip-hop...</p> | |
| <p>"Állok a pusztában, gatyám lobog. Seggem kilóg, gyomrom korog. Nézek a magosba, gondolok nagyot! Magyar égre magyar csillagot! Nyugati szél fú, délibáb ragyog. Magyar vagyok, szittyá vagyok! Nem vágyok sokra, de egyet akarok: Magyar nemzeti hip-hopot!</p> | <p>Je suis étendu dans l'Alföld³, mon pantalon battu par le vent Mon cul est à l'air, mon ventre gronde Je regarde les hauteurs, mes pensées sont grandes Dans le ciel hongrois brillent les étoiles hongroises Le vent de l'Ouest souffle, un mirage brille⁴. Je suis Hongrois, je suis Scythe⁵. Je ne suis pas beaucoup, mais je veux une chose : Du hip-hop national hongrois !</p> |
| <p>...</p> | <p>...</p> |

1 Les habitants de Vajdaság sont une minorité hongroise de la Serbie du Nord.

2 Les habitants de Felvidék sont une minorité hongroise de la Slovaquie du Sud.

3 L'Alföld est la grande plaine hongroise, caractéristique de ses paysages et de ses mentalités.

4 *Délibáb* signifie « mirage », mais mot à mot se décompose en *déli* = « Sud » et *báb* = « poupée », jouant ainsi sur les directions Ouest/Sud.

5 *Szittyá* est un mot hongrois archaïque signifiant les Scythes, peuples disparus du centre de l'Europe. Ceci correspond à une théorie nationaliste sur l'origine des Hongrois, utilisée par certains pour prouver qu'ils sont plus hongrois que les autres hongrois.

ANNEXE 3 : LE QUESTIONNAIRE

Ce questionnaire est la réduction d'un questionnaire de neuf pages qui servit aussi de bilan d'étape des questionnements en deuxième et troisième année de thèse. Conçu donc dès le départ dans un but indicatif, tous les entretiens s'en sont largement éloigné. Je le présente ici afin que le lecteur puisse déterminer l'orientation de mes questionnements à ce moment de la thèse, en remerciant encore Jean-Pierre Bertin-Maghit et Kristian Feigelson pour leur aide précieuse dans sa constitution, partageant avec moi leurs belles expériences d'histoire orale.

I – Carte d'identité

Nom, prénom, âge : Célibataire/marié/divorcé : Structure familiale (frères et sœurs ? parents en vie ?) : Profession des parents ? Appartenaient-ils à une religion ? Etaient-ils croyants, ou aussi pratiquants ? Et vous ? Avez-vous reçu une forme d'éducation politique par vos parents ? Adhéraient-ils au PC ? Avez-vous, à une époque de votre vie, adhéré au PC ? Avez-vous des parents/proches dans le milieu du cinéma/artistique ?

Quelles études avez-vous faites, où ? Quels diplômes ? Y avez-vous fait des rencontres qui se sont révélées importantes dans votre carrière ? Comment êtes-vous arrivé à travailler dans le milieu du cinéma ? Avez-vous travaillé ailleurs ? Quelles langue(s) parlez/comprenez-vous ? Avez-vous voyagé à l'étranger ?

Avez-vous travaillé pour la télévision ? Pour quelles raisons (financières, amitiés, intérêts, etc.) ? Quels sont les principales personnes (réalisateurs, prods, acteurs, etc.) avec qui vous avez travaillé ? Comment avez-vous été amené à les rencontrer, à travailler avec eux ?

Quels sont vos loisirs, passe-temps favoris ? Quelles sont les personnes dont vous êtes le plus proche (famille, amis, etc.) ?

II – mémoire politique, économique, législative

Quel rapport entretenez-vous à votre histoire nationale ? Comment y avez-vous perçu l'évolution du climat économique ? Le moral de la société hongroise ? Comment perceviez-vous, par rapport à la Hongrie, la situation des autres pays du bloc de l'est, et celle des pays occidentaux ?

Comment, aujourd'hui, percevez-vous l'expérience du communisme en Hongrie ? Celle de la démocratie depuis 89 ? Que pensez-vous de la situation politique et économique actuelle de la Hongrie ? Vous souvenez-vous d'événements ayant sensiblement modifié votre relation à l'idéologie (communisme puis démocratie) ou aux gouvernements ?

III – Sociologie

Quels ont été les principaux lieux et organismes de votre vie sociale et culturelle ? Y avez-vous fait des rencontres importantes ? De quoi y discutiez-vous ? Quels médias d'information utilisiez-vous (radio, télévision, journaux, samizdats, autres) ?

Aviez-vous le sentiment de faire partie d'une marge de la société globale, intellectuelle, artistique ? D'appartenir à un groupe ? Qu'est-il devenu ?

Quels rapports entreteniez-vous avec l'État ? Étiez-vous engagé politiquement, socialement ? Quels étaient les points fondamentaux de votre engagement ? Comment qualifieriez-vous la force de votre engagement ? Comment le mettiez-vous en pratique ? Se retraduisait-il dans vos créations ?

Quelles sont les instances de socialisation (famille, amis, scolaire, etc.) les plus formatrices de votre engagement ? Comment décririez-vous l'évolution, depuis votre enfance jusqu'à aujourd'hui, de votre engagement politique, social et artistique ? Quels en ont été les événements (politiques, législatifs, sociaux, familiaux, etc.) fondamentaux ?

Votre engagement a-t-il eu des influences sur votre vie privée et/ou professionnelle ? Avez-vous connu des succès, ou des échecs ? Avez-vous, à un moment, le sentiment de vous être désengagé ou d'avoir reconverti votre engagement ?

IV – Cinéma et histoire

Dans le monde du cinéma, pensez-vous qu'il y ait eu une rupture dans les années 1980-1990 ? En quelle année, et pourquoi ? Étiez-vous conscient des ressemblances esthétiques entre les films sur lesquels vous avez travaillé et d'autres ?

Pensez-vous qu'il y ait un lien (thématique, esthétique, narratif) entre l'histoire hongroise et les films des années 1990 ?

Annexe 4 : récurrences dans les équipes de Tarr et Fehér

Dans les tableaux de récurrences, ne sont présents que les collaborateurs ayant participé à au moins trois œuvres, ou que l'on retrouve chez les autres cinéastes et films du corpus. Dans le cas de Tarr, par souci de lisibilité, ne figurent que les récurrences formées à partir de *Almanach d'Automne*. Toujours par souci de lisibilité, les dénominations exactes des postes, variant quelques fois d'intitulé pour une fonction très proche, ont pu être gommées au profit d'une appellation générique.

| Titre ¹ | | AA | D | ST | VP | HW | Pg | HL | CT | C | P |
|------------------------|----------------------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| Date de sortie | | 1984 | 1988 | 1994 | 1995 | 2000 | 2004 | 2007 | 2011 | 1990 | 1998 |
| Réalisation | Tarr Béla | x | x | x | x | x | | x | x | | |
| | Hranitzky Ágnes | | x | x | x | x | | x | x | | |
| | Fehér György | | | | | | | | | x | x |
| Scénario | Tarr Béla | | x | x | | x | | x | x | | x |
| | Krasznahorkai László | | x | x | | x | | x | x | | |
| Musique | Víg Mihály | x | x | x | | x | x | x | x | | |
| Ingénieur son | Kovács György | | | x | | x | x | x | | | |
| Montage | Hranitzky Ágnes | x | | x | | x | | x | x | | |
| | Czeilik Mária | | | | | | | | | x | x |
| | Szentandrás Éva | | | x | | | | | | | x |
| Chef opérateur | Medvigy Gábor | x | | x | | x | | | | x | |
| | Gurbán Miklós | | | | | x | | | | x | x |
| | Fred Kelemen | | | | | | | x | x | | |
| Décorateur | Katona Sándor | | | x | | x | | x | x | | x |
| | Tóth Béla Zsolt | | | x | | x | | x | | | x |
| Chef décorateur | Pauer Gyula | x | | x | | x | | | | x | x |
| Costumes | Breckl János | | | x | | x | | x | x | x | x |
| Fahrtmester | Tóth János | | | x | | x | x | x | x | | |
| Munkatársak | Eröss Csaba | | | x | | x | | x | x | | |
| | Havasi Mária | | | x | | x | | x | | | x |
| | Kajdácsi Brigitta | | x | x | | x | | x | | | |
| Acteurs | Derzsi János | x | x | x | | x | | x | x | x | x |
| | Székely Miklós B. | x | x | x | | | | | | x | |

1 Les titres sont abrégés ainsi : *Almanach d'automne* (AA), *Damnation* (D), *Le Tango de Satan* (ST), *Voyage sur la plaine* (VP), *Les Harmonies Werckmeister* (HW), *Prologue* (Pg), *L'Homme de Londres* (HL), *Le Cheval de Turin* (CT), *Crépuscule* (C), *Passion* (P).

| | | | | | | | | | | | |
|--|-----------------------|--|---|---|--|---|--|---|---|---|---|
| | Pauer Gyula | | x | x | | x | | x | | x | |
| | Kamondy Ágnes | | x | x | | x | | x | | | |
| | Felugossy László | | | x | | x | | x | | | |
| | Almássy Albert Éva | | | x | | x | | x | x | | |
| | Járai Alfréd | | | x | | x | | x | | | |
| | Bók Erika | | | x | | | | x | x | | |
| | Lázár Kati | | | | | x | | x | | x | |
| | Kormos Mihály | | | x | | x | | x | x | | |
| | Fekete András | | | x | | x | | | | | |
| | Haumann Péter | | | | | x | | x | | x | x |

Annexe 5 : récurrences dans les équipes de Janisch

| Titre ¹ | | R&R | Zizi | MP | LVF | ON | LC | Másnap |
|------------------------------|--------------------|------|------|------|------|----------------|------|--------|
| Date | | 1981 | 1983 | 1984 | 1985 | 1991 | 1997 | 2004 |
| Réalisateur | Janisch Attila | X | X | X | X | X | X | X |
| Scénario | Janisch Attila | X | X | X | X | | | |
| | Forgách András | X | X | X | | X | X | X |
| Consultant | Forgách András | | | | X | | | |
| Ingénieur son | Sipos István | | X | X | X | X | X | X |
| Montage | Kornis Anna | X | X | X | X | X | X | |
| Assistante monteuse | Szentandrási Éva | | | | | X | X | |
| Chef opérateur | Sas Tamás | | | X | | X | | |
| | Medvigy Gábor | | | | | | X | X |
| Assistant réalisateur | Horváth Zoltán | | X | X | X | X | | |
| Chef décorateur | Kovács Attila F. | | | | | X | X | X |
| Producteur | Miskolczi Péter | | | | | | X | X |
| Munkatársak | Illés Klára | X | X | X | X | X | | |
| | Várad György | X | X | X | | | | |
| | Juhász Róbert | | | X | X | X | | |
| | Varga Imre | | | X | X | X ² | X | |
| | Simon György | | | | X | X | | X |
| | Tóth László | | | | X | | X | X |
| Acteurs | Törőcsik Mari | | X | | | | X | |
| | Ujlaki Dénes | | X | X | | X | X | X |
| | Tóth József | | X | | | X | X | |
| | Péter Andorai | | | X | X | | | |
| | Fekete András | | | X | | | X | X |
| | Kovács Lajos | | | | X | X | | X |
| | Almássy Albert Éva | | | | | X | X | X |

¹ Les titres sont abrégés ainsi : *Robert és Robert* (R&R), *Zizi* (Zizi), *Másik part* (MP), *Lélegzetvisszafolytra* (LVF), *Ombre sur la neige* (ON), *Long crépuscule* (LC), *Másnap* (Másnap).

² Est crédité comme truqueur sur ce film.

ARCHIVES

SOURCES DOCUMENTAIRES

- *Filmkultúra* : revue spécialisée et organe de communication de la MMA puis de la MMK (les références précises des articles et bulletins consultés sont dans la bibliographie). Dépouillement systématique de 1980 à 2005.
- *Filmévkönyv. A magyar film egy éve*. Catalogue de la production cinématographique hongroise annuelle. Dépouillement systématique de 1980 à 2005.
- *Magyar Filmszemle katalógus* : catalogue du festival annuel du film à Budapest. Dépouillement systématique de 1980 à 2005.

- Országos Film- és Videoforgalmazási, Adattár. Publié annuellement par le Művelődési és Közoktatási Minisztérium Film- és Video főosztály. Dépouillement systématique du premier semestre 1989 jusqu'à fin 1996.

- Magyar Mozgóképek Közalapítvány alapító okirata, módosításokkal egységes szerzetben. Disponible sur <https://net.jogtar.hu/getpdf?docid=A09K0591.MKA&targetdate=&printTitle=Magyar+Mozg%C3%B3k%C3%A9p+K%C3%B6zalap%C3%ADtv%C3%A1ny&getdoc=1>. Tous les liens ont été consultés pour la dernière fois le 12 septembre 2018.
- Magyar Történelmi Film Közalapítvány alapító okirata. Disponible sur http://www.nefmi.gov.hu/letolt/minisz/alapito_okirat/kozalap/alapito_okirat_magy_tort_film_kozalap.pdf
- Jelentés a Magyar Mozgóképek Közalapítvány átvilágításáról. Disponible sur <https://dw99kd9o82oas.cloudfront.net/wp-content/uploads/2012/11/mmka2-gazd11.pdf?x11502>
- 2004. évi II. törvény a mozgóképről. Disponible sur <https://net.jogtar.hu/jogszabaly?docid=A0400002.TV>
- 2006. évi XLV. Törvény a mozgóképről szóló 2004. évi II. Törvény módosításáról. Disponible sur <https://web.archive.org/web/20111006082610/http://www.complex.hu/kzldat/t0600045.htm/t0600045.htm>

ENTRETIENS

- ADOBATI, Mario, Entretien avec Víg Mihály (compositeur), 30 avril 2014.
- , Entretien avec Másik János (compositeur), Forgách András (auteur et scénariste) et Marcovich Anikó, 8 juillet 2015.
- , Entretien avec Janisch Attila (cinéaste), 27 juillet 2015.
- , Entretien avec Janisch Attila (2), 28 mars 2017.
- , Entretien avec Derzsi János (acteur), 1er avril 2017.
- , Entretien avec Sas Tamás (chef opérateur) et son épouse, Csikesz Judit, 14 avril 2017.
- , Entretien avec Kornis Anna (monteuse), 16 avril 2017.
- , Entretien avec Víg Mihály (2), 20 avril 2017.
- , Entretien avec Szabó Ildikó (cinéaste), 21 avril 2017.
- , Entretien avec Kovács Attila F. (chef décorateur), 28 avril 2017.
- , Entretien avec Kovács Attila F., (2), 2 mai 2017.
- , Entretien avec Sipos István (ingénieur son) et son épouse, 5 mai 2017.

BIBLIOGRAPHIE

Avertissements

- Les articles parus dans la revue mensuelle *Filmvilág* sont tous disponibles sur : http://www.filmvilag.hu/xereses_frame.php?&ev=2000&mod=tartalom
- Les articles parus jusqu'à la fin de l'année 1995 dans la revue *Filmkultúra* sont disponibles sur : http://mandarchiv.hu/cikk/4703/A_nyomtatott_Filmkultura_archivuma
- Les références suivies de [C], de [J] ou de [P] sont disponibles respectivement sur *Cairn.info*, *Journals.openedition.org* ou *Persée.fr*.
- Tous les hyperliens ont été consultés pour la dernière fois le 12 septembre 2018.

1. FAIRE DE L'HISTOIRE AVEC LE CINÉMA

1.1. THÉORIES ET MÉTHODOLOGIES DES HISTOIRES ET DES GÉOGRAPHIES

- d'ALMEIDA, Fabrice et MARÉCHAL, Denis, *L'histoire orale en questions*, Bry-sur-Marne, INA, 2013, 138 p.
- ANHEIM, Étienne, « Face à l'histoire identitaire », *Le Monde*, 28 septembre 2016. Disponible sur https://www.lemonde.fr/livres/article/2016/09/28/face-a-l-histoire-identitaire_5005003_3260.html.
- ARIÈS, Philippe, « L'histoire des mentalités », dans *La Nouvelle Histoire*, éd. Jacques Le Goff, Paris, Complexe, 1988, p. 167-190.
- ARTIERÈS, Philippe, « L'inscription dans un courant historiographique majeur », *Sociétés & Représentations* (40), février 2015, p. 343-349.
- BARASH, Jeffrey Andrew, « Les sources de la mémoire », dans *Revue de Métaphysique et de Morale* (1), mars 1998, p. 137-148.
- , « Analyzing Collective Memory », dans *On Memory: an Interdisciplinary Approach*, éd. Doron Mendels, Bern, Peter Lang, 2007, p. 101-116.
- , « Les enchevêtrements de la mémoire », dans *Paul Ricoeur, de l'homme faillible à l'homme capable*, éd. Gaëlle Fiasse, Paris, PUF, 2008, p. 19-36.
- , « Articulations temporelles de la mémoire et de l'histoire : une interprétation de la mémoire collective à partir de l'oeuvre Reinhardt Koselleck », *Revue germanique internationale* (25), 2017, p. 109-118.
- BENJAMIN, Walter, « Le narrateur. Réflexions à propos de l'oeuvre de Nicolas Leskov » [1939], dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2003, p. 264-298 (coll. « Folio Essais », 418).
- , « Paris, capitale du XIX^e siècle. Exposé » [1939], dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2003,

- p. 374-402 (coll. « Folio Essais », 418).
- , « Sur le concept d'histoire » [1940], dans *Ecrits français*, Paris, Gallimard, 2003, p. 432-456 (coll. « Folio Essais », 418).
- BERQUE, Augustin, « L'habitat insoutenable. Recherche sur l'histoire de la désurbanité », *L'Espace géographique*, tome 31 (3), 2002, 241-251. [J]
- , « Logique des lieux de l'écoumène », *Communications* (87), 2010, p. 17-26. [J]
- , « Paysage, morphose, mésologie », École nationale d'architecture de Paris-La Villette, 1er décembre 2017. Disponible sur <http://ecoumene.blogspot.com/2018/03/paysage-morphose-berque-Moreau.html>.
- BLOCH, Marc, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 2002, 159 p. (coll. « Références. Histoire »).
- BOIA, Lucian, *Pour une histoire de l'imaginaire*, Paris, Belles Lettres, 1998, 253 p. (coll. « Vérité des mythes », 17).
- BOQUET, Damien, « L'erreur de Lucien Febvre : anti-historiographie de l'histoire des émotions », 2013, disponible sur <http://emma.hypotheses.org/2067>.
- BOUCHERON, Patrick, « Ce que peut l'histoire : leçon inaugurale de Patrick Boucheron au Collège de France », *Dailymotion*, décembre 2015. Disponible sur <https://www.dailymotion.com/video/x3k4j2e>.
- BOSSÉNO, Christian-Marc et VOVELLE, Michel, « Des mentalités aux représentations », *Sociétés & Représentations* (2), 2001, p. 15-28.
- BRAUDEL, Fernand, « Lucien Febvre et l'histoire », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* (12), n° 2, 1957, p. 177-182.
- , « Extrait de la préface de *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* », dans *Écrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 2013, p. 11-40. (coll. « Champs Histoire »).
- , « Histoire et sciences sociales : la longue durée », dans *Écrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 2013, p. 41-84. (coll. « Champs Histoire »).
- CARR, Edward Hallett, *What Is History?*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1977, 159 p.
- CHARTIER, Roger, « Le Monde comme représentation », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* (6), décembre 1989, p. 1505-1520.
- CORBIN, Alain, « “Le vertige des foisonnements” Esquisse panoramique d'une histoire sans nom », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* (1), mars 1992, p. 103-126.
- *et alii*, « De l'histoire des représentations à l'histoire sans nom. Entretien avec Alain Corbin », *Politix* (21), premier trimestre 1993, p. 7-14.
- CORNELIBEN, Christoph, « Histoire du temps présent et culture mémorielle en Europe », *Histoire, Économie et Société* (2), juin 2016, p. 107-120.
- DELPORTE, Christian et DUPRAT, Annie (éd.), *L'événement : images, représentations, mémoire*, Paris, Créaphis, 2003, 265 p.
- DESCAMPS, Florence, *Les sources orales et l'histoire : récits de vie, entretiens, témoignages oraux*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2006, 287 p. (coll. « Sources d'histoire »).
- DI MÉO, Guy, « Composantes spatiales, formes et processus géographiques des identités », *Annales de Géographie* (638-639), octobre 2004, p. 339-362.
- DOSSE, François, *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien : entre sphinx et phénix*, PUF, 2010, 352 p.
- DUBY, Georges, « Histoire sociale et idéologies des sociétés », dans *Faire de l'histoire I. Nouveaux problèmes*,

- éd. Jacques Le Goff et Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1974, p. 203-230.
- , *L'histoire continue*, Paris, Odile Jacob, 1992, 220 p.
- DUPRONT, Alphonse, « Problèmes et méthodes d'une histoire de la psychologie collective », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* (1), février 1961, p. 3-11.
- FLEURY-VILATTE, Béatrice (éd.), « De l'événement à la question de la médiatisation », dans *Récit médiatique et histoire*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 19-28.
- FRANCASTEL, Pierre, « Art et sociologie », *L'Année sociologique* (2), 1940-1948, p. 491-527.
- , « Art et Histoire : Dimension et mesure des civilisations », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* (2), avril 1961, p. 297-316.
- , « Art, forme, structure », *Revue internationale de philosophie* (73-74), avril 1965, p. 361-386.
- GINZBURG, Carlo, *Mythes emblèmes traces. Morphologie et histoire*, Lagrasse, Verdier, 2010, 376 p.
- HULAK, Florence, « En avons-nous fini avec l'histoire des mentalités ? » *Philonsorbonne* (2), 15 avril 2008, p. 89-109. [J]
- KRACAUER, Siegfried, *L'histoire, des avant-dernières choses*, Paris, Stock, 2006, 366 p.
- LE GOFF, Jacques (éd.), « Les mentalités : une histoire ambiguë », dans *Faire de l'histoire III. Nouveaux objets*, Paris, Gallimard, 1974, p. 106-129.
- LEPETIT, Bernard (éd.), « Histoire des pratiques, pratique de l'histoire », dans *Les Formes de l'expérience : une autre histoire sociale*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 9-22 (coll. « L'évolution de l'humanité »).
- , « Le présent de l'histoire », dans *Les Formes de l'expérience : une autre histoire sociale*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 273-298 (coll. « L'évolution de l'humanité »).
- MAROU, Henri-Irénée, *De la connaissance historique* [1954], Paris, Seuil, 2016, 320 p.
- NORA, Pierre (éd.), « Le retour de l'événement », dans *Faire de l'histoire I. Nouveaux problèmes*, Paris, Gallimard, 1974, p. 285-307.
- , « La nation sans nationalisme », *Espaces Temps* (1), 1995, p. 66-69.
- NOIRIEL, Gérard, « Comment on récrit l'histoire. Les usages du temps dans les *Écrits sur l'histoire* de Fernand Braudel », *Revue d'histoire du XIX^e siècle* (25), 2002. [J]
- PODLECH, Adalbert, « La représentation : une histoire du concept » [1972], trad. Didier Renault, *Trivium* (16), 2014. [J]
- POMIAN, Krzysztof, « L'histoire des structures », dans *La Nouvelle Histoire*, éd. Jacques Le Goff, Paris, Complexe, 1988, p. 109-136.
- PROST, Antoine, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Points, 2014, 370 p.
- REVEL, Jacques (éd.), « Micro-analyse et construction du social », dans *Jeux d'échelles : la micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard, 1996, p. 15-36.
- RICOEUR, Paul, *Temps et Récit I. L'intrigue et le récit historique* [1983], Paris, Seuil, 2006, 404 p.
- , *Temps et Récit III. Le temps raconté* [1983], Paris, Seuil, 1985, 435 p.
- , « Histoire et Mémoire », dans *De l'histoire au cinéma*, éd. Antoine de Baecque et Christian Delage, Paris, Complexe, 1998, p. 17-28.
- ROBIN, Régine, « Identités et mémoires de substitution », *Lignes* (3), 2001, p. 250-274.
- , « Un passé d'où l'expérience s'est retirée », *Ethnologie française* (3), 3 octobre 2007, p. 395-400.
- ROUSSO, Henri, « Les dilemmes d'une mémoire européenne », dans *Historicités*, éd. Christian Delacroix, François Dosse et Patrick Garcia, Paris, La Découverte, 2009, p. 203-221. [C]
- VAN NUJIS, Laurence, « Reflet », Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*. Disponible sur <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/68-reflet>.

- VEYNE, Paul, « L'histoire conceptualisante », dans *Faire de l'histoire I. Nouveaux problèmes*, éd. Jacques Le Goff et Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1974, p. 94-133.
- VOLTMAN, Daniel, *La Bouche de la vérité, la recherche historique et les sources orales*, Paris, CNRS, 1992, 161 p. (coll. « Cahiers de l'IHTP »).
- VOVELLE, Michel, « L'histoire et la longue durée », dans *La Nouvelle Histoire*, éd. Jacques Le Goff, Paris, Complexe, 1988, p. 77-108.
- , *Idéologies et mentalités*, Paris, Gallimard, 1992, 358 p. (coll. « Folio Histoire », 48).

