

# **Cinéma**



## Ouverture du colloque par Michel MARIE<sup>1</sup>

L'initiative de ce colloque appartient au Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises, notamment à Madame Monique Raynaud et à Messieurs Paul Gradwohl et Jean Perrot, qui ont bien voulu y associer l'IRCAV de Paris III et l'Institut Hongrois de Paris. Il faut bien dire que les spécialistes hongrois de l'histoire du cinéma ont répondu avec enthousiasme à notre appel à communication alors que les historiens et esthéticiens français n'ont accepté que très partiellement de nous rejoindre. Cela se traduit par le pourcentage de conférenciers qui vont intervenir ces deux jours : sept Hongrois et trois Français, dont moi-même qui ne suis qu'un amateur éclairé et non un spécialiste de cette production nationale.

Je ne voudrais pas cependant développer ici une introduction trop désenchantée mais plutôt énumérer rapidement quelques causes de cette regrettable désaffection. Il y a certainement d'abord une certaine saturation de colloques sur le cinéma en cette année commémorative, depuis celui qui s'est tenu dans cette salle Louis Liard en novembre 1993. Il y a le très petit nombre de chercheurs universitaires qui travaillent sur le cinéma, malgré la notoriété indiscutable de l'école française à l'étranger. Quelques dizaines seulement dont la plupart travaillent sur les objets de la cinéphilie dominante, c'est-à-dire sur le cinéma américain.

Il y a aussi l'histoire de la diffusion culturelle des films et l'histoire de la production nationale hongroise. Le cinéma hongrois a connu la consécration internationale à plusieurs moments de son histoire : vers 1947-48, avec un film emblématique, *Quelque part en Europe*, et bien entendu au cours des années soixante, à partir des *Sans Espoir* en 1965, lorsque le film a marqué le Festival International du Film à Cannes. Les périodes de "mode" d'un cinéma ou d'un genre ne durent que quelques brèves saisons. Aujourd'hui, la mode est à l'Inde, d'où le festival "Indomania" à la Cinémathèque française. Le cinéma iranien rencontre une certaine audience, tout au moins dans les créneaux très étroits de la diffusion culturelle des films d'art et essai, puisque, plus que jamais, le cinéma américain, celui d'Hollywood, domine tous les écrans du monde.

<sup>1</sup> Colloque « Esthétique et représentation sociale dans le cinéma hongrois » organisé par le Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises et l'Institut de Recherches sur le Cinéma et l'Audiotvisuel de l'Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, avec la collaboration de l'Institut Hongrois de Paris, les 25 et 26 janvier 1996.

Il y a aussi la très grave disparition des ciné-clubs, qui ont joué un rôle essentiel au début des années soixante pour la diffusion des cinémas des pays d'Europe centrale, grâce au réseau associatif, et aux structures culturelles binationales, comme France-Hongrie, France-Pologne et France-Tchécoslovaquie.

Du point de vue des recherches et publications françaises, les deux numéros d'*Études Cinématographiques* consacrés, l'un au "nouveau cinéma hongrois", l'autre à Miklós Jancsó, datent, le premier de 1969, le second de 1979. La monographie d'Yvette Bíró publiée chez Albatros date de 1977. Le volume du centre Georges Pompidou a plus de 15 ans. Enfin, la plus récente synthèse écrite par Jean-Pierre Jeancolas a été publiée aux Presses du CNRS en 1989. Notre ami Jean-Pierre Jeancolas, président de l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, très sollicité à ce titre, n'était malheureusement pas disponible pendant nos deux journées de colloque, de même que Jean Roy, secrétaire général du syndicat de la critique, et sélectionneur des films de la semaine de la critique à Cannes ; et Jean-Loup Passek, responsable de la grande rétrospective du Centre Georges Pompidou.

Il faut aussi préciser que les ambassadeurs du cinéma hongrois en France étaient pour l'essentiel des critiques et des programmeurs de festivals et que tous se méfient de cette vieille dame qu'est la Sorbonne, même Nouvelle.

Je remercie d'autant plus les conférenciers, et plus particulièrement nos invités hongrois que j'ai le plus grand plaisir à accueillir cet après-midi, de même que les deux survivants français Marie-Thérèse Journot, qui représente à elle seule l'équipe de l'IRCAV, et Jean-Paul Dekiss, distributeur et producteur indépendant qui a pris le relais des contacts professionnels avec le monde cinématographique hongrois.

Des liens anciens d'amitié et de complicité intellectuelle par l'intermédiaire de notre maître commun, Christian Metz, m'unissent à András Bálint Kovács, directeur de l'Institut Hongrois de Paris. Je suis très heureux de lui donner la parole en souhaitant la meilleure réussite possible à ce colloque franco-hongrois.

Ferenc KÖMLÓDI  
Historien du cinéma

## Béla Balázs et son héritage<sup>1</sup>

Parler de Béla Balázs est un retour dans l'enfance du cinéma, surtout quand nous lisons et essayons d'analyser son premier livre théorique, *L'Homme visible*. Nous y trouvons les signes caractéristiques de l'esprit filmique du début des années vingt : une jeunesse, une naïveté constructive, le désir de l'expérimentation, le culte de l'industrie et l'espoir socialiste... *L'Homme visible* est une œuvre de paradoxes comme la vie entière de son auteur !

Il naquit en 1884 à Szeged, comme son meilleur ami, le philosophe marxiste, György Lukács.

Son véritable nom était Herbert Bauer et sa mère était allemande, la langue de Goethe était donc sa langue maternelle ; et pendant son exil en Autriche, puis en Allemagne, il écrivit ses œuvres en allemand. Curiosité de l'histoire du cinéma hongrois que son plus fameux théoricien n'ait écrit qu'un seul livre en hongrois, la tardive et moins importante *Culture cinématographique*. Les autres livres furent traduits de l'allemand.

Son autobiographie, *Jeunesse rêveuse* (1946), fournit des informations sur son enfance et la vie quotidienne de l'époque. Il vécut à Szeged, à Lócse et de nouveau à Szeged (après la mort de son père), puis à Budapest. Il se passionna pour la philosophie, la littérature et la musique. (Il a écrit deux librettos pour Béla Bartók : *Le prince en bois* et *Le château de Barbe-Bleue*.) Son goût était assez éclectique, influencé par Dilthey, Georg Simmel, Endre Ady et les ballades populaires. Mais son idéalisme mystique fut brisé par la guerre de 1914, puis par la découverte du marxisme. Comme presque toute sa génération... Et pendant les 133 jours de la Commune de Budapest ces jeunes "loups" participèrent plus ou moins activement aux événements : Lukács, Lajos Kassák (le fameux poète et peintre de l'Avant-garde hongroise), et un certain Béla Blaskó qui deviendra célèbre sous le nom de Béla Lugosi. Le cinéma fut nationalisé et, entre avril et août, trente et un films furent tournés. Nous n'avons pas de documents concernant la participation de Balázs, mais il en fut fort probablement impressionné. Après la chute de la Commune, une bonne partie des intellectuels

<sup>1</sup> Communication présentée au colloque « Esthétique et représentation sociale dans le cinéma hongrois » organisé par le Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises et l'Institut de Recherches sur le Cinéma et l'Audiovisuel de l'Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, avec la collaboration de l'Institut Hongrois de Paris, les 25 et 26 janvier 1996.

prit le chemin de l'exil, comme Balázs qui s'installe à Vienne. Et c'est à Vienne qu'il commence sérieusement à s'intéresser au cinéma. En particulier quand il travaille pour le quotidien *Der Tag* comme critique du "septième art" : son premier article fut publié le 1<sup>er</sup> décembre 1922. Nous soulignons deux phénomènes intéressants : premièrement il n'avait pas une grande connaissance de la théorie du cinéma (pourtant, avant la publication de *L'Homme visible*, plus de cinquante œuvres théoriques avaient été éditées, notamment celle de Vachel Lindsay en 1916) ; deuxièmement, ses articles et son livre étaient fondés sur les films qu'il avait vus à Vienne, et pas avant. Avec ce peu de connaissances il se lança dans l'écriture esthétique de « l'image en mouvement » et tenta de décrire la grammaire de cette jeune expression artistique. *L'Homme visible* (1924) révolutionna son temps, son succès fut immense et sa théorie du montage a certainement influencé les deux apôtres du cinéma soviétique, Eisenstein et Poudovkine. (Eisenstein déclare dans un article que « Béla oublie les ciseaux ». Pourtant le montage et son rôle dans la structure d'un film sont primordiaux pour Balázs. Sans doute serait-il plus juste de parler de deux conceptions différentes des « ciseaux »...)

En 1926 Balázs se rend à Berlin et entre immédiatement en contact avec le Parti Communiste (K.P.D.). Peut-être "les années allemandes" furent-elles les plus actives de sa vie. Il demeura à Berlin jusqu'en 1931. La République de Weimar – et sa capitale – fut le centre incontesté des mouvements d'avant-garde des années vingt, notamment l'Expressionisme. « Tout au long des années vingt, presque tous les artistes importants séjournèrent à Berlin, se mêlant à la vie politique, à la vie littéraire, à la bohème des cafés. » (Jean-Michel Palmier, « Béla Balázs, théoricien marxiste du cinéma », in Béla Balázs, *L'esprit du cinéma*, Payot, Paris 1977.) À Berlin il rencontra Brecht et Piscator puis Leni Riefenstahl – entre autres... Il exerçait différentes activités : scénariste et réalisateur, esthète et théoricien, et travaillait également au sein du Parti... Il écrivit les scénarios de *Narcose*, *Mademoiselle Else*, *Les aventures d'un billet de dix marks* – pour Karl Freund –, *L'Opéra de quat'sous*, le film de Pabst, peut-être la plus célèbre adaptation de Bertold Brecht, et pourtant très contestée par l'auteur. Et son destin le guida vers Leni Riefenstahl, réalisatrice du *Triomphe de la Volonté* et des *Dieux du Stade* : de leur collaboration résulta un conte de fées montagnard, la très mystique *Lumière Bleue* (1932). Mais à cette époque il luttait déjà activement contre le fascisme, et il émigra en Union Soviétique – comme son ami Lukács. Avant ce nouvel exil il publia un deuxième livre théorique, *L'esprit du cinéma* (1930). L'année 1930 inaugure l'arrivée du parlant, et Balázs, contrairement aux autres théoriciens (notamment à Iván Hevesy, son antipode hongrois) n'avait jamais refusé cette révolution technique qui ruina tant de carrières. L'ensemble de ses activités fut caractérisé par une ouverture d'esprit qui n'était pas si coutumière chez les esthètes marxistes (par exemple, Lukács qui tentait de construire un système très fermé).

Donc, l'Union Soviétique en pleine gloire du stalinisme devint la nouvelle patrie de ce communiste naïf... « Il est d'ailleurs étonnant que Balázs, qui n'avait rien d'un marxiste orthodoxe, ait pu s'établir en Union Soviétique et jouir jusqu'à son retour en Hongrie d'un grand prestige. » (Palmier, *op. cit.*) Pourtant il travaillait aux studios de Moscou, enseignait à l'Institut National du Cinéma, et publia des nombreuses conférences dans *Izskouztvo Kino* (1945).

Après la deuxième guerre mondiale il rentra en Hongrie où il travailla comme rédacteur en chef du *Projecteur*, enseigna à l'École Supérieure du Théâtre et dirigea l'Institut du Cinéma. Sa *Culture cinématographique* paraîtra en 1948 : le chant du cygne d'un esprit vagabond – et la fermeture totale d'une âme ouverte ! La dialectique qui caractérisait son itinéraire avait disparu, laissant sa place à un marxisme-léninisme quasi "pur et dur". Il écrivit le script de *Quelque part en Europe* en 1947 dont le réalisateur fut Géza von Radványi, puis mourut deux ans plus tard.

« La théorie n'est pas grise » – écrit Balázs dans *L'Homme visible*. « Elle sert de carte au voyageur de l'art en lui montrant toutes les routes et toutes les possibilités. Elle lui donne le courage d'entreprendre les voyages de Christophe Colomb ». Et Balázs navigua toute sa vie sur les océans audio-visuels... Au début des années vingt le cinéma devint véritablement une industrie (Hollywood), mais aussi une forme d'expression artistique, la forme la plus jeune et la plus nouvelle, le seul art dont l'homme moderne ait vu la naissance. Balázs découvre l'importance de Griffith, et il distingue deux périodes dans les trente premières années de l'invention des frères Lumière (ou d'Edison) : le cinéma forain, ce divertissement "préhistorique", et le cinéma comme un art autonome avec une grammaire particulière, avec des règles spécifiques dont une bonne part fut utilisée pour la première fois par Griffith (le gros plan, le montage). Dans le développement organique et dialectique c'est le film par lequel l'homme est devenu visible, c'est-à-dire que dans toute l'histoire de l'humanité, le cinéma est la première expression artistique capable de représenter l'homme en mouvement. Balázs n'oublie pas ces faces : comme plusieurs de ses contemporains il analyse aussi sur quels points le cinéma se distingue du théâtre. Asta Nielsen et Chaplin sont des exemples qui démontrent les exigences spécifiques du métier d'acteur de cinéma. Quand il parle d'eux, sa langue est encore plus poétique que d'habitude, et peu de théoriciens ont utilisé un langage scientifique aussi simple. En plus de son originalité, c'est peut-être à ce langage que *L'Homme visible* doit d'être devenu un best-seller traduit en plusieurs langues. En ce qui concerne la langue même, Balázs – comme plus tard les structuralistes – l'introduit dans la filmologie, et il considère même que les images en mouvement sont plus expressives que la parole. Il ne traite jamais le cinéma comme un art *muet*, et sa définition du « parler sans entendre » est plus proche du mot anglais *silent movie*. En réalité le cinéma n'a jamais été « muet » !

Mais dans l'art cinématographique, les rapports entre les créateurs et le public sont déterminants et beaucoup plus déterminants et réciproques que dans n'importe quel autre art ! Les films sont faits pour la consommation : ce sont des produits industriels, des produits de la société bourgeoise. Leur impact sur les consommateurs est nettement plus direct que celui de la littérature par exemple. À ce niveau se cache déjà le futur paradoxe de Balázs : en tant que théoricien marxiste, il tente de trouver une esthétique réunissant les idées abstraites (et non cinématographiques) et la grammaire d'un art concret. Plus tard il salue chaleureusement le projet d'Eisenstein de l'adaptation du *Capital* de Karl Marx. Eisenstein ne réalisera jamais ce film...

Balázs remarque également le changement que le cinéma a apporté au public dans la culture quotidienne. Il raconte l'histoire suivante : « Un ancien propriétaire terrien, devenu régisseur agricole après la Révolution, vivait dans un coin perdu de l'Ukraine, à des centaines de kilomètres de la gare la plus proche... Il avait participé à l'histoire universelle, mais n'avait jamais vu de film. C'était un intellectuel des plus cultivés qui se faisait envoyer tous les livres nouveaux... Mais il n'était jamais allé au cinéma. Cet homme... vit le premier film de sa vie. C'était une histoire naïve... Autour de lui, les enfants s'amusaient. Sourcils froncés, notre homme fixait l'écran avec concentration, haletant de tension et d'efforts. En sortant, il était complètement épuisé : "Alors, ça t'a plu ?"..." "Beaucoup ! Mais que s'est-il réellement passé dans ce film ?" Il n'avait pas compris. Il n'était pas parvenu à saisir une intrigue que les enfants avaient suivie sans peine. Car il s'agissait d'un nouveau langage, familier à tous les citoyens, que lui, l'intellectuel hautement cultivé, n'était pas encore en mesure de comprendre ». Et Balázs, le "hautement cultivé" – dans le sens traditionnel du mot – nous montre à travers cette histoire qu'il a bien compris les nouveaux phénomènes entrant dans l'interprétation du mot *civilisation* : la domination de l'audio-visuel. Si on rapporte l'histoire de l'intellectuel russe à l'évolution des trente dernières années, nous pourrions probablement mieux comprendre l'œuvre de Marshall McLuhan et la tragédie – encore plus actuelle – de ceux qui négligent l'existence de la culture "cyber"...

Mais Balázs se comporta comme l'anti-héros du conte, à l'inverse de la plupart de ses collègues : il est un des rares théoriciens qui accepta dès le début le cinéma parlant. *L'esprit du cinéma* témoigne de ses réactions – quelquefois contradictoires – par rapport à ce « nouvel organe ». Et quand il parle de cinéma sonore, il n'entend pas uniquement les dialogues, mais il essaie de décrire la bande sonore entière (musique, bruits divers, le rôle du silence, le montage du son, etc...) comme une part intégrale et organique de l'œuvre. Mais « en réalité Balázs n'analyse pas le cinéma, au lieu de cela il sépare le cinéma muet et les possibilités du son » – souligne Bence Nánay. (*Filmvilág*, septembre 1995.) La reprise de quelques idées, déjà présentées dans *L'Homme visible*, témoigne de cette théorie. (Surtout celles concernant la caméra productive, le gros plan et le

cadrage.) Il approfondit ses idées concernant le montage et en distingue différentes sortes : le montage productif et le montage des associations (associations de montage, symbole du montage, montage d'idées). Cette importance « des ciseaux » montre à l'évidence que Balázs fut nettement influencé par le jeune cinéma soviétique. C'est d'ailleurs une grande différence entre ses deux livres : tandis que *L'Homme visible* n'était fondé que sur une vingtaine de films, *L'esprit du cinéma* est une œuvre qui suggère une connaissance rare. Connaissance aussi bien théorique que pratique : nous découvrons l'utilisation esthétique du « fondu enchaîné », le travail du scénariste ou les possibilités du cinéma en couleurs. Et même, quand il analyse le mouvement panoramique, ses idées ne sont pas très loin de "découvrir" le plan-séquence si cher à André Bazin. Mais, jusqu'à la fin de sa vie, Balázs restera fidèle au montage ; et le cinéma contemporain – surtout celui de réalisateurs comme Oliver Stone, nettement influencé par "le style de MTV" – contredit ceux qui considèrent l'œuvre du théoricien hongrois comme dépassée, démodée. Vu l'état du cinéma actuel, les idées de Hevesy et celles de Bazin semblent nettement plus archaïques ! Au moins en ce qui concerne la technique...

