Le hors sujet. Des Rapprochements thématiques dans l'espace public

The Off-topic. Thematic Connections in public Debates

Gábor Erőss

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/5721>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.5721

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2003

Pagination : 313-324

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Gábor Erőss, « Le hors sujet. Des Rapprochements thématiques dans l'espace public », *Questions de communication* [En ligne], 4 | 2003, mis en ligne le 23 mai 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/5721> ; DOI : 10.4000/questionsdecommunication.5721

> NOTES DE RECHERCHE

GÁBOR ERŐSS

Institut de sociologie de l'Académie hongroise des sciences

Budapest

egabor@socio.mta.hu

LE HORS SUJET. DES RAPPROCHEMENTS THÉMATIQUES DANS L'ESPACE PUBLIC

Résumé. — Les débats publics virent irrésistiblement au hors sujet, en raison notamment des attaques *ad hominem* qui se pratiquent et des rapprochements thématiques qui s'opèrent dans l'espace public. La déformation, par rapport au thème initial de films, est quasi systématique au cours du processus de réception dans les médias. Mais les modalités et le sens de cette déformation, les stratégies de rapprochements thématiques nous renseignent sur les rapports significatifs entre les différents champs de production culturelle (art, science, journalisme, etc.), le champ politique et le champ intellectuel. Les débats sur les films historiques, parce qu'ils portent sur des questions d'identité et d'expériences vécues, suscitent de vives réactions de la part d'un public d'intellectuels. Sur le long terme, ceux-ci développent un discours de moins en moins politique, de plus en plus spécifique – en l'occurrence cinématographique –, mais aussi axiologique et scientifique. Néanmoins, par l'intervention des journalistes, le hors sujet politique et sociologique reste la modalité dominante de la réception publique des œuvres.

Mots clés. — Espace public, Europe centrale, Seconde Guerre mondiale, cinéma, intellectuels, stratégies d'argumentation.

L'espace public possède une fonction qui ne se manifeste que si on l'analyse dans le cadre d'une sociologie des champs : fournir un espace de médiation entre les différents champs de production culturelle et le champ politique. Au sein de l'espace public, les prises de position à propos d'œuvres littéraires ou artistiques sont, dans certains cas, des voies détournées pour parler de politique, de société, de valeurs, d'histoire ou d'expériences personnelles. C'est la raison pour laquelle, certains débats à propos des films sont eux aussi systématiquement hors sujet. Si les modalités de la réception que je souhaite décrire sont valables pour l'ensemble des produits culturels, elles sont particulièrement ostensibles dans le cas du cinéma : « Devant les significations situées hors de la sphère de la culture légitime, les consommateurs se sentent autorisés à rester purs consommateurs et à juger librement [...]. C'est ainsi, par exemple, que le jazz, le cinéma ou la photographie ne suscitent pas l'attitude de dévotion [...] qui est monnaie courante lorsqu'il s'agit d'œuvres de culture savante » (Bourdieu, 1966 : 889). D'où les différentes fréquences des types de rapprochements thématiques que je vais décrire, selon le degré de légitimité des genres d'expression artistique.

Au cours des années 70-80, dans certains pays d'Europe centrale, le degré d'autonomie du champ cinématographique était tel que celui-ci échappait à l'intervention politique directe : le pouvoir veillait à ce que le cinéma et surtout le discours sur les films soit, précisément, aussi apolitique que possible. De ce fait, ce champ contenait – en particulier en Hongrie – un espace de critiques et d'échanges sur les films qui correspondait à la définition la plus pure d'un champ de production culturelle autonome : on n'y parlait que de cinéma. Les critiques d'inspiration marxiste ont bien sûr existé, quelques idéologues distribuaient des bons et des mauvais points, mais jamais le débat ne portait directement sur la chose publique. Et pour cause. En Hongrie, le débat hors sujet est soudainement apparu avec l'effondrement du communisme. Tout devenait soudain politique, social.