1.2. ÉTUDES HISTORIQUES

- ARIÈS, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours* [1975], Paris, Seuil, 1990, 237 p. (coll. « Points Histoire », 31).
- , *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1975, 316 p. (coll. « Points Histoire », 20).
- , *L'Homme devant la mort, T. II. La mort ensauvagée* [1977], Paris, Seuil, 1997, 344 p. (coll. Points Histoire », 20).
- DE BAECQUE, Antoine, « Le sang des héros. Figures du corps dans l'imaginaire politique de la révolution française », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* (4), décembre 1987, p. 553-586.
- , « Apprivoiser une histoire déchaînée : dix ans de travaux historiques sur la Terreur (1992-2002) », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* (4), août 2002, p. 851-865.
- BLOCH, Marc, *Les rois thaumaturges. Etude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre* [1924], Paris, Gallimard, 1983, 542 p. (coll. « Bibliothèque des histoires »).
- , *Les Caractères originaux de l'histoire rurale française I*, Paris, Armand Colin, 1932, 266 p.
- , *La Société féodale* [1939-1940], Édition électronique, 2007, disponible sur http://www.lelibertaire.xyz/Bloch_societe_feodale.pdf
- BOIA, Lucian, *La fin du monde : une histoire sans fin*, Paris, La Découverte, 1989, 257 p.
- BOUREAU, Alain, « La compétence inductive. Un modèle d'analyse des représentations rares », dans *Les Formes de l'expérience : une autre histoire sociale*, éd. Bernard Lepetit, Paris, Albin Michel, 1995, p. 23-38 (coll. « L'évolution de l'humanité »).
- BURGUIÈRE, André, « Le changement social : brève histoire d'un concept », dans *Les Formes de l'expérience : une autre histoire sociale*, éd. Bernard Lepetit, Paris, Albin Michel, 1995, p. 253-272 (coll. « L'évolution de l'humanité »).
- , « Porneia revisitée », *Pallas* (88), 2012, p. 235-241.
- CHARTIER, Roger, « Culture écrite et littérature à l'âge moderne », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* (4-5), octobre 2001, p. 783-802.
- CORBIN, Alain, « L'histoire de la violence dans les campagnes françaises au XIX^e siècle : esquisse d'un bilan », *Ethnologie française* (3), septembre 1991, p. 224-236.
- DUBY, Georges, *Le dimanche de Bouvines : 27 juillet 1214*, Paris, Gallimard, 1973, 302 p.
- , *Le Moyen Âge : de Hugues Capet à Jeanne d'Arc (987-1460)*, Paris, Hachette Littératures, 1998, 510 p. (coll. « Pluriel », 928).
- ELIADE, Mircea, *Traité d'histoire des religions* [1949], Paris, Payot, 1979, 390 p.
- FARGE, Arlette, *La vie fragile. Violence, pouvoirs et solidarités à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Seuil, 1986, 354 p.

- FEBVRE, Lucien, *Philippe II et la Franche-Comté. Etude d'histoire politique, religieuse et sociale*, Paris, Flammarion, 1912, 538 p.
- , *Martin Luther, un destin* [1928], Paris, Presses Universitaires de France, 1988, 210 p.
- , *Le Problème de l'incroyance au XVIe siècle : La Religion de Rabelais* [1942], Paris, Albin Michel, 1947, 549 p.
- FRANCASTEL, Pierre, « Réflexions nouvelles sur un vieux procès : L'art italien et le rôle personnel de saint François », *Annales. Histoire, Sciences sociales* (4), décembre 1956, p. 481-489.
- , « La fin de l'Impressionnisme : esthétique et causalité », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* (4), août 1962, p. 737-745.
- GINZBURG, Carlo, *Le fromage et les vers : l'univers d'un meunier du XVIe siècle*, Paris, Aubier, 1980, 301 p.
- LEFEBVRE, Georges, « Foules révolutionnaires », *Annales historiques de la Révolution française* (61), février 1934, p. 1-26.
- LE GOFF, Jacques, *Saint Louis*, Paris, Gallimard, 1996, 976 p. (coll. « Bibliothèque des histoires »).
- , *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion, 1997, 367 p.
- , *L'Europe est-elle née au Moyen Age ?*, Paris, Seuil, 2003, 341 p. (coll. « Faire l'Europe »).
- LEPETTI, Bernard et REVEL, Jacques, « L'expérimentation contre l'arbitraire », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* (1), février 1992, p. 261-265.
- LE ROY LADURIE, Emmanuel, *Les paysans de Languedoc* [1966], Paris, Flammarion, 1969, 383 p. (coll. « Champ historique », 7).
- , *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324* [1975], Paris, Gallimard, 1991, 640 p. (coll. « Folio Histoire », 9).
- , *Le Carnaval de Romans. De la chandeleur au mercredi des cendres (1579-1580)* [1979], Paris, Gallimard, 1986, 426 p.
- MANDROU, Robert, « Le baroque européen : mentalité pathétique et révolution sociale », *Annales. Histoire, Sciences sociales* (5), octobre 1960, p. 898-914.
- MICHELET, Jules, *Histoire de France (Préface)*, Paris, A. Lacroix & cie., 1870, 44 p.
- MUCHEMBLED, Robert, *Une histoire du diable, XII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2002, 404 p. (coll. « Points histoire »)
- RAMBOUR, Muriel, « Histoire, mémoire et identité nationale. Un triptyque allemand à l'épreuve des évolutions sociales contemporaines », *Temporalités. Revue de sciences sociales et humaines* (5), 2006. [J]
- REVEL, Jacques, « Autour d'une épidémie ancienne : la peste de 1666-1670 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* (4), décembre 1970, p. 953-983.
- RICCI, Giovanni, « Naissance du pauvre honteux : entre l'histoire des idées et l'histoire sociale », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* (1), février 1983, p. 158-177.
- STORA, Benjamin, *La gangrène et l'oubli : la mémoire de la guerre d'Algérie* [1991], Paris, La Découverte, 2011, 376 p.
- , *Imaginaires de guerre : les images dans les guerres d'Algérie et du Viêt-nam* [1997], Paris, La Découverte, 2004, 257 p.
- VOVELLE, Michel, *La mentalité révolutionnaire : société et mentalités sous la Révolution française*, Paris, Editions sociales, 1985, 290 p. (coll. « 1789-1989 », 11).
- WARBURG, Aby, « L'entrée du style idéal antiquisant dans la peinture du début de la Renaissance » [1914], dans *Essais florentins*, Paris, Hazan, 2015, p. 221-243.

1.3 LES RÉGIMES D'HISTORICITÉ

- ABELÈS, Marc, « Construction européenne, démocratie, historicité », *Vingtième siècle. Revue d'histoire* (117), janvier-mars 2013, p. 57-68.
- AERTS, Koen et BEVERNAGE, Berber, « Haunting pasts: time and historicity as constructed by the Argentine Madres de Plaza de Mayo and radical Flemish nationalists », *Social History* (4), novembre 2009, p. 391-408.
- AGNESE, Roberta et HARTOG, François, « Des images pour penser la catastrophe : dialogue sur la photographie et le présentisme » [2015], dans *L'apocalypse : une imagination politique (XIX^e-XXI^e siècles)*, éd. Catherine Coquio *et alii*, Presses Universitaires de Rennes, 2018, p. 17-36.
- BANTIGNY, Ludivine, « Historicités du XX^e siècle : quelques jalons pour une notion », *Vingtième siècle. Revue d'histoire* (117), janvier-mars 2013, p. 13-25.
- , « Le temps politisé : quelques enjeux politiques de la conscience historique en mai-juin 68 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* (117), janvier-mars 2013, p. 215-229.
- BANTIGNY, Ludivine et DELUERMOZ, Quentin, « Entretien avec Christophe Charle : autour de *Discordance des temps : une brève histoire de la modernité* », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* (117), janvier-mars 2013, p. 231-246.
- BEAUPRÉ, Nicolas, « La guerre comme expérience du temps et le temps comme expérience de guerre. Hypothèses pour une histoire du rapport au temps des soldats français de la Grande Guerre », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* (117), janvier-mars 2013, p. 166-181.
- BLOCKER, Déborah et HADDAD, Élie, « Le présent comme inquiétude : temporalités, écritures du temps et actions historiographiques », *Revue d'histoire moderne & contemporaine* (53-3), 2006, p. 160-169. [C]
- BONANSEA, Marion, « Le “futur passé” : récit de guerre épique et expérience du temps », dans *Les Temps épiques : structuration, modes d'expression et fonction de la temporalité dans l'épopée*, Claudine Le Blanc et Jean-Pierre Martin (éd.), Publications numériques du REARE, 2018. Disponible sur <http://publis-shs.univ-rouen.fr/reare/index.php?id=345>.
- BOUCHERON, Patrick et HARTOG, François, *L'histoire à venir*, Toulouse, Anarchisis, 2018, 77 p.
- BOUTON, Christophe, « Hartog's Account of Historical Times and the Rise of Presentism », *History* (360), avril 2019, p. 309-330.
- BRANCHE, Raphaëlle, « “Au temps de la France” : identités collectives et situation coloniale en Algérie », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* (117), janvier-mars 2013, p. 199-213.
- CAPELLE-POGĂCEAN, Antonela, « Imaginaires, pratiques et politiques du revenir », *Critique internationale* (47), avril-juin 2010, p. 9-17.
- CHRÉTIEN, Jean-Pierre, « Les aventures de la conscience historique au Rwanda », *Esprit* (364), 2010, p. 103-121.
- DAMBRE, Marc, « Mémoires de fils et mélancolie bipolaire », *L'Esprit Créateur* (4), hiver 2010, p. 97-109.
- DELACROIX, Christian, « Généalogie d'une notion », dans *Historicités*, éd. Christian Delacroix, François Dosse et Patrick Garcia, Paris, La Découverte, 2009, p. 29-45. [C]
- , DOSSE, François et GARCIA, Patrick, « Sur la notion de régime d'historicité. Entretien avec François Hartog », dans *Historicités*, éd. Christian Delacroix, François Dosse et Patrick Garcia, Paris, La Découverte, 2009, p. 133-149.

- DELAHAYE, Lydie, « Le musée, à la recherche du contemporain », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* (123), 2014, p. 207-209. [C]
- DELUERMOZ, Quentin, « Les formes incertaines du temps. Une histoire des historicités est-elle possible ? », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* (117), janvier-mars 2013, p. 3-11.
- DOSSE, François, « L'histoire à l'épreuve de la guerre des mémoires », *Cités* (33), 2008, p. 31-42.
- , « Reinhart Koselleck entre sémantique historique et herméneutique critique », dans *Historicités*, éd. Christian Delacroix, François Dosse et Patrick Garcia, Paris, La Découverte, 2009, p. 115-129. [C]
- DROIT, Emmanuel, « Jeunesse allemande et sortie de guerre dans la zone d'occupation soviétique (1945-1949) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* (108), octobre-décembre 2010, p. 99-111.
- DUARA, Prasenjit, « Histoire et concurrence des temps : le cas de l'Asie orientale », trad. Ludivine Bantigny, *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* (117), janvier-mars 2013, p. 27-41.
- FERRIER, Michaël, « Fukushima ou la traversée du temps : une catastrophe sans fin », *Esprit* (6), juin 2014, p. 33-43.
- GARCIA, Patrick, « Les régimes d'historicité : un outil pour les historiens ? Une étude de cas : la « guerre des races », *Revue d'histoire du XIX^e siècle* (25), 2002, p. 43-56. Disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=_di5eNMBabk.
- GNASSOUNOU, Victor, « Haïti : le défi d'un nouveau régime d'historicité », *Présence Africaine* (169), 2004, p. 41-56.
- LABORIER, Pascale (éd.), « Temps, histoire et historicité : un point de vue historien », dans *Historicités de l'action publique*, Paris, PUF, 2003, p. 515-527.
- HARTOG, François, « Marshall Sahlins, Des îles dans l'histoire », *Annales* (6), 1989, p. 1361-1363.
- , *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps* [2001], Paris, Points, 2015, 321 p.
- , « Conclusion », *Vingtième siècle. Revue d'histoire* (117), janvier-mars 2013, p. 247-250.
- , « Temps de l'histoire, temps de la littérature : réflexions sur la conjoncture contemporaine », Centre Malher, 2013.
- *et alii*, « Discordance des temps », *Revue internationale et stratégique* (91), 28 octobre 2013, p. 7-16.
- , LENCLUD, Gérard, « Régimes d'historicité », dans *L'État des lieux des sciences sociales*, éd. Alexandru Dutu et Nobert Dodille, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 18-38.
- HOOK, Jochen, « La contribution de Reinhart Koselleck à la théorie de l'histoire », dans *Historicités*, éd. Christian Delacroix, François Dosse et Patrick Garcia, Paris, La Découverte, 2009, p. 133-149. [C]
- JEWSIEWICKI, Bogumil, « Photographe de l'absence Sammy Baloji et les paysages industriels sinistrés de Lubumbashi », *L'Homme* (198-199), avril-septembre 2011, p. 95.
- JOUHAUD, Christian, « Voir et ne pas voir le passé : Maigret et les témoins récalcitrants », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* (112), décembre 2011, p. 83-97.
- KOSELLECK, Reinhart, *Le futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, EHESS, 2016, 398 p.
- LACOUR, Philippe, « Figures temporelles », dans *EspacesTemps.net* [En ligne], 1er juin 2004. Disponible sur <https://www.espacestemp.net/articles/figures-temporelles/>.
- MALL, Laurence, « L'avoir-été et le n'être-plus : le travail de la mémoire révolutionnaire dans *Le Nouveau Paris* (1798) de L. S. Mercier », *MLN* (4), septembre 2011, p. 889-904. Disponible sur <https://www.jstor.org/stable/41300849>.

- NOBLET, Arnaud, « Déprofessionnalisation du journalisme ou retour aux sources ? », dans *Identity and Intercultural Communication*, éd. Nicoleta Corbu *et alii*, [s.l.], Cambridge Scholars, 2015, p. 488-503.
- RANCIÈRE, Jacques, « Autonomie et historicisme : la fausse alternative. Sur les régimes d'historicité de l'art », *Entretiens*, 13 décembre 2003. Disponible sur <http://www.entretiens.asso.fr/Ulm/2003/Histoire/Ranciere.html>.
- SCHAUB, Jean-Frédéric, « Expériences du temps. Entretien avec François Hartog », *Politika*, 8 mars 2017. Disponible sur <https://www.politika.io/fr/entretien/entretien-francois-hartog>.
- SERVOISE-VICHERAT, Sylvie, « Responsabilité de l'écrivain au présent et engagement "présentiste" », *Marges* (9), novembre 2010, p. 98-113. [J]
- TORNATORE, Jean-Louis, « Beau comme un haut fourneau. Sur le traitement en monument des restes industriels », *L'Homme* (170), avril-juin 2004, p. 79-116 (p. 80).
- TROTTIER, Danick, « Les compositeurs face au passé musical : l'attrait pour l'écriture orchestrale dans la trajectoire de quelques compositeurs québécois », *Circuit* (1), 26 avril 2017, p. 25-39. Disponible sur <https://doi.org/10.7202/1039670ar>.
- WAHNICH, Sophie et ZAOUI, Pierre, « Présentisme et émancipation. Entretien avec François Hartog », *Vacarme*, 8 novembre 2010. Disponible sur <https://vacarme.org/article1953.html>.
- ZÉKIAN, Stéphane, « Le discours du progrès dans l'*Histoire de la civilisation en Europe* de Guizot : l'historien rattrapé par son sujet », *Revue française d'histoire des idées politiques* (23), 1er semestre 2006, p. 55-82.

1.4. THÉORIES, MÉTHODOLOGIES ET PRATIQUES DE LA SOCIOLOGIE

- BECKER, Howard Saul, « Notes sur le concept d'engagement » [1960], *Tracés. Revue de Sciences humaines* (11), octobre 2006. [J]
- , *Les mondes de l'art* [1988], Paris, Flammarion, 2010, 379 p.
- BERTING, Jan, « Identités collectives et images de l'Autre : les pièges de la pensée collectiviste », *Hermès, La Revue* (30), février 2001, p. 41-58.
- BERTRAND, Romain, « Par-delà le grand récit de la Nation : l'identité nationale au prisme de l'histoire globale », *Savoir/Agir* (2), 2007, p. 51-60.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Sociologie des publics*, Paris, La Découverte, 2003, 122 p.
- FEIGELSON, Kristian, *La fabrique filmique : métiers et professions*, Paris, Colin, 2011, 256 p. (coll. « Cinéma/arts visuels »).
- FILLIEULE, Olivier, « Propositions pour une analyse processuelle de l'engagement individuel », *Revue française de science politique* (51), janvier 2001, p. 199-215.
- , LILIAN, Mathieu et PÉCHU, Cécile (éd.), *Dictionnaire des mouvements sociaux*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 2009, 651 p. (coll. « Références. Sociétés en mouvement »).
- FOUCAULT, Michel, « Un système fini face à une demande infinie », dans *Sécurité sociale : l'enjeu*, Paris, Syros, 1983, p. 39-63, disponible sur <http://1libertaire.free.fr/MFoucault276.html>.
- GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, 372 p. (coll. « Idées »).
- , *Qu'est-ce que la Sociologie ?*, Paris, Gonthier, 1966, 149 p. (coll. « Médiations »).
- HAEGEL, Florence et LAVABRE, Marie-Claire, « Identité et mémoire : des trajectoires individuelles dans des mondes qui disparaissent », dans *L'identité en jeux. Pouvoirs, identifications, mobilisations*, éd. Martin

- Denis-Constant, Paris, Éditions Karthala, 2010, p. 225-243 (coll. « Recherches internationales »). [C]
- HALBWACHS, Maurice, « La Mémoire collective et le temps » [1947], *Cahiers Internationaux de Sociologie* (101), décembre 1996, p. 45-65.
- HALPERN, Catherine, « L'identité. Histoire d'un succès », dans *Identité(s) : l'individu, le groupe, la société*, Auxerre, Sciences Humaines Éditions, 2016, p. 5-13 (coll. « Synthèse »). [C]
- LECLERCQ, Catherine et PAGIS, Julie, « Les incidences biographiques de l'engagement », *Sociétés contemporaines* (84), 16 janvier 2012, p. 5-23.
- MARIE, Michel, *La nouvelle vague : une école artistique*, Paris, Colin, 2013, 126 p. (coll. « 128 Cinéma image », 180).
- MAUGER, Gérard, « "L'identité nationale" en France. Entretien avec Gérard Noiriel », *Savoir/ Agir* (2), 2007, p. 79-89.
- MEYRAN, Régis, *Le mythe de l'identité nationale*, Paris, Berg International, 2009, 191 p.
- , « Les historiens face à l'identité nationale. Entretiens avec Gérard Noiriel », dans *Identité(s) : l'individu, le groupe, la société*, éd. Catherine Halpern, Auxerre, Sciences Humaines Éditions, 2016 p. 267-270 (coll. « Synthèse »). [C]
- MOLINIÉ, Georges et VIALA, Alain, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, 320 p.
- SORLIN, Pierre, *Sociologie du cinéma : ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier Montaigne, 1977, 319 p. (coll. « Histoire »).
- , *European Cinemas, European Societies, 1939-1990*, New York, Routledge, 1991, 247 p. (coll. « Studies in film, television, and the media »).
- THIESSE, Anne-Marie, *La Création des identités nationales : Europe XVIII-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1999, 307 p.
- , « La fabrication culturelle des nations européennes », dans *Identité(s) : l'individu, le groupe, la société*, éd. Catherine Halpern, Auxerre, Sciences Humaines Éditions, 2016, p. 255-66 (coll. « Synthèse »). [C]
- WILLEMEZ, Laurent, « Perseverare Diabolicum : l'engagement militant à l'épreuve du vieillissement social », *Lien social et Politiques* (51), 2004, p. 71-82. [J]
- WITORSKI, Richard, « La notion d'identité collective », dans *La question identitaire dans le travail et la formation : contributions de la recherche, état des pratiques et étude bibliographique*, éd. Mokhtar Kaddouri et alii, L'Harmattan, 2008, p. 195-213 (coll. « Logiques Sociales »). Disponible sur <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00798754>.

1.5. HISTORIOGRAPHIES, THÉORIES ET MÉTHODOLOGIES DE L'HISTOIRE DU CINÉMA

- ALBERA, François, « Leçons d'histoire(s) (en France) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* (50), 2006, p. 9-27.
- ALLEN, Robert Clyde et GOMERY, Douglas, *Film History: Theory and Practice*, New York, McGraw-Hill, 1993, 276 p.
- BADIOU, Alain et DE BAECQUE, Antoine (éd.), *Cinéma*, Paris, Nova, 2010, 419 p.
- DE BAECQUE, Antoine, *L'histoire-caméra*, Paris, Gallimard, 2008, 496 p.

- , « Jean-Luc Godard et la critique des temps de l'histoire », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* (117), janvier-mars 2013, p. 149-164.
- BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre *et alii*, « Cinéma et histoire – entretien avec Marc Ferro », *Canal U*, 8 décembre 2015. Disponible sur [https://www.canal-u.tv/video/ehess/cinema et histoire entretien avec marc ferro.26503](https://www.canal-u.tv/video/ehess/cinema_et_histoire_entretien_avec_marc_ferro.26503)
- , « Marc Ferro : un historien et les images », dans Martin Goutte *et alii* (éd.), *L'Histoire en images. L'oeuvre audiovisuelle de Marc Ferro*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, à paraître, p. 27-67.
- BORDWELL, David et THOMPSON, Kristin, *Film History: An Introduction* [1994], New York, McGraw-Hill Higher Education, 2010, 780 p.
- BRUNETTA, Gian Piero, « Histoire et historiographie du cinéma », *Histoire du cinéma. Problématique des sources*, éd. Irène Bessière et Jean A. Gili, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, 2004, p. 211-256.
- DELAGE, Christian et ROUSSELLIER, Nicolas, « Présentation », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* (1), 1995, p. 3-4. [P]
- , « Cinéma, enfance de l'histoire », dans *De l'histoire au cinéma*, éd. Christian Delage et Antoine de Baecque, Paris, Complexe, 1998, p. 61-98.
- , GUIGUENO, Vincent, *L'historien et le film*, Paris, Gallimard, 2004, 362 p. (coll. « Folio Histoire », 129).
- DELPORTE, Christian *et alii* (éd.), *La guerre après la guerre : images et construction des imaginaires de guerre dans l'Europe du XX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde, 2010, 448 p. (Coll. « Histoire culturelle »)
- DUPUY, Pascal, « Histoire et cinéma », *L'Homme et la Société* (4), 2001, p. 91-107.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, « Le film, un fait social », *Réseaux. Communication – Technologie – Société* (99), 2000, p. 13-47. [P]
- FERRO, Marc, « Le film : une contre-analyse de la société ? », dans *Faire de l'histoire III. Nouveaux objets*, éd. Jacques Le Goff et Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1974, p. 315-341.
- , *Analyse de film, analyse de société*, Paris, Hachette, 1975, 135 p.
- , *Cinéma et histoire* [1977], Paris, Gallimard, 1993, 290 p. (coll. « Folio Histoire », 55).
- GAUTHIER, Christophe, « Le cinéma : une mémoire culturelle », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* (52), septembre 2007, p. 9-26.
- GAUTHIER, Philippe, « L'histoire amateur et l'histoire universitaire : paradigmes de l'historiographie du cinéma », *Cinémas : revue d'études cinématographiques* (2-3), 2011, p. 87-105. Disponible sur <https://id.erudit.org/iderudit/1005585ar>.
- GUBERN, Roman, « L'histoire du cinéma par rapport à ses théories esthétiques », *Histoire du cinéma. Problématique des sources*, éd. Irène Bessière et Jean A. Gili, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, 2004, p. 271-280.
- ISHAGHPOUR, Youssef, *Historicité du cinéma*, Tours, Farrago, 2004, 221 p.
- KLEINBERGER, Alain, « Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler* (1947). Illustration et défense d'une histoire (du cinéma) controversée », *Cahiers philosophiques* (143), 2015, p. 9-32. [C]
- LE FORESTIER, Laurent, « Présentation », *Cinémas : revue d'études cinématographiques* (2-3), 2011, p. 7-26. Disponible sur <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2011-v21-n2-3-cine1815110/1005582ar/resume/>.
- LÉVY, Jacques, « De l'espace au cinéma », *Annales de Géographie* (694), décembre 2013, p. 689-711.
- LAGNY, Michèle, *De l'histoire du cinéma : méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, A. Colin, 1992, 298 p.

- (coll. « Cinéma et audiovisuel »).
- , « Le Film et le Temps braudélien », *Cinémas : revue d'études cinématographiques* (5), janvier-février 1994, p. 15-39.
- MAECK, Julie et STEINLE, Matthias, « Entretien avec Marc Ferro et Pierre Sorlin », dans *L'image d'archives : Une image en devenir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020, p. 281-296 (coll. « Histoire »). Disponible sur <http://books.openedition.org/pur/46560>.
- , « Entretien avec Sylvie Lindeperg et Laurent Véray », dans *L'image d'archives : Une image en devenir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020, p. 297-318 (coll. « Histoire »). Disponible sur <http://books.openedition.org/pur/46560>.
- MANDROU, Robert, « Histoire et cinéma », *Annales ESC* (1), janvier-mars 1958, p. 140-149.
- MARIN, Louis, « Déposition du temps dans la représentation peinte », *Nouvelle Revue de Psychanalyse* (41), 1990, p. 55-68.
- PERIVOLAROPOULOU, Nia, « Siegfried Kracauer : “un outsider attire l'attention” », *L'Homme et la société* (3), 1996, p. 179-183.
- PITHON, Rémy, « Cinéma et histoire : bilan historiographique », *Vingtième siècle, revue d'histoire* (46), avril-juin 1995, p. 5-13.
- QUARESIMA, Leonardo, « De faux amis : Kracauer et la filmologie », *Cinémas : revue d'études cinématographiques* (2-3), 2009, p. 333-358. [J]
- , « Relire *From Caligari to Hitler* de Siegfried Kracauer », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, (57), avril 2009, p. 31-73. [J]
- RANCIÈRE, Jacques, *L'Historicité du cinéma*, dans *De l'histoire au cinéma*, éd. Christian Delage et Antoine de Baecque, Paris, Complexe, 1998, p. 45-60.
- REVEL, Jacques, « Un exercice de désorientation : Blow up », dans *De l'histoire au cinéma*, éd. Antoine de Baecque et Christian Delage, Paris, Complexe, 1998, p. 99-110.
- SCHWARTZ, Vanessa R., « Film and History », *Histoire@Politique. Politique, culture, société* (19), janvier-avril 2013. [C]
- TORTAJADA, Maria, « Du “national” appliqué au cinéma », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* (54), février 2008, p. 9-27. [J]
- VEZYROGLOU, Dimitri, *Pour une histoire culturelle du cinéma*, Habilitation à diriger des recherches, Université de Lorraine (Metz), novembre 2019, 108 p.