« Aussi Balázs envisage-t-il la possibilité que la force créatrice du cinéma se libère finalement de tout contenu pour tendre vers la forme pure ». (Palmier, *op. cit.*) Le chemin du cinéma s'ouvre dans deux directions : une première qui conduit d'abord au reportage et à la forme concrète. La deuxième est à l'opposé : les films abstraits, très formels, sans aucune histoire à raconter, comme *Berlin, la symphonie d'une grande ville* (Walter Ruttmann). Le résultat final de cette évolution s'appellera le *film absolu* (le projet d'Eisenstein sur *le Capital*).

Quelle absurdité que ce champion du film absolu qui, dans son dernier livre (*Culture cinématographique*) glorifie *Le Serment* de Chiaureli, cette épopée staliniste ! Encore plus grave est qu'à cette époque-là il ne connaissait pas trop les nouvelles tendances cinématographiques. Ses idées n'étaient que la répétition de ses deux premiers livres, assorties de trop de marxisme-léninisme...

Dans les années cinquante, les idées de Balázs furent sévèrement critiquées puis oubliées... Pour les redécouvrir il fallut attendre jusqu'aux années soixante-dix. Son influence est considérable et, cependant il n'est pas très souvent cité, il est considéré comme un élément de l'histoire du cinéma, donc une pièce de musée... En Hongrie, la situation est paradoxale : tout le monde connaît son nom et personne ne lit ses livres, personne ne regarde ses films. Comme si plusieurs décennies coupaient notre époque du monde de Balázs. Et cette connaissance n'est même pas une reconnaissance, mais beaucoup plus concrètement : un studio de Budapest porte son nom (le Balázs Béla Stúdió).

Ce studio a été fondé à deux reprises : une première fois en 1959, en tant que ciné-club pour visionner des œuvres importantes et organiser des débats. À

cette époque, il n'était pas encore question de tourner des films, mais le caractère intellectuel et créatif du club influencera l'esprit du futur studio.

La deuxième fondation eut lieu en 1961. Les jeunes étudiants de l'École Supérieure du Cinéma ne se contentaient plus de discuter des films des grands maîtres – et des moins grands : ils voulaient faire des films, indépendamment des “grandes compagnies”, mais dans un cadre bien organisé. Profitant de l'esprit “libéral” de la politique culturelle de l'époque, ils ont créé le « Balázs Béla Stúdió » qui deviendra le plus important atelier hongrois pour les jeunes cinéastes. Ce studio est assez unique en Europe. En raison de son esprit expérimental, l'ouverture et la liberté d'expression (même dans la période communiste, la censure était nettement moins stricte), je ne peux le comparer qu'aux fameux “workshops” danois. Nous ne pouvons pas parler d'un style homogène du studio, et au lieu de chercher inutilement des signes caractéristiques des films produits, il est plus important de souligner que presque tous les cinéastes reconnus en Hongrie ont fait au moins des courts métrages au sein du studio : István Szabó, Pál Gábor, Zoltán Huszárík, Judít Elek, György Szomjas, Gyula Gazdag, Dezső Magyar, Gábor Bódy, Ferenc Grunwalsky, András Jeles, Ildikó Enyedi – pour ne citer que les plus fameux...

Pourtant, dans les dix ou quinze dernières années, deux tendances différentes se sont dessinées. Il ne s'agit pas d'une question de style, mais plutôt de deux approches du cinéma en tant que moyen d'expression. La première, purement cinématographique, consiste à avoir une histoire ou seulement des idées et chercher à les transformer en images, en mouvement. La deuxième – utilisée par de jeunes peintres, des artistes-vidéo, donc par des talents venant du milieu des beaux-arts – est de considérer la pellicule comme un support pour des performances, pour des happenings et essayer ainsi de créer un art multi-média. Il n'y a plus d'histoires classiques à raconter, mais il s'agit de conceptualisation des média. Retour au film absolu de Balázs ? Certes, ces produits peuvent être considérés comme des films expérimentaux, mais quelquefois le spectateur a le sentiment de voir une œuvre trop personnelle, trop élitiste... Il nous semble que l'esprit inventif des premières années a laissé place à un intellectualisme discutable. Le danger est encore plus présent si nous jetons un coup d'œil à l'état global du cinéma hongrois : économie de marché, américanisation du goût du public et un énorme manque d'argent... Compte tenu des divers problèmes qui caractérisent la vie quotidienne du studio (changement de conseil d'administration, moins de subventions d'état, situation financière assez catastrophique, endettement...), il serait temps d'adopter une politique différente et de retourner à des formes plus cinématographiques. À quelques idées de Balázs...

Pour terminer, voici une liste des films ayant obtenu des prix aux différents festivals internationaux :

- Toi*, István Szabó, 1961 – Grand Prix de Tours, 1963, Meilleur premier court métrage, San Francisco, 1963.
- Elegy*, Zoltán Huszárík, 1965 – Grand Prix dans la catégorie expérimentale, Oberhausen, 1965.
- How Long Does a Man Matter ?*, Judit Elek, 1967 – Grand Prix dans la catégorie court métrage, Oberhausen, 1968.
- Twelfth Nigth*, Sándor Sára, 1967 – Meilleur film documentaire, Oberhausen, 1968.
- Punitive Expedition*, Dezső Magyar, 1968 – Prix Spécial du jury, Oberhausen, 1971.
- American Torso*, Gábor Bódy, 1975 – Grand Prix, Mannheim, 1976.
- Family Fire-Trap*, Béla Tarr, 1979 – Grand Prix, Mannheim, 1979.
- Homecoming*, Péter Vajda, 1984 – Grand Prix, Oberhausen, 1985.
- Dawn*, András Szirtes, 1979 – Meilleur film expérimental, Oberhausen, 1980.
- Home*, Gábor Balogh, 1984 – Meilleur film documentaire, Bilbao, 1985.
- Pretty Girls*, András Dér, László Hartai, 1986 – Prix spécial, Mannheim, 1987, Grand Prix de Kosalin, 1989.
- The Other Side*, Ildikó Szabó, 1985 – Prix spécial, Tampere, 1988.
- Father and his Three Sons*, Péter Forgács, 1989 – Prix de la catégorie documentaire, La Hague, 1990.
- Dusi and Jenő*, Péter Forgács, 1989 – Prix de la catégorie documentaire, Marseille, 1991.

Gábor SZILÁGYI

Directeur de recherches à l'Institut des Archives hongroises du Cinéma

## **Transformation des structures, transformation des esprits La prise de pouvoir de l'idéologie stalinienne dans le cinéma hongrois<sup>1</sup>**

Quand la Hongrie sort de la guerre, son industrie cinématographique est détruite, ses réseaux de distribution et d'exploitation à moitié anéantis, à moitié paralysés, ses anciens créateurs interdits de tournage pour une moitié d'entre eux (pour des raisons raciales, conséquences des lois antijuives, exigeant pureté de race et pureté d'esprit) l'autre moitié étant compromise par sa collaboration avec les autorités nazies de Hongrie, les Croix-Fléchées.

La profession est donc largement divisée et inquiète en ce qui concerne son avenir qui se dessine plutôt sombrement, en raison de la nouvelle constellation politico-économique qui pointe à l'horizon, et qu'elle ne souhaite guère. Bien que la guerre ait été gagnée par la coalition antifasciste, composée d'Occidentaux et de Russes, les premiers sont loin et arrivent les derniers sur place : triste réalité qui modifie considérablement la situation et oblige à modérer les espoirs.

En effet, les alliés occidentaux sont représentés en Hongrie par de simples comités de contrôle, composés de quelques dizaines d'officiers et de civils chargés de veiller à l'exécution des clauses des traités ou pactes, signés à Téhéran, à Ialta, à Potsdam. Les Russes sont donc là, avec leurs troupes et leurs représentants politiques, officiellement pour assurer les lignes de ravitaillement et de communication avec l'Armée rouge occupant l'Allemagne et l'Autriche, mais leur mission, officieusement, même, est d'aider leurs alliés hongrois (communistes et toutes sortes de sympathisants qui ont souvent pour mission de se faire intégrer dans les partis démocratiques, bourgeois ou paysans, de cacher leur sympathie envers l'URSS et d'œuvrer afin que ses partis deviennent les alliés "objectifs" des communistes) à établir un régime de "démocratie populaire" (le terme est de l'époque), un État "socialiste" où leur influence peut s'exercer sans contrainte.

Pour faire des films, il faut de l'argent, de la pellicule, des studios, des techniciens. Or, les deux premiers manquent cruellement après la guerre, les studios sont en ruines, les techniciens au chômage forcé. Des tentatives pour

<sup>1</sup> Communication présentée au colloque « Esthétique et représentation sociale dans le cinéma hongrois » organisé par le Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises et l'Institut de Recherches sur le Cinéma et l'Audiovisuel de l'Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, avec la collaboration de l'Institut Hongrois de Paris, les 25 et 26 janvier 1996.

relancer la production de films – faute d’investisseurs – se soldent par l’échec. Les quatre principaux partis démocratiques qui ont remporté les premières élections législatives et municipales en 1945-46 (celui des communistes, des sociaux-démocrates, des petits propriétaires terriens et des paysans en majorité sans terre), réunis par la force des choses et par calcul politique dans une coalition de plus en plus rongée par les différences et le travail clandestin que font les communistes pour faire sauter cette coalition et anéantir le parti des petits propriétaires terriens, le plus important de tous, disposent chacun d’une société de production. Grâce à l’aide de l’État, chacune parvient à faire un film. Le bilan est pourtant maigre. Toutefois, le premier *Quelque part en Europe*, dirigé par Géza Radványi, remporte un succès partout où il est présenté dans le monde, mais essuie un échec en Hongrie. Deux films (respectivement produits par des partis de tendance paysanne) sont interdits par la censure pour des raisons ouvertement politiques (taxés de cléricisme), et le seul film produit et réalisé par un metteur en scène et producteur indépendant, István Szóts, très remarqué par son précédent film au Festival de Venise de 1942 pour son vérisme et pour sa beauté visuelle, subit le même sort. Une époque est ainsi définitivement terminée dans le cinéma hongrois, et le message est clair : le cinéma hongrois sera d’inspiration marxiste, ou plutôt stalino-jdanovienne, ou il ne sera pas du tout. L’unification forcée par les communistes des deux partis “des travailleurs”, communiste et social-démocrate, en 1948, sonne le glas pour toutes les autres forces politiques : la Hongrie tourne à gauche, et vire au rouge. L’économie est aussi engagée sur la voie bien connue de l’expérience du “grand frère”, l’Union Soviétique : nationalisation progressive de tout appareil de production – le slogan « diviser pour régner » est bien connu au pays des soviets –, la terre qu’on a généreusement donnée à tous ceux qui en voulaient en 1945, est reprise brutalement à tous les propriétaires fraîchement installés. Il n’y a plus d’idéologie en Hongrie qui ne soit pas “socialiste”, plus exactement staliniste.

La nationalisation de l’industrie et de la distribution cinématographique en 1948 institutionnalise les changements et conduit à l’établissement d’un système de production, de distribution et d’exploitation étatique qui bouleverse profondément les habitudes et transforme de fond en comble les structures établies au cours des quarante dernières années dans le domaine du cinéma. Les changements structurels expriment non seulement une réalité, mais créent également un changement profond dans la mentalité de ceux qui font du cinéma, et plus tard, de ceux qui regardent ce qu’il convient bien d’appeler « un nouveau cinéma ».

Par la nationalisation de l’industrie et de la distribution cinématographique, le pouvoir politique a créé les instruments de base de l’influence qu’il souhaite exercer sur la société. Restaient encore les esprits (celui des exécutants, créateurs et managers, techniciens et ouvriers) qu’il fallait dominer, les obligeant à faire preuve de solidarité internationale avec les travailleurs des autres pays

communistes, de fidélité exemplaire envers le PC hongrois, réification idéale, "l'équipe pionnière" de la classe ouvrière.

Tout bascule donc, et le changement institutionnel est suivi de près par un changement non moins radical des personnes, en particulier des réalisateurs et des acteurs de cinéma qui autrefois remplissaient les salles, et cela sous les yeux impassibles des spectateurs qui n'y croient pas. Sur l'ordre des dirigeants politico-culturels qui pour la plupart ne les connaissaient guère, car ils ont passé les 10-15 dernières années de leur existence en émigration, soit en Allemagne, soit en Russie, ou dans les deux pays, les têtes tombent, des charrettes de victimes qui ne se considéraient pas encore comme victimes, passent, en signe des temps nouveaux, des lendemains qui chantent. Sur trente réalisateurs d'avant-guerre, trois seulement survivent à l'épuration. La quasi-totalité des vedettes disparaît. Le cinéma hongrois est décapité, la place est laissée à la nouvelle génération, fraîchement issue de l'Académie du cinéma ou rompue à la tâche auprès des quelques survivants du passé, qui étaient prêts à tout faire pour garder leur place. Des dizaines de films, déclarés d'esprit fasciste, sont interdits à la projection dans les cinémas qui en ont pourtant cruellement besoin. Car la guerre terminée, le public veut surtout voir des films hongrois. Avec seulement 4 ou 5 films produits dans les années qui suivent la guerre, il restera longtemps sur sa faim.

Avec la réorganisation du Ministère de l'Éducation publique et du culte, rebaptisé en 1949 Ministère de l'Éducation du Peuple, et la nomination au poste de Ministre, de József Révai, secrétaire du Comité Central du Parti des Travailleurs Hongrois (PC), chargé de la culture au sein du Comité Central et membre du Bureau Politique, le Parti prend directement le contrôle de la production cinématographique. Pendant quatre ans et jusqu'en 1953, Révai décide seul de tout ce qui touche, de près ou de loin, au cinéma, aussi bien sur le "fond" que sur la forme des longs-métrages. Il ne s'intéresse qu'à la production des films de fiction, mais dans ce domaine, le moindre détail est susceptible d'attirer son attention. Il donne des conseils aux scénaristes aussi bien qu'aux réalisateurs. Puisqu'il est secrétaire à l'idéologie, il est bien naturel que pour lui les "problèmes" de fond (les idées véhiculées par les films) prévalent sur ceux de la forme qu'il considère naturellement comme assujettis à ceux du fond, essentiellement destinés à améliorer les effets idéologiques ou de propagande.

Par la mise en pratique de ses idées, appuyé ou renforcé dans ses convictions par la théorie staliniste-jdanovienne du cinéma soviétique, Révai œuvre, avec une autorité et une énergie qui démentent le cardiaque qu'il est, pour transformer le nouveau cinéma hongrois en un cinéma réaliste socialiste. Il veut que l'idéologie révolutionnaire triomphe, que les idées soient véhiculées par le fond et non par la forme. Cette forme dépassée qui prévalait et prévaut encore dans le cinéma dit bourgeois, une des formes de ce cinéma, cultivé autrefois par des "déviationnistes" comme Eisenstein, celle qui est construite sur le montage des plans et des séquences dont le principe et la technique, sont encore

farouchement défendus par Béla Balázs. Celui-ci rentré en Hongrie en 1945, après son exil, devient vite la tête de Turc des jeunes janissaires du parti, plus idéologues que cinéastes, plus dogmatiques et sectaires que leur chef de file lui-même, formés dans le but de lutter, à leurs postes, contre l'influence néfaste de l'idéologie bourgeoise sous toutes ses formes, et en particulier celle du cinéma.

Sous la surveillance et à l'instigation de Révai, naît une nouvelle forme cinématographique, le *film-dialogue* dans lequel la primauté revient à la parole, au détriment de l'image et des figures (audio)visuelles. C'est une forme bien connue partout, celle "du mauvais parlant" dont on a gommé tout ce qui relevait (encore) du cinéma muet, ou plus exactement du langage scripto-visuel du muet. La seule différence qui sépare ce "mauvais parlant" des films que souhaite et fait réaliser Révai, se trouve dans le contenu, dans le message que ces films sont censés véhiculer. La structure narrative elle-même est la plus classique qui soit, dérivée directement de cette vieille forme, esquissée par Propp, mais dont les actants sont rebaptisés selon la terminologie et l'idéologie de l'époque. Mais la qualification des actants, leur dénomination surprend quand même l'observateur naïf qui croit tout bonnement que la classe ouvrière est promue au rang de héros. Ceux qui connaissent l'idéologie léniniste savent pourtant très bien que dans celle-ci, c'est le parti qui est le chef de file de la classe ouvrière. La place du héros revient donc logiquement au parti, tandis que la classe ouvrière doit se contenter de celle de l'adjuvant, et l'anti-héros n'est autre que l'ennemi (désormais classique) de classe.

Selon la théorie stalino-jdanovienne du réalisme socialiste, au niveau de la structure actorielle, l'adjuvant est qualifié de *héros positif* et il est *anthropomorphisé*, revêtant soit l'habit de *l'ouvrier*, soit celui du *petit paysan sans terre devenu membre de la coopérative agricole*, fer de lance du parti dans la lutte contre les propriétaires dénommés selon la terminologie russe, de koulaks. L'objet de la lutte entre, d'une part le héros aidé dans sa lutte par l'adjuvant, et d'autre part l'anti-héros, est bel et bien le pouvoir que l'un d'eux détient et l'autre convoite, les rôles étant interchangeable selon qu'on est en 1945 ou en 1950. Car seul le pouvoir permet et autorise la production et l'émission des valeurs à la fois matérielles et idéologiques (la première caractérise l'anti-héros et la seconde le héros, détourné des valeurs matérielles et axé sur celles qui sont immatérielles, mais fortement connotées de pouvoir et de savoir). L'issue de ce combat ne laisse aucun doute, à aucun moment. Ainsi, se dessine un premier modèle de l'idéal stalino-jdanovienne de l'œuvre réaliste socialiste, modèle général applicable au cinéma en particulier. Hérité de la théorie classique (marxiste) du réalisme ou de la théorie réaliste critique de la littérature des classiques, un des composants essentiels de toute œuvre réaliste est la mise en œuvre de la typologie. Celle du réalisme socialiste est, en outre, "partisane". Ce qui est visé dans et par l'œuvre réaliste socialiste est la "totalité" de l'univers et/ou de la société censée être

“réflétée” (troisième catégorie constitutive de la théorie réaliste socialiste) dans/par l’œuvre.