Pour les critiques et les éditorialistes, les films ne représentaient plus des destins individuels, des événements du passé, ou des formes d'expression cinématographique particulières, ils étaient considérés comme autant de prises de position dans les débats publics sur l'Histoire, sur le destin collectif des Hongrois après la chute du Mur, ou sur la difficile transition pour telle ou telle catégorie sociale. Le signe devenait symbole, la métaphore devenait métonymie, les HLM devenaient société, la culture devenait politique et le cinéaste, porte-parole.

Mon hypothèse est que ce genre de débat hors sujet, avec ses variantes, loin de constituer une spécificité locale, est la modalité par excellence du discours public sur l'art. Ce d'autant plus que l'hétéronomie multiple est une propriété de tous les produits culturels (à l'exception de l'hypothétique art pur). Il s'agit de mobiliser d'autres champs de la production (pour créer) et de la connaissance (pour comprendre) par le biais du savoir tacite que contient l'œuvre (Szívós, 2002). L'hétéronomie publique est le nom que je propose de donner aux horizons de signification qui rejoignent ceux des acteurs de l'espace public. L'hétéronomie est une propriété de l'œuvre, mais c'est dans et par le débat, qu'elle devient publique.

Ma démonstration s'appuiera sur des exemples d'interventions dans l'espace public français et hongrois à propos de films historiques (principalement des films récents). L'exemple hongrois sera un film diffusé en France, *Sunshine* d'István Szabó ; les exemples français seront plus variés : de *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais, à *L'Anglaise et le duc* d'Éric Rohmer, en passant par *Amen* de Constantin Costa-Gavras. Des films qui ont fait l'événement.

Rapprochements : la politique, la société, la science et le vécu

L'hétéronomie publique de l'œuvre provoque le débat. Un film « sur les banlieues ». Un film sur les « travesties », un film « sur la Grande guerre » : en définissant « le sujet » de manière réductrice, les acteurs de l'espace public opèrent d'emblée un rapprochement thématique. *La Haine* ? Film sur le mal-être des jeunes en banlieue, « bien sûr ». Mais la représentation est-elle juste ? On fait appel aux représentants des sciences – humaines, en l'occurrence. La situation dans les cités est-elle explosive, le droit de vote des immigrés peut-il constituer une solution ? On interpelle les politiques. Que faites-vous lorsque vous ratez le dernier RER ? On interroge l'homme de la rue. Les médias contribuent-ils à raviver les tensions ? Les journalistes se font rappeler à l'ordre par leurs propres confrères. Et ainsi de suite.

L'œuvre n'est pas « innocente », elle suggère des « pistes » : les phénoménologues parlent à cet égard de l'aspect noématique de l'objet intentionnel et de son horizon de significations intérieurs et extérieurs. Quand bien même elle n'en suggérerait pas, la lecture hétéronome resterait possible. Tout peut être sujet de société, tout a un enjeu politique ou éthique, tout peut être examiné à la lumière des connaissances scientifiques. Mais dans les débats qui s'engagent à propos des œuvres, souvent sur un mode expressif, il s'agit rarement d'un pur dialogue argumenté. Ces débats doivent être analysés en termes de stratégies et d'enjeux symboliques. Il s'agit donc d'y mettre à jour « la construction » et le « rapprochement de thèmes », aboutissant au « hors sujet » (Heller, Némedi, Rényi, 1995 : 129-141). Sanctionné au baccalauréat, le hors sujet est récompensé dans l'espace public. Dans les débats sur les films, les stratégies d'argumentation visent essentiellement à appuyer ou à mettre en cause la crédibilité scientifique, ainsi que la pertinence sociologique, politique ou politico-intellectuelle de la représentation.