1.6. ÉTUDES HISTORIQUES DU CINÉMA

- ANDREW, Dudley, « Le Cinéma français des années 30 : histoire esthétique et histoire culturelle », dans *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, éd. Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 1985, p. 89-100.
- BENGHOZI, Pierre-Jean et DELAGE, Christian (éd.), *Une histoire économique du cinéma français : 1895-1995 ; regards franco-américains*, Paris, L'Harmattan, 1997, 364 p. (coll. « Champs visuels »).
- BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre, *Le Cinéma français sous Vichy. Les films français de 1940 à 1944*, Paris, Albatros, 1980, 195 p.
- , *Le cinéma sous l'occupation : le monde du cinéma français de 1940 à 1946*, Paris, Perrin, 2002, 472 p.

- , *Lettres filmées d'Algérie : des soldats à la caméra (1954-1962)*, Paris, Nouveau Monde, 2015, 367 p.
- BORDWELL, David, Janet, Staiger et Kristin, Thompson (éd.), *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960* [1985], London, Routledge, 1991, 506 p.
- CIMENT, Michel, *Le Crime à l'écran : une histoire de l'Amérique*, Paris, Gallimard, 1992, 192 p.
- DELAGE, Christian, *La Vision nazie de l'histoire à travers le cinéma documentaire du III^e Reich*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1989, 252 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, « Ouvrir les camps, fermer les yeux », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* (5), octobre 2006, p. 1011-1049.
- ELSAESSER, Thomas, « La notion de genre et le film comme produit “semi-fini” : l'exemple de *Weihnachtsglocken* de Franz Hofer (1914) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* (50), 15 décembre 2006, p. 67-85. [J]
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Le Film noir : histoire et significations d'un genre populaire subversif*, Paris, CNRS Editions, 2012, 438 p. (coll. « Biblis Cinéma », 127).
- FERRO, Marc (éd.), « Aux États-Unis, cinéma et conscience de l'histoire », dans *Film et Histoire*, EHESS, Paris, 1984, p. 145-150.
- GARÇON, François, *De Blum à Pétain : cinéma et société française (1936-1944)*, Paris, Le Cerf, 2008, 235 p. (coll. « Septième art », 70).
- GASTYNE, Marco et VEZYROGLOU, Dimitri, « Mémoire nationale et cinéma français en 1928, *La Merveilleuse Vie de Jeanne d'Arc* », dans *L'événement : images, représentations, mémoire*, éd. Christian Delporte et Annie Duprat, Paris, Créaphis, 2003, p. 231-248.
- GAUTHIER, Christophe, « Le Cinéma des nations : invention des écoles nationales et patriotisme cinématographique (1910-1930) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* (4), décembre 2004, p. 58-77.
- GILL, Jean, *L'Italie de Mussolini et son cinéma*, Paris, Veyrier, 1985, 203 p.
- GOLDMANN, Annie, *Cinéma et Société moderne. Le cinéma de 1958 à 1968 : Godard, Antonioni, Resnais, Robbe-Grillet*, Paris, Anthropos, 1971, 248 p.
- GUILLAUME-GRIMAUD, Geneviève, *Le cinéma du Front populaire*, Paris, L'herminier, 1986, 228 p. (coll. « Le cinéma et son histoire »).
- JEANCOLAS, Jean-Pierre, *Le Cinéma des français. La Ve République (1958-1978)*, Paris, Stock, 1979, 477 p.
- , *15 ans d'années trente : le cinéma des Français, 1929-1944*, Paris, Stock, 1983, 383 p. (coll. « Stock Cinéma »).
- LEUTRAT, Jean-Louis, *L'alliance brisée : le Western des années 20*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985, 448 p.
- LÉVY, Ophir, « Les images clandestines. De la sédimentation d'un imaginaire des “camps” et de son empreinte fossile sur le cinéma français et américain (des années 1960 à nos jours) », Thèse de Doctorat d'État, Panthéon-Sorbonne – Paris 1, 2013, 739 p.
- LINDEPERG, Sylvie, *La Voie des images : quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Lagrasse, Verdier, 2013, 280 p.
- , *Les Écrans de l'ombre : la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français, 1944-1969* [1997], Paris, Points, 2014, 567 p. (coll. « Points Histoire » 490).
- , WIEVIORKA, Annette, « Les deux scènes du procès Eichmann », *Annales. Histoire, Sciences sociales* (6), décembre 2008, p. 1249-1274.
- ORY, Pascal, « De “Ciné-Liberté” à La Marseillaise : Espoirs et limites d'un cinéma libéré (1936-1938) »,

- Le Mouvement social* (91), juin 1975, p. 153-175.
- PITHON, Rémy, « Cinéma suisse de fiction et “défense nationale spirituelle” de la Confédération helvétique (1933-1945) », *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine* (2), 1986, p. 254-279. [J]
- PRÉDAL, René, *La Société française (1914-1945) à travers le cinéma*, Paris, Armand Colin, 1972, 347 p.
- ROUSSO, Henry, *Le syndrome de Vichy : de 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, 1990, 414 p. (coll. « Points Série Histoire », 135).
- SIMSOLO, Noël, *Le Film noir : vrais et faux cauchemars*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005, 445 p.
- VEZYROGLOU, Dimitri, *Le cinéma en France à la veille du parlant : un essai d'histoire culturelle*, Paris, CNRS, 2011, 380 p.
- WILLIAMS, Raymond, « British Film History: New Perspectives », dans *British Cinema History*, éd. James Curran et Vincent Porter, Londres, Weidenfeld et Nicolson, 1983, p. 9-23.

2. DOCUMENTS RELATIFS À LA HONGRIE

2.1. HISTOIRE ET SOCIÉTÉ

- [Anonyme], « Debate on the Hungarian Electoral Law », *Hungarian Spectrum* (blog), 20 avril 2017, disponible sur <http://hungarianspectrum.org/tag/janos-szeky/>.
- AQUATIAS, Christine, « Les contributions des intellectuels aux débats et événements », dans *Mutations en Europe médiane*, éd. Gabriel Wackermann, Violette Rey et Marie-Christine Aquatias, Paris, CNED-Sedes, 1997, p. 81-116.
- BALÁZS, István, « The Readjustment of Public Administration from the Political Transformation to Today », dans *Transformation in Hungarian Law (1989-2006): Selected Studies*, éd. Vanda Lamm, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2007, p. 83-116.
- BÁRÁNY, Anzelm, « There Was Once a Freedom of the Press », dans *From Totalitarian to Democratic Hungary: Evolution and Transformation 1990-2000*, éd. Mária Schmidt et László G. Tóth, Boulder, New York, Social Science Monographs / Atlantic Research and Publications, 2000, p. 1-74. (coll. « East European monographs », 574).
- BARÁT Erzsébet, « Gender Craze: Revoking the MA in Gender Studies in Hungary and Right-wing Populist Rhetoric », *Eurozine*, 10 janvier 2020. Disponible sur <https://www.eurozine.com/gender-craze/>.
- BENZIGER, Karl, « The Funeral of Imre Nagy: Contested History and the Power of Memory Culture », *History and Memory* (2), automne-hiver 2000, p. 142-164.
- BERNARD, Michel, « Miklos Molnár, De Béla Kun à Janos Kádár. Soixante-dix ans de communisme hongrois », *Annales. Economies, sociétés, civilisations* (1), 1988, p. 242-244. [P]
- BOZÓKI, András, « The Politics of Worst Practices: Hungary in the 2010s », *Les dossiers du CERI*, 10 février 2015, disponible sur <http://sciencespo.fr/ceri/fr/content/dossiersduceri/politics-worst-practices-hungary-2010s>.
- BRAGYOVA, András, « Legal Change, Continuity of Law, and the Denial of the Past – A Contribution to the Legal Theory of the Regime Change », dans *Transformation in Hungarian Law (1989-2006): Selected Studies*, éd. Vanda Lamm, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2007, p. 11-40.
- BRUSZTI, László et STARK, David, *Postsocialist pathways: Transforming Politics and Property in East Central Europe*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 1998, 284 p.
- CASTELLAN, Georges, *Histoire des peuples de l'Europe centrale*, Paris, Fayard, 1994, 528 p.
- CAZES, Sandrine, « Hongrie », *Revue de l'OFCE* (34), 1990, p. 103-115.
- COLAS, Dominique (éd.), « Société civile, État, nation », dans *L'Europe post-communiste*, Paris, PUF, 2002, p. 1-112.
- DEZSÉRI, Kálmán, « Évolution de l'économie hongroise », dans *La Hongrie au XX^e siècle : regards sur une civilisation*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 85-101.
- DÖVÉNYI, Zoltán, « Les effets sociaux de la transition en Hongrie », *Revue Géographique de l'Est* (43), janvier-février 2003, disponible sur <http://rge.revues.org/2467>.
- DRWESKI, Bruno, « Les paysages politiques du post-communisme », dans *Les territoires centre-européens : dilemmes et défis. L'Europe médiane en question*, éd. Violette Rey, Paris, Découverte, 1998, p. 55-83.
- ENYEDI, György, « Y a-t-il un pouvoir local en Hongrie ? », dans *Régions et pouvoirs régionaux en Europe de*

- l'Est et en URSS*, éd. Jean Radvanyi et Violette Rey, Paris, Masson, 1989, p. 51-56. (coll. « Recherches en géographie »).
- GYÖRGY, Péter, « Hungarian Marginal Art in the Late Period of State Socialism », dans Boris, *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art Under Late Socialism*, éd. Erjavec, Aleš et Groiš, Berkeley, University of California Press, 2003, p. 175-207.
- GAZIER, Anne, « Le bouleversement des institutions et de la vie politique », dans *L'Europe post-communiste*, éd. Dominique Colas, Paris, PUF, 2002, p. 113-258.
- GAZSÓ, Ferenc, « Orientations by Generations in an Unstable Social Environment » [1995], dans *The Small Transformation. Society, Economy and Politics in Hungary and the New European Architecture*, éd. György Lengyel et Zsolt Rostoványi, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2001, p. 336-65.
- HARASZTI, Miklós, *Salaire aux pièces : ouvrier dans un pays de l'est*, Paris, Seuil, 1976, 185 p. (coll. « Combats »).
- HAVASRÉTI, József, *Alternatív regiszterek: a kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban*, Budapest, Typotex, 2006, 329 p.
- JANISCH, Attila, « Orbán Viktor harmadik ciklusa, avagy a gonosz előhívása », *Magyarnarancs*, 23 octobre 2018, disponible sur <https://magyarnarancs.hu/publicisztika/janisch-attila-orban-viktor-harmadik-ciklusa-avagy-a-gonosz-elohivasa-2-resz-114495>.
- , « Orbán egyértelműsítette, hogy az országnak semmi szüksége az ellenzékre », *Magyarnarancs*, 5 avril 2020, disponible sur <https://magyarnarancs.hu/publicisztika/janisch-attila-orban-egyertelmusitette-hogy-az-orszagnak-semmi-szuksege-az-ellenzekre-128495>.
- KEMENY, István, « The Unregistered Economy in Hungary », *Soviet Studies* (3), 1982, p. 349-366.
- KIS, János, « Entre réforme et révolution : trois hypothèses sur la nature du changement de régime en Europe de l'Est », *L'autre Europe* (28-29), 1994, p. 13-28.
- KLANICZAY, Gábor, « L'Underground politique, artistique, rock (1970-1980) », *Ethnologie française* (2), juin 2006, p. 283-297.
- KONRÁD, György et SZELENYI, Iván, *La Marche au pouvoir des intellectuels*, Paris, Seuil, 1974, 249 p.
- KORNAI, János, *Du socialisme au capitalisme : l'exemple de la Hongrie*, Paris, Gallimard, 1990, 228 p.
- LAMM, Vanda (éd.), « Préface », dans *Transformation in Hungarian Law (1989-2006): Selected Studies*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2007, p. XIII-XX.
- LARCHER, Gérard *et alii*, *La Hongrie dans l'Union européenne*, Paris, Sénat, 2000, 135 p.
- LEBOR, Adam, « The Failure of the Hungarian Left », *Dissent*, 07 mai 2010. Disponible sur <https://www.dissentmagazine.org/blog/the-failure-of-the-hungarian-left>.
- LENDVAI, Paul, *Les Hongrois. Mille ans d'histoire* [1999], trad. Georges Kassai et Gilles Bellamy, Lausanne, Noir sur Blanc, 2006, 679 p.
- LINZ, Juan J. et STEPAN, Alfred C., *Problems of Democratic Transition and Consolidation: Southern Europe, South America, and Post-communist Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996, 479 p.
- Magyar Tudományos Akadémia Földrajztudományi Kutató Intézete (éd.), *Magyar nemzeti atlasza*, Budapest, Kartográfiai vállalat, 1989, 395 p.
- MAYER, Françoise, « Le passé, une ressource politique ? », dans Françoise Mayer et Marie-Claude Morel (dir.), *L'Europe et ses représentations du passé*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 209-219.
- MINK, Georges, « Adhésion ou désapprobation après dix ans de transformations postcommunistes. État de l'opinion », *Historiens & Géographes* (382), mars 2003, p. 335-342.
- MINTE, George, « La société post-communiste : théories et données sociologiques », dans *L'Europe post-communiste*, éd. Dominique Colas, Paris, PUF, 2002, p. 443-536.

- MOLNÁR, Miklós, *De Béla Kun à János Kádár : soixante-dix ans de communisme hongrois*, Paris, PUF, 1987, 335 p.
- , *La démocratie se lève à l'Est. Société civile et communisme en Europe de l'Est : Pologne et Hongrie*, Genève / Paris, Presses universitaires de France, 1990, 387 p.
- , « La société civile : “avant” et “après” », *Esprit* (177), décembre 1991, p. 27-35.
- PALONEN, Emilia, « Losing the “Left” in Hungary? », *Transform Europe*, 22 octobre 2019. Disponible sur : <https://www.transform-network.net/publications/yearbook/overview/article/journal-052009/losing-the-left-in-hungary/>
- PAPP, Julien, *Espoirs et Violences. De la Hongrie au XX^e siècle*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2013, 284 p.
- RÁCZ, Attila, « Remodelling State Organisation for Legal Protection », dans *Transformation in Hungarian Law (1989-2006): Selected Studies*, éd. Vanda Lamm, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2007, p. 41-62.
- RUPNIK, Jacques, *L'Autre Europe : crise et fin du communisme*, Paris, Odile Jacob, 1993, 384 p.
- , « Le Système politique à l'épreuve de la transition », *L'autre Europe* (28-29), 1994, p. 37-47.
- , « Régressions post-démocratiques et dilemmes européens », *Études du CERI* (191), décembre 2012, p. 11-15.
- SAJÓ, András, « The Development of Freedom of Expression after 1989 », dans *Transformation in Hungarian Law (1989-2006): Selected Studies*, éd. Vanda Lamm, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2007, p. 63-82.
- SÁRKÖZY, Tamás, « Economic Civil Law of the Political Changes in Hungary (1988-2004). A Comprehensive Overview », dans *Transformation in Hungarian Law (1989-2006): Selected Studies*, éd. Vanda Lamm, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2007, p. 117-174.
- SZÚCS, Jenő, *Les Trois Europes*, Paris, L'Harmattan, 1985, 127 p.
- SZIRMAI, Victoria, « La Politique du développement régional et les conflits sociaux en Hongrie », dans *Régions et pouvoirs régionaux en Europe de l'Est et en URSS*, éd. Jean Radvanyi et Violette Rey, Paris, Masson, 1989, p. 65-70. (coll. « Recherches en géographie »).
- VICHNEVSKI, Anatoli, « Des populations aux destins démographiques contrastés », dans *L'Europe post-communiste*, éd. Dominique Colas, Paris, PUF, 2002, p. 393-442.
- WILD, Gérard, « Economie de la transition : le dossier », dans *L'Europe post-communiste*, éd. Dominique Colas, Paris, PUF, 2002, p. 259-392.
- GROZA, Octavian, « Industrie, systèmes économiques et territoires », dans *Les territoires centre-européens : dilemmes et défis. L'Europe médiane en question*, éd. Violette Rey, Paris, La Découverte, 1998, p. 184-213.

2.2. HISTOIRE DES MENTALITÉS, SENSIBILITÉS, ATTITUDES, IDENTITÉS

- BABITS, Mihály, « A Magyar jellemről », dans *Mi a Magyar?*, éd. Gyula Szekfű, Budapest, Magyar Szemle Társaság, 1939, p. 37-86.
- BIBÓ, István (éd.), « La déformation du caractère hongrois et les impasses de l'histoire de la Hongrie » [1948], dans *Misère des petits États d'Europe de l'Est*, Paris, Michel, 1993, p. 379-427 (coll. « Librairie européenne des idées »).
- CAPELLE-POGACEAN, Antonela, « Hongrie des pères, Hongrie des fils », dans *Europe centrale, la mélancolie du réel*, éd. Patrick Michel, Paris, Autrement, 2004, p. 81-96.

- CLARET, Philippe, « Le désenchantement postcommuniste en Europe Centrale et Orientale : éléments pour un diagnostic », dans *Challenges of Transition: the Post-communist Experience(s)*, éd. Ioan Stanomir, Anamaria Elena Gheorghe et Cristina Manolache, Institutul European Iasi, 2014, p. 61-76.
- CONGDON, Lee W. et KIRÁLY, Béla K. (éd.), *The Ideas of the Hungarian Revolution, Suppressed and Victorious (1956-1999)*, Boulder, New York, Columbia University Press, 2002, 731 p. (coll. « East European monographs », 619).
- CSEPELLI, György, *Structures and Contents of Hungarian National Identity. Results of Political Socialization and Cultivation*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1989, 129 p.
- et ÖRKÉNY, Antal, « The Changing Facets of Hungarian Nationalism », *Social Research* (1), 1996, p. 247-286.
- DEME, László, « Perceptions and Problems of Hungarian Nationality and National Identity in the Early 1990s », *International Journal of Politics, Culture, Society* (2), hiver 1998, p. 307-325. Disponible sur <https://www.jstor.org/stable/20019972>.
- DREISZIGER, Nándor F., KIRÁLY, Béla K. et LOTZE, Barbara (éd.), « “Never Again '56!”: Cooptation, Privatization, and Terror in Hungarian Society Since the Revolution », dans *The First War Between Socialist States: the Hungarian Revolution of 1956 and its Impact*, New York, Brooklyn College Press, 1984, p. 519-528.
- HANKISS, Elemér, *Hongrie : diagnostiques. Essai en pathologie sociale*, Genève, Georg, 1991, 257 p.
- , « La société du laisser-aller » [1987], dans *Hongrie : diagnostiques. Essai en pathologie sociale*, Genève, Georg, 1991, 257 p. 75-84.
- , « la perte des valeurs sociales » [1979], dans *Hongrie : diagnostiques. Essai en pathologie sociale*, Genève, Georg, 1991, p. 7-38.
- , « Du sentiment de culpabilité en tant que phénomène social » [1981], dans *Hongrie : diagnostiques. Essai en pathologie sociale*, Genève, Georg, 1991, p. 39-74.
- , « La seconde société » [1985-1988], dans *Hongrie : diagnostiques. Essai en pathologie sociale*, Genève, Georg, 1991, p. 95-139.
- , « Pourquoi ils n'ont pas tiré. Sur les processus de transformation en Europe de l'Est » [1989], dans *Hongrie : diagnostiques. Essai en pathologie sociale*, Genève, Georg, 1991, p. 143-156.
- , « La perte de l'innocence » [1990], dans *Hongrie : diagnostiques. Essai en pathologie sociale*, Genève, Georg, 1991, p. 157-172.
- , « Journal pré-démocratique » [1990], dans *Hongrie : diagnostiques. Essai en pathologie sociale*, Genève, Georg, 1991, p. 173-196.
- , « European Paradigms: East and West, 1945-1994 », *Daedalus* (3), 1994, p. 115-126.
- HORVATH, George et SZABÓ, Miklós, « Problems of Hungarian National Consciousness in the Second Half of the Twentieth Century », *Social Research* (4), hiver 1988, p. 679-714.
- JESZENSZKY, Géza, « The Treaty of Trianon in Contemporary Hungarian Thought », dans éd. Richard P. Mulcahy, *Hungary Through the Centuries: Studies in Honor of Professors Steven Béla Várdy and Ágnes Huszár Várdy*, New York, Columbia University Press, 2012, p. 147-168. (coll. « East European Monographs », 792).
- KONRÁD, György, « Soixante-huitards (Fleurs d'utopie sur l'asphalte des grandes villes) », *Sens public*, 16 février 2009, disponible sur <http://www.sens-public.org/spip.php?article624>.
- KORNAL, János, « La Grande Transformation de l'Europe Centrale et Orientale : succès et désillusions », *Revue d'études comparatives Est-Ouest* (1), 2006, p. 13-61.

- KUNDERA, Milan, « Un occident kidnappé, ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat* (27), mai 1983, p. 3-23.
- LOSONCZY, Anne-Marie, « La Muséification du passé récent en Hongrie post-communiste », *Revue d'études comparatives Est-Ouest* (3), 2006, p. 97-112.
- MICHEL, Patrick (éd.), « D'un imaginaire l'autre », dans *Europe centrale, la mélancolie du réel*, Paris, Autrement, 2004, p. 4-37.
- NOWICKI, Joanna, « L'eupéanité revendiquée ou l'identité de l'Europe médiane », *Hermès* (23-24), janvier 1999, p. 251-258.
- ÖRKÉNY, Antal, « Hungarian National Identity: Old and New Challenges », *International Journal of Sociology* (4), 2005, p. 28-48.
- RAGARU, Nadège, « Fictions d'avenir : sciences et temps des socialismes est-européens », *Cahiers du Monde russe* (1), mars 2015, p. 5-23.
- SZÉKY, János, « A Tradition of Nationalism: The Case of Hungary », *Eurozine* (blog), 11 avril 2014, disponible sur <https://www.eurozine.com/a-tradition-of-nationalism/>.

2.3. OEUVRES LITTÉRAIRES

- FORGÁCH, András, *The Acts of My Mother*, Scribner, 2018, 400 p.
- GÖMÖRI, György, « Vörösmarty Mihály », dans *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760-1850*, éd. Christopher John Murray, New York / Londres, Fitzroy Dearborn, 2004, p. 1196-1198.
- KONRÁD, György, *Le complice* [1970], Paris, Seuil, 1978, 377 p.
- , *Les Fondateurs* [1975], Paris, Seuil, 1975, 220 p.
- , *Le rendez-vous des spectres* [1986], Paris, Gallimard, 1990, 399 p.
- MÁRAI, Sándor, *Ce que j'ai voulu taire*, Paris, Le Livre de poche, 2016, 219 p.
- , *Mémoires de Hongrie* [1972], Paris, Albin Michel, 2004, 423 p.
- MÉSZÖLY, Miklós, *Variations désenchantées*, Paris, Phébus, 1994, 268 p.
- MÉTAYER, Guillaume (éd.), *Budapest 1956 : la révolution vue par les écrivains hongrois*, Paris, Éditions du félin, 2016, 273 p.
- PETRI, György, *L'époque d'imbéciles intrépides arrive*, [s.l.], Font, 1991, 63 p.
- SÁNTA, Ferenc, *Le Cinquième Sceau* [1963], Paris, Gallimard, 1971, 223 p.
- TAR, Sándor, *Notre rue*, Arles, Actes sud, 2001, 244 p.

2.4. GÉOGRAPHIES

- BARÁTH, Etele, « Tendances décentralisatrices dans l'aménagement du réseau urbain hongrois durant la décennie 70 », dans *Régions et pouvoirs régionaux en Europe de l'Est et en URSS*, éd. Jean Radvanyi et Violette Rey, Paris, Masson, 1989, p. 57-64. (coll. « Recherches en géographie »).
- BERÉNYI, István, « The Socio-Economic Transformation and the Consequences of the Liberalisation of Borders in Hungary », dans *New Perspectives in Hungarian Geography*, éd. Ádám Kertész et Zoltán Kovács, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1992, p.143-157.