Par contre, le trait significatif qui caractérise l’opposition/l’opposant à cette totalité est le trait de “détail”, caractéristique de ce qu’on qualifie de naturalisme, une espèce de creuset de détails qui privilégie ceux-ci au détriment de la représentation totalitaire/totale.

Le véritable changement (véritable car il est perceptible au niveau des œuvres par les spectateurs), comme nous l’avons fait remarquer plus haut, se situe au niveau actoriel des structures discursives. Des *acteurs nouveaux* qu’on n’a encore jamais vus dans les films hongrois apparaissent : l’ouvrier, le petit paysan sans terre, l’intellectuel issu des catégories sociales défavorisées d’ouvrier ou de paysan, et aussi ceux qui représentent l’anti-héros actantiel au niveau actoriel : fonctionnaire ministériel d’autrefois, grand propriétaire terrien, préfet, grand industriel, officier, fonctionnaire de police dont la nocivité est jugée selon l’adjectif ajouté à son titre ou à sa fonction, et qui va du plus anodin au plus dangereux : de ranci en passant par fasciste, Croix-Fléchées et jusqu’au stigmaté le plus accusateur : social-démocrate de droite.

Le monopole dans le domaine de l’idéologie que Révai s’est assuré au fil des années excluait des rivaux virtuels qui se manifestaient. La disgrâce de Georges Lukács et la mort de Béla Balázs, que Révai haïssait de tout son cœur, en sont la conséquence immédiate et indiscutable. Lukács et Balázs, anciens moscovites comme Révai lui-même, ont accumulé contre eux autant de preuves d’indépendance d’esprit que de critique, qui passaient pour indiscipline aux yeux des idéologues du Parti. Un contentieux si lourd (et de si longue date) les opposait au ministre et au secrétaire du parti tout-puissant, que leur déchéance paraissait inéluctable et imminente : c’est ce qui arriva en 1948-49. Exit Lukács et Balázs. Il faut attendre jusqu’à la révocation de Révai par Imre Nagy pour que soient réhabilitées les victimes d’un culte de la personnalité dont jouissait, dans son domaine, non seulement “le petit père des Peuples”, Staline, ou son “meilleur disciple hongrois”, Rákosi, mais Révai lui-même.

Mais nous n’en sommes pas encore là. Nous sommes encore en 1951 et le règne de Révai est à son zénith. Car ses idées et ses convictions viennent d’être singulièrement renforcées par Vsevolod Illarionovitch Poudovkine, réalisateur russe chevronné de l’époque du muet, devenu depuis fonctionnaire tout-puissant du cinéma soviétique, porte-parole des idées de Staline et de Jdanov en matière de cinéma. Il est dépêché en Hongrie, deux fois, en 1950 et en 1951 pour aider “les camarades hongrois” à atteindre les sommets du réalisme socialiste. Il prononce devant l’Association des Cinéastes Hongrois une conférence au cours de laquelle il dénonce violemment cette forme d’art bourgeois du cinéma qu’il pratiquait autrefois lui-même dans ses films muets. Il condamne surtout le montage, art dans lequel il a excellé autrefois.

Les adversaires des idées de Béla Balázs ont le sentiment que l'heure de la critique "radicale" a sonné. Ils ne se privent pas d'en profiter.

Les idées de Balázs – disait sans complexe l'un de ses détracteurs les plus véhéments – érigent en exemple le cosmopolitisme, le cinéma américain, et l' "American way of life". Son livre *La culture cinématographique* reflète "l'infection idéologique des idées impérialistes" que la critique marxiste n'a pas encore démasquée. La théorie de Balázs est construite sur l'idée fautive qu'il existe un *art cinématographique universel et uni, indépendant* des rapports sociaux, *un langage cinématographique universel (caractérisé par l'usage du premier plan, d'angles et de distances variables et du montage)*, et que l'évolution de ce langage cinématographique universel détermine fondamentalement l'évolution de ce qu'on appelle l'art du cinéma. Mais le crime le plus insensé de Balázs est d'avoir osé parler de crise du cinéma soviétique, et d'avoir déclaré à ce propos : « Le cinéma est un art fondamentalement nouveau qui diffère de toutes les autres formes d'art. »

« Le cinéma pur, la forme spécifique du cinéma – rétorque son critique – ne diffère guère en sa qualité de cette ordure hollywoodienne, pas plus que le socialisme de Tito ne diffère du fascisme ». « La troisième voie n'existe ni dans la vie, ni dans le cinéma. »

Voilà à quel niveau se situe le débat, à cette époque de la guerre froide, entre conception de société et conception de cinéma. On voit sans difficulté que c'est l'idée de la forme du langage cinématographique, conçue comme indépendante des classes sociales et de l'idéologie (comme il est clairement annoncé à l'époque) qui a entraîné Balázs dans les méandres de l'idéologie, et qui a finalement conduit à sa perte tragique.

La théorie stalino-jdanovienne, telle qu'elle est formulée dans le livre du tristement célèbre théoricien de l'époque, aujourd'hui tombé totalement dans l'oubli, Dmitrij Ivanovitch Jerjomin, condamnait farouchement le concept, ô combien cher à Balázs, du film "formaliste", "purement" cinématographique, comme on disait éloquemment. Il a également combattu l'idée que le cinéma est différent de toute autre forme d'art, il n'en a donc en aucune façon reconnu la spécificité. Le cinéma puriste – disait-il – négligeait le fond, le message du film, et en défiait la forme, au détriment du fond. Selon cette théorie antimarxiste, une des caractéristiques du vrai cinéma est l'usage des truquages cinématographiques, et la déconsidération du scénario ainsi que l'accent mis sur le travail et sur la personnalité du réalisateur, premier responsable du film, garant de sa réussite. Peu à peu, il devient évident que Balázs devait payer de sa vie des idées qu'il croyait, de bonne foi et réellement, révolutionnaires, mais que les "vrais révolutionnaires" de son époque qualifiaient plutôt de contre-révolutionnaires.

Michel MARIE

Directeur de l'UFR Cinéma et Audiovisuel, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle

## L'esthétique de Miklós Jancsó dans l'histoire des formes : le plan séquence<sup>1</sup>

Je dirai d'abord que, contrairement à Madame Yvette Bíró, qui est la spécialiste mondialement reconnue de l'œuvre de M. Jancsó, ce qui n'est pas du tout mon cas, j'interviens ici en simple amateur, admirateur de l'œuvre, que j'ai découverte, comme les cinéphiles français de ma génération, dans les programmations des ciné-clubs des années 60, à partir des *Sans espoir*, – découverte de Jancsó, mais aussi des autres cinéastes hongrois de la même période, István Gaál, Judith Elek, András Kovács.

Mais évidemment, ce qu'a retenu l'histoire du cinéma, c'est la profonde originalité de la mise en scène de Jancsó à partir de *Mon Chemin* et plus encore des *Sans espoir*.

Sa grande période créatrice se situe de 1965 à 1972 au moins, selon les analystes.

Nous nous trouvons devant un ensemble assez cohérent de sept films hongrois (*Les Sans espoirs*, *Rouges et blancs*, *Silence et cri*, *Ah ! ça ira*, *Sirocco d'hiver*, *Agnus dei*, jusqu'à *Psaume rouge* en 1971), auquel on peut ajouter tel ou tel titre des années 70-80.

Barthélémy Amengual, sans doute le meilleur exégète français de Jancsó, parle ainsi de ses « trois films phares : *Les Sans espoir*, *Rouges et blancs* et *Silence et cri*, qui hors de toute psychologie, de toute intrigue clairement articulée, dans un refus très moderne du sens immédiat, confèrent une dimension violemment épique et fantastique à l'histoire de la Hongrie ».

Jancsó fait donc partie du petit nombre d'auteurs dont on peut dire qu'ils ont marqué l'histoire des formes filmiques au même titre que D.W. Griffith, Eisenstein, Welles, Dreyer, Godard, Rossellini, Antonioni, Ozu et peut-être deux ou trois autres.

Quelles sont les principales caractéristiques de l'apport de Miklós Jancsó à l'histoire des formes filmiques ?

Je proposerais les traits suivants :

<sup>1</sup> Communication présentée au colloque « Esthétique et représentation sociale dans le cinéma hongrois » organisé par le Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises et l'Institut de Recherches sur le Cinéma et l'Audiovisuel de l'Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, avec la collaboration de l'Institut Hongrois de Paris, les 25 et 26 janvier 1996.

- la systématisation du recours au plan séquence, à la profondeur de champ souvent liée au format Scope,
- l'usage de l'espace naturel, sans décors de studio, mais dans une perspective d'abstraction, aux antipodes d'une démarche "néoréaliste",
- la direction et le jeu des acteurs, d'une sobriété bressonienne, on pourrait parler de silhouettes plutôt que de personnages, au sens classique,
- la gestion de l'espace dans une stratégie de désorientation par exemple par les entrées et les sorties de champ,
- la rareté de la musique, à une certaine époque de l'œuvre, puis une intégration de celle-ci, mais la plupart du temps représentée avec instrumentistes dans le champ,
- un recours de plus en plus marqué à la chorégraphie.

En bref un processus d'allégorie généralisée qui culmine dans *Psaume rouge* ou dans *Pour Electre*, où Jancsó renoue avec la lecture des mythes grecs telle que la pratiquait Jean Cocteau dans *Le Testament d'Orphée* (1960).

Mais pour apprécier la radicale nouveauté de l'apport de Jancsó, il faut, paradoxalement, le situer par rapport aux usages préexistants du plan séquence dans l'histoire du cinéma, ce que je ne peux esquisser ici qu'à traits très rudimentaires.

Quels sont donc les antécédents de l'usage du plan séquence ?

Il y a bien sûr, au départ le tableau primitif et son mythe de l'autarcie scénique. La spécificité expressive du cinéma naissant va se développer contre cette "théâtralité" honnie.

Mais le plan tableau est lié à la profondeur de champ primitive : c'est l'école française SCAGL, celle d'Albert Capellani, d'André Antoine que l'on redécouvre aujourd'hui. On sait cependant que l'école des années 20 s'est définie à partir d'une violente phobie de la théâtralité, chez Abel Gance et l'école impressionniste.

Au moment du passage au parlant, il y a une phase de redécouverte du plan séquence : bien sûr dans les comédies musicales, celles qui sont chorégraphiées par Busby Berkeley, et je ne suis pas le premier à voir un héritage direct de Busby Berkeley chez Jancsó, malgré l'éloignement apparent des thématiques.

Il y a aussi, bien évidemment, dans les années quarante, William Wyler, Orson Welles interprétés par les théories baziniennes du découpage classique.

La lecture du néoréalisme que propose ce dernier chez Rossellini et Visconti présuppose une hégémonie du plan séquence. Mais cette hégémonie est plus que fantasmatique. Il y a une extrême rareté du plan séquence chez Rossellini : celui-ci pratique plutôt un autre type de montage, une autre dramaturgie (dédramatisée, dramatisée autrement, dans *Paisa* par exemple).

Un autre grand représentant du plan séquence, ou de la prise de vue en continuité est, au cours des années cinquante, Max Ophüls, qui annonce plus directement – stylistiquement parlant – Miklós Jancsó. Cependant l'esthétique

ophulsienne développe la trajectoire de caméra en continuité dans une perspective à la fois romantique et baroque. Celle de Jancsó sera totalement opposée à celle-ci.

Mais comme nous l'apprennent tous les historiens du cinéma, l'évolution des formes filmiques a été essentiellement marquée par le rôle du montage depuis Griffith jusqu'au découpage classique, puis par la reprise de ce montage dans le cinéma actuel de Samuel Fuller à John Woo et tous ses épigones dans le cinéma américain d'action le plus actuel.

Il semble bien inutile de préciser que Jancsó échappe complètement à cette évolution. La sienne fait appel à une autre démarche cinématographique et la postérité du découpage en plans séquences n'est pas moins riche que celle de la mise en scène qui privilégie le montage puisqu'on y trouve la quasi totalité des grands cinéastes d'avant garde des deux dernières décennies : par exemple, Tarkowski, Angelopoulos, Monteiro, De Oliveira, Paradjanov, Syberberg, Chantal Akerman, Paul Vecchiali, mais aussi Sergio Leone.

J'ai ici juxtaposé des cinéastes très différents les uns des autres, mais c'est pour attester de la richesse de ce pôle stylistique. Il est minimalement nécessaire d'opposer les cinéastes du plan séquence fixe, comme Akerman ou Syberberg, à ceux du plan séquence virevoltant, catégorie à laquelle appartient Jancsó.

La définition technique du plan séquence la plus simple est la suivante : c'est un plan étendu aux dimensions d'une séquence ; séquence traitée en un seul plan.

Comme le rappelle Vincent Pinel dans son *Vocabulaire technique* : « Dès le début des années quarante, l'usage fréquent du plan séquence dans le cinéma américain ne fut pas un retour au tableau archaïque des premiers temps du cinématographe, mais une conquête de l'écriture cinématographique mettant à profit aussi bien les ressources de la profondeur de champ (plans séquences fixes de *Citizen Kane*) que celles des mouvements d'appareils complexes (plan d'ouverture d'une incroyable virtuosité de la *Soif du mal*) ».

L'originalité du style de Jancsó est donc ailleurs : elle repose dans les mouvements de caméra, mouvements liés à la longueur de la prise, mouvements d'une très grande complexité, et en parallèle, mouvements des éléments profilmiques : acteurs, mobiles, chevaux, etc.

Mais qu'est ce qui reste profondément novateur chez Jancsó, 30 ans après 1965, novateur comme étape décisive de l'évolution de l'écriture cinématographique, comme mode d'expressivité filmique, même après trois décennies d'évolution en tous sens, d'avancées comme de régressions ?

Le « plan séquence classique » selon Bazin apportait plus de réalisme, parce qu'il laisse une certaine liberté critique au spectateur. Il présuppose toujours chez Bazin, une certaine transparence, un effacement des marques d'énonciation. Avouons en passant que c'est rarement le cas chez Welles.

Le plan séquence Wellesien de la *Soif du mal* est un plan séquence fortement dramatique fondé sur la présence de la bombe à retardement amorcée à la première image.

Le plan séquence chez Jancsó fonctionne à l'inverse de la conception bazinienne. Il matérialise à l'écran la présence énonciative par l'arbitraire de ses trajectoires et sa durée. Il théâtralise l'action représentée, la dramatise, lui donne un prolongement lyrique suivant les cas. Il tourne le dos à toute représentation réaliste. Il chorégraphie la réalité. Jancsó est en fait fidèle à la leçon d'Eisenstein, même s'il refuse le montage, mais il y a aussi l'Eisenstein d'*Ivan le terrible*, dont la mise en scène est fondée sur la profondeur de champ, la durée et le plan séquence, avec montage dans le plan.

Cette notion de « montage dans le plan » est très certainement centrale dans le dispositif scénique de Jancsó. Chez lui, les éléments ne sont pas fragmentés par la succession des raccords mais juxtaposés les uns à côté des autres et les uns après les autres, mis en relation par les mouvements de caméra, par la dialectique très forte opérée par le passage du hors champ à l'intérieur du champ (puisque les plans sont souvent rapprochés ou moyens et cadrent des éléments mobiles suivis ou précédés par la caméra).

Je me propose maintenant d'illustrer ces affirmations très générales par l'analyse rapide des premiers plans des *Sans espoir* et du premier long plan du film dans la cour de la prison ; car à vrai dire il n'y a pas encore de plan séquence dans *Les Sans espoir* au sens où une unité séquentielle intégrale serait représentée en plan unique.

Examinons les 13 premiers plans du film (durée totale 7 minutes).

Quels sont les traits stylistiques dominants :

L'absence de dialogue, le rôle des bruits : le vent, la pluie ; le galop des chevaux, les grincements de charnières et de portes.

Les échelles de cadre tout à fait inhabituelles : plan général frontal de la plaine au plan 1 avec groupe de prisonniers à l'horizon, plongée en oblique sur la cour intérieure du fort au plan 2, cadrage arbitraire des espaces extérieurs lorsque l'on voit la maison aux murs blancs, d'abord au plan 3, puis comme vue du ciel au plan 11. La désorientation la plus manifeste est produite au plan 12 lorsque la caméra suit le policier et le prisonnier, croise un officier en cape noire qui passe à son tour devant la maison blanche et va retrouver la vieille paysanne vêtue de noir. Mes références approximatives indiquent que le plan pourtant relativement simple est difficilement descriptible parce que la mise en scène prend le parti de refuser la fragmentation analytique, passant d'un personnage à l'autre par la suite logique des raccords de regards. C'est cette mécanique dans l'articulation de l'espace qui est à la base de la dédramatisation, qui produit des personnages froids, apparemment impassibles, sans émotion, de quelque bord qu'ils soient.

## **Relation ambivalente à la tradition dans les films hongrois des années soixante<sup>1</sup>**

Au cours des années soixante, une importante ouverture se produit dans l'art cinématographique, contrastant avec la censure et le contrôle autoritaire de la représentation et de la thématique qui avaient régné au cours de la décennie précédente. On voit apparaître des thèmes que les créateurs avaient jusqu'alors évités pour des raisons politiques, ou parce qu'ils auraient été contraints d'adopter des prises de positions contraires à leurs idées. Au-delà la de représentation des problèmes contemporains, les thèmes du passé et de la tradition prennent alors une nouvelle importance et sont traités d'une manière différente de l'époque précédente. La représentation schématique et simplifiée des années cinquante rejetait impitoyablement tout ce qui était ancien, et saluait avec enthousiasme toutes les nouveautés ("nouveau" désignant évidemment tout ce qui appartient à la voie socialiste). Les cinéastes des années soixante ne considèrent pas la situation d'une manière aussi catégorique, le ton nouveau de leurs films vient de leurs doutes, de la complexité de leur représentation. Dans ce qui suit, j'aimerais examiner la relation des cinéastes, surtout des membres de la jeune génération des années soixante, avec la tradition. Par tradition, nous entendons ici la tradition folklorique ou paysanne. Car la Hongrie étant un pays agricole, la vie rurale était le mode de vie dominant pendant la période en question comme par le passé. Pour illustrer ce sujet, nous avons choisi un film de Ferenc Kósa intitulé *Dix mille soleils*, exemplaire à plusieurs points de vue.