Le rapprochement thématique signifie donc tout simplement que l'on attribue à un produit culturel – en l'occurrence, à un film – une signification extérieure à la diégèse de celui-ci, un message actualisant, consensuel ou polémique ; dans le registre axiologique, éthique ou factuel-scientifique, mais le plus souvent politique. En conséquence, on fait la connexion entre le récit, les images en

question et d'autres thèmes ou d'autres types de discours. Par définition, le rapprochement thématique procède, entièrement ou partiellement, du hors sujet : ce sont les à propos et quiproquos qui apparaissent la plupart du temps. Les artistes, s'ils tendent parfois la perche à leurs critiques pour orienter la réception de leur œuvre, se sentent souvent incompris. Louis Malle, n'a-t-il pas dit, en guise de réponse aux nombreuses critiques que son film a dû essuyer : « J'ai voulu faire un film, pas un album » (*L'Express*, 14/01/74). Ce qui est clair et logique, sauf que les exigences à l'égard du film historique sont, sociologiquement parlant, tout autres. En effet, aux jeux des acteurs du champ intellectuel, la transgression des frontières de la réalité, celle qu'opère une œuvre de fiction, ne peut que rester incomplète.

Première figure du rapprochement thématique, le rapprochement axiologique est la manifestation la plus classique, c'est celle qui nous frappe le moins : une œuvre est vue et lue en fonction du message éthique ou normatif qu'on lui attribue dans une communauté d'interprétation donnée. Dans cette perspective, lorsque *Madame Bovary* de Gustave Flaubert meurt, elle est punie pour son adultère, lorsque celle de Claude Chabrol succombe, elle ne souffre que d'ennui. Bien sûr, nous connaissons ce rapprochement entre l'œuvre et la vie. La vie comme elle devrait ou, au contraire, ne devrait pas être. Ce rapprochement est tellement courant que personne n'y prête attention. Les auteurs de fables savaient faire la différence entre l'histoire et la morale de l'histoire, mais les lecteurs et spectateurs ne la font pas toujours.

Le rapprochement scientifique s'inscrit dans la logique de la preuve ou de la vérité. Dans le cas des films historiques, il s'agit de débattre de la véracité des faits évoqués, des événements représentés, de l'authenticité visuelle des décors, costumes ou gestes (Lindeperg, 1997 ; Eröss, 2003). Ce rapprochement consiste à relier le champ artistique à un autre champ de production culturelle, le champ scientifique. Ceci est le fait de ceux qui s'autorisent, ou se font autoriser par les institutions académiques et de recherches, ou bien se prévalent d'un statut d'expert pour exprimer publiquement leur avis sur telle ou telle œuvre. À propos du film de Claude Berri, *Uranus*, ce sont certains anachronismes de détail qui sont critiqués, qui apparaissent aux yeux des seuls spécialistes (historiens interrogés en tant que tels par un quotidien) : l'épuration n'a pas eu lieu au printemps 1945 comme le montre le film, mais à l'automne 1944, ou encore, les prisonniers de guerre ne sont pas rentrés en fanfare, mais plutôt en catimini (*Libération*, 12/12/90).

Le rapprochement biographique, en termes d'expérience personnelle, se produit lorsque des acteurs de l'espace public substituent leur expérience directe des faits ou des événements du passé à la fois à l'œuvre et l'autorité scientifique habilitée à s'exprimer à son propos. Le quotidien *Libération* interroge un comédien du film *Lacombe Lucien* : « Quand Louis Malle m'a confié qu'il voulait que je joue le rôle d'un milicien noir [...], je me demandais ce qu'il cherchait exactement. Ce qu'il cherchait, c'était tout simplement la réalité. Cet

Hyppolite, noir de la milice, a réellement existé et quand on a tourné le film dans le Sud-Ouest, j'ai rencontré la femme du maire de Figeac qui se souvenait très bien avoir été arrêté par lui » (*Libération*, 12/12/90). Le débat continue alors sous forme d'évocations et de confrontations de témoignages, de souvenirs. Ce qui est en jeu, c'est à la fois le caractère réel ou réaliste et la vérité de l'œuvre, sous la forme de l'authenticité (Eröss, 2003).