- BLAIS, Hélène et SZESZLER, Zsuzsa, *Les Villes en Hongrie, ou l'urbanisme en transition*, Ministère de l'équipement, des transports et du logement, 2000, disponible sur http://www.cdu.urbanisme.developpement-durable.gouv.fr/IMG/pdf/EQUATEXA0002744_cle56e1d1.pdf.
- CSENDES, Béla et JÁNOS, László, « Développement et gestion de l'agriculture en Hongrie », *Économie rurale* (83), 1970, p. 5-11.
- ENYEDI, György, « Turning Points of Urbanization in East Central Europe », dans *New Perspectives in Hungarian Geography*, éd. Ádám Kertész et Zoltán Kovács, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1992, p.105-113.
- FEHÉR, István et VANDENBROUCKE, Perrine, « Dynamique des structures agraires hongroises. Quels profils d'exploitation se dessinent ? », *Économie rurale* (325-326), décembre 2011, disponible sur <http://economierurale.revues.org/index3279.html>.
- GRASLAND, Claude, « Existe-t-il une Europe centrale démographique ? », dans *Les territoires centre-européens : dilemmes et défis. L'Europe médiane en question*, éd. Violette Rey, Paris, Découverte, 1998, p. 95-119.
- , « Les noyaux de peuplement en Europe centrale. Concentration spatiale, concentration sociale et intégration politique », dans *Les territoires centre-européens : dilemmes et défis. L'Europe médiane en question*, éd. Violette Rey, Paris, Découverte, 1998, p. 84-94.
- GERBAUD, Florent et VON HIRSCHHAUSEN, Béatrice, « La "question agraire" ou la renaissance d'un vieux défi », dans *Les territoires centre-européens : dilemmes et défis. L'Europe médiane en question*, éd. Violette Rey, Paris, Découverte, 1998, p. 141-166.
- KERESTELY, Krisztina et RAMON, Isabelle, « Budapest, capitale en avance de transition », dans *Les territoires centre-européens : dilemmes et défis. L'Europe médiane en question*, éd. Violette Rey, Paris, Découverte, 1998, p. 246-263.
- KOVÁCS, Zoltán, « Assessing the Postwar Urban Development in Budapest », dans *New Perspectives in Hungarian Geography*, éd. Ádám Kertész et Zoltán Kovács, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1992, p.159-169.
- NEMES-NAGY, József, « Les disparités régionales dans la Hongrie en transition », *Revue Géographique de l'Est* (43), janvier-février 2003, disponible sur <http://rge.revues.org/2466>.
- REY, Violette, « La Frontière matérialisée du système socialiste soviétique », *Photo-interprétation* (6), 1986, p. 31-37.
- , « Les Marquages du pouvoir des États dans l'Europe de l'Est : le phénomène de la frontière », dans *Régions et pouvoirs régionaux en Europe de l'Est et en URSS*, éd. Jean Radványi et Violette Rey, Paris, Masson, 1989, p. 11-18. (coll. « Recherches en géographie »).
- , « Feu l'Europe de l'Est ? », *Annales de Géographie* (555), 1990, p. 564-578.
- , « Après l'Europe de l'Est ? », *L'Espace géographique* (1), 1990-1991, p. 79-90.
- (éd.), « Les territoires centre-européens, défis d'Europe », *Les territoires centre-européens : dilemmes et défis. L'Europe médiane en question*, Paris, Découverte, 1998, p. 13-33.
- WACKERMANN, Gabriel, « De la mobilité planifiée à la mobilité libérale », dans *Mutations en Europe médiane*, éd. Gabriel Wackermann, Violette Rey et Marie-Christine Aquatias, Paris, CNED-Sedes, 1997, p. 31-80.
- , « La Hongrie : une évolution pionnière », dans *Mutations en Europe médiane*, éd. Gabriel Wackermann, Violette Rey et Marie-Christine Aquatias, Paris, CNED-Sedes, 1997, p. 301-320.

3. DOCUMENTS RELATIFS AU CINÉMA HONGROIS

3.1. ÉTUDES SUR L'INDUSTRIE CINÉMATOGRAPHIQUE HONGROISE

- [Anonyme], « Filmművészet, pénz, piac. Beszélgetés Kőhalmi Ferenc filmfőigazgatóval », *Filmvilág* (9), septembre 1985.
- , « Dossier : “Documents” », *Filmkultúra* (9), septembre 1986, p. 9-23.
- , « Hírek », *Filmkultúra* (6), juin 1995, disponible sur http://mandadb.hu/common/file-servlet/document/433887/default/doc_url/1995_06sz.pdf.
- , « Lista a Színház- és Filmművészeti Főiskolán végzett filmrendezőkről, tv-rendezőkről és operatőrökről (1975-től) », *Filmkultúra* (5), mai 1986, p. 35-43.
- , « Mozgóképek és Befogadás Alapítvány », *Filmkultúra* (5), mai 1990, p. 47.
- , « Magyar Mozgóképek Alapítvány », *Filmvilág* (6), avril 1991.
- AUTISSIER, Anne-Marie *et alii*, *Guide du cinéma et de l'audiovisuel en Europe centrale et orientale*, Paris, Institut d'Études Slaves, 1992, 390 p.
- BARACS, Dénes, « Kínai film, kínai élet, kínai politika. Beszélgetés Dósai Istvánnal és Kőhalmi Ferencsel », *Filmvilág* (6), juin 1984.
- BOROS, István, « Lent és fent », *Filmvilág* (8), août 1981.
- BORSOS, Árpád, « A szakmai irányítás átalakulása », dans *A filmterjesztés rendszerének átalakulása, 1982-1992: tények és reflexiók*, éd. Árpád Juhász, Budapest, Filmosz / Opakfi, 1993, p. 67-79.
- BRAUN, Ildikó et SZABÓ, György István (éd.), *Magyar Mozgóképek Alapítvány (1991-1996)*, Budapest, Magyar Mozgóképek Közalapítvány, 1996.
- BREITNER, Miklós, « Haldoklik-e a magyarfilm? », *Filmvilág* (3), mars 1986.
- BINGHAM, Adam, « Introduction by the Editor », dans *East Europe*, éd. Adam Bingham, Bristol, Intellect, 2011, p. 6-10.
- CUNNINGHAM, John, *Hungarian Cinema: From Coffee House to Multiplex*, London / New York, Wallflower Press, 2004, 258 p.
- DEBRECZENI, László, « A magyar filmek forgalmazása », *Filmkultúra* (3), mars 1995.
- DEKISS, Jean-Paul, « Le Cinéma hongrois vu par un producteur français en Hongrie en 1996 », *Cahiers d'études hongroises* (9), 1997-1998, p. 59-62.
- DURST, György, « És a rövidfilmek? », *Filmvilág* (11), novembre 1981.
- ERŐSS, Gábor, et FEIGELSON, Kristian, « Hongrie, Pologne, Tchécoslovaquie (1945-1995). Au-delà du rideau de fer en Europe centrale », dans *Cinéma et régimes autoritaires au XX^e siècle : écrans sous influence*, éd. Raphaël Muller et Thomas Wieder, Paris, PUF, 2008, p. 145-166.
- FÁBRI, Zoltán *et alii*, « A Magyar Film- és Tv-művészek Szövetségének VI. közgyűlése », *Filmkultúra* (3), mars 1981, p. 5-13.
- SABOURAUD, Frédéric, « Quand le cinéma court après son histoire », *Cahiers du Cinéma* (418), avril 1989, p. 33-40.
- GÁLIK, Mihály, « Who Laughs Last... Film and Broadcasting in Hungary », dans *Privatization and Culture: Experiences in the Arts, Heritage and Cultural Industries in Europe*, éd. P. B. Boorsma *et alii*, Boston, Kluwer, 1998, p. 131-141.
- GARNIER, Philippe, « Les neufs vies d'Andy Vajna », *Vanity Fair*, 19 septembre 2014, disponible sur <https://www.vanityfair.fr/culture/ecrans/articles/les-neufs-vies-dandy-vajna/15714>.

- GELENCSÉR, Gábor, « A Balázs Béla Stúdió ötven éve : a kíséréstől a kísérletezésig », *Filmvilág* (12), décembre 2009.
- , *BBS 50 : a Balázs Béla Stúdió 50 éve*, Múcsarnok, 2009, 367 p.
- GERVAI András, « Mafilm-(válság)krónika », *Filmvilág* (12), décembre 2000.
- GOMBÁR, József, « Filmklubmozgalmunk időszerű kérdései », *Filmkultúra* (5), mai 1982, p. 90-97.
- , « A magyar film helyzetéről és a filmszakma újjászervezéséről (Tervezet) », *Filmkultúra* (1), janvier 1987, p. 43-52.
- , *A Magyar játékfilmek nézőszáma és forgalmazási adatai 1948-1987*, Budapest, Mokép, 1987, 269 p.
- GRESKOVITS, Béla, « Reform-közvéleményre van szükség. Beszélgetés Vitézy Lászlóval », *Filmvilág* (3), mars 1984.
- HAMES, Peter (éd.) *The Cinema of Central Europe*, London / New York, Wallflower press, 2004, 291 p. (coll. « 24 Frames »).
- HARASZTI, Miklós, *L'Artiste d'État. De la censure en pays socialiste*, Paris, Fayard, 1983, 248 p.
- , « Hungary's Media Law Package », [s.d., mais basé sur sa communication « Freedom of Press in Hungary du 11 janvier 2011 à Bruxelles], *Institut für die Wissenschaften vom Menschen*, disponible sur <https://www.iwm.at/transit-online/hungarys-media-law-package/>.
- HAVAS, Miklós, « L'économie d'un cinéma en transition », dans *Cinéma hongrois : le temps et l'histoire*, éd. Kristian Feigelson et Jarmo Valkola, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2003, p. 211-221. (coll. « Théorème », 7).
- HORTON, Andrew, « Csardas and Cash: Why Money Alone Won't Help Hungarian Cinema », *Kinoeye* (blog), 1er mars 1999, disponible sur <http://www.ce-review.org/kinoeye/npkinoeye4old.html>.
- IMRE, Anikó (éd.) « Introduction », dans *East European Cinemas*, New York / London, Routledge, 2005, p. XI-XXVI.
- IORDANOVA, Dina, *Cinema of the Other Europe: the Industry and Artistry of East Central European Film*, London / New York, Wallflower Press, 2003, 224 p.
- JEANCOLAS, Jean-Pierre, *L'Œil hongrois : quatre décennies de cinéma à Budapest, 1963-2000*, Budapest, Magyar Filmunió, 2001, 324 p.
- , « À quelles fins, l'histoire ? », dans *Cinéma hongrois : le temps et l'histoire*, éd. Kristian Feigelson et Jarmo Valkola, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2003, p. 245-248. (coll. « Théorème », 7).
- JUHÁSZ, Árpád (éd.), *A kinoszauruszok kora. Tények, reflexiók a kilencvenes évekről*, Debrecen, Mosz / Optikai / DE, 2000, 255 p.
- , *Helybenjárás és/vagy műsorpolitikai kállai kettős? Tények, reflexiók a « pangás » éveiből (1974-1983)*, Debrecen, Mosz / Optikai / DE, 2002, 245 p.
- , *Gúzsba kötve táncolni? Tények, reflexiók a 80-as évek közepéről*, Debrecen, Mosz / Optikai, 2003, 406 p.
- , *A filmterjesztés rendszerének átalakulása, 1982-1992: tények és reflexiók*, Budapest, Filmosz – Opakfi, 1993, 283 p.
- KÖHALMI, Ferenc et NEMESKÜRTY, István, « A továbbmozdulás érdekében », *Filmkultúra* (4), avril 1986, p. 87-94.
- KOLOSI, Tamás, « Válság, változás, mozgókép », *Filmkultúra* (1), janvier 1988, p. 5-8.
- KOLTAY, Gábor et MAJOROS, József (éd.), *Huszonötödik Színház : 1970-1977*, Szabad Tér, 1999, 417 p.
- KÖPECZI, Béla, « Baloldaliság, humanizmus, megújuló szocializmus », *Filmkultúra* (1), janvier 1987, p. 40-42.
- KOVÁCS, András Bálint, « A filmesek házatáján », *Filmkultúra* (9), septembre 1986, p. 3-8.

- KOZMA, Károly, « A szakmai civil társadalom (ön)szerveződése », dans *A filmterjesztés rendszerének átalakulása, 1982-1992: tények és reflexiók*, éd. Árpád Juhász, Budapest, Filmosz / Opakfi, 1993, p. 80-102.
- MARTINEZ, Dominique, « Entretien avec András Bálint Kovács : des nouvelles de Hongrie », *Positif*, (597), novembre 2010, p. 108-111.
- MARX, József, « A magyar film szerkezetéről », *Filmkultúra* (5), mai 1982, p. 19-24.
- MUHI, Klára, « Ötmillió ideális néző kerestetik Fiala Művészek Stúdiója », *Filmkultúra* (1), janvier 1992, p. 27-30.
- PAUL, David, « Hungary: The Magyar on the Bridge », dans *Post New Wave Cinema in Soviet Union and Eastern Europe*, éd. Daniel J. Goulding, Bloomington, Indiana University Press, 1989, p. 172-214.
- PORTUGES, Catherine, « Hungarians in Hollywood », *Film Criticism* (XXI, 2), [s. d.], p. 50-58.
- REVÉSZ, Sándor, *Az érzés és korunk*, Budapest, Sík Kiadó, 1997, 435 p.
- SCHUBERT, Gusztáv, « A látás iskolái? Az egyetemisták és a film », *Filmvilág* (11), novembre 1981.
- , « BBS 50 : Filmsziget », *Filmvilág* (3), mars 2010.
- SNEÉ, Péter, « Gyártásközpontúság apadó terméssel. A magyar film 89 után », *Filmkultúra* (3), mars 1995.
- SÓS B. Péter, « Húzóágazat? Filmtörvény », *Filmvilág* (10), octobre 1997.
- SURÁNYI, Vera, « FiFi: “Azok a focipályán, abban a mezben nem akarunk játszani” », *Filmkultúra* (5), mai 1993.
- , « Dühös, fáradt és szomorú. Beszélgetés Lengyel Lászlóval », *Filmkultúra* (6), juin 1993.
- , « “Sem a politikai, sem a piaci cenzúrának nem lehet kitenni a művet... Hazai szponzorok pedig nincsenek”. Beszélgetés Dárday Istvánnal és Erdőss Pállal », *Filmkultúra* (8), août 1993.
- , « A Magyar Filmunió. Beszélgetés Kézdi-Kovács Zsolttal », *Filmkultúra* (2), février 1994.
- SZEKERES, László, « Beszéljünk őszintén », *Filmvilág* (9), septembre 1986.
- TÓTH, Erzsébet, *Magyar Mozgóképek Közalapítvány (1997-1999)*, Budapest, Magyar Mozgóképek Közalapítvány, 2000, 117 p.
- TÓTH, Klára, « A cenzúra mint alkotótárs. Beszélgetés Bihari Mihállyal », *Filmkultúra* (1), janvier 1988, p. 9-14.
- VARGA, Balázs, *Filmrendszerváltások*, Budapest, L'Harmattan, 2016, 208 p.

3.1.1. Le débat dans *Filmvilág* (mars 1981 – janvier 1982)

- BOROS, István, « A csendes háború », *Filmvilág* (07), juillet 1981.
- CSÁSZÁR, Ferenc, « Filmreformra van szükség! », *Filmvilág* (10), octobre 1981.
- CSEPELI, György, « A filmkultúra ábécéje, s ami utána következik », *Filmvilág* (8), août 1981.
- DÁRDAY, István, « Helybenjárás », *Filmvilág* (1), janvier 1982.
- GOMBÁR, József, « A magyar filmforgalmazás egy évtizede és távlatai », *Filmvilág* (3), mars 1981.
- KARDOS, Ferenc, « Filmek, mozik, nézők – a filmrendező szemszögéből », *Filmvilág* (4), avril 1981.
- KÉZDI-KOVÁCS, Zsolt, « A valóság és az álom », *Filmvilág* (5), mai 1981.
- KOZÁK, Márton, « Közönség és “közönség” », *Filmvilág* (9), septembre 1981.
- NAGY, Sándor, « A mozinak keressünk filmet! », *Filmvilág* (07), juillet 1981.
- [Rédaction de *Filmvilág*], « Zárszó helyett », *Filmvilág* (01), janvier 1982.

3.1.2. Festivals de Budapest

- AUDÉ, Françoise, « Budapest 1988 », *Positif* (355), janvier 1989, p. 39-40.
- , « Hongrie 1990 : cinéma déstabilisé, films pensés », *L'Avant-Scène Cinéma* (390-391) avril 1990, p. 175-76.
- AUDÉ, Françoise, JEANCOLAS, Jean-Pierre et CODELLI, Lorenzo, « Budapest, février 1990 », *Positif* (351), mai 1990, p. 42-45.
- BENALLAL, Mehdi, « Notes festivalières », *Positif* (459), mai 1999, p. 67.
- BOUQUET, Stéphane, « Béla Tarr et sinon ? », *Cahiers du Cinéma* (513), mai 1997, p. 31.
- CHAPRON, Joël, « Le Cinéma hongrois rouvre un œil », *Cahiers du Cinéma* (588), mars 2003, p. 68-69.
- CIEUTAT, Michel, « Notes festivalières », *Positif* (369), novembre 1991, p. 67-68.
- , « Notes festivalières », *Positif* (382), décembre 1992, p. 85-87.
- CODELLI, Lorenzo, « Notes prises à Budapest », *Positif* (309), novembre 1986, p. 37-38.
- DARRAS, Matthier, « Budapest 2010 : semaine du cinéma hongrois », *Positif* (597), novembre 2010, p. 112.
- DAUM, Pierre, « Semaine du film hongrois, Budapest, 7-11 février 1997 », *Jeune Cinéma* (246), novembre 1997, p. 35-36.
- , « Semaine du film hongrois, Budapest, février 1998 », *Jeune Cinéma* (252), novembre 1998, p. 22-24.
- , « Offensives américaines contre le cinéma hongrois », *Jeune Cinéma* (258), novembre 1998, p. 30-32.
- JEANCOLAS, Jean-Pierre, « Budapest 1987 », *Positif* (319), septembre 1987, p. 52-54.
- , « Budapest 1989 », *Positif* (341-342), août 1989, p. 104-105.
- , CODELLI, Lorenzo, « Budapest 1985 », *Positif* (291), mai 1985, p. 54-57.
- JOURNOT, Marie-Thérèse, « La Hongrie au Festival international du film 1995 : Une esthétique de l'absurde », *Cahiers d'études hongroises* (9), 1997-1998, p. 53-58.
- KOVÁCS, András Bálint, « A kisterem és a nagyterem », *Filmvilág* (4), avril 1994.
- MORICE, Jacques, « Le Cinéma dans la tempête », *Cahiers du Cinéma* (466), avril 1993, p. 14-15.
- TAUBMANN, Michel, « Le Cinéma hongrois n'est plus ce qu'il était ? La Hongrie non plus ! », *Positif* (309), novembre 1986, p. 34-36.
- TOUBIANA, Serge, « Lettre de Budapest », *Cahiers du Cinéma* (429), mars 1990, p. 6-7.

3.2. ESSAIS DE CATÉGORISATIONS ET DE REGROUPEMENTS ; APPROCHES TRANSNATIONALES

- BIRÓ, Yvette, « Landscape After Battle: Films from "The Other Europe" », *Daedalus* (119), janvier 1990, p. 161-182.
- , « The Fullness of Minimalism », *Rouge* (9), 2006, disponible sur <http://www.rouge.com.au/9/minimalism.html>.
- BONNOT, René, « Sur les modes et les styles », *L'Année sociologique* (4), 1949-1950, p. 3-32.
- BOURGET, Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Armand Colin, 2005, 315 p.
- ERŐSS, Gábor, « A Magyar film emancipációja », *Kultúrafinanszírozási különszám*, 2004, p. 25-40.

- FENYO, Mario, « The “Golden Age” of Hungarian Cinema », dans *Hungary Through the Centuries: Studies in Honor of Professors Steven Béla Várdy and Ágnes Huszár Várdy*, éd. Richard P. Mulcahy, New York, Columbia University Press, 2012, p. 549-60. (coll. « East European monographs », 792).
- FIANT, Anthony, « Des films gueules de bois : notes sur le mutisme dans le cinéma contemporain », *Trafic* (50), 2004, p. 522-39.
- , *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Vincennes, Presses Universitaires Vincennes, 2014, 208 p. (coll. « Esthétiques Hors-Cadre »).
- FORGÁCH, András, « A későromantika előérzete », *Filmvilág* (2), février 1996.
- , « Black and Blacker », *Metropolis* (2), été 1997, p. 90-106.
- GELENCSÉR, Gábor, « A kezdet vége. Közelítések a nyolcvanas-kilencvenes évek magyar filmművészetéhez », *Filmkultúra* (4), avril 1995.
- , *Az eredendő másból: Magyar filmes szölamok*, Budapest, Gondolat Kiadó, 2014, 336 p.
- GYÓRFFY, Miklós, *A tizedik évtized: a magyar játékfilm a kilencvenes években és más tanulmányok*, Budapest, Palatinus, 2001, 371 p.
- HORTON, Andrew, « Hungarian New Waves: New trends in Hungarian Cinema at London’s ICA », *Kinoeye* (blog), 13 décembre 1999, disponible sur http://www.ce-review.org/99/25/kinoeye25_horton2.html.
- JAFFE, Ira, *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*, London / New York, Wallflower Press, 2014, 198 p.
- KOVÁCS, András Bálint, « La “série noire” post-communiste : les problèmes de style dans le Nouveau Cinéma d’Europe de l’Est », *Cahiers d’études hongroises* (9), 1997-1998, p. 35-43.
- , « Nyolcvanas évek: a romlás virágai », dans *A film szerint a világ*, Budapest, Palatinus, 2002, p. 240-283.
- KRISTENSEN, Lars, *Postcommunist Film – Russia, Eastern Europe and World Culture: Moving Images of Postcommunism*, London / New York, Routledge, 2013, 207 p.
- LARDEAU, Yann, « Entre l’Est et l’Ouest », *Cahiers du Cinéma* (395-396), mai 1997, p. 80-86.
- MARTIN, Sean, *New Waves in Cinema*, Harpenden, Kamera Books, 2013, 320 p.
- MCKIBBIN, Tony, « Cinema of Damnation: Negative Capabilities in Contemporary Central and Eastern European Film », *Sensesofcinema*, février 2005, disponible sur http://sensesofcinema.com/2005/feature-articles/cinema_of_damnation/.
- , « New European Film and Beyond », *Tony McKibbin* (blog), [s.d.] disponible sur <http://tonymckibbin.com/course-notes/new-european-film>.
- , « The Rhetoric of Pessimism », *LastTapes*, (5), mars 2012, disponible sur <http://www.lasttapes.gr/old/item/148-the-rhetoric-of-pessimism.html>.
- MÉRANGER, Thierry, « Cadences hongroises », *Cahiers du Cinéma* (616), novembre 2006, p. 81-82.
- MIHANCSIK, Zsófia, « Kiürült agóra », *Filmvilág* (1), janvier 2002.
- MOINE, Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2012, 204 p. (coll. « Cinéma »).
- PÓCSIK, Andrea, « A magyar filmművészet “zárványai” », *Filmtett*, 15 juin 2002, disponible sur <http://www.filmtett.ro/cikk/1682/a-magyar-filmmuveszet-zarvanyai>.
- PÓLIK, József, « Elvesztett illúziók », *Filmvilág* (8), août 2014, p. 18-22.
- PORTUGES, Catherine, et HAMES, Peter (éd.) *Cinemas in Transition in Central and Eastern Europe After 1989*, Philadelphia, Temple University Press, 2013, p. 279.
- ROLLET, Sylvie, « Theo Angelopoulos, Alexandre Sokourov, Béla Tarr ou la mélancolie de l’Histoire », *Positif* (556), juin 2007, p. 96-99.

- , « L'Archipel de la résistance », *Positif* (597), novembre 2010, p. 105-108.
- SCHUBERT, Gusztáv, « Rejtőzködő évtized », *Filmvilág* (3), mars 2002.
- , « Rejtőzködő évtized. A Magyar rendszerváltás filmjei », *Metropolis* (3-4), automne-hiver 2002, p. 10-23.
- SKRODZKA, Aga, *Magic Realist Cinema in East Central Europe*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014, 190 p.
- TANNER, Gábor, « Se válság, se megújulás. Van-e 89 utáni magyar film? », *Filmkultúra* (1), janvier 1995.
- TÓTH, Klára, « Vége a gyermekkoroknak? A fiatal (?) magyar filmről », *Filmkultúra* (11), novembre 1994.
- VARGA, Balázs, « Külön utakon », *Filmvilág* (5), mai 1995.
- , « Alighanem. Széljegyzetek az elmúlt évek magyar filmjeihez », *Filmkultúra* (6), juin 1995.

3.3. LES CINÉASTES, LEURS ÉQUIPES ET LEURS FILMS

3.3.1. Janisch Attila

3.3.1.1. Entretiens, écrits

- BORI, Erzsébet, « Mitől megy az autóbusz? (Janisch Attila filmrendező) », *Magyar Narancs*, 17 avril 1997, disponible sur http://magyarnarancs.hu/film2/mitol_megy_az_autobusz_janisch_attila_filmrendezo-59142.
- GELENCSÉR, Gábor, « Személyes tudás. Beszélgetés Janisch Attilával és Forgách Andrással », *Filmvilág* (4), avril 1997.
- JANISCH, Attila, « Janisch Attila portré », sur *Árnyék a havon* [DVD], 1991.
- , « Szavak, képek, terek », *Filmvilág* (7), juillet 1999.
- , « Szavak, képek, terek », dans *Adoptációk: film és irodalom egymásra hatása*, éd. Anna Gács et Gábor Gelencsér, Budapest, József Attila Kör / Kijárat kiadó, 2000, p. 11-20.
- , « Ráérő idő », *Filmvilág* (11), novembre 2005.
- , « Janisch Attila a *Hosszú alkonyról* », 5 décembre 2013, disponible sur http://indavideo.hu/video/Janisch_Attila_a_Hosszu_alkonyrol.

3.3.2.2. Études et critiques

- ARDAI, Zoltán, « Széles fejsze mosolyog », *Filmvilág* (3), mars 1992.
- BOUQUET, Stéphane, « *Ombre et Crépuscule* », *Cahiers du Cinéma* (525), juin 1998, p. 76-77.
- CZIRJÁK, Pál, « Feltérkepezetlen tájak. Tudatfilm és álomnarratívák Janisch Attila életművében », *Metropolis* (2), été 2012, p. 66-77.
- GALICY, Paulin, « *Ombre sur la neige* », *L'Écran fantastique* (174), 1998), p. 14.
- GELENCSÉR, Gábor, « Bűn – bűnhődés nélkül », *Filmkultúra* (1), janvier 1992, p. 27-30.
- , « Határ-esetek », *Filmvilág* (11), novembre 2014.
- GIRES, Pierre, « Stiges 92 », *L'Écran fantastique* (129), décembre 1992, p. 51-53.