Ce premier film de Kósa est le fruit de la collaboration de plusieurs jeunes débutants. L'opérateur Sándor Sára et le scénariste Imre Gyöngyössy qui a collaboré avec Kósa et le poète Sándor Csoóri, ont tous deux présenté leurs premiers films dans la deuxième moitié de cette décennie. (Cependant, il faut noter que Sára avait déjà tourné plusieurs courts métrages significatifs et que Gyöngyössy avait travaillé comme scénariste). Plusieurs membres du studio Balázs Béla, lieu d'apprentissage et de travail des débutants, ont contribué aux travaux préliminaires de *Dix mille soleils*. On peut donc supposer qu'au-delà de

<sup>1</sup> Communication présentée au colloque « Esthétique et représentation sociale dans le cinéma hongrois » organisé par le Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises et l'Institut de Recherches sur le Cinéma et l'Audiovisuel de l'Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, avec la collaboration de l'Institut Hongrois de Paris, les 25 et 26 janvier 1996.

la réflexion de son metteur en scène, ce film reflète aussi celle des jeunes cinéastes de cette époque. Il est également exemplaire par son sujet, car comme le signale le titre (*Tízezer nap* signifie aussi bien “dix mille jours” que “dix mille soleils”), il présente trente ans d’histoire à travers la vie de quelques paysans d’un village. Quant à son style, il est significatif de certaines tendances de l’époque, qui se trouvent souvent même poussées à l’extrême.

Au cours des années soixante, un mouvement porte les jeunes intellectuels citadins à découvrir les traditions folkloriques de leur pays et la littérature décrivant le monde paysan. Ils se rendent à la campagne, collectent des matériaux folkloriques : objets, photos, enregistrements. À cette même époque, les cinéastes tendent à substituer une image authentique, réaliste de la vie quotidienne à la représentation cinématographique dominante. *Dix mille soleils* a été créé dans cette mouvance, une dizaine de membres du studio Balázs Béla se sont dispersés à travers le pays et ont recueilli des matériaux dans différentes régions. Leurs entretiens avec des gens de tous âges sur la vie et les changements, ont constitué un épais recueil à partir duquel a été bâti le scénario du film. Résumer l’histoire de trente ans est une entreprise difficile, les scénaristes ont condensé les souvenirs de beaucoup de gens dans la vie de quelques personnages, donnant ainsi une coupe des événements de la période en question. Le point de vue de ce film n’est déjà plus celui des années cinquante. Les créateurs ne rejettent pas la morale traditionnelle des paysans, ni leur attachement à la terre. Pour les cinéastes, ce monde révèle une tradition à découvrir. Ils ne jugent pas cette morale, ils s’efforcent d’en témoigner. Le cinéma hongrois avait déjà connu une représentation réaliste et quelque peu pathétique de ce monde, avec *Un lopin de terre* (*Talpalatnyi föld*) (1948) et *La chanson des champs de blé* (*Ének a búzamezőkről*) (1947), et déjà avant la guerre, dans *Les hommes de la montagne* (*Emberek a havason*) d’István Szóts (1942). Ces trois films montrent la vie paysanne d’une manière réaliste, avec ses soucis et ses petites joies, et leur point de vue humaniste était inhabituel à leur époque.

Dans les années soixante, une nouvelle approche se dégage : les cinéastes ne donnent plus une image intimiste du milieu paysan, mais choisissent un point de vue externe. Celui-ci est généralement représenté par un personnage extérieur, le plus souvent un fils qui, ayant quitté le village et revenant d’un monde différent, regarde la vie de ses aînés avec un certain recul, par ex. dans *Dix mille soleils*, *La pierre lancée* (*Földobott kő*), *Comme les arbres défilent* (*Hogy szaladnak a fák*), *Cantata* (*Oldás és kőtés*). À leur retour, ces jeunes gens comprennent qu’il s’agit là de leur tradition, ils redécouvrent et respectent la morale de leurs parents, bien qu’ils ne soient plus capables de la suivre. Ils se rendent compte de ce que ce monde est en train de disparaître, que des changements sont inévitables, mais sont eux-mêmes favorables aux changements. Ils se heurtent au fait que la vieille génération a du mal à modifier ses habitudes et sa morale. Il s’ensuit que nombre

de ces films sont caractérisés par un ton mélancolique ou nostalgique, même s'ils ne donnent pas une image idéalisée de ce monde ancien. *Dix mille soleils* présente par exemple les conflits internes de la communauté villageoise et le caractère arriéré de son mode de vie.

Le sujet de ce film suppose un recul ; la volonté de synthétiser l'histoire de trente ans demande une certaine objectivité, un point de vue externe. Les films de cette époque s'efforcent souvent de présenter à la fois un résumé historique et des portraits authentiques. Pour les jeunes gens, la vie de leurs parents ne représente pas seulement le passé, mais aussi l'histoire. C'est particulièrement vrai pour *Dix mille soleils*, car il a été réalisé au milieu des années soixante, c'est-à-dire que les trente années qu'il décrit représentent une période très mouvementée de l'histoire de Hongrie. Les films plus anciens mettant en scène la vie paysanne reflétaient toujours l'époque à laquelle ils avaient été réalisés, mais ils ne visaient pas la synthèse historique d'une plus longue période. Le fait que les créateurs de *Dix mille soleils* aient dû rassembler le matériel du film indique que ce monde ne leur était pas assez connu, qu'il n'était plus une culture vivante. István Szóts, le metteur en scène des *Hommes de la montagne* avait adopté un point de vue interne pour représenter la vie des montagnards, car il avait grandi dans ce milieu. La simplicité, la pureté de ces gens, les superstitions, la vie dans la nature étaient des expériences de son enfance. Son point de vue humaniste relevait de ses origines. Ce mode de vie était naturel pour lui, il ne pensait pas qu'il faudrait le changer en raison de son caractère arriéré, même si une force externe menaçant le monde apparaît déjà dans son film. Les films des années cinquante proposaient un "monde meilleur" avec un optimisme naïf, mais ils n'abordaient pas les problèmes de la transition. La jeune génération des années soixante reconnaît les valeurs de la vie ancienne, mais en considère la disparition comme inévitable. Les films de cette époque prennent autant une position politique que ceux de l'époque précédente, car ils sont d'accord avec le principe du Parti communiste selon lequel les changements sont nécessaires, mais leur vision de la vie actuelle est beaucoup plus nuancée. Les conflits, les problèmes issus de la transition y jouent un rôle aussi important que le parti pris en faveur du nouveau régime. Le destin d'István Széles, le héros de *Dix mille soleils*, représente symboliquement les sentiments contradictoires que suscite la nouveauté : il reconnaît que la collectivisation est le seul moyen d'améliorer la vie pénible des paysans, et il vote pour le regroupement des terres dans une coopérative, mais ne pouvant se résoudre à abandonner la terre qu'il vient enfin d'obtenir après des années d'attente, il se pend. Il sait ce qu'il devrait faire, mais il en est incapable. Les jeunes sont conscients des erreurs commises lors de la "construction d'une vie meilleure", mais ils soutiennent le nouveau monde malgré les problèmes. On comprend que les dirigeants politiques de l'époque aient vu d'un bon œil le sujet de ce film. Paradoxe de l'histoire de la production de *Dix mille soleils*, l'idée de traiter une période de trente ans, qui était aussi une suggestion venue d' "en-

haut”, a finalement déterminé la construction narrative, et par conséquent le style visuel du film. La réalisation a été surveillée, et le film n’a été présenté qu’après un délai de deux ans (il a été réalisé en 1964-65 et présenté en 67) parce que les autorités ont exigé le tournage de scènes supplémentaires.<sup>2</sup>

Le problème de la tradition se présente également au niveau de la forme : quelle relation ces cinéastes ont-ils avec les formes de représentation des films précédents ? Dans l’atmosphère moins rigoureuse des années soixante, les cinéastes ont naturellement tenté de rompre avec la représentation schématique, et de montrer des destinées humaines authentiques au lieu de caractères simplifiés. Le récit de *Dix mille soleils* est complexe, les anecdotes de la vie quotidienne des paysans y alternent avec les événements historiques. C’est ainsi qu’on y voit la foire où sont engagés domestiques et journaliers, le travail de la terre, les querelles de famille, mais aussi la guerre, le partage des terres, la révolution de 56 ou la collectivisation. La construction narrative de ce film n’est plus celle des précédents qui montraient la vie paysanne à travers la représentation linéaire du destin d’un personnage. Bien que les épisodes se suivent dans l’ordre chronologique après un flash-back au début, le récit de *Dix mille soleils* est dépourvu de continuité. Il présente de grandes ellipses temporelles entre les épisodes, et la narration est condensée, on n’y trouve ni conclusion, ni introduction à la nouvelle situation, mais on passe directement au cœur de l’épisode suivant, dans un temps et un espace différents. Les épisodes ne représentent pas seulement la vie des héros, mais celle de toute la communauté, parce que les scénaristes ont choisi des personnages qui participent à tous les événements importants du village. Il est utile de comparer leur histoire à celle des héros d’*Un lopin de terre*, dont les problèmes viennent aussi de leur mode de vie âpre et arriéré. Ce film étant la première réalisation de l’industrie nationalisée du cinéma, il propose également comme solution la création de coopératives. En revanche, le récit se concentre sur la vie d’un seul personnage et de sa famille, la “nouvelle voie” proposée est une solution à leurs problèmes qui peut servir d’exemple pour les autres individus. En revanche, *Dix mille soleils* met au centre la communauté, non l’individu. C’est pourquoi on y trouve plusieurs héros aux caractères différents, et leurs histoires représentent diverses alternatives au sein de la communauté. Alors que le problème central du bûcheron des *Hommes de la montagne* en 1942 était de ramener à la maison le corps de sa femme morte plutôt que de l’enterrer loin de leur village, tous les conflits présentés dans *Dix mille soleils* sont le reflet des événements historiques au niveau personnel. Ainsi ce film révèle-t-il la misère des paysans avant la guerre ; le partage des terres qui permet aux gens d’obtenir la terre désirée depuis des générations, les conflits qui

<sup>2</sup> Il faut noter que ce film a obtenu le prix de la mise en scène et le prix « Grands Jeunes » du Jury spécial du meilleur film pour la jeunesse, à Cannes en 1967.

résultent du partage par tirage au sort ; les effets de la révolution de 56 à la campagne, lorsque les révolutionnaires venus des villes veulent tuer des communistes du village, et que les villageois les défendent parce qu'ils sont leurs parents ou leurs amis en dépit de leurs opinions. Le plus grand conflit résulte de la tentative de regrouper les paysans dans une coopérative. Même s'ils savent qu'il est plus difficile de cultiver la terre individuellement, ils ont l'impression qu'on les oblige à rendre la terre qu'ils ont obtenue après une longue attente. Les épisodes du présent (le milieu des années soixante) qui encadrent l'histoire se déroulent au moment où les gens travaillent dans la coopérative, et il nous semble qu'ils ont accepté les changements.

Une telle construction narrative exige un style de représentation différent d'un récit traditionnel, le cinéaste ne peut utiliser le réalisme qui lui suffirait pour montrer la vie d'un seul héros. Ce film est caractérisé par un mélange de réalisme et de stylisation. Les détails et le milieu sont authentiques, mais l'ensemble est artificiel, élaboré et composé avec précision. Les images de Sándor Sára sont remarquablement belles, on a parfois le sentiment qu'elles dominent le récit, mais elles ne sont jamais purement décoratives. La représentation est souvent symbolique, ce qui est dû à la volonté de donner une synthèse historique. Un des procédés typiques de ce film consiste à commencer un épisode par un plan général où il est impossible de discerner les personnages, puis la caméra se rapproche d'eux, les situant ainsi dans une perspective plus générale. Cette approche de l'extérieur peut suggérer que le personnage est choisi au hasard, qu'on pourrait aussi bien suivre l'histoire d'un autre individu de la communauté. Il est intéressant de comparer cette approche à celle des *Hommes de la montagne*, parce qu'István Szóts place souvent ses personnages dans une perspective générale qui laisse une place au paysage. Chez lui, le paysage prend une grande importance parce que dans son film, la vie des hommes dépend en grande partie de la nature. Le milieu est aussi important que les personnages. La perspective générale de *Dix mille soleils* est tout à fait différente, la vue en plan général rend le paysage moins concret, elle ne détermine pas le lieu et rend l'épisode symbolique. La Grande Plaine hongroise (que les étrangers appellent la « puszta ») a toujours été le symbole de ce mode de vie et de cette tradition de la culture hongroise, surtout dans la littérature. La rivière Tisza qui figure dans plusieurs films de cette époque est également associée à ce milieu. Les objets quotidiens du milieu paysan sont soigneusement collectionnés (le résultat du considérable travail de préparation se manifeste bien à ce niveau). L'énumération des objets folkloriques pourrait être impersonnelle comme une collection de musée, ou constituer un arrière-plan purement décoratif, mais ces objets sont un élément important de la stylisation et de la construction minutieuse du film. Ce n'est pas leur origine qui confère à ces objets leur caractère d'authenticité, mais l'atmosphère et le ton du film. Comme le remarquait un critique étranger, il peut être difficile pour un spectateur non initié de discerner où finit l'authenticité

folklorique et où commence le symbolisme du film. Les dialogues constituent un élément très important de la stylisation. Les phrases ne sont pas celles de la langue quotidienne des paysans, c'est plutôt la langue qu'on retrouve dans les ballades et les contes populaires. Il ne s'agit pas de vrais dialogues, les personnages parlent souvent parallèlement de sujets différents, ils expriment des "vérités éternelles", et le ton des dialogues est pathétique. C'est pourquoi le spectateur a souvent l'impression d'entendre des sentences ou des proverbes. En raison de la synthèse historique, *Dix mille soleils* présente une très forte tendance à la stylisation et au symbolisme. Ces éléments stylistiques n'étaient pas particulièrement typiques des films de cette époque, mais on les trouve dans certains d'entre eux, et la volonté de donner une perspective historique à travers l'histoire des personnages y est fréquente, même si la plupart n'emploie pas d'éléments formels aussi forts pour atteindre ce but.

On peut se demander s'il existait une tradition du cinéma hongrois à laquelle les créateurs de ce film et les membres de la jeune génération se sont rattachés en choisissant ces thèmes et ces formes de représentation. Au sujet des traditions cinématographiques, Ferenc Kósa a dit dans un entretien que le cinéma jouerait un rôle novateur en reprenant les traditions qu'on trouvait jusqu'alors surtout dans la poésie et dans la musique folkloriques. On se demande si cette exigence est réalisable, car les chansons et ballades populaires sont précisément populaires parce qu'elles n'ont pas été créées consciemment par un individu, cependant cette déclaration de Kósa montre une volonté de rompre avec la tradition cinématographique hongroise. Il faut toutefois noter que cela n'implique pas le rejet complet des traditions cinématographiques. La représentation de la vie paysanne figurait depuis longtemps dans le cinéma hongrois ; ce qui, en revanche, est nouveau, c'est davantage l'approche ou le ton de ces films. Il est difficile de déterminer en quoi consiste cette approche, on pourrait peut-être dire que ces films se caractérisent par leur réalisme, par leur humanité et une certaine distanciation. Quelques films hongrois s'étaient déjà rapprochés de cette tendance : le premier fut *Les hommes de la montagne* (1942) qui a souvent été pris ci-dessus comme base de comparaison, puis *La chanson des champs de blé* (1947), *Un lopin de terre* (1948), *Un petit carrousel de fête (Körhinta)* (1955), *La naissance de Menyhért Simon (Simon Menyhért születése)* (1954). On pourrait continuer, mais la liste est bien limitée. Ces films n'ont jamais été représentatifs de la tendance principale du cinéma hongrois. Ils ont constitué des exceptions, tant dans la production d'avant 1945, dominée par les comédies mondaines, que parmi les films de style réaliste-socialiste des années cinquante. Dans ces films, la reprise de cette thématique et l'exigence d'une représentation authentique constituent en même temps un retour à la tradition (si on peut appeler tradition une tendance si marginale). Les jeunes cinéastes de l'époque ont une attitude comparable à celle de leurs héros : ils reconnaissent leurs racines culturelles, ils perpétuent certaines tendances de leurs "pères", mais leur respect de la tradition

s'accompagne d'une volonté constante de changer, de renouveler tout ce dont ils ont hérité.