Parmi les rapprochements thématiques, ceux qui consistent à relier un film ou un roman à des questions d'ordre politique et social sont les plus fréquents. La connexion suit l'agenda politique du moment. Et produire de l'art engagé ou de l'art social apparaît comme une attente publique que peu de cinéastes se risquent à décevoir. Paradoxalement, plus l'art (l'œuvre) se détache de ses réels engagements d'antan (des années 50-70), plus les auteurs insistent sur leur engagement d'auteur-citoyen. Le hors sujet politique devient la règle. Le champ intellectuel hyper-politisé a tendance à politiser l'ensemble des sous-champs, y compris le cinématographique. Ce qui fait l'événement ou a fait l'événement, c'est le film historique politisé : ce n'est pas *Perceval le Gallois*, mais *L'Anglaise et le duc*. Ce sont les agents hétéronomes du champ, journalistes de la presse non spécialisée (journal de 20 heures) ou semi-spécialisée (pages cinéma du *Monde*, de *Télérama*...) qui réservent un accueil triomphant aux films historiques politiques, comme ceux de Constantin Costa-Gavras. Les conditions sociologiques de production et de mise en récit de ce que j'appelle la pertinence politico-intellectuelle des œuvres ont été analysées par Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1996).

L'hebdomadaire *Le Nouvel Observateur* évoquait à propos de *L'Anglaise et le duc* : « La révolution selon l'UDF » ; « [...] les aristocrates y sont dépeints comme des saints et les sans-culottes comme des démons ! » (*Le Nouvel Observateur*, 06-12/09/01). Tel est le type de connexion politique immédiate et partisane. Le quotidien *Libération*, tout en reconnaissant l'intérêt artistique du film, traite Éric Rohmer de « sadique ». La place de ce dernier sera définie en fonction de ses positionnements esthétique et politique. Il est doublement marginal : « Se sachant pertinemment réactionnaire dans son propos, autant qu'avant-gardiste dans sa forme, Éric Rohmer jouit d'être doublement à contre-courant [...] » (*Libération* (07/11/01)).

Une partie très importante des spectateurs, professionnels ou non, voit les films sous un angle politique. La confusion provenait, dans le cas de *Hiroshima*, de ce que le public politisé atteint par Alain Resnais et le public de l'art pur, visé par le cinéaste, étaient sociologiquement proches. Ces deux publics se côtoient dans la rédaction et dans les colonnes de *Positif*. Tout en prenant quelques précautions oratoires, les uns y traitent Alain Resnais de fasciste : « Sans aller jusqu'à dire que Alain Resnais est un nazi, ou un fasciste, on peut regretter le parallèle, entre la libération de Nevers et le bombardement d'Hiroshima, qui rappelle les slogans de Rivarol [...] » (Goudet, 2002 : 58). Les autres y voient au

contraire « une dénonciation du chauvinisme [...] » (*ibid.*). Cependant la presse spécialisée des années 90-00 est, quant à elle, loin de l'engagement ouvert des années 70, celui par exemple des *Cahiers du cinéma* de l'époque. Aujourd'hui, elle est autant hors sujet que les quotidiens politisés, mais d'une autre manière. Dans ses tribunes, les auteurs des articles mobilisent leur culture littéraire, historique ou philosophique, c'est-à-dire que le rapprochement se fait entre divers types de production et de produits culturels, sans passer par la politique.

Sunshine ou les modalités des rapprochements thématiques et du hors sujet

Je dessinerai ici les contours de l'espace public des opinions exprimées à propos d'un film historique. En énumérant les différents types d'arguments qui y apparaissent quant à l'authenticité historique du film, je cherche à mieux cerner les enjeux du hors sujet qui fait jonction et révèle les rapports significatifs entre art, sciences humaines et politique. Je me limiterai à l'analyse de la presse écrite et de l'Internet. Mon échantillon comprend des textes de genres et d'identités politiques aussi variés que possible¹ qui n'ont pour caractéristique commune que leurs auteurs raccrochent *Sunshine*² à un thème qui leur tient à cœur. En reprenant les concepts de Heller, Némédi et Rényi (1994 ; 1995), élaborés pour analyser d'autres débats publics, je dirai que les avis hors sujet représentent autant de stratégies de rapprochement thématique. Les acteurs de l'espace public emploient le mode large dans le traitement du thème. Ce qui signifie que le film sera lié à tous les sujets possibles et imaginables de débat public et même à des problèmes plus personnels. Les connexions, ces rapprochements thématiques, sont de différents types, mais une sorte de consensus s'installe d'emblée pour (re)définir le thème du