- MELEG, Agostón Kristof, « Zárt univerzumok – variációs láncok – Janisch Attila két filmje », *Filmkultúra*, 2 juin 2015.
- PECK, Agnès, « *Ombre sur la neige*, Long Crépuscule », *Positif* (448), juin 1998, p. 33-34.
- SCHUBERT, Gusztáv, « Anasztázia », *Filmvilág* (4), avril 1997.
- TARNAY, László, « Másnap – bűnbeesés (után) », dans *Magyar filmrendezőportrék*, éd. Vince Zalán, Budapest, Osiris, 2004, p. 287-328.

3.3.2. Fehér György

3.3.2.1. Entretiens

ZALÁN, Vince, « A talány rendezője », *Filmvilág* (2), février 1990.

3.3.4.2. Études générales et/ou biographiques

- [s.n.], « Arcok: Fehér Györgyre emlékezünk », *Filmkultúra*, 2002.
- , « Bevezetés Fehér György filmművészetébe », *Vakhermelin*, disponible sur <http://www.vakhermelin.hu/2016/12/16/bevezetes-feher-gyorgy-filmmuveszetebe/>.
- BIKÁCSY, Gergely, « Szürkület? Fehér György panoptikuma », *holmi* (blog), août 2002, disponible sur <http://www.holmi.org/2002/08/bikacsy-gergely-szurkulet-feher-gyorgy-panoptikuma>.
- FORGÁCH, András, « Könyörtelenül szelíd szenvedély », *Filmvilág* (2), février 2008, p. 4-8.
- GYÓRFFY, Miklós, « A láthatatlanság képei », dans *Magyar filmrendezőportrék*, éd. Vince Zalán, Budapest, Osiris, 2004, p. 113-130.

3.3.2.3. Études et critiques

- BIKÁCSY, Gergely, « A vereség füstje », *Filmvilág* (11), novembre 1990.
- GELENCSÉR, Gábor, « Igazság és módszer », *Filmkultúra* (6), juin 1990, p. 32-36.
- CAMY, Gérard, « Regards sur les cinq adaptations cinématographiques du Facteur sonne toujours deux fois », *L'Avant-Scène Cinéma* (531), avril 2004, p. 9-12.
- CIEUTAT, Michel, « *Passion* », *Positif* (449-450), août 1998, p. 107.
- GUÉRIN, Marie-Anne, « Trois films parmi beaucoup d'autres », *Cahiers du Cinéma* (531), janvier 1999, p. 16.
- KOVÁCS, András Bálint, « A domináns férfi alkonya », *Filmvilág* (4), avril 1998.

3.3.3. Sopsits Árpád

3.3.3.1. Entretiens

- BIHARI, Ágnes, « A derengő lenyomat », *Filmvilág* (11), novembre 1996.
- CSUKÁS, Sándor, « BKF Fényíró Filmklub 39 – Vendég: Sopsits Árpád », 17 septembre 2014, disponible

sur https://www.youtube.com/watch?v=Mvs4r_cQ-HQ.

3.3.3.2. Études et critiques

DEROBERT, Eric, « *Stand de tir* », *Positif* (395), janvier 1994, p. 50.

OSTRIA, Vincent, « *Stand de tir & Vidéo blues* », *Cahiers du Cinéma* (474), décembre 1993, p. 80.

SAUVAGET, Daniel, « *Stand de tir, Vidéo blues* », *Le Mensuel du cinéma* (11), novembre 1993, p. 62.

SCHAPIRA, Catherine, « *Céllövölde* », *L'Avant-Scène Cinéma* (395), octobre 1990, p. 95.

BÁRON, György, « A csehovi légpuska », *Filmvilág* (5), mai 1990.

3.3.4. Szabó Ildikó

CIEUTAT, Michel, « *Meurtres d'enfants* », *Positif* (389-390), août 1993, p. 45-46.

FORGÁCS, Iván et SZABADOS, Enikő, « *Gyerekgylkosságok* », *Filmkultúra* (5), 1993.

SCHUBERT, Gusztáv, « *Vakvarjúcska* », *Filmvilág* (6), juin 1993.

SZÁRNYAS, Gábor, « *Gyerekgylkosságok* », *Filmkultúra* (8), août 1993.

3.3.5. Szász János

3.3.5.1. Entretiens

CSEJDY, András, « *Haditudósítás* », *Filmvilág* (4), avril 1997.

JANISCH, Attila, « "A Föld se volt más, mint egy fölborult fazék" », *Filmvilág* (2), février 1995.

SZABÓ, Gábor, « BKF Fényíró Filmklub 39 – Vendég: Szász János és Kovács Lajos », 12 novembre 2014, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=6WgviKt9yy4>.

SZÁSZ, János, « *Woyzeck* director Janos Szasz », *Youtube*, [S.D.], disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=umagmUKH0QE>.

———, TÓTH, Tamás, « *Nagydíjas csevegés. Szász János és Tóth Tamás a Művész cukrászdában* », *Filmkultúra* (3), mars 1994.

3.3.5.2. Études et critiques

Woyzeck

GRUNES, Dennis, « *Woyzeck* (János Szász, 1994) », *Dennis Grunes* (blog), 24 février 2007, disponible sur <https://grunes.wordpress.com/2007/02/24/woyzeck-janos-szasz-1994/>.

GELENCSÉR, Gábor, « *Woyzeck* », *Filmkultúra* (2), février 1994.

———, *53 magyar film – Szász János: Woyzeck*, Uránia Nemzeti Filmszínház, 2013, disponible sur <http://www.mma-tv.hu/mma-tv/-/video/1694445/53-magyar-film-%E2%80%93-szasz-janos->

woyzeck-%E2%80%93vendeg-gelencser-gabor;jsessionid=35AE9AF130216D8DEAE35B6F46DC32F3.

———, « A woyzecki dráma egyetemessége », dans *53 magyar film: Hyppolitól a Sátántangóig*, éd. Tóth Klára, Budapest, Magyar Művészeti Akadémia, 2015, p. 197-199.

HENNÉ, Peter, « Woyzeck », *Film Journal*, 2 novembre 2004, disponible sur <http://www.filmjournal.com/woyzeck>.

SCHUBERT, Gusztáv, « A Büchner-puzzle », *Filmvilág* (3), mars 1994.

SZÁRNYAS, Gábor, « *Woyzeck* », *Filmkultúra* (3), mars 1994.

Les Garçons Witman

BORI, Erzsébet, « Nem azok a fiúk », *Filmvilág* (10), octobre 1997.

BOUQUET, Stéphane, « Éducation d'un assassin », *Cahiers du Cinéma* (515), août 1997, p. 74-75.

CIEUTAT, Michel, « *Witman fiúk* », *Positif* (437-438), août 1997, p. 113.

SÁGHY, Miklos, « Az adaptáció mint a szöveg tudattalanja. Csáth Géza: *Anyagvilkosság*; Szász János: *Witman fiúk* », *Apertúra* (blog), 22 décembre 2012, disponible sur http://uj.apertura.hu/2012/tel/saghy_az_adaptacio_mint_a_szoveg_tudattalanja/.

VINCZE, Teréz, « A Csontváz hamvas bőre », dans *Adaptációk: film és irodalom egymásra hatása*, dans *Adaptációk: film és irodalom egymásra hatása*, éd. Anna Gács et Gábor Gelencsér, Budapest, József Attila Kör / Kijárat kiadó, 2000, p. 163-184. (coll. « Jak-füzetek », 109).

Autres

MCLEAN, Robert Simpson, « Desire Under the Elms by Janos Szasz », *The Eugene O'Neill Review* (28), 1er janvier 2006, p. 194-197.

Sur une pièce de théâtre mise en scène par le cinéaste.

MUHI, Klára, « Szemszáj », *Filmvilág* (4), avril 1994.

Sur son court-métrage *Temetés*.

3.3.6. Tarr Béla

3.3.6.1. Entretiens, écrits

AKNIN, Laurent, « L'Homme de Londres », *L'Avant-Scène Cinéma* (560), mars 2007, p. 81.

———, « Entretien avec Béla Tarr », *L'Avant-Scène Cinéma* (588), décembre 2011, p. 4-7.

BALLARD, Phil, « In Search of Truth: Béla Tarr Interviewed », *Kinoeye* (blog), 29 mars 2004, disponible sur <http://www.kinoeye.org/04/02/ballard02.php>.

BRETEAU Skira, Gisèle (éd.), « Entretien avec Béla Tarr », dans *Cinéastes de la mélancolie*, Biarritz, Séguier, 2010, p. 17-26.

BURDEAU, Emmanuel et NEYRAT, Cyril, « Plus de pitié », *Cahiers du Cinéma* (637), septembre 2008, p. 30-32.

- CHILCOTT, Robert, « The More Desperate We Are, the More Hope There Is », *Vertigo Magazine* (7), automne 2007, disponible sur http://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-3-issue-7-autumn-2007/the-more-desperate-we-are-the-more-hope-there-is/.
- ERICKSON, Steve, « A Brief Interview With Béla Tarr », *Home Earthlink* (blog), disponible sur <http://home.earthlink.net/~steeve/bela.html>.
- FEIGELSON, Kristian, « Entretien avec Béla Tarr : l'homme de Budapest », *Positif* (610), décembre 2011, p. 9-13.
- GUILLÉN, Michael, « Béla Tarr's *Man from London* », *Green Cine* (blog), 29 septembre 2007, disponible sur <http://www.greencine.com/central/belatarrlondon>.
- GRUGEAU, Gérard, « Entretien avec Béla Tarr », *24 images* (111), 2002, p. 42-44.
- GUARNERI, Michael, « Béla Tarr, Fred Kelemen, Mihály Víg », *Débordements* (blog), 8 décembre 2014, disponible sur <http://www.debordements.fr/spip.php?article310>.
- HAUDEBOURG, Marion et BERNICHE, Jean-Nicholas, « Interview de Béla Tarr : le nouvel expressionniste », *Evène*, 23 septembre 2008, disponible sur <http://evene.lefigaro.fr/cinema/actualite/interview-bela-tarr-homme-londres-tilda-swinton-1591.php>.
- KENYERES, Bálint, « Beszélgetés Tarr Bélával », *Metropolis* (2), été 1997, p. 114-132.
- KUEHNER, Jay, « Béla Tarr and “This Process of Making” », *Green Cine*, 6 mars 2006, disponible sur <http://www.greencine.com/article?action=view&articleID=279>.
- KUZMA, Konstanty, « Béla Tarr on The Turin Horse », *East European Film Bulletin*, 15 février 2011, disponible sur <http://eefb.org/archive/february/bela-tarr-on-the-turin-horse-2/>.
- KOVÁCS, András Bálint, « Monológok a Kárhozátról », *Filmvilág* (2), février 1988.
- , « A falfelület is történet », *Filmvilág* (6), juin 1994.
- MAURY, Corinne et ZUCHUAT, Olivier, « Tout lieu a un visage. Entretien avec Béla Tarr », dans *Béla Tarr : de la colère au tourment*, éd. Corinne Maury et Sylvie Rollet, Crisnée, Yellow Now, 2016, p. 13-21.
- MEADE, Fionn, « Béla Tarr », *Bomb Magazine* (100), 2007, p. 34-39.
- REGNIER, Isabelle, « Béla Tarr : “La véritable damnation, c’est la solitude absolue” », *Le Monde*, 29 novembre 2011, disponible sur http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/11/29/bela-tarr-la-veritable-damnation-c-est-la-solitude-absolue_1569812_3246.html.
- ROSENBAUM, Jonathan, « Falling Down, Walking, Destroying Thinking: A Conversation Between Jonathan Rosenbaum and Béla Tarr », *Cinema Scope* (8), septembre 2001, p. 21-25, disponible sur <https://www.jonathanrosenbaum.net/2001/09/bela-tarr-interview/>
- SCHLOSSER, Eric, « Interview with Béla Tarr: About *Werckmeister Harmonies* (Cannes 2000, Director's Fortnight) », *Bright Lights Film Journal*, 1er octobre 2000.
- TARR, Béla, « Tous ces films ne servent à rien s'ils ne changent pas les idées des hommes », *NUNC* (29), février 2013, p. 13-16.
- *et alii*, « Fimrendezők Pauer Gyuláról: Tarr Béla és Pauer Gyula beszélgetése », dans *Pauer*, Budapest, Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005, disponible sur [http://www.pauergyula.hu/bibliografia/konyvpdf/00-Tartalom-Bevezet%20\(2\).pdf](http://www.pauergyula.hu/bibliografia/konyvpdf/00-Tartalom-Bevezet%20(2).pdf).
- , « Le Cinéma, dans un proche avenir », *Cahiers du Cinéma* (542), janvier 2000, p. 18.
- TUTTLE, Harry, « L'Avventura: Interview with Béla Tarr », *Hors-Champs*, France Culture, 29 septembre 2008, disponible sur <http://unspokencinema.blogspot.fr/2009/01/bela-tarr-2008-interview-on-french-radio.html>.

3.3.6.2. Entretiens avec László Krasznahorkai

- CARDENAS, Mauro Javier, « Conversations with László Krasznahorkai », *Music & Literature*, 26 juin 2012, disponible sur <http://www.musicandliterature.org/features/2013/12/11/a-conversation-with-laszlo-krasznahorkai>.
- HOPKINS, James, « Against the Brutal, Against the Bad: an Interview With László Krasznahorkai », *Literature Across Frontiers*, 11 juillet 2013, disponible sur <http://www.lit-across-frontiers.org/transcript/interview-with-laszlo-krasznahorkai/>.
- KERESZTURY, Tibor, « Nem lehet megúszni. Beszélgetés Krasznahorkai Lászlóval », *Alföld* (41), janvier 1991, p. 32-41.
- MORTON, Paul, « Anticipate Doom: The Millions Interviews László Krasznahorkai », *The Millions* (blog), 9 mai 2015, disponible sur <http://www.themillions.com/2012/05/anticipate-doom-the-millions-interviews-laszlo-krasznahorkai.html>.
- NAGY, Gabrielle, « Towards New Unrealities. An Interview with László Krasznahorkai », *Hungarian Literature Online*, 30 mai 2012, disponible sur http://www.hlo.hu/news/krasznahorkai_interview.
- SZIRTES, Georges, « Interview with László Krasznahorkai », *The White Review*, 30 août 2013, disponible sur <http://www.thewhitereview.org/interviews/interview-with-laszlo-krasznahorkai/>.

3.3.6.3. Entretiens avec Mihály Víg

- BORI, Erzsébet, « Tangóharmónia – Beszélgetés Víg Mihállyal », *Filmvilág* (7), juillet 2015.
- CHIFFOLEAU, Hubert, « Entretien avec Mihály Víg », *NUNC* (29), février 2013, p. 27-33.

3.3.6.4. Études générales et/ou biographiques

- BIKÁCSY, Gergely, « A reménytelenség vigasza », dans *Magyar filmrendezőportrék*, éd. Vince Zalán, Budapest, Osiris, 2004, p. 5-32.
- BINGHAM, Adam (éd.), « Béla Tarr », dans *East Europe*, Bristol, Intellect, 2011, p. 205-209.
- BORDWELL, David, « The Sarcastic Laments of Béla Tarr », *Observations on Film Art* (blog), 19 septembre 2007, disponible sur <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/09/19/the-sarcastic-laments-of-bela-tarr/>.
- BOUQUET, Stéphane, « La Splendeur de Béla Tarr », *Cahiers du Cinéma* (510), février 1997, p. 57-59.
- CHIFFOLEAU, Hubert, « Panem et Circenses ? », *NUNC* (29), février 2013, p. 12.
- GELENCSÉR, Gábor, *Más világok: filmelemzések*, Budapest, Palatinus, 2005, 222 p.
- HAMES, Peter, « The Melancholy of Resistance: The Films of Béla Tarr », *Kinoeye* (blog), 3 septembre 2001, disponible sur <http://www.kinoeye.org/01/01/hames01.php>.
- JONES, Jenny, « A Few Words on Béla Tarr... », *Crosscuts* (blog), 3 septembre 2007, disponible sur <http://blogs.walkerart.org/filmvideo/2007/09/03/words-bela-tarr/>.

- KOVÁCS, András Bálint, *The Cinema of Béla Tarr: the Circle Closes*, London / New York, Wallflower Press, 2013, 183 p.
- , « Un outsider au centre », dans *Béla Tarr. De la colère au tourment*, éd. Corinne Maury et Sylvie Rollet, Crisnée, Yellow Now, 2016, p. 24-33.
- DE LASTENS, Emeric, et WRIGHT, Lucie, « Ecce homines : la pesanteur et la grâce selon Béla Tarr », *Vertigo* (41), automne 2011, p. 88-95.
- LENGYEL, David, *Trembler pour l'autre : pour une éthique du cinéma*, Paris, Le Palio, 2015, 215 p.
- LYNCH, David Thomas, « The Films of Béla Tarr », *Cineaction* (39), 1995, p. 32-35.
- MARGUET, Damien, « L'Or noir du cas Tarr », *Des yeux distraits*, 30 novembre 2011, disponible sur <https://damienmarguet.wordpress.com/2011/11/30/lor-noir-du-cas-tarr/>.
- , « “Traduire en images” ? Poétiques du film et de la lettre chez Pier Paolo Pasolini, Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, et Béla Tarr », Thèse de Doctorat d'État, Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2016, 359 p.
- MCKIBBIN, Tony, « Béla Tarr: The Monochromic Force Field », *Tony McKibbin* (blog), disponible sur <http://tonymckibbin.com/film/bela-tarr>.
- NELSON, Rob, « Tarr Nation: Hungary for More », *Crosscuts* (blog), 19 septembre 2007, disponible sur <http://blogs.walkerart.org/filmvideo/2007/09/19/tarr-nation-hungary/>.
- PALMIÉRI, Christine, « Béla Tarr : De l'outrance à l'indigence », *Inter : Art actuel* (87), 2004, p. 21-23.
- RANCIÈRE, Jacques, *Béla Tarr, le temps d'après*, Paris, Capricci, 2011, 88 p.
- , « Poétique et politique de la fiction », dans *Béla Tarr : de la colère au tourment*, éd. Corinne Maury et Sylvie Rollet, Crisnée, Yellow Now, 2016, p. 138-149.
- VALKOLA, Jarmo, « L'Esthétique visuelle de Béla Tarr », dans *Cinéma hongrois : le temps et l'histoire*, éd. Kristian Feigelson et Jarmo Valkola, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2003, p. 181-191. (coll. « Théorème », 7).
- , *Thoughts on Images: A Philosophical Evaluation*, Bucharest, Zeta Books, 2012, 374 p.
- VAN SANT, Gus, « La Caméra est une machine », *Trafic* (50), 2004, p. 497-499.

3.3.6.5. Études centrées sur un aspect spécifique de leur œuvre

- BAYON, Estelle, « Un désastre écologique », dans *Béla Tarr : de la colère au tourment*, éd. Corinne Maury et Sylvie Rollet, Crisnée, Yellow Now, 2016, p. 46-57.
- BUSLOWSKA, Elzbieta, « Cinema as Art and Philosophy in Béla Tarr's Creative Exploration of Reality », *Film and Media Studies* (1), 2009, p. 107-16.
- FAUCON, Térésa, « Du geste quotidien à l'extra-quotidien : où commence la danse ? », dans *Béla Tarr : de la colère au tourment*, éd. Corinne Maury et Sylvie Rollet, Crisnée, Yellow Now, 2016, p. 84-95.
- KÖVESDY, Gábor, « Léket kapott élek. Dokumentum és fikció viszonya Tarr Béla korai filmjeiben », *Metropolis* (2), été 1997, p. 82-90.
- LE BIHAN, Loig, « L'épreuve du temps. De *Damnation* à *L'Hommes de Londres* : un cinéma hypnotique », *Vertigo* (41), automne 2011, p. 122-127.
- LENGYEL, David, « De deux sons de cloche : la métaphore dans le cinéma de Béla Tarr », dans *Métaphores et Cultures : en mots et en images*, éd. Véronique Alexandre Journeau et alii, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 265-284. (coll. « L'Univers esthétique »).

- , « Dans le dos du temps : altérité et temporalité dans le cinéma de Béla Tarr », *Nunc* (29), février 2013, p. 36-43.
- MAURY, Corinne, *L'attrait de la pluie*, Crisnée, Yellow now, 2013, 92 p. (coll. « côté cinéma »).
- , « De l'habitat d'état à l'errance damnée », dans *Béla Tarr. De la colère au tourment*, éd. Corinne Maury et Sylvie Rollet, Crisnée, Yellow Now, 2016, p. 34-45.
- PIREYRE, Raphaëlle, « Béla Tarr, l'humanité perdue », *L'Avant-Scène Cinéma* (588), décembre 2011, p. 18-21.
- REINUMA, Ege C., « Framed Illusion: Female Characters in the Films by Béla Tarr », dans *Tarr 60 : Studies in Honour of a Distinguished Cineast*, éd. Eve-Marie Kallen, Budapest, Underground Kiadó, 2016, p. 77-93.
- ROLLET, Sylvie, « Béla Tarr ou le temps inhabitable », *Positif* (542), avril 2006, p. 101-3.
- , « Une phénoménologie du chaos », *Vertigo* (41), automne 2011, p. 102-107.
- , « Filmer la figure humaine "au milieu" des choses : le cinéma selon Béla Tarr », *Appareil*, (12), 13 décembre 2013, disponible sur <http://appareil.revues.org/1941>.
- , « Le Temps des hommes », In *Tarr 60: Studies in Honour of a Distinguished Cineast*, éd. Eve-Marie Kallen, Budapest, Underground Kiadó, 2016, p. 35-49.
- , « L'étoffe rythmique à l'épreuve du monde : une théorie à l'oeuvre », dans *Béla Tarr : de la colère au tourment*, éd. Corinne Maury et Sylvie Rollet, Crisnée, Yellow Now, 2016, p. 126-137.
- SZENDY, Peter, « Animal Filmicum », dans *Béla Tarr : de la colère au tourment*, éd. Corinne Maury et Sylvie Rollet, Crisnée, Yellow Now, 2016, p. 96-109.
- VASÁK, Benedek Balázs, « Az Utolsó Dombon », dans *Adaptációk: film és irodalom egymásra hatása*, éd. Anna Gács et Gábor Gelencsér, Budapest, József Attila Kör / Kijarat kiadó, 2000, p. 185-206. (coll. « Jak-füzetek », 109).

3.3.6.6. Études et critiques centrées sur un film

Damnation

- BOUQUET, Stéphane, « Exégèse des lieux communs », *Cahiers du Cinéma* (600), avril 2005, p. 45-46.
- BRETEAU-SKIRA, Gisèle, « *Damnation* », *Zeuxis* (18), avril 2005, p. 53.
- FRAMPTON, Daniel, « The Way that Movements Speak », *Film-Philosophy* (10), 31 mars 2001, disponible sur <http://www.film-philosophy.com/vol5-2001/n10frampton>.
- LESTOCART, Louis-José, « *Damnation* : regarder les choses car elles veulent qu'on les regarde », *Positif* (531), mai 2005, p. 29-30.
- RUSH, Zachariah, « *Damnation* », dans *East Europe*, éd. Adam Bingham, Bristol, Intellect, 2011, p. 64-66.
- CZIRJÁK, Pál, « Végtelenítések. A Délidő és a Kárhozat térkezelése », *Metropolis* (1), printemps 2008, p. 42-55.
- ORSOLYA, Kővári, « Csillekeringő – Kárhozat », *NOL*, 29 février 2012, disponible sur http://nol.hu/kritika/20120228-csillekeringo_-_karhozat-1300434.

Le Tango de Satan

- BALSOM, Erika, *Exhibiting cinema in contemporary art*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013, 256 p. (coll. « Film culture in transition »). Traite du *Tango de Satan* (p. 41).
- BIKÁCSY, Gergely, « *Satantango* », *Hungarian Quarterly* (134), 1994, p. 161-164.
- BORDWELL, David, « Tango Marathon », *Observations on film art* (blog), 22 octobre 2006, disponible sur <http://www.davidbordwell.net/blog/2006/10/22/tango-marathon/>.
- BOUQUET, Stéphane, « Hongrie et chuchotements », *Cahiers du Cinéma* (479), mai 1994, p. 40.
- BRETON, Emile, « Béla Tarr, le regard du maître », *Cinéma* (3), printemps 2002, p. 75-81.
- CULL, Laura (éd.), *Deleuze and performance*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009, 282 p. (coll. « Deleuze connections »). Traite du *Tango de Satan* (p. 140).
- ESZTERHÁZY, Péter, « Egy nagyszabású », *Filmvilág* (6), juin 1994.
- HANSEN, James, « Opening Shots: *Satantango* (Béla Tarr, 1994) », *Out 1 Film Journal* (blog), 28 juillet 2008, disponible sur <http://www.out1filmjournal.com/2008/07/opening-shots-satantango-bela-tarr-1994.html>.
- KIRÁLY, Hajnal, « Making Meaning in Béla Tarr's Adaptation *Satan Tango* », dans *Words and Images on the Screen Language, Literature, Moving Pictures*, éd. Ágnes Pethő, Newcastle, Cambridge Scholars, 2008, p. 76-88.
- KOVÁCS, András Bálint, « *Satantango* », dans *The Cinema of Central Europe*, éd. Peter Hames, London / New York, Wallflower Press, 2004, p. 237-243.
- LENGYEL, David, « *Sátántangó* : éléments pour une lecture psychanalytique », *Le Coq-Héron* (211), décembre 2012, p. 67-76.
- LESTOCART, Louis-José, « *Satantango* : en quête de nouvelle narration », *Positif* (506), avril 2003, p. 32-33.
- MARGUET, Damien, « Traductions et métamorphoses : à propos de *Sátántangó*, Béla Tarr (1994) », *Vertigo* (41), automne 2011, p. 111-117.
- MCDUGALL, David, « Partisans in the Persistent and Hopeless Fight for Human Dignity: *Sátántangó* », *Chained to the Cinémathèque* (blog), 5 mars 2007, disponible sur <http://chainedtothecinematheque.blogspot.fr/2007/03/partisans-in-persistent-and-hopeless.html>.
- ROSENBAUM, Jonathan, *Essential Cinema: on the Necessity of Film Canons*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2004, 445 p. Traite du *Tango de Satan* (p. 140).
- SAMOCKI, Jean-Marie, « Tant de nuits », *Vertigo* (41), automne 2011, p. 118-121.
- TOTARO, David, « *Sátántangó*: And Then There Was Darkness », *Offscreen* (4), 30 avril 2002, disponible sur <http://offscreen.com/view/satantango>.