### **Bibliographie**

- Bíró (Yvette), « Pathos and Irony in East European Films » *Politics, Arts and Commitment in the East European Cinema*, Macmillan, New York-London, 1983.
- Bíró (Gyula), *A magyar film társadalomképe 1963-85* (Image de la société dans les films hongrois 1963-85), manuscrit non édité de l'Institut Cinématographique Hongrois.
- Miklay (Edit), « A "Tízezer nap" világa ; Beszélgetés Kósa Ferenc filmrendezővel », (Le monde de "Dix mille soleils"; Entretiens avec le metteur en scène Ferenc Kósa), in Edit Miklay, *A magyar film képi világa* (Le monde visuel des films hongrois), manuscrit non édité de l'Institut Cinématographique Hongrois (1974).
- Pernecky (Géza), « A szépség mítosza, a harmónia széttörése, a köznapok költészete (Magyar filmképek stílusváltozatai) » (Le mythe de la beauté, l'harmonie brisée, la poésie de tous les jours, Les variantes stylistiques de l'image filmique hongroise), *Filmkultúra* 65/73, Századvég Kiadó, 1991.
- Szekfű (András), Interjú Illés Györggyel ; Interjú Ranódy Lászlóval ; Interjú Szóts Istvánnal (Entretiens avec György Illés ; Entretiens avec László Ranódy ; Entretiens avec István Szóts), in András Szekfű, *Interjú magyar filmalkotókkal* (Entretiens avec des cinéastes hongrois), manuscrit non édité de l'Institut Cinématographique Hongrois (1970).
- Szilágyi (Gábor), *A mai magyar társadalom filmen 1957-72. Viselkedésminták és konfliktusok* (La société hongroise contemporaine dans les films 1957-72. Types de comportements et conflits), Filmművészeti Könyvtár, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1977.
- Zsugán (István), A szintézis küszöbén (Au seuil de la synthèse – Entretiens avec Sándor Sára 1964) ; Kísérlet és önállóság (Tentative et autonomie – Entretiens avec Zoltán Fábri, Viktor Gertler, András Kovács, Károly Makk, Endre Marton 1965) ; Egy pálya elkezdődött (Une carrière a commencé – Entretiens avec Ferenc Kósa 1967) ; A legújabb magyar "új hullám", Pályakezdő filmművészek – bemutatkozás előtt (La nouvelle vague hongroise la plus récente, Jeunes cinéastes débutants – Gyöngyössi, Livia Gyarmathy, János Rózsa, Sándor Simó) in István Zsugán, *Szubjektív magyar filmtörténet*, Osiris-Századvég Kiadó, 1994.

András Bálint KOVÁCS

Directeur de l'Institut Hongrois de Paris

## La "Série Noire" post-communiste Les problèmes de style dans le Nouveau Cinéma d'Europe de l'Est<sup>1</sup>

Le tournant fondamental vers la modernisation des sociétés d'Europe de l'Est fut initié par le programme de déstalinisation annoncé en 1956 lors du XX<sup>e</sup> congrès du parti communiste soviétique. Cependant, en Hongrie, les représailles qui duraient depuis plus de deux ans après la révolution empêchèrent pendant un certain temps la naissance de nouvelles visions du monde, ce qui explique pourquoi la nouvelle vague moderniste est d'abord apparue en Pologne, en Union soviétique et en Tchécoslovaquie avant d'influencer le cinéma hongrois. Dans tous ces pays, l'émergence du modernisme cinématographique s'est produite à la suite de cet événement politique qui montrait la voie à une certaine modernisation sociale et culturelle.

Dans le cas de l'important changement de société survenu dans ces pays trois ou quatre ans après l'effondrement total du régime communiste, cette relation se révèle quelque peu différente. La principale différence est que dans ce cas, nous ne pouvons pas parler d'une "réaction" stylistique, mais plutôt d'une *anticipation* stylistique. Les films qui montrent une vision entièrement nouvelle apparaissent quelques années avant que l'effondrement politique ait réellement eu lieu, et ce style initia un fort courant en Europe de l'Est quand il devint clair qu'une certaine atmosphère sociale était bien représentée par cette vision. J'appelle ce courant la *série noire post-communiste*.

Le *film noir* est un nom donné par des critiques de cinéma français à une série de films américains des années quarante et cinquante. L'adjectif *noir* porte ici surtout sur l'atmosphère lugubre de ces films. Dans le "film noir", le crime et la passion constituent ensemble le dynamisme de la narration. À un certain point, le parcours rationnel de l'investigation policière est détourné par des forces psychiques, irrationnelles. Du point de vue visuel, "noir" est aussi un mot approprié pour désigner la tradition stylistique qui marque ces films, l'expressionnisme. Le principe de composition stylistique le plus important du monde visuel expressionniste, qui surpassait le courant expressionniste lui-même,

<sup>1</sup> Communication présentée au colloque « Esthétique et représentation sociale dans le cinéma hongrois » organisé par le Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises et l'Institut de Recherches sur le Cinéma et l'Audiovisuel de l'Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, avec la collaboration de l'Institut Hongrois de Paris, les 25 et 26 janvier 1996.

est l'usage du clair-obscur selon les états psychologiques exprimés par la narration. Ce principe revient dans le film *noir*.

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, cependant, je pense que ce terme est une bonne métaphore pour décrire les nouveaux développements du cinéma émergeant autour de l'effondrement du communisme.

Je veux démontrer que malgré les différences considérables qu'ils présentent au niveau technique du style, à un niveau plus élevé, où le style représente une position intellectuelle de l'auteur, ces films convergent et se cristallisent autour de ce que j'appelle la *série noire post-communiste*. Pour analyser le style de ces films, j'emploierai un modèle hiérarchisé à quatre dimensions.

Au niveau le plus bas du modèle se trouvent les caractéristiques techniques de style. Fondamentalement, c'est ce que la plupart des critiques appellent le style : le mouvement et l'angle de la caméra, le montage, l'emploi des couleurs, et d'autres dispositifs techniques essentiellement visuels qui forment l'image du film, avec les diverses structures narratives. Cependant, il y a un niveau plus abstrait de la forme qui est encore plus proche de la technique, mais qui représente une organisation plus complexe que les techniques différentes. Ce sont les caractéristiques de la forme que j'appellerai d'après Gilles Deleuze la dimension *image-mouvement* du film. Deleuze distingue trois dimensions de la forme du film dont il pense qu'elles représentent les choix fondamentaux du cinéaste : 1. la continuité-discontinuité, 2. la statique-dynamique, 3. le vidant-saturant.

Ces dimensions sont caractérisées non seulement du point de vue visuel, mais aussi narratif d'un film. C'est pourquoi Deleuze les considère comme liant les deux aspects formels d'un film : le mouvement et l'image. La première dimension décrit à quel point l'intrigue contient des écarts, à quel point la narration surveille le caractère continu d'une histoire et aussi à quel point la caméra et le montage créent une sensation fragmentée ou bien une imagerie continue. La deuxième dimension est relative au dynamisme des mouvements de caméra et au rythme de la narration. La troisième dimension tend à employer la composition de motifs minimes ou à les cumuler. La tendance saturante ou vidante est aussi une caractérisation valable en ce qui concerne la quantité de rebondissements narratifs dans l'intrigue. Tous les films emploient toutes ces dimensions comme tous les films doivent aussi bien choisir entre les différentes caractéristiques techniques et nous pouvons caractériser des films comme se situant quelque part entre les deux extrémités de ces dimensions plus ou moins proches l'une de l'autre. De nombreuses caractéristiques techniques peuvent créer des effets similaires au niveau *image-mouvement*. Par exemple, la composition dynamique de l'image peut être atteinte par des coups rapides, mais également par un mouvement dynamique de la caméra. Les images saturées

peuvent être obtenues en remplissant l'espace par un grand nombre d'objets, mais aussi par l'effet de clair-obscur. Avec la combinaison de ces deux niveaux, nous obtenons une description assez complexe et sensible de la tendance stylistique générale d'un film. L'analyse de ces deux niveaux induit la question suivante : quels dispositifs techniques un cinéaste emploie-t-il pour créer un rapport spécifique entre l'aspect visuel et l'aspect narratif d'un film, et de quelle nature est ce rapport ?

On peut ensuite se demander à quelles fins esthétiques ces caractéristiques narratives ou génériques sont combinées avec les caractéristiques de la composition visuelle. Les fonctions de la forme cinématographique ne sont pas organisées dans un ensemble fermé. Nous parlons ici essentiellement de ce que les cinéastes pensent de la fonction et de la signification du cinéma en tant que forme artistique. L'analyse détaillée de l'histoire du cinéma peut seulement conduire à une classification réelle de ces fins. Mon expérience de l'histoire du cinéma m'a permis de dégager six fonctions principales (cette catégorisation fonctionnelle est inspirée par un système semblable établi par Roman Jakobson à propos de la littérature. Naturellement, les catégories sont différentes, le rôle communicatif du cinéma n'étant pas le même que celui de la littérature) : 1. narrative, 2. expressive, 3. symbolique, 4. descriptive, 5. discursive, 6. réflexive.

Toutes ces fonctions peuvent être présentes dans un film ; mais il peut aussi en manquer une ou plusieurs. Les fonctions obéissent à une structure hiérarchisée, par exemple une fonction peut être plus forte qu'une autre, qui peut être plus forte qu'une troisième et ainsi de suite.

La hiérarchie peut changer dans un même film (la première partie d'un film peut être plutôt expressive, la seconde plutôt descriptive, etc.). De même qu'au deuxième niveau où des techniques différentes peuvent créer le même rapport entre image et mouvement, ici aussi, la même hiérarchie de fonctions peut être obtenue par des combinaisons très différentes de techniques et caractéristiques d'*image-mouvement*. Étant donné que cette hiérarchie, comme je l'ai dit, peut varier dans un même film, à ce niveau abstrait, les combinaisons sont pratiquement illimitées.

Au niveau stylistique supérieur du film, nous trouvons l'organisation culturelle et historique de la forme, c'est-à-dire les écoles, les courants artistiques, les œuvres individuelles. Il va sans dire que ce niveau est encore moins fermé que le précédent, puisqu'ici nous parlons de l'histoire du cinéma elle-même. Ainsi, l'analyse du style s'étendrait de l'énumération des techniques mises en œuvre dans le film, en passant par le rapport que le film crée entre la narration et l'image, par la hiérarchie de fonctions esthétiques connue et privilégiée par une certaine période de l'histoire du cinéma, jusqu'à l'élaboration du concept de courants stylistiques, ou écoles, par lequel les influences historiques et culturelles peuvent être détectées sur la forme du film.

À quels films et auteurs pourrait-on penser quand on parle du *film noir post-communiste* ? En Pologne, les films de Kristof Kieslowski depuis le *Décatalogue*, en Russie les films d'Alexandre Sokourov, surtout *Le Deuxième Cercle* (1990) et *Déteignant Dehors*, en Hongrie les films de Béla Tarr, *Damnation* (1988) et *Sátántangó* (1993) qui ont lancé en Hongrie une véritable série de *films noirs* de György Fehér, Ildikó Szabó, János Szász, Attila Janisch pour n'en nommer que quelques-uns. Voyons les caractéristiques stylistiques les plus générales de ces films au niveau technique :

1. mouvements lents et rares de la caméra – Tarr, Sokourov
2. prises longues – Tarr, Sokourov, Kieslowski
3. coloration monochrome noire ou blanche – Tarr, Sokourov, Kieslowski
4. structures narratives décentrées – Tarr, Sokourov, Kieslowski
5. personnages non motivés – Tarr, Sokourov, Kieslowski
6. événements accidentels aux tournants importants du récit – Tarr, Sokourov, Kieslowski
7. personnages mystérieux – Tarr, Sokourov, Kieslowski
8. temps et lieux indéterminés – Tarr, Sokourov
9. emploi du plan-séquence – Sokourov
10. grand angle – Sokourov, Kieslowski
11. montage non-continu – Sokourov
12. décors déprimants – Tarr, Sokourov

Ces caractéristiques stylistiques sont plus ou moins valables pour les trois auteurs, à quelques différences près : techniquement parlant, le style de Kieslowski est celui d'un drame de chambre de télévision, Sokourov est plutôt documentariste, Tarr emploie davantage un style traditionnel, abstrait, minimaliste. Du point de vue visuel, Tarr et Sokourov sont plus proches l'un de l'autre que de Kieslowski, tandis qu'en ce qui concerne la narration, c'est Tarr et Kieslowski qui sont les plus proches. Cependant, au niveau de la structure narrative, les trois auteurs ont une caractéristique commune, la circularité de la narration.

Les histoires de ces films sont construites sur la similarité d'événements différents ou sur la répétition du même événement. Tous les films récents de Kieslowski sont fondés sur des actions parallèles, des symétries et des événements dérivés d'incidents accidentels. C'est comme si Kieslowski voulait trouver des paradigmes pour l'imprévisible. Il cherche toujours des situations curieuses, parfois extrêmes, même insignifiantes, parfois invraisemblables, toujours dans les limites de la quotidienneté, et les répète dans les vies d'autres personnes. Par cela, il rend l'accidentel purement paradigmatique et le destin circulaire. Son premier film dans la série *Court métrage sur le meurtre* (1988) fait le parallèle entre l'*acte gratuit* passionné d'un jeune homme qui tue un chauffeur

de taxi et l'exécution légale de ce même homme par la justice. Dans un film récent, *Trois couleurs : Rouge*, tous les tournants accidentels et importants de la vie d'un vieux juge se reproduisent dans celle d'un jeune juge. Dans *La double vie de Véronique*, les vies de deux jeunes femmes qui ne se connaissent pas sont mystérieusement reliées, la première vie se continuant et se répétant dans la deuxième. Dans *Damnation* (1988) de Béla Tarr, les efforts vains du personnage principal ont pour but de se libérer de sa solitude désespérée, mais cela le mène dans une situation encore plus humiliante et dépourvue de perspectives. Dans son dernier film, *Sátántangó* (1993) qui dure sept heures, un groupe de gens désespérés, aspirant à de meilleures conditions de vie, est trompé à plusieurs reprises, jusqu'à ce qu'ils soient complètement dépouillés de leurs espoirs et de leurs possessions. Tous les films de Sokourov sont placés dans une situation fermée, sans issue pour le personnage principal. La circularité est si consciente chez Sokourov qu'un de ses films s'intitule *Le Deuxième Cercle* et que dans un autre (*Assombrissement*), un des personnages dit : « tout le monde est assigné à un cercle d'où il n'y a aucune issue. Celui qui sort du cercle perd ce qui est dedans. Celui qui tente d'en sortir n'est pas conscient des grands pouvoirs qu'il peut retourner contre lui-même. » À côté de la circularité du récit, les histoires de ces films sont basées sur des événements mystérieux ou imprévisibles. Les récits de Kieslowski sont plus mystérieux, ceux de Sokourov plutôt accidentels, et ceux de Tarr suivent la tradition jancsóienne dans laquelle les événements semblent imprévisibles, voire mystiques, pour le spectateur, mais où règne une puissante atmosphère de manipulation et de détermination fatale. Circularité et hasard comme éléments décisifs de la narration ne sont pas des inventions de cette période, mais appartiennent à une tradition bien connue du modernisme des années soixante, qui en a fait les deux motifs fondamentaux de la narration de film d'art.

Fondamentalement, la plupart des caractéristiques techniques mentionnées sont aussi représentatives du modernisme. D'un point de vue purement technique, ces films ne diffèrent pas essentiellement du traditionnel film d'art moderniste. À présent, la question se pose : à quels autres éléments stylistiques plus abstraits ces traits sont-ils reliés ?

Nous devons passer à un niveau supérieur d'abstraction pour discerner certaines spécificités du film noir post-communiste. Au niveau image-mouvement, nous trouvons la première caractéristique spécifique de ces films. Dans la dimension de composition statique-dynamique, on peut trouver une nette tendance aux compositions statiques. Dans le modernisme des années soixante, une des importantes nouveautés sur le modernisme classique des années vingt était que la composition est devenue dynamique. Il n'y eut que quelques exceptions parmi les aînés comme Ozu et Dreyer qui entretenaient un monde narratif et visuel extrêmement statique. Dans les films de nos trois auteurs, la composition statique est de nouveau une caractéristique dominante. Elle est plus

apparente dans les films de Tarr et Sokourov, moins apparente dans les œuvres de Kieslowski, mais le style télévisé de ce dernier fournit nécessairement l'atmosphère statique. La combinaison de ces deux éléments, circularité de la narration et composition statique, était extrêmement rare dans le modernisme. En revanche, elle fut considérablement employée et remise à la mode par le jeune Wim Wenders au début des années soixante-dix (ce n'est pas par hasard que Wenders a une telle admiration pour Ozu). C'est à partir de là que ce style se répandit parmi certains jeunes cinéastes européens et américains.

Dans la dimension continuité-fragmentation, nous trouvons une composition continue claire chez Tarr, la même chez Sokourov, et une proportion plus équilibrée chez Kieslowski. Cependant, le caractère mystique ou accidentel de leurs récits contraste avec l'effet de continuité, et c'est ce qui fait que la structure narrative devient d'une certaine façon fragmentée, mais dans les fragments, c'est l'effet de continuité qui domine. C'est aussi une combinaison qu'on trouve rarement dans le nouveau modernisme, et qui est très caractéristique de la fragmentation de la narration épisodique reliant plusieurs lignes d'histoire qui restent toutefois indépendantes l'une de l'autre (*Pulp Fiction* en présente une version très astucieuse). *Sátántangó* de Tarr est aussi fait d'un réseau lâche de relations humaines différentes qui forment des lignes d'histoire presque indépendantes, ce qui est également vrai pour *Ensbrement* de Sokourov. Par cette combinaison, le style moderniste de film d'auteur se rattache à l'éclectisme et à la fragmentation du style post-moderniste.

Dans la dimension saturation-évacuation, il y a une différence plus importante entre les trois auteurs. Tarr est plutôt minimaliste, il emploie très peu d'éléments pour ses compositions, il ne s'en tient jamais à l'emploi traditionnel de grandes surfaces et d'espaces comme Jancsó, Antonioni ou Wenders à ses débuts. Ses espaces sont plus fragmentés, essentiellement par des effets d'éclairage. Les images de Sokourov sont les plus saturées. Il emploie de nombreux éléments pour créer un effet de désordre dans l'espace, qui constitue l'atmosphère prédominante de ses films. Kieslowski se situe entre les deux, mais plus proche de l'extrémité saturante de cette dimension. L'image saturée est un des phénomènes les plus radicaux du style post-moderne. Le symbole en est évidemment le clip musical. Pour résumer, nous pouvons dire qu'au niveau technique de style, ces films mettent en œuvre des moyens traditionnellement modernistes formant des combinaisons qui, au niveau *image-mouvement*, créent entre les mouvements et l'image, des relations caractéristiques du style post-moderniste.

Au niveau des fonctions esthétiques du style, nous trouvons une hiérarchie particulière caractéristique des trois auteurs avec certaines différences et qui les distingue nettement du modernisme d'une part, du post-modernisme d'autre part. Raconter une histoire est un souci mineur pour ces trois réalisateurs. Par conséquent, la fonction narrative de leurs films se situe au bas de la hiérarchie.