Les Harmonies Werckmeister

- ADOBATI, Mario, « La Séquence d'ouverture des *Harmonies Werckmeister* de Béla Tarr. Une analyse "audio-лого-visuelle" », Mémoire de Master, Sorbonne-Nouvelle – Paris 3, 2014, 148 p.
- BALASSA, Péter, « Zöngétlen tombolás », *Filmvilág* (2), février 2001.
- BAYON, Estelle, « *Les Harmonies Werckmeister* : un conte politique », *L'Avant-Scène Cinéma* (588), décembre 2011, p. 8-10.

- DEBICKI, Baptiste, « Le Monde nouveau : *Les Harmonies Werckmeister* ou l'éclipse de l'innocence », dans *Les images honteuses*, Seyssel, Champ Vallon, 2006, p. 257-282. (coll. « L'Or d'Atalante »).
- FIANT, Anthony, « *Les Harmonies Werckmeister* et *L'Homme de Londres* : esthétique de l'adaptation », *L'Avant-Scène Cinéma* (588), décembre 2011, p. 11-13.
- GIANNOURI, Evgenia, « Voir avec perte : autour d'un plan-séquence des *Harmonies Werckmeister* (2000) », *Vertigo* (41), automne 2011, p. 108-110.
- GRUGEAU, Gérard, « L'éclipse et l'éternité : *Les Harmonies de Werckmeister*, 2000 », *24 images* (111), 2002, p. 44-46.
- MADELINE, Emmanuelle, « *Les Harmonies Werckmeister* : un monde au bord de la catastrophe », *Positif* (504), février 2003, p. 46-47.
- MALAUSA, Vincent, « Les Naufragés de l'idéal », *Cahiers du Cinéma* (576), février 2003, p. 80-81.
- ORR, John, « Béla Tarr Circling the Whale », *Sight and Sound* (4), avril 2001, p. 22-24.
- RICHOU, Pascal, « Béla Tarr, le cosmos sinon rien », *Cahiers du Cinéma* (547), juin 2000, p. 31.
- ROMNEY, Jonathan, « Are you sitting comfortably? », *The Guardian*, 7 octobre 2000, disponible sur <http://www.theguardian.com/film/2000/oct/07/books.guardianreview>.
- , « Out of the Shadows », *The Guardian*, 24 mars 2001, disponible sur <http://www.theguardian.com/film/2001/mar/24/books.guardianreview>.
- RONDEAU, Corinne, « Le Gris du monde », *Trafic* (49), printemps 2004, p. 23-29.
- SAMOCKI, Jean-Marie, « Comment fonctionnent les plans-séquences dans *Les Harmonies Werckmeister*? », *L'Avant-Scène Cinéma* (588), décembre 2011, p. 14-16.
- TISON, Gwenaël, « *Les Harmonies Werckmeister* ou le théâtre d'une humaine vacuité », dans *Les Images honteuses*, éd. Murielle Gagnebin et Julien Milly, Seyssel, Champ Vallon, 2006, p. 107-121. (coll. « L'Or d'Atalante »).
- WILLIAMS, Richard, « Deep Waters », *The Guardian*, 19 avril 2003, disponible sur <http://www.theguardian.com/film/2003/apr/19/artsfeatures>.

L'Homme de Londres

- DE BRUYN, Olivier, « *L'Homme de Londres* », *Positif* (557-558), août 2007, p. 85.
- NEYRAT, Cyril, « Le Gardien du vide », *Cahiers du Cinéma* (637), septembre 2008, p. 28-29.
- TAYLOR, Rumsey, « *The Man from London* », *Not Coming to a Theatre Near You* (blog), 21 octobre 2007, disponible sur <http://notcoming.com/reviews/themanfromlondon/>.

Le Cheval de Turin

- AKNIN, Laurent, « À propos du *Cheval de Turin* : le requiem de Béla Tarr », *L'Avant-Scène Cinéma*, (588), décembre 2011, p. 22-23.
- AZALBERT, Nicolas, « *Le Cheval de Turin* », *Cahiers du Cinéma* (673), avril 2009, p. 37.
- BRETON, Emile, « Quelques jalons dans une oeuvre vouée au noir », *Vertigo* (41), automne 2011, p. 96-101.
- BRICK, Maja, « Béla Tarr, *Le Cheval de Turin* », *Jeune Cinéma*, (342-343), décembre 2011, p. 24-27.
- GREENISH, Thomas, « *The Turin Horse* », *Journal of Religion & Film* (2), 7 novembre 2012, disponible sur

<http://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol16/iss2/16>.

- LAMOURE, Jean-Marc, *Tarr Béla, I Used to be a Filmmaker*, Documentaire, France, MPM Film / Movie Partners in Motion, 2013.
- MARGUET, Damien, « Béla Tarr, *Le Cheval de Turin* : l'animal que donc je suis », *Positif* (610), décembre 2011, p. 7-8.
- PÓLIK, József, « The Attraction of the End: Béla Tarr's *The Turin Horse* », dans *Tarr 60: Studies in Honour of a Distinguished Cineast*, éd. Eve-Marie Kallen, Budapest, Underground Kiadó, 2016, p. 11-33.

3.3.7. Écrits, entretiens, études sur d'autres artistes

- ANTAL, István, SZÓKE, Annamária et BEKE, László (éd.), « Színház- és filmrendezők Pauer Gyuláról: Kornis Mihály, Zsámbéki Gábor, Babarczy László, Ascher Tamás, Ács János, Gothár Péter, Fehér György » dans *Pauer*, Budapest, Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005, disponible sur [http://www.pauergyula.hu/bibliografia/konyvpdf/00-Tartalom-Bevezet%20\(2\).pdf](http://www.pauergyula.hu/bibliografia/konyvpdf/00-Tartalom-Bevezet%20(2).pdf).
- , « “Teljesen egyenrangú műfajnak érzem a színházat, a filmet, a szobrászatot és a festészet.” Antal István beszélgetése Pauer Gyulával látvány-, díszlet- és jelmezterveiről, valamint filmszerepeiről », dans *Pauer*, Budapest, Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005, disponible sur [http://www.pauergyula.hu/bibliografia/konyvpdf/00-Tartalom-Bevezet%20\(2\).pdf](http://www.pauergyula.hu/bibliografia/konyvpdf/00-Tartalom-Bevezet%20(2).pdf).
- BUJDOSÓ, Bori, « Nagyon rossz filmet is jó csinálni », *Origo*, [Sans date], disponible sur <http://www.origo.hu/filmklub/blog/interju/exkluziv/20121014-interju-mathe-tibor-operatorrel-aglaja-woyzeck-az-en-xx-szazadom.html>.
- BREZINA, « Önmagunk bálványai. Kötetlen csevegés fe Lugossy Lászlóval », *Filmkultúra* (8), août 1993.
- CRITTENDEN, Roger (éd.), *Fine Cuts: The Art of European Film Editing*, Oxford, Focal, 2006, 400 p.
Contient un entretien avec la monteuse Kornis Anna.
- ERDÉLY, Mátyás, « BKF Fényíró Filmklub 39 – Vendég: Medvigy Gábor », 17 avril 2013, disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=NH5__OQxjU8.
- KÁRPÁTI, Ildikó, « Fény a léle mindenek. Máthé Tibor művészete », *Metropolis* (2), été 2000, p. 99-109.
- KRASZNAHORKAI, László, « Egy fényképész. Medvigy Gábor kiállítás megnyitója », *Alföld* (41), janvier 1991, p. 30-31.
- PINTÉR, Judit, « Engem az érdekel, a fekete-fehér. Máthé Tibor operatőrrel Pintér Judit beszélget », dans *53 magyar film: Hyppolitól a Sátántangóig*, éd. Tóth Klára, Budapest, Magyar Művészeti Akadémia, 2015, p. 276-80.
- SAS, Tamás, « Nem csak a fényekkel kell törődni! Beszélgetés Máthé Tiborral », *Filmkultúra* (3), 1994.
- SASVÁRI, Edit, « Pauer 2005. Retrospective at the Múcsarnok », *The Hungarian Quarterly* XLVI (180), hiver 2005, p. 101-107.
- SOLTÉSZ, Rezső, « Máthé Tibor operatőr », *Médiatechnika*, 11 février 2016, disponible sur <http://www.mediatechnika.hu/interjuk/+mathe+tibor+operator.html>.
- TÓTH, Menyhért, « “Itt emberek élnek, akik gondolkoznak a világról” – Interjú Medvigy Gábor operatőrrel », *Filmtett*, 10 octobre 2014, disponible sur <http://www.filmtett.ro/cikk/3756/interju-medvigy-gabor-operatorrel>.

3.4. ÉTUDES TRANSVERSALES D'UN/PLUSIEURS ASPECT(S) DU CINÉMA HONGROIS

- BALSOM, Erika, « Saving the Image: Scale and Duration in Contemporary Art Cinema », *Cineaction* (72), 2007, p. 23-31.
- BÁTHORY, Erzsébet, « A paraszt lelkében végbemenő mindenféle vívódás. Parasztematikájú magyar filmek 1951 és 1961 között », *Filmkultúra* (3), mars 1988, p. 3-13.
- BIRÓ, Yvette, *Le temps au cinéma : le calme et la tempête*, Lyon, Aléas, 2007, 261 p.
- , « Confined Space », *Unspoken Journal* (blog), octobre 2009.
- CUNNINGHAM, John, « From Arcadia to Collective Farm and Beyond: The Rural in Hungarian Cinema », dans *Representing the Rural: Space, Place, and Identity in Films about the Land*, éd. Catherine Fowler et Gillian Helfield, Detroit, Wayne State University Press, 2006, p. 292-306.
- DELTCHEVA, Romania, « Reliving the Past in Recent East European Cinemas », dans *East European Cinemas*, éd. Anikó Imre, New York / London, Routledge, 2005, p. 197-212.
- ERŐSS, Gábor, « Le Statut de l'histoire au cinéma après 1989 », dans *Cinéma hongrois : le temps et l'histoire*, éd. Kristian Feigelson et Jarmo Valkola, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2003, p. 223-243. (coll. « Théorème 7 »).
- GULYÁS, István, « Mit ér a tilmvígjáték, ha magyar? », *Filmkultúra* (6), juin 1983, p. 5-17.
- GYÓRI, Zsolt et KALMÁR, György (éd.), *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013, 164 p.
- , György, *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*, Debrecen, Debreceni egyetemi kiadó, 2015, 257 p.
- MECSEKI, Anett, « Egy eltűnt zsáner nyomában – A szocialista krimi », *Filmtörténet*, 11 octobre 2006, disponible sur <http://archiv.magyar.film.hu/filmtortenet//mufajok/egy-eltunt-zsaner-nyomaban-a-szocialista-krimi-mufajelemzes.html>.
- MULLARKEY, John, *Refractions of Reality: Philosophy and the Moving Image*, Basingstoke / New York, Palgrave Macmillan, 2009, 282 p.
- PALATINUS, David Levente, « Haunting Legacies and the Tragic Sense of Central European Noir », *Americana E-Journal of American Studies in Hungary* XII (1), printemps 2016, disponible sur https://www.academia.edu/28999829/Haunting_Legacies_and_the_Tragic_Sense_of_Central_European_Noir.
- PORTUGES, Catherine, « Intergenerational Memory: Transmitting the Past in Hungarian Cinema », *Spectator* (23.2), automne 2003, p. 44-52.
- , « Le Cinéma des femmes dans l'après-communisme », dans *Cinéma hongrois : le temps et l'histoire*, éd. Kristian Feigelson et Jarmo Valkola, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2003, p. 223-31. (coll. « Théorème 7 »).
- , « Traumatic Memory, Jewish Identity: Remapping the Past in Hungarian Cinema », dans *East European Cinemas*, éd. Anikó Imre, New York / London, Routledge, 2005, p. 121-34.
- RÉVY, Eszter, « Fábri Zoltán és színészei », *Filmkultúra* (2), février 1984, p. 61-75.
- SAJÓHELYI, Gábor, « Vígjátékok pedig nincsenek! », *Filmkultúra* (6), juin 1983, p. 18-23.
- SZALOKY, Melinda, « Somewhere in Europe: Exile and Orphanage in Post-World-War II Hungarian Cinema », dans *East European Cinemas*, éd. Anikó Imre, New York / London, Routledge, 2005, p. 81-102.

URBÁN, Mária, « Tárgyak és alakok fehér fal előtt. A paraszt kultúra a magyar filmben (1963-1968) », *Filmkultúra* (3), mars 1988, p. 23-34.

MISCELLANEOUS

- BALÁZS, Béla, *L'Esprit du cinéma* (1930), Paris, Payot / Rivages, 2011, 396 p.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie* [1981], Paris, Gallimard, 2005, 192 p.
- BAZIN, André, « L'Évolution du langage cinématographique », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Le Cerf, 2002, p. 63-80.
- , « Montage interdit », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Le Cerf, 2002, p. 49-61.
- BENJAMIN, Walter, « Petite histoire de la photographie », dans *Oeuvres II*, Paris, Gallimard, 2013, p. 295-321.
- , « L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » [1936], dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2011, p. 149-250.
- BOULEZ, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1987, 167 p. (coll. « Tel »).
- CHION, Michel, *L'Audio-vision*, Paris, Nathan, 1990, 186 p. (coll. « Nathan-université. Série Cinéma et Image »).
- , *La Musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, 475 p. (coll. « Les chemins de la musique »).
- CODELLI, Lorenzo, « Mon XX^e siècle », *Positif* (341-342), août 1989, p. 80-81.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, 159 p.
- , *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1985, p. 205-234.
- , *Cinéma 1 : l'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, 297 p. (coll. « Critique »).
- , *Cinéma 2 : l'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, 378 p. (coll. « Critique »).
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Sortir du noir*, Paris, Minuit, 2015, 64 p.
- , *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990, 352 p.
- DOSTOÏEVSKI, Fiodor Mikhaïlovitch *L'Adolescent* [1875], 2 vol., trad. André Marcovitch, Arles, Actes Sud, 2009, 511 et 534 p.
- ECO, Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992, 406 p.
- EPSTEIN, Jean, *Le Cinématographe vu de l'Étna*, Paris, Les Écrivains unis, 1926, 11 p.
- , « De quelques conditions de la photogénie » [1923], dans *Écrits sur le cinéma : 1921-1953*, Paris, Seghers, 1974, p. 137-143.
- ESTÈVE, Michel et Labarrère, André, « Dostoïevski à l'écran », *CinémAction* (164), octobre 2017, 186 p.
- FREUD, Sigmund, *L'Interprétation des rêves* [1899], trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Seuil, 2013, 697 p.
- GAZALÉ, Olivia, *Le mythe de la virilité : un piège pour les deux sexes*, Paris, Robert Laffont, 2017, 418 p.
- KASSAI, Georges et SZENDE, Thomas, *Grammaire fondamentale du hongrois*, Paris, Langues & Mondes, 2007, 573 p.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, « Önmagamról », *Nyugat* (1), 1933. Disponible sur <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00549/17186.htm>.
- KOVÁCS András Bálint, *Screening Modernism: European Art Cinema (1950-1980)*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, 432 p.
- LEROI-GOURHAN, André, *Le Geste et la Parole 1 : technique et langage*, Paris, Albin Michel, 1964, 323 p. (coll. « Sciences d'aujourd'hui »).

- , *Le Geste et la Parole 2 : la mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965, 285 p. (coll. « Sciences d'aujourd'hui »).
- MC LUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias. Les prolongements techniques de l'homme* [1964], trad. Jean Paré, Paris, Mame / Seuil, 404 p.
- MEIRIEU, Philippe, *La Pédagogie, entre le dire et le faire : le courage des commencements*, Paris, ESF, 1995, 281 p.
- MOLINO, Jean, *Le Singe musicien : essais de sémiologie et anthropologie de la musique*, Paris, Actes Sud / INA, 2009, 478 p.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Le Voyeur*, Paris, Minuit, 2013, 294 p.
- SADOUL, Georges, « La métaphysique de la profondeur de champ », *La Nouvelle Critique*, décembre 1948. Disponible en ligne sur [J].
- TUAILLON, Victoire, *Les Couilles sur la table*, Paris, Binge audio éditions, 2019, 255 p.
- WINNICOTT, Donald Woods, « Le Destin de l'objet transitionnel » [1959], *Journal de la psychanalyse de l'enfant* (6), 01/2016, p. 17-24.

CORPUS DE LA SÉRIE NOIRE

1987 – *Damnation (Kárhozat)*, 120 min., 35 mm, n. et b.

Réalisateur : Tarr Béla

Scénaristes : Tarr Béla, Krasznahorkai László

Acteurs : Székely B. Miklós, Pauer Gyula, Kerekes Vali, Cserhalmi György, Temessy Hédi, Kamondy Ágnes

Producteur : Marx József. Hungarian Film Institute, Magyar Televízió, Mokép

Compositeur : Víg Mihály

Chef opérateur : Medvigy Gábor

Montage : Hranitzky Ágnes

Direction artistique : Pauer Gyula

Décors : Pauer Gyula

Consultant : Kovács András Bálint

Résumé : Karrer vit coupé du monde, avec pour seuls liens sociaux le Titanik bár, où il a une liaison avec une chanteuse. Le tenancier lui propose de convoier de la drogue pour gagner un peu d'argent. Il offre au mari de la chanteuse cette possibilité afin de passer trois jours avec elle. Le mari rentre, se soûle, et c'est le tenancier qui part avec la chanteuse. Karrer les dénonce et s'enfonce dans la solitude.

1990 – *Crépuscule (Szürkület)*, 105 min., 35 mm, n. et b.

Réalisateur : Fehér György

Scénaristes : Fehér György, Friedrich Dürrenmatt

Acteurs : Péter Haumann, Derzsi János, Pogány Judit, Lénárt István, Pauer Gyula, Székely B. Miklós

Producteurs : Budapest Filmstúdió, Cine Magyar, Magyar Televízió, Paesens Films

Chef opérateur : Gurbán Miklós

Montage : Czeilik Mária

Décors : Mathaidesz Lórántné

Consultant : Tarr Béla

Résumé : Trois meurtres de jeunes filles sont commis d'une façon similaire, et leurs corps sont trouvés dans les bois. Le seul suspect, un jeune homme qui semble être pédophile, se suicide durant l'enquête.

1990 – *Stand de tir (Céllövölde)*, 87 min., 35 mm, n. et b.

Réalisateur : Sopsits Árpád

Scénariste : Elian Gyula, Sopsits Árpád

Acteurs : Lengyel Zoltán, Danyi Judit, Kovács Lajos, Monori Lili, Nagy Feró

Producteur : Tóth András

Compositeur : Melis László

Chef opérateur : Klöpfler Tibor, Medvigy Gábor

Montage : Kovács Mária Magdolna, Miklós Mari, Zsuzsa Pósan

Décors : Várhegyi István

Résumé : Feri, un jeune adolescent, tente de se construire dans l'ombre d'un père machiste et raté. Un jour, alors que son père rentre à la maison, il lui tire dessus avec un fusil et le tue. Le policier en charge de l'enquête essaye de comprendre les raisons qui ont poussé Feri à passer à l'acte.

1991 – *Ombre sur la neige (Árnyék a havon)*, 72 min., 35 mm, n. et b.

Réalisateur : Janisch Attila

Scénariste : Forgách András

Acteurs : Székely B. Miklós, Kovács Lajos, Ujlaki Dénes, Tőrek Zsuzsa, Almássy Albert Éva

Producteur : Budapest Filmstúdió

Compositeurs : Steve Reich, Szöllősy András, Sárosi László

Chef opérateur : Sas Tamás

Montage : Kornis Anna

Résumé : Accusé à tort d'un vol de banque, un homme doit prendre la fuite. Il laisse derrière lui sa femme, puis ses amis, et enfin sa fille de huit ans.

1993 – *Meurtres d'enfants (Gyerekgyilkosságok)*, 78 min., 35 mm, n. et b.

Réalisatrice : Szabó Ildikó

Scénariste : Szabó Ildikó

Acteurs : Tóth Barnabás, Balogh Mari, Kállay Ilona, Kőves Dóra, Andorai Péter, Temessy Hédi

Producteurs : Barbalics Péter, Dárdai István, Erdőss Pál, Haag Gerd, Kardos István, Ledniczky Márton, Sipos László. Magic Media, Studio Hétfői Műhely Alapítvány

Compositeur : Másik János

Chef opérateur : Sas Tamás

Montage : Kornis Panny [Anna]

Résumé : Zsolt est un enfant solitaire qui s'occupe de sa grand-mère tombée dans la folie. Il se lie d'amitié avec Juli, une gitane enceinte vivant dans un train abandonné. Cette amitié s'ébruite et les autres enfants les persécutent. Lorsque Juli fait une fausse-couche, les enfants la dénoncent à la police. Elle est conduite à l'hôpital où elle se pend, et Zsolt se venge de la jeune fille qui a dénoncé Juli.

1994 – *Le Tango de Satan (Sátántangó)*, 450 min., 35 mm, n. et b.

Réalisateur : Tarr Béla

Scénaristes : Tarr Béla, Krasznahorkai László, Víg Mihály, Dobai Péter, Mihók Barna

Acteurs : Víg Mihály, Horváth Putyi, Felugossy László, Almássy Albert Éva, Derzsi János, Szajki Irén, Járai Alfréd, Székely B. Miklós, Barkó György, Mihók Barna, Dobai Péter, Bók Erika, Pauer Gyula, Kormos Mihály, Fekete András, Kállai Ferenc, Kamondy Ágnes

Producteurs : Fehér György, Joachim von Vietinghoff, Ruth Waldburger. Magyar Televízió, MIT Studio, TV Suisse Romande, Vega Film, Von Vietinghoff Filmproduktion

Compositeur : Víg Mihály

Chef opérateur : Medvigy Gábor

Montage : Hranitzky Ágnes

Décors : Katona Sándor, Zsolt Tóth Béla

Résumé : Les habitants d'un petit village doivent toucher l'argent de la vente de la ferme collective. Ils complotent entre eux, lorsque reviennent deux personnes que l'on croyait mortes, Irimiás et Petrina, qui

vont les tromper et les dépouiller.

1994 – *Woyzeck*, 1994, 93 min., 35 mm, n. et b.

Réalisateur : Szász János

Scénariste : Szász János

Acteurs : Kovács Lajos, Diana Văcaru, Porohovcsikov Alekszander, Péter Haumann, Gáspár Sándor

Producteurs : Barbalics Péter, (Sipos László). Hetfői Műhely Studio Alapítvány, Magic Media, Magyar Televízió

Chef opérateur : Máthé Tibor

Montage : Kornis Anna

Direction artistique : Mándoki Péter

Décors : Nagy Gábor

Résumé : Woyzeck est un employé des chemins de fer. Au travail son patron le harcèle et le méprise, sa femme le trompe avec un policier violent, et ses seuls amis sont un garçon sans-abri, un docteur qui l'utilise pour ses expériences, et une vieille Bible. À mesure que croissent ses humiliations, Woyzeck décide qu'il est temps que sa situation change.

1998 – *Passion (Szenvedély)*, 155 min., 35 mm, n. et b.

Réalisateur : Fehér György

Scénaristes : Fehér György, Tarr Béla

Acteurs : Bánsági Ildikó, Rosic Djoko, Derzsi János, Lénárt István, Ujlaki Dénes, Péter Haumann

Producteurs : Dárday István, Fehér György, Horváth Gergely, Kardos Ferenc, Schulze Éva, Árvai Jolán. Budapest Filmstúdió, Magyar Televizio

Chefs opérateurs : Gurbán Miklós, Máthé Tibor

Montage : Czeilik Mária, Szentandrás Éva

Décors : Katona Sándor, Mihalek Zsuzsa

Résumé : Un homme a une liaison avec la femme du propriétaire d'une station essence dans laquelle il travaille. Les amants tentent d'assassiner le mari dans son bain, sans succès, puis au volant de sa voiture.

2000 – *Les Harmonies Werckmeister (Werckmeister harmóniák)*, 145 min., 35 mm, n. et b.

Réalisateurs : Tarr Béla, Hranitzky Ágnes

Scénaristes : Tarr Béla, Krasznahorkai László

Acteurs : Lars Rudolph, Peter Fitz, Hanna Schygulla, Derzsi János, Rosic Djoko, Kállai Ferenc, Kormos Mihály, Horváth Putyi, Almássy Albert Éva, Szajki Irén, Járai Alfréd, Barkó György, Dobák Lajos, Fekete András, Dobai Péter, Lázár Kati, feLugossy László, Pauer Gyula, Mihók Barna, Kamondy Ágnes

Producteurs : Ralph E. Cotta, Franz Goëss, Paul Saadoun, Szita Miklós, Tarr Béla, Joachim von Vietinghoff. 13 Production, Goëss Film, Magyar Mozgókép Közalapítvány, Magyar Televízió, Nemzeti Kulturális Alapprogram, Országos Rádió és Televízió Testület, Von Vietinghoff Filmproduktion

Compositeur : Víg Mihály

Chefs opérateurs : Medvigy Gábor, Patrick de Ranter, Gurbán Miklós, Erwin Lanzensberger, Novák Emil, Rob Tregenza

Montage : Hranitzky Ágnes

Décors : Katona Sándor, Mihalek Zsuzsa, Zsolt Tóth Béla

Consultant artistique : Pauer Gyula

Résumé : Dans une petite ville de la plaine hongroise, arrive un sinistre cirque itinérant qui traîne une baleine dans une remorque. Un jeune homme, János, tente de préserver l'ordre dans la ville de plus en plus perturbée, mais en même temps il perd sa foi dans cet univers non naturel et chaotique que Dieu lui-même semble avoir déserté.

2007 – *L'Homme de Londres (A Londoni férfi)*, 139 min., 35 mm, n. et b.

Réalisation : Tarr Béla, Hranitzky Ágnes

Scénaristes : Tarr Béla, Krasznahorkai László

Acteurs : Miroslav Krobot, Tilda Swinton, Derzsi János, Bók Erika, Pauer Gyula, Lénárt István, Lázár Kati, Almássy Albert Éva, feLugossy László, Járai Alfred, Kormos Mihály

Producteurs : Humbert Balsan, Christoph Hahnheiser, Paul Saadoun, Gábor Tényi, Joachim von Vietinghoff. 13 Production, Black Forest Films, Cinema Soleil, TT Filmmuhely, Von Vietinghoff Filmproduktion

Compositeur : Víg Mihály

Chef opérateur : Fred Kelemen

Montage : Hranitzky Ágnes

Direction artistique : Brill Péter

Décors : Katona Sándor, Zsolt Tóth Béla

Résumé : Maloin vit dans la solitude, lorsqu'il est le témoin d'un meurtre et se retrouve en possession d'une forte somme d'argent. Écartelé entre l'innocence et la complicité, il se met à réfléchir sur sa vie qu'il voit basculer.

2011 – *Le Cheval de Turin (A Torinói ló)*, 146 min., 35 mm, n. et b.

Réalisation : Tarr Béla, Hranitzky Ágnes

Scénario : Tarr Béla, László Krasznahorkai

Acteurs : Derzsi János, Bók Erika, Kormos Mihály

Production : Juliette Lepoutre, Martin Hagemann, Marie-Pierre Macia, Tényi Gábor, Ruth Waldburger. A.T.T. Filmmuhely, MPM Film, Vega Film, Werk Work Works, Zero Fiction Film

Compositeur : Víg Mihály

Chef opérateur : Fred Kelemen

Montage : Hranitzky Ágnes

Résumé : Un vieux cocher au bras droit paralysé et sa fille vivent en retrait du monde, dans une ferme délabrée. Leur survivance, ponctuée par des gestes simples exécutés en silence, s'accorde avec celle de leur vieux cheval épuisé, dont Nietzsche avait pris la défense quelques jours plus tôt en ville. L'ordre naturel des choses semble s'être détraqué, un vent de tempête souffle sur la plaine. Le puits s'assèche, le père et la fille tentent de quitter la ferme, en vain.

INDEX DES NOMS¹

A

ACZÉL, György..... 259, 268, 393, 500
ALBERA, François..... 90, 94, 487
ALMÁSSY, Albert Éva.....207, 214, 232, 242, 314,
476, 477, 518, 519, 520
ANDORAI, Péter.....34, 138, 314, 477, 518
ANTALL, József..... 361, 380, 383, 399, 401, 402
ARTIERÈS, Philippe 63, 479

B

BABITS, Mihály.....23, 280-281, 283, 294, 494
BADIOU, Alain.....99, 103-104, 112, 118, 487
DE BAECQUE, Antoine1, 5, 73, 91, 94, 96, 99,
101-106, 188, 460, 481-482, 487-489
BAKA, Mirosław 34, 41, 42, 59, 141, 190, 314
BANTIGNY, Ludivine..... 84, 118, 484-485
BARASH, Jeffrey Andrew 74, 77, 479
BARTHES, Roland 72, 100, 104, 515
BAYON, Estelle..... 47, 150, 510, 512
BAZIN, André..... 42, 48, 97, 100, 103, 515
BEAUPRÉ, Nicolas 88, 112, 484
BECKER, Howard S.....34, 446, 486
BENJAMIN, Walter .46, 68, 72, 99, 101, 195, 298,
340, 349, 479, 515
BERQUE, Augustin 150, 297, 302, 480
BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre1, 5, 28, 91, 94, 95,
473, 488, 489
BIBÓ, István.23, 171-172, 175, 252-254, 257-
258, 408, 494
BIKÁCSY, Gergely ..292, 340, 421, 447, 504, 509,
511
BIRÓ, Yvette..40, 58-59, 147, 149-150, 154, 210,
307, 321, 501, 514
BLOCH, Marc ...28-29, 71, 74-75, 79-80, 91, 118,
121, 245, 257, 277, 354, 359, 369, 480, 482
BÓDY, Gábor 22, 61, 222, 224-225, 227, 230,
231-232, 243, 377, 420, 462
BOIA, Lucian.. 64, 78, 98-99, 105, 249, 354, 395,
480, 482
BÓK, Erika 142, 314, 476, 518, 520, 526

BORDWELL, David ..94, 191, 293, 296, 309, 324,
335, 488, 490, 509, 511
BORI, Erzsébet... 36, 51, 306, 503, 506, 508, 513
BOUCHERON, Patrick ... 30, 71, 85, 464, 480, 484
BOUQUET, Stéphane..... 207, 299, 339, 426, 501,
503, 506, 509, 511
BOUREAU, Alain..... 106-107, 482
BRANCHE, Raphaëlle.....87-88, 283, 484
BRAUDEL, Fernand.....26, 29, 120-121, 274, 480,
481
BRECKL, János225, 475
BRESSON, Robert40, 48, 195
BRUEGHEL l'Ancien, Pieter.. 191-192, 328, 330-
331, 527, 532
BRUNETTA, Gian Piero..... 23, 89-90, 488

C

CASTELLAN, Georges.....23, 247-248, 492
DE CERTEAU, Michel..... 62-63
CHARTIER, Roger.. .62-63, 71, 93, 116, 121, 480,
482
CHION, Michel 27, 44-45, 86, 161, 425, 515
COLAS, Dominique 261, 360, 368-369, 382, 393,
398, 433, 492-494
CORBIN, Alain 76-77, 98, 480, 482
CUNNINGHAM, John 67, 384, 398, 498, 514
CZEILIK, Mária.....227, 475, 517, 519
CZIRJÁK Pál..... 152, 318, 503, 511

Cs

CSEH, Tamás 222, 230, 243
CSEPELI, György23, 115, 167, 245, 250, 256,
278-280, 374-375, 495, 500

D

DÁRDAY, István.....20, 237, 376, 500, 518, 519
DELACROIX, Christian 17, 81, 82, 84, 90, 481,
484, 485

¹ Les noms présents dans l'index (et les absents) ont été retenus sur des critères de pertinence au regard du sujet de la recherche.

DELAGE, Christian 73, 91, 93-94, 101, 481, 488-490
 DELEUZE, Gilles190-191, 334, 412, 511, 516
 DELUERMOZ, Quentin84, 87, 118, 484, 485
 DERZSI, János24, 41-42, 193, 201, 224-225, 232, 306, 314, 438, 455, 475, 513, 517-520
 DIDI-HUBERMAN, Georges... 19, 53-54, 96, 490, 516
 DOISNEAU, Robert..... 429, 528
 DOSSE, François... 17, 81-82, 122, 124-125, 480, 481, 484-485
 DOSTOÏEVSKI, Fiodor Mikhaïlovitch...47, 132, 142-144, 286, 298, 339, 516
 DÖVÉNYI, Zoltán..... 364-366, 492
 DUBY, Georges ... 18, 28, 30, 73, 76, 94, 95, 123-125, 250, 415-416, 450-451, 480, 482
 DÜRRENMATT, Friedrich..... 335, 442, 445, 517

E

ENYEDI, Ildikó 15, 224, 226, 229, 337, 418, 451, 460
 ERDÉLY, Miklós..... 37, 229, 231, 243, 462, 514
 ERŐSS, Gábor 60-61, 268, 378, 385, 418, 498, 501, 514
 ESQUENAZI, Jean-Pierre..... 1, 5, 21, 63, 68, 110, 162, 163, 177, 297, 319, 328, 333, 335, 390, 486, 488, 490

F

FÁBRI, Zoltán.....160, 240, 269, 304, 311, 418, 428, 498, 515
 FARGE, Arlette29, 183, 482
 FEBVRE, Lucien. 18, 29, 75-76, 83, 91, 115, 118, 480, 483
 FEHÉR, György. 15, 20-22, 35, 40, 42-43, 46, 55, 59, 61, 135, 140, 144, 147, 148-149, 159, 188-190, 196, 198, 208, 210, 215, 224-225, 227-228, 237-238, 241, 293, 305-306, 308, 317, 320, 322, 324-325, 327, 329, 334-336, 339, 343, 346, 348, 390, 420-421, 425, 435, 439, 442-448, 451, 459, 462, 475, 497, 504, 513, 517-519, 531, 533
 FEIGELSON, Kristian 1, 5, 60, 94, 154, 187, 237, 268, 325, 330, 334, 378-379, 385, 421, 473, 486, 498-499, 507, 509, 514-515
 FEKETE, András.....476-477, 518-519
 FELUGOSSY, László 518-520
 FERRO, Marc 29, 90-96, 105, 112-113, 118, 488-490, 529

FIANT, Anthony.....152, 156, 201, 215, 217, 220, 300, 327, 333-334, 339-340, 342, 410, 459, 502, 512
 FILLIEULE, Olivier..... 436-437, 486
 FORGÁCH, András.....22, 34, 37, 40, 60-61, 134, 147, 176-177, 181, 209, 211, 225, 226, 230, 236, 241, 243, 269, 302-303, 319, 334, 339, 356, 385, 386, 419-420, 436, 443, 445, 447, 449, 462, 477, 496, 502-504, 513, 518
 FOUCAULT, Michel.....63, 433, 486
 FRANCASTEL, Pierre.....18, 28, 98, 104-105, 112, 115, 456, 481, 483

G

GAÁL, István 150, 293, 384
 GARCIA, Patrick17, 81-82, 481, 484-485
 GARÇON, François94, 137, 490
 GÁSPÁR, Sándor.....34, 141, 151, 157, 162, 193, 194, 314, 519
 GELENCSE, Gábor ...55-57, 148-149, 152-153, 184, 235, 314, 356, 410, 449, 499, 502-504, 506, 509, 510
 GINZBURG, Carlo.....26, 100, 111-112, 218, 481, 483
 GNASSOUNOU, Victor.....88-89, 113, 485
 GOMBÁR, József371-373, 375, 499, 500
 GÖNCZ, Árpád.....399
 GUAITARI, Félix 191, 412, 516
 GURBÁN, Miklós225, 475, 517, 519

Gy

GYÓRFFY, Miklós.....15-16, 303, 347, 420, 462, 502, 504

H

HABSBURG ... 166, 169, 171, 249, 251-252, 282, 408
 HAMES, Peter... 50, 133, 284, 384, 499, 502, 509, 511
 HANKISS, Elemér.....23, 172, 175, 178, 180-181, 215-216, 217, 253, 272, 283, 393, 403-406, 408, 411, 433, 434, 495
 HARASZTI, Miklós .. 202, 267-270, 457, 493, 499
 HARTOG, François..12-13, 80-86, 122, 464, 484-486
 HAUMANN, Péter..... 135, 225, 476, 517, 519
 HAVAS, Ágnes..... 20-21, 381-385, 457, 499
 HAVASRÉTI, József..... 434-435, 493

HAZAI, Attila..... 15, 344, 500
HORN, Gyula 383, 386
HRANITZKY, Ágnes.....225, 227, 338, 475, 517,
518, 519, 520
HULAK, Florence75-76, 481
HUSZÁRIK, Zoltán..... 462

I

IORDANOVA, Dina...67, 177, 179, 370, 389, 460,
499

J

JAFFE, Ira 459, 502
JANCSÓ, Miklós.. 17, 48, 150, 156, 225, 243, 270,
293, 296, 319, 333, 346, 418, 444, 460, 463,
470
JANISCH, Attila.. 15, 20-21, 23-24, 34, 37-39, 41-
44, 51-56, 59-60, 68, 136, 138-139, 141, 146,
148, 153, 157-158, 181, 194, 198, 209, 211-
215, 219, 220, 223-230, 232, 236, 238, 240-
241, 269, 273, 305-308, 311-312, 314-315,
317-319, 322, 324-325, 332-334, 336-337,
339, 345, 355-357, 389, 401-402, 419-420,
425, 438, 443, 445-447, 454-455, 462, 477,
493, 503-505, 518, 527, 531-533
JEANCOLAS, Jean-Pierre 15, 18, 46, 59, 149, 192,
230, 241, 311, 321, 322, 335, 346, 370, 376,
377-379, 381, 383-384, 387, 399, 400, 416,
440-441, 446, 459, 490, 499, 501
JELES, András..... 19, 24, 227, 420
JUHÁSZ, Árpád.235, 383-384, 387, 477, 498-500

K

KÁDÁR, János 133, 244, 251, 259, 264, 267-268,
271-273, 277, 293, 370, 393, 395-396, 406,
417, 419, 438, 440, 492, 494, 531
KAFKA, Franz 307, 317, 319, 339, 412, 516
KAMONDY, Zoltán 226-228
KATONA, Sándor..... 225, 475, 518-520
KELEMEN, Fred.....35-36, 62, 238, 344, 475, 507,
520
KEREKES, Vali 326, 349-350, 517
KÉZDI-KOVÁCS, Zsolt.....373, 417, 500
KIEŚLÓWSKI, Krzysztof 15, 49, 346, 460
KLANICZAY, Gábor..... 1, 5, 233, 435, 493
KÓHALMI, Ferenc...237, 273, 378, 381-382, 389,
498
KONRÁD, György.....23, 115, 167-169, 175-176,

178, 244, 254, 262, 266, 269-270, 272, 283,
292, 308, 381, 396, 407, 409, 434, 436, 439,
493, 495, 496

KORMOS, Mihály.....353, 476, 518-520
KORNAI, János 364-368, 404-405, 493, 495
KORNIS, Anna 34-35, 223, 226, 227, 230, 232,
236, 238, 240, 242-244, 273, 275, 279, 325,
334, 396, 401, 417, 419, 432, 435, 438-439,
455, 477, 513-514, 518-519

KÓSA, Ferenc 150, 156, 240, 293
KOSELLECK, Reinhardt80-82, 84, 122, 124, 479,
485

KOSZTOLÁNYI, Dezső..... 16, 516
KOVÁCS, András Bálint.... 1, 5, 15-18, 34, 38-39,
46-48, 50, 55, 57-62, 68, 153, 184, 191, 193,
202, 210, 212, 220, 225, 230-231, 237, 241,
293, 310, 312, 320, 328, 330, 333, 335-336,
340, 342, 345, 347, 382, 385, 396, 412, 418,
420-423, 427, 429, 439, 441, 444, 447, 448,
452, 454, 456-457, 460-461, 499, 500-502,
504, 507, 509, 511, 516-517

KOVÁCS, Attila Ferenczfy. 38, 59, 224, 230, 242-
243, 345, 397, 401, 421, 436, 438, 440, 455,
477, 513

KOVÁCS, Lajos 34, 36, 38, 40-42, 59, 65-66, 139,
159, 184, 189, 214, 232, 297, 301, 314, 326,
385, 447, 477, 505, 517-519

KÖVESDY, Gábor57, 343, 510

KOZMA, Károly.....235, 242, 379-380, 500

KRACAUER, Siegfried 15, 72, 77, 92-93, 101-103,
179, 481, 488, 489

KRASZNAHORKAI, László... 16, 21, 24, 35, 39,
45-47, 49, 56, 114-115, 133, 142-143, 212,
225, 231, 284, 295, 298, 300, 309, 319, 323-
326, 328, 335, 337, 341-342, 353, 397, 411-
412, 422, 426, 441, 445, 475, 508, 514, 517-
520

KUN, Béla 257, 259, 470-471, 492, 494

KUNDERA, Milan..... 167, 256, 283, 496

L

LAGNY, Michèle.....16, 93, 118, 441, 488

LE GOFF, Jacques .. 18, 29, 73, 91, 112, 121-122,
354, 379, 392, 451, 479, 481-483, 488

LE ROY LADURIE, Emmanuel29, 79-80, 84, 115,
232, 483

LENDVAI, Paul 166, 171, 246, 248-249, 251, 282,
493

LENGYEL, David 46-47, 132-133, 142, 156, 187,
195, 207, 218, 285, 309, 337, 351-353, 402,

423-424, 456, 493, 500, 509-511, 517
LEPETIT, Bernard 107, 116, 391, 481-483
LEROI-GOURHAN, André 13, 516
LINDEPERG, Sylvie. 21, 94-95, 98, 100, 109, 489,
490

M

MANDROU, Robert 76, 91, 111, 483, 489
MÁRAI, Sándor 23, 115, 166, 172-173, 184, 251-
252, 255-256, 258-260, 281-283, 496
MARGUET, Damien 34, 39, 46-49, 56, 60, 68,
151, 195-196, 218, 250-251, 294, 301, 309,
326, 340, 347, 509, 511, 513
MAROU, Henri-Irénée 28-29, 481
MÁSIK, János 37, 177, 194, 225, 230, 232, 236,
241, 243, 269, 273, 302-303, 314, 339, 386,
419, 421, 436, 443-445, 449, 477, 513, 518
MÁTHÉ, Tibor 34, 36-38, 146, 153-154, 187,
189, 215, 229, 298, 447, 514, 519
MAURY, Corinne 39, 43, 49, 55, 144, 147, 150,
153-154, 192, 197, 296, 342, 426, 450, 507,
509, 510
MCKIBBIN, Tony 57, 156, 195, 327, 418, 459,
460, 502, 509
MEDGYESSY, Péter 387
MEDVIGY, Gábor 24, 34, 36-37, 59, 224-225,
228-229, 238, 475, 477, 514, 517-519
MEIRIEU, Philippe 14, 72, 516
MELEG, Agostón Kristof .. 34, 51, 141, 211, 212,
306, 314, 318, 504
MÉSZÖLY, Miklós 172, 295, 406, 496
MICHELET, Jules 119-120, 234, 292, 416, 483
MIHÓK, Barna 326, 352, 518-519
MİNTE, George 382, 402, 404, 493
MISKOLCZI, Péter 20, 232, 477
MOLNÁR, Miklós. 23, 170, 178, 242, 256, 259,
262-263, 265-267, 269, 272, 282, 359, 363,
392-393, 395, 402, 408-409, 433, 434, 437,
492, 494
MUNDRUCZÓ, Kornél 15, 293, 337, 441, 453

N

NAGY, Imre ... 170, 181, 248, 259, 398, 400, 402,
492
NORA, Pierre 73, 82, 91, 379, 481, 482, 488
NOWICKI, Joanna 167, 179, 244, 281, 496

Ny

NYERS, Rezső 265, 393, 395

O

ORBÁN, Viktor. 45, 170, 255, 387, 394, 401-402,
441, 453-455, 457, 493

P

PÁL, Sándor 227, 240, 442
PAUER, Gyula... 39, 59-60, 153, 225, 233, 314,
320, 347, 349, 421, 435, 439, 475-476, 508,
513, 514, 517-520
PECK, Agnès 56, 141, 308, 504
PETŐFI, Sándor 33, 295, 345
PETRI, György 169, 178, 270, 341, 409, 469,
496, 533
PILINSZKY, János 57, 181
PITHON, Rémy 94, 117, 489, 491
POHÁRNOK, Gergely 15
PÓLIK, József 328, 343, 347, 353, 449, 456, 461,
462, 502, 513
POMIAN, Krzysztof 122, 481
PORTUGES, Catherine ... 132-133, 187, 384, 500,
502, 515
PÓSÁN, Zsuzsa 227, 517
PROST, Antoine 26, 120, 481
PURCELL, Henri 311, 348

Q

QUARESIMA, Leonardo 92-93, 489

R

RÁKÓCZI, Ferenc II. 169-170
RÁKOSI, Mátyás 173, 249, 257, 258, 264, 277
RANCIÈRE, Jacques 47, 101, 133, 142, 149,
195-196, 197, 207, 298-299, 309, 314, 324,
328, 340, 342, 392, 422, 486, 489, 509
REVEL, Jacques 82, 109, 390-391, 395, 481,
483, 489
REY, Violette ... 147, 233-234, 260-261, 280, 292,
294, 304, 361, 365, 368-369, 394, 399, 492,
493-494, 496, 497
RICOEUR, Paul 73-74, 81, 362, 479, 481
ROBBE-GRILLET, Alain.. 56, 214, 307, 308, 314,
317, 490, 516
ROCIPON, Antoine 101, 103-104

ROLLET, Sylvie... 5, 39, 49, 55, 57, 143-144, 150,
207, 310, 324, 335, 340, 341-342, 352, 423,
426, 502, 507, 509-510
ROUSSO, Henri... 17, 72-74, 94-95, 113, 481, 491
RUPNIK, Jacques.....23, 168, 258, 262, 266-267,
282, 393-394, 403-404, 408, 410, 455, 494

S

SÁNTA, Ferenc168, 178, 496
SAS, Tamás..... 24, 36-37, 186-187, 228-229, 235-
236, 238, 241, 244, 383, 396, 401, 454-455,
477, 513-514, 518
SCHUBERT, Gusztáv.. 54, 58, 235, 306, 339, 341,
347, 409, 416-417, 449, 462, 500, 503-506
SIPOS, István 24, 35, 43, 224, 232, 238, 438, 477,
513, 518, 519
SOKOUROV, Alexandre... ..15, 310, 460-461, 463,
502
SOPSITS, Árpád ... 23-24, 36, 40-41, 50, 139, 153,
159, 199, 238, 304, 314, 317-319, 324, 327,
333, 355, 389, 419-420, 425, 446-447, 451,
504-505, 517
SORLIN, Pierre.. 18, 68, 90-93, 109-110, 314,
388, 487, 489
STORA, Benjamin 17, 95, 116, 131, 483

Sz

SZABÓ, Ildikó..... 15, 20, 24, 37-38, 50, 138, 146,
153, 156, 159, 186, 189, 198, 223-224, 226-
228, 230-231, 238, 240, 273, 279, 302-304,
314, 322, 324, 333, 355, 389-390, 401, 410,
425, 436, 442-443, 445-448, 455, 495, 498,
505, 518, 527
SZÁSZ, János15, 24, 34, 36-38, 40, 42, 50-51,
55, 59, 65, 67-68, 134-135, 139, 146, 153,
157, 161, 184, 186, 190, 198, 202, 211, 224-
226, 228-230, 238, 240-241, 284, 297, 301,
306, 312, 314, 316, 322, 324-327, 333, 338,
354-355, 385, 420, 425, 430-432, 443, 446-
448, 459, 462, 505-506, 519, 531
SZÉKELY, B. Miklós.....34, 225, 314, 471, 475,
517, 518
SZÉKY, János169-170, 249, 254, 455, 496
SZENTANDRÁSI, Éva..... 227, 475, 477, 519
SZENTJÓBY, Tamás..... 243, 420
SZOMJAS, György 20, 298, 418
SZŰCS, Jenő 23, 256, 494

T

TANNER, Gábor..... 216, 462, 503
TAR, Sándor..... 207-208, 368, 400, 427, 496
TARKOVSKI, Andrei.... .46, 48, 50, 142, 301, 346,
355, 460
TARR, Béla. ...15, 18-19, 21-22, 31, 34-51, 54-62,
68, 113, 133, 141-150, 153-156, 160, 170-171,
184-185, 187-188, 190-198, 200-202, 207-
212, 215-220, 222, 224-231, 236-238, 240-
241, 257, 262, 268, 270-271, 275, 279, 282,
284-285, 289, 293-301, 306, 308-312, 314-
316, 319-348, 350-353, 355, 357, 385, 386,
389, 412, 415, 418, 420-430, 439, 441-448,
450-453, 455-457, 459-461, 463, 475, 501-
502, 507-513, 517-520, 527-528, 531, 533
TEMESSY, Hédi..... 145, 187, 517, 518
THIESSE, Anne-Marie78, 293, 487
TÖRŐCSIK, Mari.....34, 53, 158, 314, 477
TORTAJADA, Maria 16, 71, 116-117, 489
TÓTH, Erzsébet 20, 381, 383, 450, 500

U

UJLAKI, Dénes 34, 314, 477, 518-519

V

VÁCARU, Diana40, 431-432, 519
VALKOLA, Jarmo.....60, 154, 187, 293, 309, 331,
379, 418, 423-424, 499, 509, 514-515
VARGA, Balázs.....5, 20, 237, 378, 380, 381, 383,
385-386, 387, 500, 503
VEZYROGLOU, Dimitri71, 91-92, 117, 379,
489, 490-491
VÍG, Mihály..... 36, 41, 43, 47, 62, 145, 155, 166,
176, 221, 225, 230-231, 236, 242-243, 263,
280, 295-296, 325, 344-345, 350-351, 385,
396, 401, 407, 410, 421, 426-427, 434-436,
439-440, 455, 475, 507-508, 517-520
VOVELLE, Michel.....62, 64, 74, 76-77, 109, 112,
125, 379, 407, 436-437, 480, 482-483

W

WARBURG, Aby.....72, 448, 483
WITTORSKI, Richard78, 117, 487

TABLE DES ILLUSTRATIONS

| | |
|--|-----|
| Fig. 1 : Hubble, <i>History of the Universe</i> ¹ | 12 |
| Fig. 2 : KKP, <i>Amit sokszor ismételnék...</i> ² | 45 |
| Fig. 3 : La baleine défaite – séquence finale des <i>Harmonies Werckmeister</i> | 48 |
| Fig. 4 : Rencontre de Valuska avec la baleine (<i>Les Harmonies Werckmeister</i>)..... | 49 |
| Fig. 5 : Quelques pommes fétichisées dans <i>Robert et Robert, Zizi</i> (x2)..... | 53 |
| Fig. 6 : Quelques pommes fétichisées dans <i>Ombre sur la neige</i> (x2) et <i>Másnap</i> | 53 |
| Fig. 7 : Le médaillon de <i>Long crépuscule</i> | 53 |
| Fig. 8 : Irimiás et Pétrina (<i>Le Tango de Satan</i>)..... | 133 |
| Fig. 9 : Karrer au milieu des chiens - séquence finale de <i>Damnation</i> | 133 |
| Fig. 10 : Woyzeck passé à tabac..... | 134 |
| Fig. 11 : Le Capitaine, figure de pouvoir (<i>Woyzeck</i>)..... | 134 |
| Fig. 12 : Dualité du Capitaine (<i>Woyzeck</i>)..... | 135 |
| Fig. 13 : La pureté sacrificielle de Mari (<i>Woyzeck</i>)..... | 136 |
| Fig. 14 : L'enfant mystérieux (<i>Woyzeck</i>)..... | 137 |
| Fig. 15 : <i>Woyzeck</i> portant sa cabane..... | 137 |
| Fig. 16 : Zsolt, impassible (<i>Meurtres d'enfants</i>)..... | 138 |
| Fig. 17 : La séquence du hold-up (<i>Ombre sur la neige</i>)..... | 140 |
| Fig. 18 : Bók Erika grandit avec ses personnages (<i>Le Tango de Satan, L'Homme de Londres, Le Cheval de Turin</i>)..... | 143 |
| Fig. 19 : Valuska - un ange bloqué (<i>Les Harmonies Werckmeister</i>)..... | 144 |
| Fig. 20 : La voiture du meurtrier présumé, abandonnée (<i>Crépuscule</i>)..... | 145 |
| Fig. 21 : <i>Passion</i> pour les paysages..... | 148 |
| Fig. 22 : Ouverture et fermeture d' <i>Ombre sur la neige</i> | 148 |
| Fig. 23 : Ouverture et fermeture de <i>Crépuscule</i> | 148 |
| Fig. 24 : Ouverture de <i>Meurtres d'enfants</i> | 149 |
| Fig. 25 : Estike retrouve l'horizontalité de l'Alföld (<i>Le Tango de Satan</i>)..... | 151 |
| Fig. 26 : Les chemins de M. Eszter et de Valuska se séparent (<i>Les Harmonies Werckmeister</i>)..... | 160 |
| Fig. 27 : Un caillou écrasé par la roue de l'histoire (<i>Woyzeck</i>)..... | 160 |
| Fig. 28 : La pièce-amulette (<i>Woyzeck</i>)..... | 161 |
| Fig. 29 : Mari se pare des boucles d'oreille ; une larme coule (<i>Woyzeck</i>)..... | 161 |
| Fig. 30 : La pièce-amulette fait de l'oeil à <i>Woyzeck</i> | 162 |
| Fig. 31 : L'Europe au XIII ^e siècle ³ | 165 |
| Fig. 32 : L'Europe au XV ^e siècle ⁴ | 165 |
| Fig. 33 : L'Europe après la bataille de Mohács ⁵ | 165 |
| Fig. 34 : L'Europe en 1715 ⁶ | 165 |
| Fig. 35 : L'Europe en 1815 ⁷ | 165 |
| Fig. 36 : La Hongrie autour de Trianon ⁸ | 165 |

1 <https://hubblesite.org/contents/media/images/2004/07/1462-Image.html?news=true>.