Elle est cependant le plus important chez Kieslowski. La structure narrative faible est aussi une caractéristique moderniste. Cependant, la faiblesse de la narrativité dans le cinéma moderniste est compensée par une autre caractéristique importante du modernisme : la réflexivité, qui dans la période moderniste s'exprime dans la plupart des cas par la réflexion sur le médium (par exemple le film parle de lui-même comme porteur de message), dans la période post-moderne, la réflexion est livrée par l'ironie et l'éclectisme. Ni la réflexion médiatique ni l'ironie ne se retrouvent dans les films de ces trois auteurs. C'est ce qui rend ce courant si spécifique. L'expressivité est une caractéristique bien connue du style post-moderne ainsi que de nombreux films modernistes. Le film noir post-communiste place cette fonction au bas de la hiérarchie. Les films de ces réalisateurs ne contiennent ni programme social, ni religieux, ni politique, ce qui rend la fonction discursive dans leurs films très faible ou totalement absente.

En revanche, ces films sont fortement symboliques, surtout chez Tarr et Kieslowski, 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 et au mysticisme, mais il 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 eux. C'est la manière de symbolisme initiée dès les années soixante par Tarkowsky, 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. Ce type de symbolisme est au sommet de la hiérarchie fonctionnelle de la série noire. Au deuxième niveau chez Tarr et Sokurov, nous trouvons la fonction descriptive réalisée par la représentation d'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. La représentation des conditions de vie est aussi un élément central pour Kieslowski dans les films qu'il a réalisés en Pologne, mais il n'emploie pas l'imagerie apocalyptique qu'on peut trouver dans les films de ses collègues, il représente plutôt le manque de perspectives et la médiocrité. Cet élément disparaît de ses derniers films réalisés en France. L'atmosphère lugubre du monde est représentée ici par la grisaille des couleurs. C'est par cette représentation symbolique-documentariste exprimée également par une narration présentant de grands trous, des tournants imprévisibles et non motivés, souvent avec des personnages mystiques, que la fonction expressive se manifeste dans ces films. Aucune ironie, aucune réflexion,

aucun programme discursif n'y sont présents. Ces films sont extrêmement sérieux et expriment une sensation de détermination métaphysique de la vie humaine au milieu d'un vide spirituel et d'un monde médiocre ou ruiné.

Cette combinaison de caractéristiques stylistiques est à égale distance de la réflexion du modernisme traditionnel et de l'éclectisme ironique de la narration post-moderniste. Néanmoins, elle a aussi son antécédent. C'est Tarkowsky qui a employé pour la première fois les caractéristiques principales de cet univers stylistique et les a combinées pour créer une vision symbolique d'un monde ruiné, détérioré, dépourvu de valeurs spirituelles et qui attend la rédemption métaphysique. Son style consistant en stases, utilisant le temps parfois virtuellement réel, de longues prises, des compositions continues, mais une structure narrative épisodique, des intrigues circulaires, des personnages mystiques et des espaces abstraits, le mélange de noir et blanc avec des effets monochromes, le manque d'ironie, est le modèle stylistique de cet important courant qu'est la série noire post-communiste. Inutile de dire que Sokourov était un proche collaborateur et un disciple de Tarkowsky, Kieslowski et Tarr ont tous deux exprimé maintes fois la grande révérence qu'ils professent à l'égard du maître. Leurs films de même que ceux de leurs adeptes semblent continuer la lutte de Tarkowsky vers une voie spirituelle menant hors d'un effondrement qu'ils estiment universel. Leurs films sont cependant très désespérés, lugubres, et expriment la dimension métaphysique qui est une annonce positive dans les films de Tarkowsky déjà comme une négativité.

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, et la popularité de ces trois auteurs dans l'Europe occidentale de même que celle de Tarkowsky est un signe de la validité de la vision universelle du cinéma de l'Europe de l'Est.

L'émergence du nouveau *film noir* est un phénomène intéressant et une réponse relativement inattendue à l'échec des dictatures communistes dans ces pays. Il n'est pas du tout évident que dans tous les pays où la production de films a survécu, la sensation unanime à propos de ce changement n'est pas celle de la libération, mais celle de la crainte, de la dépression et de l'effondrement général. Cependant, il n'est pas trop difficile d'en découvrir la raison. Dans sa dernière période, le communisme n'était plus le régime redoutable, agressif, dynamique et vigoureux des années cinquante, et promettait un acheminement vers une société plus humaine. Le communisme des années quatre-vingts n'était pas seulement un régime politique, il avait déjà transformé les vies de plus d'une génération et imprégnait tous les secteurs de la vie collective. En même temps, toutes illusions d'un "socialisme à visage humain" – selon le slogan des années soixante – étaient depuis longtemps perdues, on s'attendait à la longue et douloureuse agonie non seulement d'un régime politique, mais de tout un univers. 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 de l'Europe de l'Est. C'est l'atmosphère redoutable et dépressive de cette agonie qui se reflète dans ces films noirs.

## L'humour noir, l'humour nocturne dans la "trilogie" de Ferenc Grunwalsky<sup>1</sup>

Avec *Variations Goldberg* nous avons l'impression d'avoir affaire au troisième film d'une trilogie, bien que ce soit une trilogie virtuelle, jamais déclarée ou affichée comme telle ni par l'auteur, ni par les distributeurs.

Les trois films avaient obtenu des distinctions des critiques de cinéma hongrois (l'un d'eux notamment le Prix László B. Nagy des critiques). Malgré les âpres discussions et les réserves qui avaient été exprimées à leur égard, ils furent accueillis avec beaucoup de considération, on peut même dire qu'ils furent comblés d'éloges. Cependant, on a le sentiment qu'ils n'ont pas été appréciés à leur juste valeur. Grunwalsky a beau jouir de l'estime de la profession hongroise, d'une couche compétente du public et même de la critique, on oublie généralement qui il est. Cette constatation est doublement juste pour sa réputation hors de Hongrie.

Permettez-moi de renvoyer à l'excellent ouvrage de notre confrère Jean-Pierre Jeancolas, ami et grand connaisseur du cinéma hongrois – intitulé *Miklós, István, Zoltán et les autres (25 ans de cinéma hongrois)*.

Je n'avais pas l'intention de raconter l'intrigue de ces trois films, supposant que vous vous en souveniez. Si ce n'est pas le cas, en voici les résumés succincts :

Dans *Toute une journée*, Józsi, un jeune chauffeur de taxi, devrait rendre une somme d'argent à un de ses collègues. Puisqu'il ne peut pas la lui rendre, le collègue couche avec la compagne de Józsi, Éva, en guise de représailles. En apprenant ce qui s'est passé, Józsi tue la jeune fille.

*Petit mais costaud :*

Un cambrioleur, Bogár, est relâché de prison faute de preuves. Il rentre chez sa sœur et continue sa carrière de cambriolages. Un jour il devient assassin, massacrant ceux qu'il trouve dans un appartement qu'il croyait vide. Il doit tuer également ses anciens co-détenus, qui surviennent pour l'abattre. Finalement Bogár se donne la mort.

<sup>1</sup> Communication présentée au colloque « Esthétique et représentation sociale dans le cinéma hongrois » organisé par le Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises et l'Institut de Recherches sur le Cinéma et l'Audiovisuel de l'Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, avec la collaboration de l'Institut Hongrois de Paris, les 25 et 26 janvier 1996.

Dans *Variations Goldberg*, l'enfant des deux protagonistes se suicide à l'âge de 13 ans, apparemment sans aucune raison. Le film raconte la journée qui suit l'enterrement et se termine avec la mort sollicitée et volontairement provoquée du père.

Il y a toujours un germe mélodramatique.

Ce qui est le plus important et le plus caractéristique dans ces films, c'est leur dénouement tragique, vu par l'œil ironique d'une caméra cruelle, sans pitié. Tous les trois (*Toute une journée – Petit mais costaud – Variations Goldberg*) se terminent par un meurtre, voire par plusieurs, mais, dans tous les cas, ce n'est pas le délit qui est important – l'accent est mis sur l'individu contraint de le commettre ou de fuir.

(Visages en gros plan) Dès les premières images de *Variations Goldberg* – avant même le générique – d'immenses yeux en gros plan remplissent l'écran. Des séquences analogues se trouvent au tout début des films précédents de la trilogie. Les yeux qui nous fixent, d'une proximité inquiétante, deviennent un leitmotiv qui marquera l'ensemble de ces films dans lesquels d'ailleurs les gros plans jouent un rôle prépondérant – pour être exact, on devrait plutôt employer l'expression de "super-gros-plan" – ce qui provoque une intimité presque indécente – nous nous approchons des secrets intimes des personnages. Et, en même temps, nous sommes à la ligne de démarcation, tout près de la surface d'un miroir, mais il n'y a pas moyen d'y pénétrer, pas moyen d'avancer vers l'intérieur de ces secrets.

Dans ces trois films, les yeux ont une existence à part et se comportent comme des êtres vivants étranges. Accompagnés de longs silences, ces visages, vus de si près, ne nous apparaissent peut-être que dans certains cauchemars : tels sont les labels de qualité des derniers films de Grunwalsky.

Au début de *Toute une journée*, le champ est en biais. On voit une bicyclette d'intérieur dans un appartement encombré de meubles ou règne un grand désordre. La protagoniste, un être végétatif qui mène une vie d'animal, compagne d'un chauffeur de taxi, met un vieux corset et, à moitié nue, elle commence à pédaler. (On voit le visage de son homme : celui-ci la regarde s'entraîner). Des gros plans se succèdent : on voit les cuisses et les hanches de la jeune femme, à moitié nue, pédalant sur une bicyclette d'intérieur, habillée de ce corset du début du siècle, alors cette séquence nous communique un contenu bizarre, difficilement traduisible.

Ces gros plans permettent aux spectateurs de pénétrer à l'intérieur de l'espace, du lieu, quelquefois des objets, et surtout des protagonistes. Nous ressentons un sentiment de réciprocité, ce qui est non moins gênant que de guetter quelqu'un à travers le trou de la serrure. (Formons-nous avec eux une union complice, tels des témoins ayant osé s'approcher trop près d'eux ? Nous identifierons-nous à eux ? Non.) Soudain l'image devient granuleuse, des couleurs délayées de vidéo surgissent, des hachures apparaissent. (En effet, nous

voyons un enregistrement sur magnétoscope et le film a l'air de se mettre entre parenthèses. Des parenthèses dérangeantes.) Après les gros plans, après les séquences empreintes d'une atmosphère – si je puis dire – “bizarrement mystérieuse” – mêlée à un romantisme quelque peu pathétique, nous voilà maintenant plongés dans l'ambiance d'une austérité prosaïque, nous sommes placés d'emblée au milieu d'un processus de travail de laboratoire. L'écran (le petit écran, le tube cathodique) est hachuré, l'image est déréglée, puis elle s'arrête : on a l'impression de regarder un téléviseur en mauvais état.

On croit voir une sorte de défi dans la composition des têtes à plan incliné dans un champ sensiblement en biais. Le fond est généralement une surface plane : une des raisons peut-être pour lesquelles les visages humains revêtent un caractère cynique, comme si c'étaient des icônes d'un peintre devenu fou après avoir perdu la foi.

Au tout début du *Petit mais costaud* on voit en gros plan un visage effrayant que la lumière rend encore plus effrayant.

Visage d'un assassin, visage d'un saint. C'est le protagoniste du film, Bogár. Il a du mal à articuler, il parle pendant trois minutes, temps infini. Son discours est entrecoupé de longs silences. Ce qu'il dit est indifférent, tout comme la langue dans laquelle il s'exprime. Il cherche les mots, il bégaye. Tandis que nous le regardons et l'écoutons parler non sans répugnance, on entend, tel un leitmotiv, une mélodie classique mélancolique, d'une pureté éthérée, c'est peut-être du Haendel.

Puis nous revoyons Bogár dans la cellule des prisonniers en détention préventive. Au milieu de la cellule, on voit gesticuler un idiot (le même personnage farfelu que nous avons déjà entendu se lamenter dans *Toute une journée* en voyageant en taxi et en trimbalant avec lui un abat-jour ; cette fois il chante, il glousse, il siffle, il crie : il fait l'imbécile) qui fait son numéro devant un mur blanc dans un champ en biais, mais il est plus étrange de voir, en bas à gauche de ce champ en biais, la tête de Bogár dont l'inclinaison dépasse celle du cadre. C'est là une tête presque à l'envers, comme si on lui avait déjà tordu le cou.

L'intrigue de *Toute une journée* a tourné à la tragédie avec le meurtre, mais tout en conservant jusqu'à la fin le caractère comique, bizarre de ses épisodes. Là, dans *Petit mais costaud*, le deuxième volet du triptyque, le spectateur rencontre moins le côté traditionnellement comique que l'aspect effrayant du grotesque.

Grunwalsky “reprend” à la télévision les gros plans que celle-ci s'est appropriés et dont elle a ignoblement abusé, ces merveilleuses inventions des débuts de l'art cinématographique et de ses premiers classiques.

Depuis longtemps déjà, surtout à partir des années 60, le cinéma moderne utilise les mouvements de la caméra au lieu du simple montage. Plan-séquence en français, “montage intérieur” tel que nous avons appris en Hongrie, émerveillés par le style d'Antonioni, et, quelques années plus tard, de Jancsó.

Après l'époque de Dreyer et d'Eisenstein, les gros plans étaient de plus en plus réservés à l'anticinéma, instrument de la dégénérescence du langage cinématographique, à la télévision. Des industriels du divertissement commercial ont prôné le gros plan des visages. (Seuls les documentaires directs, forts et authentiques, basés souvent sur l'effet des têtes parlantes ont su conserver l'authenticité du visage humain.)

Les gros plans de Grunwalsky sont agressifs et troublants. (En découvrant le contenu profond et caché de nos rêves, les scientifiques se sont moins penchés sur leur langage, disons, sur leur écriture). Nos propres souvenirs nous enseignent que la langue visuelle des rêves utilise assez rarement les gros plans : cela évoque toujours quelque chose d'horrible, et en voyant un visage de trop près, nous nous réveillons en général en sueur et en hurlant. Les gros plans vus à la télé sont presque toujours neutres ; ils n'ont rien à voir avec les rêves, ils n'ont pas d'existence autonome. Les vrais gros plans, pareils à ceux de nos rêves, sont toujours inquiétants : on croit voir le visage fou du fameux tableau de Munch (*Le Cri*), ou les visages des tableaux du peintre hongrois, Csontváry. (La "folie" de ce regard onirique n'est naturellement pas indépendante d'un autre "œil". La caméra ne se borne pas à guetter, à voir le spectacle, mais elle le génère et le crée en même temps. Laquelle des deux folies avait précédé l'autre : celle du visage filmé, ou celle de la caméra montrant le visage ? Laquelle suppose l'autre, laquelle dépend de l'autre ? L'œil représenté de celui qui le représente ou inversement ? Il n'y a pas d'ordre chronologique, nous participons à un processus simultané et réciproque. L'agressivité angoissée de la caméra contamine même les yeux qui nous regardent de l'écran. L'œil de la caméra et les yeux du protagoniste qui clignent devant la caméra : ce sont des images qui se reflètent à l'infini.)

Bogár, le protagoniste de *Petit mais costaud* est un maniaque du cambriolage, et plus tard, maniaque du meurtre, si je peux emprunter les termes d'un confrère. Et si Bogár est un maniaque, d'autres personnages ne le sont pas moins.

Les imbéciles foisonnent dans les films de Grunwalsky, surtout dans *Toute une journée*. Ils servent de base à toute une série d'épisodes. Seraient-ils des personnages nés de pure autorité d'auteur, fictifs et gratuits, *montés de toute pièce* ? Dans notre vie de tous les jours ils sont présents en grand nombre, et on ne peut pas exclure l'éventualité qu'un jour nous venions nous y ajouter. Dans ces rôles, nous voyons défiler des non-professionnels qui sont capables de laisser rayonner de l'intérieur une "grâce in extremis". (Notamment celui qui récite ses pater noster et qui crie "salauds !" a joué déjà un rôle important dans *Brigade de rêve* d'András Jeles, celui du Camarade Duba, l'animateur ivrogne et rusé des comédiens amateurs.)

Ces personnages trouveraient mal leur place dans un scénario traditionnel : ici, les épisodes qui manquent apparemment de logique et ne semblent pas cadrer avec la totalité du scénario – confèrent pourtant un surcroît affectif à l'intrigue, ajoutant des couleurs complémentaires à la folie cachée des protagonistes.

(“*Le Cru et le Cuit*”) Vous connaissez la fameuse métaphore de Lévi-Strauss au sujet du dilemme de l'anthropologue contraint de se servir à la fois des moyens de la science et de l'art. Elle a été évoquée il y a une vingtaine d'années, à propos du cinéma, par Yvette Bíró dans *Filmkultúra* ; de même que – dans un autre contexte par Serge Daney (Juste une image : *Cahiers du Cinéma*, n° 323/324).

Nous sommes amenés à la citer de nouveau à propos de la méthode utilisée par Grunwalsky, à propos de la double nature – plutôt des deux sources – de ses films. Le cru, c'est le document tout nu – le scénario de *Toute une journée* et celui de *Petit mais costaud* sont basés sur des faits divers – alors que le cuit, c'est bien sûr la stylisation artistique qui s'éloigne du documentaire et du “vécu”. (Jean-Pierre Jeancolas écrit dans son livre déjà mentionné sur *Toute une journée* : « Image pauvre, lignée, pour un drame naturaliste à trois personnages, qui se termine sur une grande tache de sang sale, et une voix populaire qui en appelle à la peine de mort... » Je ne suis pas tout à fait d'accord avec cette lecture du film.) À mon avis, le drame naturaliste ne constitue que la surface des tissus du film.

Dans ces films, l'humour côtoie le sérieux de la mort et la débrouillardise tragi-comique des victimes, le comique de l'argent et celui du manque d'argent, la naïveté disons “à fleur de peau” des protagonistes qui ne connaissent ni leur propre entourage ni leurs propres possibilités et chances ; aussi bien que l'existence raisonnable et déraisonnable de l'érotisme qui s'épanouit en lui-même.

La manière grotesque de voir les choses se fait tantôt sentir en ces occasions (comme par exemple dans le cas de la scène déjà évoquée du corset et de la bicyclette d'intérieur), tantôt apaisée, elle “se retire” et s'atténue comme dans la séquence finale du meurtre qui promet de devenir grotesque mais qui tourne plutôt au cauchemar.

Chez Grunwalsky, la stylisation ne provient pas uniquement des cadrages en biais, mais aussi de la manière dont il utilise la lumière. On pourrait longuement disserter sur ce thème non dénué d'intérêt : dans quelle mesure l'éclairage de base de ses intérieurs est traditionnel ou bien au contraire insolite et étranger à toute tradition. Quoi qu'il en soit, chez lui ce n'est qu'un fond, au même titre que les couleurs de fond qu'utilisent les peintres. En outre, cela fait, il projette – comme à l'aide d'un miroir, – une cage de lumière artificielle reflétée par le miroir. Tout cela ne lui suffit cependant pas, il provoque un effet étrange à l'aide d'un procédé ahurissant en envoyant vers la caméra, pendant les prises de vues,

les reflets d'un miroir tout en spiritualisant la réalité grâce à un contre-jour bizarre, délibérément artificiel.

Je viens de souligner l'importance de quelques moyens aliénants, mais il y en a beaucoup d'autres. J'estime que les "images de la nature" que le metteur en scène fait alterner avec les très gros plans – surtout dans *Variations Goldberg* – sont encore un moyen plus profond, mais plus difficile à définir. C'est Godard qui utilise, dans sa période tardive, de telles images si aiguës, d'une beauté troublante, si on peut dire : figées. On les rencontre dans *Sauve qui peut la vie et Soigne ta droite*, et puis dans *Hélas pour moi* : par exemple le spectacle des arbres exposés au vent ou celui du moutonnement des vagues de la mer, toujours intraduisibles, dépourvus peut-être d'une explication directe, mais pleins de richesse formelle et de contenu.

Chez Grunwalsky, les protagonistes et avec eux la caméra scrutent quelquefois dans un rythme boiteux et inattendu, le point le plus éloigné, l'infini. Après avoir perdu son fils, le héros de *Variations Goldberg* fixe longuement, à travers le pare-brise mouillé par des gouttes de pluie, la course des nuages. Puis les contours marqués des nuages laissent percer des rayons de soleil. Cela se passe de commentaire, de dialogues écrits ; avec la musique de Bach et le silence nous avons tout. Dans ces films seuls le ciel, les arbres et les nuages peuvent égaler la force des visages humains rapprochés. Comme chez Bresson, nous avons l'impression d'être recouverts de l'absence définitive de Dieu sous un ciel voilé. Les protagonistes de *Variations Goldberg*, le père et la mère, après avoir perdu leur enfant, discutent avec la voûte céleste qui est vide et déserte. Il y a là quelque chose de l'humour et de la Mort. Un illustre invité rôde dans les films de Grunwalsky : c'est l'inconcevable, c'est la Mort. Elle règne en tyran absolu et tout-puissant, son règne paraît définitif et sans appel. Le metteur en scène semble vouloir ignorer le désespoir d'un "dénouement sans mort", et peut-être ne veut-il pas filmer le drame cruel d'être condamné à vivre ; il se peut également qu'il le trouve moins cathartique, moins précieux. Il a probablement tort. Je trouverais *Variations Goldberg* plus bouleversant si les deux protagonistes qui ne peuvent pas être délivrés de leurs maux se condamnaient... à vivre.

Plusieurs scènes de *Toute une journée* ressemblent à la vision du monde des films tchèques qui abondent en séquences humoristiques et tragi-comiques ; pourtant, je ne trouve pas que Grunwalsky soit proche du cinéma tchèque. On peut davantage l'apparenter à la conception voisine de la mort, plus romantique, plus cruelle et plus pathétique du cinéma polonais dans ses plus grands moments. Aucun film d'un Ewald Schorm ne se termine par exemple par la mort d'un protagoniste, si je me rappelle bien. L'aspect tragique de *Du courage pour chaque jour* est notamment rehaussé par le fait que l'homme le plus courageux de son entourage est contraint de vivre lâchement ; le héros épris de liberté dans *Le Retour de l'enfant prodigue* rentre volontairement derrière les grilles de sa prison,

dans une cellule de maison de fous. (C'est seulement la fumée qui enveloppe leur for intérieur : jamais un feu dévastateur et libérateur ne s'enflamme en eux.)

En revanche, Grunwalsky recourt toujours à l'explosion, au dénouement définitif. Il paraît très bien connaître l'humour de la mort ; il semble se servir comme de sa langue maternelle des côtés tragi-comiques tantôt sombres, tantôt s'abattant comme la foudre, de l'existence humaine.

L'humour de *Toute une journée* est aisément accessible et "potable" dans les épisodes grotesques du taxi. L'humour nocturne de *Petit mais costaud* est plus étrange, plus lourd et même plus inquiétant du fait de ses silences. Cet humour est pareil au rire du protagoniste, Bogár, qui, cambrioleur professionnel, devient un assassin dans un accès de fureur. C'est un rire terrible, rauque, presque un sanglot.

À la fin de *Variations Goldberg*, après l'enterrement (l'incinération), le père se rend encore une fois au four crématoire. Les flammes flamboient. « Avez-vous la force de regarder ça jusqu'au bout ? » – lui demande le chef de l'établissement. « C'est l'alimentation » (betáplálás) ; entendons-nous : un affreux terme bureaucratique. Là encore, on croit déceler un sens morbide de l'humour. La situation est étrange et absurde en même temps : le père voudrait savoir si on ne peut pas mettre par erreur des vivants au four crématoire. L'employé répond quelque chose. Et puis l'instant vient où tout humour, aussi noir soit-il, doit se taire : le père se tourne vers le four allumé et assiste à "l'alimentation" – il regarde le processus de l'incinération. Cet instant est l'un des plus beaux instants – et l'un des plus purs – de tous les films de Grunwalsky.

Son dernier long métrage, *Utrius*, raconte l'histoire bizarre d'un jeune homme, amoureux de sa propre sœur et mobilisé aux premiers jours de la Grande Guerre en 1914. Il semble obéir apparemment sans aucune résistance, mais s'il n'est pas un objecteur d'esprit formel, il est déserteur mental. Utrius ne veut pas mourir au champ de bataille, il fait semblant d'être gravement malade et meurt d'une opération d'appendicite volontaire.

L'intrigue d'*Utrius* est très mince, presque nulle, ce sont les épisodes grotesques et tragiques qui font vivre le film. L'un des plus marquants est une scène d'entraînement militaire à la cour de la caserne, où Utrius, sous les ordres d'un adjudant caricatural, doit prendre d'assaut plusieurs fois de suite une colline de sable. Comme si on était sur un terrain de jeu. Toute la scène évoque les pires moments de méchants enfants devenus sadiques, jouant dans un bac à sable.

L'écriture de Grunwalsky est un mélange insolite de documentarisme et de langage filmique fort stylisé, même sophistiqué, souvent caricatural. Monotonie, rythme ralenti, silences lourds et accès de rage inattendus, monologues et dialogues incomplets, paroles et phrases en miettes ou en une sorte de miroir brisé – c'est une écriture filmique complexe qui peut exprimer l'ambiance cruelle et bizarre de la tragédie des survivants.

Par contre, quelques dialogues et phrases des protagonistes sont assez recherchés. Le texte, le ton sur lequel on les récite, tout paraît artificiel. Ce n'est pas un hasard si le cinéaste recourt souvent à l'emploi d'un narrateur qui a pour fonction de prendre sur lui une partie du poids des dialogues. Les mots énoncés sont toujours excellents lorsqu'on entend par la bouche de ces comédiens, amateurs ou professionnels, des bribes de phrases, des mots à moitié prononcés – mais les dialogues écrits à l'avance (et accentués par une post-synchronisation théâtrale) donnent presque toujours une impression de recherche et de gêne. Malheureusement, quelquefois aux instants très importants.

J'imagine volontiers le film de Grunwalsky et surtout *Variations Goldberg*, non pas sans sa bande sonore émouvante et forte, mais sans ses dialogues artificiels, littéraires, neutres.

Je n'ai pas le temps de l'examiner d'une manière plus détaillée, mais je voudrais insister sur le rôle déterminant de Grunwalsky dans les films de György Szomjas dont il est le chef opérateur. Cependant, sa contribution représente davantage que celle d'un chef opérateur. Son influence est forte, voire primordiale : dans la mesure où, par son langage, il participe à la création d'une vision spéciale du monde cinématographique, il peut être considéré comme co-auteur des films de Szomjas (*Légère blessure*, *Le Perceur de mur*, *Sang chaud* et *Roncs-film*).

Il est remarquable que dans le cinéma hongrois des dernières années, la représentation de la mort, de la violence et des tragédies par l'ironie, par l'humour noir et nocturne, n'a rien d'exceptionnel.

Avant tout, je voudrais mentionner le film de György Fehér, *Crépuscule*, réalisé d'après le récit de Dürrenmatt. *Crépuscule* est un film qui donne le goût de la défaite absolue, qui emploie un langage cinématographique très lent, – lent comme la fumée des espérances évanouies – mais dans quelques séquences cette tristesse étouffée et diffuse se renforce jusqu'au paroxysme.

Les derniers films de Béla Tarr, surtout *Almanach d'automne* et *Tango satanique* révèlent en plusieurs points une parenté évidente avec la vision de Grunwalsky, bien qu'ils soient faits d'une manière différente. Le style de Tarr est encore plus distant, plus glacial, le temps de ses films semble être suspendu, et les gros plans n'y jouent aucun rôle important. Dans son livre déjà plusieurs fois cité, Jean-Pierre Jeancolas écrit à propos de *Almanach d'automne* de Tarr : « Cadrages impossibles, éclairages tellement savants qu'ils nuisent à la lecture anecdotique du film. Visiblement, c'est l'écriture (la mise en scène) qui est le véritable sujet du film. »

À mon avis, toutes ces caractéristiques sont également valables pour la trilogie de Grunwalsky. De plus, *Tango satanique*, le dernier film de Tarr, est lui aussi imprégné d'un humour nocturne, d'une ironie meurtrière. La célèbre séquence de danse à l'auberge marquée, même si c'est d'une façon différente des

films de Grunwalsky, un point final définitif, une sorte de circuit permanent et infernal.

Et, pour terminer, n'oublions pas le film qui a obtenu le plus grand nombre de distinctions et de prix de festivals internationaux, *Woyzeck* de János Szász qui, surtout avec le jeu du comédien Lajos Kovács dans le rôle de Woyzeck, atteint le sommet de l'absurdité tragi-comique, l'ironie de la mort – fidèlement à Büchner.

Je pense qu'on ne peut pas parler d'une influence directe de Grunwalsky ; tous les traits communs de ces films révèlent plutôt une influence indirecte. Cependant, l'apparition forte de l'humour nocturne et morbide dans le cinéma hongrois de ces dernières années est un phénomène capital digne de considération, voire d'analyses approfondies.

Marie-Thérèse JOURNOT

Professeur à l'UFR de Cinéma et Audiovisuel, Université Paris III - Sorbonne Nouvelle

## La Hongrie au Festival international du film 1995 Une esthétique de l'absurde<sup>1</sup>

Ayant vu *A részleg (Dernière frontière)* de Péter Gothár au Festival de Cannes 95, où il s'intitulait encore *Poste avancé*, je voulais, pour ce colloque, travailler sur la représentation que se donne la Hongrie à travers les films qu'elle co-sélectionne pour la France. Cependant le petit nombre de films hongrois produits chaque année (une douzaine) rend improbable la détermination de critères objectifs d'une "image" à proposer comme vitrine nationale : soit les films pré-sélectionnés sont ceux qui ont déjà été distingués, et c'est le cas de *Dernière frontière*, lauréat en 94 du Festival hongrois de Budapest, soit, certains films étant co-produits par des capitaux français (*Dieu n'existe pas* : CNC et Eurimages), il devenait oiseux de faire la part entre l'excellence des œuvres et l'économie de marché.

J'ai donc été amenée à visionner la sélection retenue en collaboration par les Hongrois et les Français – *Dernière frontière*, *Dieu n'existe pas* de András Jeles et *Woyzeck* de János Szász – et j'ai été frappée par la cohérence interne de ce choix : de ces sujets austères, allégoriques d'un passé plus ou moins récent, à l'esthétique visuelle très représentative de l'école d'opérateurs renommée de Budapest, se dégage en effet une vision du monde extrêmement proche.

Les intrigues sont diverses. *Dernière frontière* retrace, comme les étapes d'un chemin de croix, la longue "avancée" dans la montagne d'une jeune femme ingénieur – Gizella Weiss – qui a reçu une promotion et arrive dans une cabane en ruines, isolée de tout, où la reçoit glacialement un autre banni. *Dieu n'existe pas* se présente comme le journal intime en images d'une adolescente juive hongroise – Éva – pendant la deuxième guerre mondiale, dont le destin bascule soudain dans l'horreur de la solution finale. *Woyzeck*, bien que replacé dans un contexte actuel, quoique peu parqué, reste fidèle au texte inachevé de Büchner malgré des aménagements (notamment la disparition d'Andres au profit d'un double enfantin et fantasmé de Woyzeck).

<sup>1</sup> Communication présentée au colloque « Esthétique et représentation sociale dans le cinéma hongrois » organisé par le Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises et l'Institut de Recherches sur le Cinéma et l'Audiovisuel de l'Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, avec la collaboration de l'Institut Hongrois de Paris, les 25 et 26 janvier 1996.

Le fil rouge de cette étude trouve symboliquement son point de départ dans une réflexion d'Éva au début des raffles antisémites, dans *Dieu n'existe pas* :

« Je ne saisis rien de tout cela. Pourquoi m'emmener en Pologne ? À quoi ça sert d'être née ? Qu'on m'ait éduquée ? C'est quoi devenir adulte ? Si au moins on avait mis une issue de secours ! »

Dans la bouche d'une enfant, il s'agit déjà de la formulation d'une double absurdité : celle des circonstances, des conditions socio-politiques inhérentes à une époque et un lieu donnés – « Pourquoi m'emmener en Pologne ? » –, celle de l'existence même, et de la possibilité d'une issue à l'absurdité de la vie.

Les trois personnages, Gizella Weiss, Éva, Woyzeck, se heurtent à cette double absurdité, celle de l'existence, mais aussi celle de l'arbitraire du pouvoir, de la dilution des responsabilités, de l'absence d'interlocuteur, dans des mises en scène non réalistes qui en rappellent la permanence au-delà de conditions historiques par le procédé de l'en-allage de temps. À cette absurdité, ils proposent des solutions diverses qui, toutes, sont des solutions dans lesquelles subsiste, même impossible, un espoir.

Éva nie par la parole l'éventualité d'une "issue de secours" – le suicide, et s'évade par une écriture conjointe : la sienne, qu'elle entremêle à celle d'un auteur du passé, Dickens, qui racontait l'histoire d'un enfant persécuté par la bêtise et la méchanceté des adultes qui lui faisaient porter une marque distinctive, "Chien méchant" écrit sur une pancarte portée autour du cou (*David Copperfield*). Pour Gizella Weiss, c'est le même refus, du départ, de l'ailleurs, de l'au-delà de la frontière – fictive, fantômatique, pourquoi pas la mort ? –, désir auquel *aurait* succombé son ex-mari (c'est une lecture possible de l'implicite du dialogue), mais aussi le refus d'une survie dont le seul objectif serait une vengeance dérisoire : « Je veux survivre à ceux qui m'ont envoyé là », dit son ultime compagnon de solitude. Pour Woyzeck, c'est le refus de la morale des autres, que Büchner formule de façon lapidaire : à la question du docteur « N'avez-vous pas de conscience ? » Woyzeck répond « Les pauvres sont juste conduits par la nature ». C'est la mort de Marie, et non la sienne, qui clôt le film/la pièce, l'abandonnant au non-sens.

Les trois personnages se situent à différents stades de conscience : le début pour Woyzeck, hanté par ses voix, le milieu pour Éva, encore enfant, l'apogée pour Gizella Weiss, figure christique à la Meursault, dont l'absurde entêtement à vivre ne trouve de sens que dans la perspective de Camus ; tous trois, condamnés à vivre dans un monde privé de sens, assument leur condition.

Trois films, trois réalisateurs (mais deux opérateurs puisque Tibor Máthé filme le noir et blanc de *Woyzeck* et les somptueuses couleurs de *Dieu n'existe pas*, trois intrigues très différentes, trois scénarios d'origines diverses – une pièce de théâtre, une nouvelle d'Ádám Bodor, un scénario original, mais qui fait la part

belle à la littérature et à la musique –, et pourtant perce une constante esthétique dans la matérialisation à l'écran de cette double problématique de l'absurdité : l'indéfinition de l'espace et du temps met à jour l'instabilité existentielle des personnages, la précarité du monde dans lequel ils évoluent, tandis qu'on retrouve, interprétée à l'image de manière variée, une absence totale d'espace privé, intime, là encore une indéfinition de l'espace entre extérieur et intérieur, visible et non visible, comme si les personnages s'agitaient sous le toit soulevé par Asmodée, le diable boiteux. L'absence éclatante de tout mouvement dialectique entre extérieur et intérieur s'arbore comme concept, reflet à la fois d'un monde extérieur – réel – et d'un monde intérieur – imaginaire – avec lesquels sont bien obligés de vivre les personnages : à l'absurdité de l'être répond l'absurdité du monde.