2 <https://24.hu/belfold/2016/09/16/egy-pici-simogatast-es-par-nagy-sallert-kaptak-a-ketfarkuak/>.

3 http://houot.alain.pagesperso-orange.fr/Hist/ma/MA_39.htm.

4 <https://lewebpedagogique.com/mariedesmares/files/5H2-T2-TD3-La-carte-de-lEurope-%25C3%25A0-la-fin-du-XVe-si%25C3%25A8cle-Diaporama.pdf>.

5 <https://www.pinterest.fr/pin/106045766199764724/>.

6 <http://www.cours-college.com/hist-theme-1-l-europe-dans-le-monde-au-debut-du-xviii-siecle-a121989250>.

7 http://jmguieu.free.fr/Enseignements/L2_Europe_occidentale/seance05.htm.

8 <https://www.reseau-canope.fr/apocalypse-10destins/fr/dossiers-pedagogiques/les-consequences-de-la-premiere-guerre>.

| | |
|---|-----|
| Fig. 37 : L'Europe après Trianon ¹ | 166 |
| Fig. 38 : L'Europe dans la guerre froide ² | 166 |
| Fig. 39 : « Les chevaux se sont encore échappés de l'abattoir » (<i>Le Tango de Satan</i>)..... | 171 |
| Fig. 40 : Habitats mortifères (<i>Woyzeck</i> et <i>Meurtres d'enfants</i>)..... | 185 |
| Fig. 41 : Travelling sur l'ennui (<i>Meurtres d'enfants</i>)..... | 185 |
| Fig. 42 : La dernière danse de Mari (<i>Woyzeck</i>)..... | 189 |
| Fig. 43 : Les profils atypiques de <i>Meurtres d'enfants</i> | 190 |
| Fig. 44 : Entre visage et paysage (<i>L'Homme de Londres</i>)..... | 190 |
| Fig. 45 : Pieter Brueghel l'Ancien, <i>La Journée sombre</i> (1565), huile sur panneau de bois, 118x163 cm, Vienne, Musée d'histoire de l'art..... | 192 |
| Fig. 46 : Le vieil Ohlsdorfer (<i>Le Cheval de Turin</i>)..... | 192 |
| Fig. 47 : Trois oiseaux chez Tarr (<i>Le Nid familial</i> , <i>Rapports préfabriqués</i> , <i>L'Homme de Londres</i>)..... | 198 |
| Fig. 48 : Les oiseaux de <i>Meurtres d'enfants</i> , <i>Woyzeck</i> et <i>Ombre sur la neige</i> | 199 |
| Fig. 49 : L'ombre de <i>Woyzeck</i> | 204 |
| Fig. 50 : Nudités déssexualisées dans <i>Damnation</i> et <i>Les Harmonies Werckmeister</i> | 207 |
| Fig. 51 : Les objets transitionnels de Janisch (<i>Zizi</i> , <i>A másik part</i> , <i>En retenant son souffle</i> , <i>Ombre sur la neige</i> , <i>Long Crépuscule</i> et <i>Másnap</i>)..... | 213 |
| Fig. 52 : Les escargots entrelacés (<i>Meurtres d'enfants</i>)..... | 216 |
| Fig. 53 : Le Docteur s'emmure (<i>Le Tango de Satan</i>)..... | 218 |
| Fig. 54 : Disparitions dans la profondeur de champ (<i>L'Outsider</i> et <i>Les Harmonies Werckmeister</i>)..... | 219 |
| Fig. 55 : Szabó Ildikó..... | 239 |
| Fig. 56 : Une image dialectique de l'histoire : le retour des Turcs (<i>Le Tango de Satan</i>)..... | 250 |
| Fig. 57 : Un trait d'humour crépusculaire..... | 285 |
| Fig. 58 : L'Alföld annule le mouvement des personnages (<i>Voyage sur la plaine</i>)..... | 296 |
| Fig. 59 : Prisonnière (<i>Le Cheval de Turin</i>)..... | 299 |
| Fig. 60 : De la gare, point de fuite (<i>Woyzeck</i>)..... | 301 |
| Fig. 61 : Délabrement de l'immeuble du Professeur (<i>Crépuscule</i>)..... | 302 |
| Fig. 62 : Fascinations architecturales (<i>Meurtres d'enfants</i>)..... | 303 |
| Fig. 63 : La forêt de Crépuscule / Albert Renger-Patzsch, <i>Sapins en hiver</i> (1956)..... | 304 |
| Fig. 64 : Carte des lieux de <i>Másnap</i> | 307 |
| Fig. 65 : Séquence finale d' <i>Almanach d'automne</i> et de <i>Rapports préfabriqués</i> | 313 |
| Fig. 66 : Séquence finale de <i>Meurtres d'enfants</i> | 313 |
| Fig. 67 : Composition symétrique du <i>Tango de Satan</i> vers <i>Les Harmonies Werckmeister</i> | 315 |
| Fig. 68 : Empilements de verres à bière dans <i>Le Tango de Satan</i> puis <i>Damnation</i> | 315 |
| Fig. 69 : Élévation de la caméra vers une lumière artificielle dans <i>Les Harmonies Werckmeister</i> et <i>L'Homme de Londres</i> | 315 |
| Fig. 70 : Le gros plan sur la grille du poêle repasse, 45 minutes plus tard (<i>Les Harmonies</i> <i>Werckmeister</i>)..... | 316 |
| Fig. 71 : La citation de Mantegna, <i>Lamentation sur le Christ mort</i> (v. 1480) repasse, 1h30 plus tard (<i>Le Cheval de Turin</i>)..... | 316 |
| Fig. 72 : Représentations mécaniques du temps dans <i>Ombre sur la neige</i> | 322 |
| Fig. 73 : Représentations mécaniques du temps dans <i>Woyzeck</i> | 323 |
| Fig. 74 : Travelling avant délaissant l'histoire des hommes (<i>Le Tango de Satan</i>)..... | 329 |
| Fig. 75 : (Im)mobilité des hommes et de la matière (<i>Damnation</i>)..... | 330 |
| Fig. 76 : Fixité de l'image, pose hiératique des corps (<i>Almanach d'automne</i> et <i>Le tango de Satan</i>)..... | 331 |
| Fig. 77 : Une attention extrême à la cinématographicité des matières (<i>Le Cheval de Turin</i>)..... | 332 |
| Fig. 78 : <i>Woyzeck</i> dans sa cabane..... | 338 |
| Fig. 79 : Le géant et ses hérissons (<i>Crépuscule</i>)..... | 339 |

mondiale.html.

1 <https://sansapriori.net/2020/06/05/3818-hongrie-le-traite-du-trianon-un-siecle-apres-04-06-2020/>.

2 <https://www.monde-diplomatique.fr/cartes/europeguerrefroide>.

| | |
|--|-----|
| Fig. 80 : Fatalisme et désespoir baignés dans la lumière (<i>Crépuscule</i>)..... | 343 |
| Fig. 81 : La séquence finale de <i>Woyzeck</i> | 348 |
| Fig. 82 : La séquence du Titanic bár (<i>Damnation</i>)..... | 349 |
| Fig. 83 : Réminiscences de Stalker dans <i>Ombre sur la neige</i> | 356 |
| Fig. 84 : La dernière danse de Tarr (<i>L'Homme de Londres</i>)..... | 429 |
| Fig. 85 : Robert Doisneau, <i>L'accordéoniste du Bouillon Tiquetonne</i> (1953), <i>L'accordéoniste du restaurant La Tartine</i> (1953)..... | 429 |
| Fig. 86 : Les Tsiganes dansent (<i>Woyzeck</i>)..... | 430 |
| Fig. 87 : Ouverture de la deuxième séquence dansée (<i>Woyzeck</i>)..... | 431 |
| Fig. 88 : Hubble, <i>Galaxies on a collision course</i> | 466 |

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|-----|
| OUVERTURE – LES CHAMPS PROFONDS | 11 |
| PREMIÈRE PARTIE – CINÉMA ET HISTOIRES | 31 |
| CHAPITRE PREMIER – MÉTHODOLOGIES ET ÉTHIQUES DE LA CRÉATION : FORMES DU RÉALISME | 33 |
| I.1.1 Prologue : le film est le produit d'un groupe | 34 |
| I.1.2 « Montrer à quoi ressemble le monde » – les espaces | 38 |
| I.1.3 « Ils ne sont pas en train de jouer. Ils sont. » – les acteurs | 40 |
| I.1.4 « Les trains passaient dans l'appartement ! » – les bruits | 42 |
| I.1.5 « Plus près de la vie que du cinéma » – les formes du symbole | 44 |
| I.1.6 Épilogue : hyperbolisation du réel et universalisation de la réalité hongroise | 55 |
| I.1.7 Épilogue 2 : prémisses à une histoire des représentations | 62 |
| | |
| CHAP. II – ÉPISTÉMOLOGIE HISTORICISÉE : LES REPRÉSENTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES AU FIL DES HISTOIRES | 71 |
| | |
| I.2.1 Prélude : la topique historique | 72 |
| I.2.1.1 Mémoires, mentalités, identités et imaginaires | 73 |
| I.2.1.2 Les régimes d'historicité | 79 |
| I.2.1.2.1 Le présentisme, une fermeture des régimes d'historicité dans le temps long ? | 81 |
| I.2.1.2.2 Rouvrir le régime d'historicité : micro-histoire et expériences du temps | 83 |
| I.2.1.2.3 Soumissions et soulèvements identitaires : vers une politique du régime d'historicité | 87 |
| I.2.2 Interlude : la pulsion historiographique au cinéma | 89 |
| I.2.2.1 La révolution ferraldienne | 90 |
| I.2.2.2 Après Ferro – le moment-mémoire | 93 |
| I.2.3 Postlude : les représentations cinématographiques | 96 |
| I.2.3.1 Le film comme volonté (éléments théoriques) | 97 |
| I.2.3.1.1 Le miroir brisé : du reflet au prisme | 97 |
| I.2.3.1.2 Le miroir recomposé ? Surgissements et éclats | 101 |

| | |
|---|------------|
| I.2.3.2 Le film comme représentation (éléments pour une pratique) | 106 |
| I.2.3.2.1 Le travail de la mémoire : vertu d'une « historicisation galopante » | 106 |
| I.2.3.2.2 Le travail des mentalités : à l'ombre des jeunes films en fleurs..... | 111 |
| I.2.3.2.3 Le travail <i>sur</i> l'identité nationale : résister à son historicité | 114 |
| I.2.4 Quaalude : une robe couleur(s) du temps..... | 119 |
| I.2.4.1 Les structures du champ d'expérience | 120 |
| I.2.4.2 L'horizon d'attente comme événement ? | 123 |

DEUXIÈME PARTIE – CHAMP D'EXPÉRIENCE : LE DOUBLE COMPLEXE

129

CHAPITRE PREMIER – DE LA CULPABILITÉ À LA DÉRESPONSABILISATION.....

131

II.1.1 Constructions morales des personnages

131

| | |
|---|-----|
| II.1.1.1 Anti-héros : Culpabilité et innocence..... | 132 |
| II.1.1.1.1 Coupables pardonnables | 132 |
| II.1.1.1.2 Meurtriers innocents | 135 |
| II.1.1.1.3 Innocents condamnés..... | 142 |
| II.1.1.2 Perdus dans l'espace : libre-arbitre et fatalité | 146 |
| II.1.1.2.1 Habiter le monde ? | 146 |
| II.1.1.2.2 Saisons et météo : le pouvoir d'agir des espaces | 152 |
| II.1.1.2.3 De la passivité des personnages au sentiment de fatalité | 156 |

II.1.2 Le complexe d'infériorité : impuissance, résignation, martyr.....

163

| | |
|---|-----|
| II.1.2.1 La structure du complexe | 164 |
| II.1.2.1.1 Une géo-politique de l'impuissance | 164 |
| II.1.2.1.2 Le modèle révolutionnaire hongrois | 169 |
| II.1.2.2 Conclusions sur les liens entre mentalités et poétique des personnages | 174 |
| II.1.2.2.1 Fatalisme et passivité..... | 174 |
| II.1.2.2.2 « Le grand martyr de l'omelette »..... | 178 |

CHAP. II – SOCIÉTÉS CINÉMATOGRAPHIQUES

183

II.2.1 Violences et solitudes : les relations sociales du film

183

| | |
|---|-----|
| II.2.1.1 Des animaux et des hommes : peinture de la misère | 183 |
| II.2.1.1.1 Une humanité au bord du gouffre : crise sociale..... | 184 |
| II.2.1.1.2 Visagéité et influences picturales : crise du corps..... | 188 |

| | |
|--|------------|
| II.2.1.1.3 Anonymat des personnages : crise identitaire..... | 192 |
| II.2.1.1.4 Devenir-humains, devenir-animaux : crise de l'être..... | 194 |
| II.2.1.2 Violences, humiliations, indifférence | 200 |
| II.2.1.2.1 Impossibles intimités | 200 |
| II.2.1.2.2 Humiliés et offensés..... | 202 |
| II.2.1.2.3 Indifférences..... | 205 |
| II.2.1.2.4 L'état du monde..... | 208 |
| II.2.1.3 <i>Ó solitude, my sweetest choice</i> | 209 |
| II.2.1.3.1 La difficulté des échanges humains | 210 |
| II.2.1.3.2 Janisch et la solitude de l'enfance | 213 |
| II.2.1.3.3 Logique de protection : le retrait du monde..... | 215 |
| II.2.1.3.4 La position d'outsider | 217 |
| II.2.2 La série noire hongroise : structure sociale | 220 |
| II.2.2.1 Éléments de cartographie des relations sociales | 222 |
| II.2.2.1.1 Quelle catégorisation sociologique ? | 222 |
| II.2.2.1.2 Les noyaux durs : Tarr et Fehér, Szász et Janisch..... | 224 |
| II.2.2.1.3 Les monteuses de la série noire..... | 226 |
| II.2.2.1.4 Une école de chefs opérateurs hongrois ? | 228 |
| II.2.2.1.5 Intégration dans la société artistique hongroise | 229 |
| II.2.2.2 Principaux foyers de sociabilité..... | 232 |
| II.2.2.2.1 La centralité de Budapest | 233 |
| II.2.2.2.2 Le Balázs Béla Studió et le Társulás Studió..... | 235 |
| II.2.2.2.3 La Színház- és Filmművészeti Főiskola | 237 |
| II.2.2.2.4 Quelques institutions extérieures à l'industrie cinématographique..... | 242 |
| II.2.3 Le complexe de supériorité : fierté et humiliations | 245 |
| II.2.3.1 Établissement et développement du complexe (IX ^e -1945) | 246 |
| II.2.3.1.1 Avènement du sentiment de fierté nationale (IX ^e -X ^e)..... | 246 |
| II.2.3.1.2 Occupations et répressions : une histoire multi-traumatique (XI ^e -1945) | 249 |
| II.2.3.2 L'expérience du communisme : le complexe dans la mémoire vivante | 257 |
| II.2.3.2.1 Antagonisme (1945-1961) | 257 |
| II.2.3.2.2 « Celui qui n'est pas contre nous est avec nous » (1961-1985) | 264 |
| II.2.3.2.2.1 Autour du Nouveau mécanisme économique..... | 264 |
| II.2.3.2.2.2 La censure sous Kádár | 267 |
| II.2.3.2.2.3 L'idéologie et le régime dans le socialisme tardif | 271 |
| II.2.3.3 Hégémonie de la solitude..... | 274 |
| II.2.3.3.1 Questions de méthode : la mémoire vivante..... | 274 |
| II.2.3.3.2 La société de la série noire face au double complexe | 278 |
| II.2.3.3.3 La solitude historique..... | 280 |

TROISIÈME PARTIE – HORIZON D'ATTENTE : LA DIALECTIQUE DE L'ESPOIR ET DU DÉSESPOIR.....289

CHAPITRE PREMIER – TEMPS ET HISTOIRE : FORMES DU DÉSESPOIR.....291

III.1.1 Enfermement et circularité.....291

III.1.1.1 Prisonniers des espaces : de l'infiniment petit à l'infiniment grand.....292

III.1.1.1.1 L'Alföld, érème hongrois.....292

III.1.1.1.2 Microcosmes : enfermés à ciel ouvert.....299

III.1.1.1.3 Les mondes de Janisch.....305

III.1.1.2 Prisonniers du temps : la spirale et le labyrinthe.....308

III.1.1.2.1 Forme du temps et motifs de circularité.....309

III.1.1.2.2 Fragmentation narrative.....317

III.1.1.3 Prisonniers du récit : l'attente.....320

III.1.1.3.1 Une autre histoire : les événements du quotidien.....320

III.1.1.3.2 Toutes les histoires : Brueghel et le paradigme anthropocentriste.....328

III.1.1.3.3 Le genre des histoires : subversion et malédiction.....333

III.1.1.4 Prisonniers de l'histoire.....340

III.1.1.4.1 Figures du désespoir.....340

III.1.1.4.2 La fin de l'histoire.....346

III.1.1.4.3 Le temps et la mort chez Janisch.....355

III.1.2 Le changement de régime (1985-1994).....358

III.1.2.1 Illusions perdues 1 : le coût mental et social de la transition économique (1979-1996).....359

III.1.2.1.1 De la crise à la transition (1979-1988) : périodisations et articulations temporelles.....360

III.1.2.1.2 De la transition à la crise (1988-1996) : le coût social de la démocratie.....363

III.1.2.2 Illusions perdues 2 : la transition institutionnelle du cinéma (1981-2003).....370

III.1.2.2.1 Crise et réformes (1981-1991).....371

III.1.2.2.1.1 Le débat dans *Filmvilág* (mars 1981 – janvier 1982) : crise de la distribution.....371

III.1.2.2.1.2 La transition (1982-1991).....376

III.1.2.2.2 Réformes et crise (1991-2003).....380

III.1.2.2.3 De la censure idéologique à la censure économique : une illusion de liberté.....388

III.1.2.3 Illusions perdues 3 : la transition politique (1985-1994).....390

III.1.2.3.1 Le temps moyen : seuil de perception de l'événement (1985-1994).....392

III.1.2.3.2 Le temps court : souvenirs de l'événement (1988-1990).....398

III.1.2.3.3 Le temps d'après : le désenchantement post-communiste.....403

III.1.2.3.4 Au cœur des ténèbres : de l'impossibilité du changement au désespoir à la hongroise.....407

CHAP. II – RÉSISTANCES ET ENGAGEMENTS : FORMES DE L'ESPOIR..415

III.2.1 La résistance au présent du film.....415

III.2.1.1 Disparition de l'ennemi ? Transformation de la politisation des œuvres dans le cinéma post-communiste416

III.2.1.2 De la dignité humaine à l'ordre du monde421

III.2.1.3 Transe-en-danse : la musique et la danse comme lieux de résistance.....425

III.2.2 La série noire dans l'anti-világ432

III.2.2.1 Questions de terminologie.....433

III.2.2.2 Trajectoires de l'engagement436

III.2.3 Le cercle se délite.....440

III.2.3.1 Le début de la série noire441

III.2.3.2 Les rats quittent le navire : nouvelles directions esthétiques et politiques450

ÉROSION – LES IMAGES RÉSISTANTES.....459

Annexe 1 : Petri György, « L'Oignon parle »468

Annexe 2 : Belga, « Magyar Nemzeti Hip-hop ».....469

Annexe 3 : Le questionnaire.....472

Annexe 4 : récurrences dans les équipes de Tarr et Fehér.....474

Annexe 5 : récurrences dans les équipes de Janisch476

Archives**Erreur ! Signet non défini.**

Bibliographie.....479

Corpus de la série noire517

Index des noms521

Table des illustrations526

Table des matières.....529

REPRÉSENTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES ET RÉGIMES D’HISTORICITÉ LA SÉRIE NOIRE POST-COMMUNISTE EN HONGRIE

La série noire post-communiste en Hongrie est formée par un corpus d’une dizaine de films, réalisés, pour la plupart, entre 1987 et 1994, et qui partagent d’importantes caractéristiques poétiques. Les interrogations premières sur l’unité puis sur la catégorisation du corpus d’un côté, ainsi que sur ses liens possibles avec l’événement 1989, le dépérissement du communisme et les difficultés inhérentes à l’entrée dans la période post-communiste de l’autre, firent se confronter un double corps de problématiques, articulant l’histoire du cinéma à l’histoire faite avec le cinéma. En effet, du besoin de comprendre la série noire sur le plan esthétique, sociologique et historique émergèrent des questions complémentaires liées à la capacité que peut avoir le cinéma d’exprimer un discours quant à une expérience spécifique du temps et de l’histoire, entre mémoire collective, mentalités et identité nationale – un régime d’historicité. Dans ce mouvement, cette thèse s’attache à développer une pensée théorique et pratique de l’histoire des représentations appliquée aux éventuelles spécificités ontologiques des représentations cinématographiques.

Mots clefs : série noire, post-communisme, régimes d’historicité, représentation cinématographique, identité nationale, mémoire collective, mentalités, cinéma hongrois, formes cinématographiques de l’histoire

FILM REPRESENTATIONS AND REGIMES OF HISTORICITY THE POST-COMMUNIST BLACK SERIES IN HUNGARY

About ten films form the corpus of the post-communist black series in Hungary. They were made, for most of them, between 1987 and 1994, and share deep poetic characteristics. The first interrogations regarding coherence and then categorization of the corpus on one hand, and possible links to the 1989 event, decay of communism and difficulties inherent to the entrance in the post-communist era on the other hand brought this research to confront a dual body of interrogations, articulating film history to history made with films. Born from the need to understand the black series on an aesthetic, sociological and historical level, complementary questions rose regarding the ability of cinema to express a narrative as for a specific experience of time and history, between collective memory, mentalities and national identity – a regime of historicity. In this dynamic, this thesis aims at developing a theoretical and practical thinking of history of representations applied to the possible ontological specificities of film representations.

Keywords : black series, post-communism, regimes of historicity, film representation, national identity, collective memory, mentalities, Hungarian cinema, cinematographic forms of history

ÉCOLE DOCTORALE 267 – ARTS & MÉDIAS
MAISON DE LA RECHERCHE
4, RUE DES IRLANDAIS
75005 PARIS