L'indéfinition de l'espace et du temps, leur discontinuité, sont partout présentes : séquences montées comme des saynètes, des tableaux, pour *Woyzeck* ; chronologiques dans *Dernière frontière* (les étapes successives du chemin), mais avec des béances temporelles et spatiales qui morcellent la temporalité malgré la linéarité narrative, intimement liée à la psychologie de Gizella Weiss, seul personnage "équilibré", "cartésien", et sans passé ; flux d'images mentales et de flashes-back dans *Dieu n'existe pas* à deux espaces diégétiquement hétérogènes, le roman et le journal intime, le XIX<sup>e</sup> siècle britannique et le XX<sup>e</sup> siècle magyar, le fictionnel et la fiction historique. La temporalité historique est indéfinie, sans marques (vêtements, objets), dans *Woyzeck* et dans *Dernière frontière*.

Cette déréalisation a pour effet de déstabiliser le spectateur, le conduire à une hyper-activité à la fois sur le plan de la réflexion et sur celui de la narration, déroutante (dans tous les sens !), mettant en œuvre une distanciation. Dans les trois cas, le discours ne cherche pas à évoquer le passé, même si on ne peut s'en détacher – *Dieu n'existe pas* et *Dernière frontière* –, tant il est pesant, 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.

C'est là, dans ce jeu entre le plus public et le plus intime, entre l'extérieur et l'intérieur, que se situe, pour moi, l'enjeu des films : devant l'absurdité, aucun refuge – sauf en soi-même : et c'est le cas des deux personnages les plus lucides, les plus conscients – deux femmes –, Gizella Weiss et Éva, puisque *Woyzeck* comprend à la fin seulement l'absurdité, et du monde, et de son geste meurtrier. Cette implacable absence de refuge, les trois films choisissent, loin du labyrinthe kafkaïen, de le traduire par la mise en scène de la transparence, de l'absence de limite entre le dedans et le dehors.

Ce flou, cette indétermination entre extérieur et intérieur, visible et non visible, subjectif, mais sans "sujet" du regard, installe à la place d'un espace-

temps réaliste une géographie précaire et cependant close sur elle-même, un microcosme à vocation universelle auquel on ne peut échapper (le titre de *Dernière frontière* est en ce sens féroce-ment ironique – ou mal choisi –, puisque le terme de “frontière” implique l’idée d’un ailleurs ; dans les trois films, il n’y a pas d’ailleurs autres que fantasmés diversement : dans la fiction, le souvenir, ou en soi-même).

Absence d’espace privé, d’intimité, précarité des refuges, doublées de l’instabilité des points de vue suggérant à la fois un regard subjectif et un regard démiurge, tout dénonce le déséquilibre incessant des apparences et de l’identité.

L’identité est fragile : Gizella est orpheline, Éva confiée à ses grands-parents, Woyzeck est un enfant sans père (l’indication est décalée à dessein par rapport à la pièce) ; si chacun sait qui est Gizella, quel est son passé, elle ne connaît pas l’identité des autres – qu’elle ne *reconnaît* pas, tant ils ont *changé*, c’était avant “le grand tournant” –, et tous savent pourquoi elle est là, où elle va, quand elle part...

La dialectique est permanente entre la marque et la dépossession, qui toutes deux détruisent l’identité : marqué par l’appartenance de classe, Woyzeck est dépossédé “naturellement”. Gizella a eu beau acheter des souvenirs lors de ses voyages d’étude en France, elle sera dépossédée de sa lingerie marquée Dior, dont un homme enlèvera l’étiquette sur le slip même qu’elle porte, de ses bottes, auxquelles un autre substitue des bottes d’uniforme, de ses livres, enfin... La famille d’Éva subit la même dépossession : le linge, l’or, le cuir, “pour nos valeureux soldats”, raison pour laquelle on prend même, suprême absurdité, la bicyclette d’enfant d’Éva.

La précarité des abris est diversement interprétée à l’image : lieux de nulle part pour *Woyzeck*, une gare, des voies dont on ne voit jamais l’utilisation, la destination, une cabane de faction, ouverte aux quatre vents. Dans *Dernière frontière*, ce sont des espaces vitrés en vue subjective – mais vus par qui ? –, dès le début, dans l’agence où travaille Gizella, et où l’on voit arriver des officiels, de l’intérieur, en long travelling latéral, puis les vitres cassées plongeant sur des usines à demi désaffectées, les vitres cassées encore de la dernière demeure, les portes laissées ouvertes quand Gizella se fait retirer ses bottes :

L’homme : « On pourrait nous voir de l’extérieur. On croirait que je touche vos mollets, et cela prendrait une autre dimension. »

Gizella : « Eh bien, fermez la porte ! »

L’homme : « Non, je ne peux pas. »

P. Gothár filme en plans larges un espace banal qui devient pesant par sa banalité même, par l’ambiguïté des plongées, par les décadrages incessants et leur subjectivité sans référent : même si nous sommes avec Gizella dans une voiture, ou dans un tunnel, la vue partielle qui nous est proposée n’est jamais la sienne. Il s’agit là d’une constante des films que d’utiliser la caméra comme un œil sans identité qui épie sans cesse les personnages. Dans *Dernière frontière*, l’absence

de frontière infranchissable entre intérieur et extérieur se double de la violence symbolique des rapports entre les sexes : les paroles, les gestes, sont crus, – arracher une étiquette sur le slip d'une femme –, mais ils ne sont pas assumés. Il n'y a pas d'*acte*, seulement une parodie ; l'amour, le sexe, sont tabous, refoulés dans l'inconscient et seule Gizella, seule femme dans cet univers masculin, – et qui n'est pas "une chatte savante qui porte des chaussures d'homme" – représente l'équilibre entre une féminité assumée et la rigueur de l'intelligence : elle représente l'espoir et la vie, – "l'avenir de l'homme" ? – dans un monde où l'on souhaite uniquement survivre à ses bourreaux.

On retrouve dans *Dieu n'existe pas* ces espaces vitrés, cette fois dans des lieux intérieurs, où ils abolissent aussi l'intimité : pièces obscures où des portes vitrées sont toujours entrouvertes pour permettre d'espionner, espaces que la profondeur de champ associée au grand angle déforme, dénature, à l'image de la loupe que promène Éva sur le monde et qui lui permet de passer de l'autre côté du miroir. Ces distorsions maniéristes traduisent le déséquilibre, la déformation de l'humain et procurent un malaise qui est loin d'être gratuit.

La multiplicité déroutante des voix narratives ajoute à l'indécision entre dedans et dehors, dans et hors l'image, par le parti pris des trois films d'utiliser des voix *over*. Dans *Dernière frontière* une narratrice extra-diégétique (l'actrice célèbre Mari Töröcsik) commente les événements – ou les non-événements – à sept reprises, sans apporter d'informations supplémentaires dans ce récit de type behavioriste, avec une grande économie de paroles et un discours rapporté à l'aide d'incises. Ponctuations quasi-musicales, liturgiques même, dont la fonction est purement phatique.

Paradoxalement, dans *Dieu n'existe pas*, la voix est celle d'Éva qui raconte son histoire, mais l'effet de doublage produit par la voix *over* sur des scènes muettes – dans les trente premières minutes, il n'y a pas de dialogues *in* –, voix qui associe le texte de Dickens, contribue à déréaliser et à décrédibiliser la prise en charge du récit par la première personne.

Enfin, dans *Woyzeck*, 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, d'ailleurs, Woyzeck se plaint au docteur d'entendre des voix :

« Docteur, avez-vous déjà vu des signes de la nature double ?

Quand le soleil est en plein midi et que c'est comme si le monde prenait feu, alors une voix terrible m'a déjà parlé ! »

Là encore une voix *over* non identifiée énonce ce qui, dans la pièce, paraît être la prémonition d'une grand-mère pour l'enfant de Marie, à la fin, mais qui ici, au début du film, paraît identifier Woyzeck :

« Il était une fois un pauvre enfant qui n'avait ni père ni mère, tout le monde était mort... »

Ce dénuement, cette solitude existentielle devant « cette épaisseur et cette étrangeté du monde »,<sup>2</sup> caractérisent la situation des trois personnages. Et chacun semble mettre en garde – consciemment ou non – contre la tentation de mort des hommes – leur propre mort, celle des autres. Un carton de *Dix mille soleils*, de Ferenc Kósa, empruntait déjà à Éluard cette phrase, seule certitude de Gizella Weiss, semble-t-il, devant le difficile chemin à suivre :

« Vivre est la seule voie et le seul refuge ».

<sup>2</sup> Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*.

Jean-Paul DEKISS

Producteur de films à "47<sup>e</sup> parallèle"

## **Le cinéma hongrois vu par un producteur français en Hongrie en 1996<sup>1</sup>**

### 1. Le cinéma hongrois, début 1996.

Entre 1990 et 1995 la production cinématographique hongroise a chuté de 50% malgré un soutien important de l'État hongrois à son industrie du film. À cette érosion du film hongrois on peut attribuer plusieurs causes.

– L'ouverture sauvage du marché en 1990 a vu se développer, grâce à leur politique commerciale très agressive, une invasion des écrans hongrois par les films américains. Ceux-ci détiennent actuellement 85 à 95 % des écrans hongrois (cela dit, on retrouve le même pourcentage dans la totalité des pays d'Europe à l'exception de la France). Face à une publicité plus importante et devant la curiosité du public pour les films occidentaux longtemps convoités, la chute de fréquentation des films hongrois dans les salles de cinéma est impressionnante. Entre 1992 et 1996, à une exception près (*Nous ne mourrons jamais*, de Robert Koltai, 3.000.000 entrées), les films hongrois enregistrent en moyenne 3.000 à 15.000 spectateurs pour tout le territoire (10, 8 M habitants).

– La télévision hongroise, en mal de restructuration depuis 1990, ne joue pas, pour le cinéma hongrois, le rôle de co-producteur significatif des films de cinéma qu'elle joue dans les économies occidentales, ailleurs en Europe.

– La crise de création due au nouveau contexte socio-politico-économique a eu pour effet de décaler les auteurs par rapport aux nouvelles demandes du public. La réorganisation du tissu créatif, bien qu'elle se fasse plus rapidement en Hongrie que dans la plupart des pays anciennement socialistes, demandera encore quelques années.

– En 1990, l'inexistence de producteurs capables de donner la réplique aux réalisateurs et d'être leur partenaire dans un processus de création, a empêché que s'instaure un dialogue entre les auteurs et la demande du marché international, fût-il un marché culturel.

L'une des grandes qualités des nouveaux cinéastes hongrois est de chercher à comprendre ce qui se passe depuis 1990. Leurs propositions de création

<sup>1</sup> Communication présentée au colloque « Esthétique et représentation sociale dans le cinéma hongrois » organisé par le Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises et l'Institut de Recherches sur le Cinéma et l'Audiovisuel de l'Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, avec la collaboration de l'Institut Hongrois de Paris, les 25 et 26 janvier 1996.

évoluent avec le souci constant de ne rien lâcher de leur identité, et leur fidélité à l'Histoire du cinéma hongrois est plutôt impressionnante.

Cela dit, la crise de création du cinéma hongrois ne date pas de la chute du mur de Berlin. De fait, la génération des Károly Makk, Miklós Jancsó, Márta Mészáros, István Gaál, cinéastes qui ont fait la renommée internationale du cinéma hongrois dans les années 1960-1970, n'a pas trouvé la relève capable de faire franchir à ses films, dans les années 1980-1990, les frontières nationales. La grande et brillante personnalité de István Szabó (*Mephisto*, *Colonel Redl...*) n'est plus vraiment celle du cinéma hongrois depuis qu'il a réalisé ses films allemands, et les réussites de Márta Mészáros sont trop inégales pour assurer cette pérennité d'un style cinématographique hongrois que le monde entier admira dans les années 60. Notre propos n'est pas ici d'analyser pourquoi le cinéma hongrois s'est ainsi retiré dans l'ombre, mais de voir comment les choses se présentent aujourd'hui.

Une nouvelle génération de cinéastes montre la capacité du cinéma hongrois de sortir de la traversée du désert. Les films de ces cinéastes sont encore très allégoriques, plutôt liés à un constat de vie difficile qui décrit aussi bien l'avant que l'après 1989. András Bálint Kovács définit justement ces cinéastes comme appartenant à un courant néo-moderne plutôt que post-moderne. De fait, ces cinéastes n'ont pas encore le cynisme, l'éclectisme séducteur, et la fugacité épidermique des cinéastes post-modernes, principalement américains.

Cette nouvelle génération est celle des 35/50 ans. Cinq ou six d'entre eux ont déjà obtenu des succès internationaux dans les festivals du monde entier.<sup>2</sup> On peut citer Ildikó Enyedi (*Mon XX<sup>e</sup> siècle* – Caméra d'Or, Cannes), Ildikó Szabó (*Meurtres d'enfants*), János Szász (*Woyzeck*), Péter Gothár (*Le temps suspendu* – déjà plus ancien et récemment *A részleg – Dernière frontière*), András Jeles (*Dieu n'existe pas*), Béla Tarr (*Sátántangó*).

Une autre génération arrive, entre 25 et 35 ans, qui fait ses premiers films déjà remarquables. On peut citer József Pacskovszky (*Le voyage d'Esti Kornél*) ou Attila Janisch (*Ombre sur la neige*), Tamás Tóth...

Une génération, plus jeune encore, émerge des courants de vidéastes. La création vidéo, comme en Allemagne, est plus répandue et plus populaire qu'en France. Des clubs s'organisent, on y rencontre aussi des personnalités créatives très attachantes comme le cinéaste de la marge András Szirtes.

2. Quelle est l'utilité d'un partenaire français dans un film hongrois ?

<sup>2</sup> Pour avoir plus d'informations vous pouvez contacter, à Budapest, Magyar Filmúnió (équivalent en France de Unifrance Films) qui pourra fournir toutes les informations concernant le cinéma hongrois à l'étranger.

Trois systèmes de la production cinématographique occidentale ont permis, depuis 1992, d'encourager l'investissement de producteurs étrangers dans la cinématographie hongroise :

a) Le Fonds d'aide aux coproductions avec les pays d'Europe Centrale et Orientale (Fonds ECO) du Centre National de la Cinématographie (CNC) en France.

b) Le Fonds Eurimages du Conseil de l'Europe.

c) Dans une moindre mesure, le Plan MEDIA I de la Communauté Européenne.

En 1990, selon l'héritage stalinien, le producteur occidental avait une image de pourvoyeur de fonds traité par les artistes avec mépris. En cinq ans, en Hongrie comme en République Tchèque, en Pologne ou même en Estonie, la compréhension du rôle d'un producteur, fût-il étranger, a nettement évolué. L'intervention dans les pays d'Europe centrale d'une nouvelle génération de producteurs occidentaux a permis de changer cette image. Il s'agit de producteurs – une demi-douzaine en France – qui sont intéressés par les cultures d'Europe centrale, par le contact avec des créateurs originaux, et dont le souci est de fournir aux créateurs une ouverture internationale.

Dans les années 91-94, l'intervention d'un producteur étranger prenait surtout l'aspect d'une explication sur ce qu'était la production occidentale, ses règles, ses mécanismes de fonctionnement, ses exigences. Assez rapidement, certains auteurs ont compris que le producteur pouvait être un partenaire. Dont il fallait se défier certes, mais un partenaire tout de même. Il ne faut jamais oublier qu'un producteur et un réalisateur qui s'engagent sur un projet de film vont passer deux ans de leur vie ensemble. Ainsi, peu à peu, non sans quelques difficultés, certaines crises et certains échecs, les producteurs qui consacrent une bonne part de leur activité aux coproductions avec l'Europe centrale, ont vu leur fragile crédibilité s'étendre. Ceci leur permet d'engager le dialogue très en amont des projets de films, avec les auteurs, les réalisateurs et leur producteur hongrois.

Parallèlement à cet apprentissage des producteurs français en Europe centrale, on a vu sur place des réalisateurs devenir de véritables producteurs, capables d'initier des projets et d'encourager des auteurs. Ainsi se développe un vrai partenariat, non plus fondé sur le coup par coup, souvent reproché aux français à l'étranger, mais sur une collaboration suivie avec échange de points de vue entre auteurs et réalisateur, producteurs hongrois et producteur français.

Comme je le disais plus haut, ce qui est intéressant avec les cinéastes hongrois, c'est que, tout en s'ouvrant au dialogue pour chercher à comprendre les exigences d'un niveau international, ils se considèrent fortement attachés à leur culture et à leur histoire. Cela ne va pas sans défaut du point de vue de l'accès à un large public car le réflexe identitaire n'est pas nécessairement ouvert sur le monde, parfois au contraire. L'attache à une identité est tout de même une condition importante pour garantir une création. Il n'est rien de plus lamentable,

et nous le voyons souvent, que ces réalisateurs prêts à n'importe quel compromis, pour vendre des projets qui pour perdre leurs racines, dissolvent leurs films et perdent tout sens.

Les producteurs intéressés par des œuvres de création savent que la fibre historique attachée à un peuple est indispensable à l'œuvre, et l'œuvre seule offre une satisfaction durable au spectateur. L'œuvre n'exclut en rien un large public, ni aucun genre. Il est regrettable, par exemple, que le film de Róbert Koltai (voir plus haut) n'ait pas été mieux diffusé au plan international.

Il est vrai qu'à côté des quelques producteurs intéressés par les enrichissements des cultures entre elles, d'autres vont à l'étranger uniquement avec l'objectif de faire chuter les coûts de production de films et de téléfilms français. Ces autres producteurs offrent deux cas de figure. Soit ils rendent réalisables des films qui autrement ne l'auraient pas été, soit ils augmentent simplement leurs marges bénéficiaires. Dans ces deux cas, ces producteurs continuent d'utiliser les cinématographies d'Europe centrale comme des prestataires de service. Leur relation avec la Hongrie reste alors identique à celle qu'elle était avant la chute du mur de Berlin.

Peut-être l'avenir du cinéma hongrois est-il fait de sa capacité à répondre aux différents types de demande. Il n'y a pas de guerre naturelle entre un cinéma commercial et un cinéma indépendant de création. L'un enrichit l'autre de ses compétences et de cette émulation naît la capacité d'une industrie à prospérer comme industrie et comme art aussi. L'essentiel est, en dernière analyse, que des auteurs puissent continuer à créer et que leurs œuvres soient portées à la connaissance du plus large public possible.