¹ Toutes les sensibilités politiques (de la gauche à l'extrême droite) et tous les types de publication (des quotidiens à grand tirage aux mensuels de la communauté juive, en passant par la presse – cinématographique – spécialisée) y figurent. L'analyse porte sur les six premiers mois du débat.

² Réalisé par István Szabó, écrit par Israel Horovitz et István Szabó, *Sunshine* (coproduction hongaro-germano-canado-autrichienne, 1999) a été projeté dans quelques salles parisiennes en 2000 et la cassette vidéo est également sortie en France. Il raconte l'histoire d'une famille juive hongroise, les Sonnenschein. L'arrière grand-père, Juif pauvre d'une province lointaine d'Autriche-Hongrie, la Galicie, monte dans la capitale Budapest, en plein essor, à la fin du XIX^e siècle. Il y fonde une entreprise bientôt florissante, grâce à une recette miracle et secrète (une liqueur à base de fines herbes). Son fils devient un grand juge et sera reçu par François-Joseph avant que la belle Monarchie ne s'effondre. Le fils de ce dernier devient champion olympique d'escrime (Berlin, 1936) dans un climat de plus en plus ouvertement antisémite. Déporté avec son fils, il mourra en 1943/44 sous la torture sadique d'un sous-officier hongrois qui n'aura pas admis qu'un Juif ait pu obtenir une médaille olympique pour la Hongrie. Son fils devient officier politique du régime communiste naissant, avant de tomber en disgrâce à cause d'un amour interdit et de son refus de monter un procès truqué contre un autre rescapé des camps de la mort. À la fin de cette fresque, le fils peut enfin marcher la tête haute : sommes-nous dans les années 1970-80 (le communisme doux à la hongroise), ou en 1990-2000 (la démocratie) ?

film : à son propos, il s'agit pour les participants de donner leur opinion sur la question de l'identité juive et du génocide. Le film devient le prétexte d'un débat existant, mais occulté. Les intervenants procèdent le plus souvent par analogie et par association d'idées, en se fondant, la plupart des cas, sur des connexions bien établies. Ils construisent souvent un rapport expressif par le biais duquel des phénomènes d'accès immédiat se substituent aux processus moins personnels, plus abstraits, plus rationnels. La manière à la fois la plus évidente d'être expressif et la plus sûre d'être hors sujet, c'est, précisément, d'être personnel. L'attitude de reconstruction expressive du thème, qui se manifeste dans les débats publics, est proche de la pratique quotidienne du traitement de sujets divers, comme si cette *praxis* était simplement transposée au niveau du débat dans l'espace public. Ce faisant, le locuteur se glisse subrepticement dans la peau des gens simples (Heller, Némédi, Rényi, 1994 : 157-171 ; Heller, Némédi, Rényi, 1995 : 129-141).

Je rappelle que la lutte pour l'usufruit des thèmes se déroule dans un espace historiquement constitué. Une biographie d'István Szabó attribue les vives réactions des intellectuelles hongroises au fait que le film soulevait des « questions difficiles à propos de l'Histoire de la Hongrie » (Marx, 2001 : 367-382). Susan Suleiman attribue la réception négative du film par les intellectuels hongrois, à l'anxiété de ceux-ci face à un film qui peut, involontairement, rappeler certaines thèses de l'extrême droite, notamment lorsqu'il est question de redonner son nom « juif » au dernier des Sonnenschein (Suleiman, 2003 : 133-150). Si le thème le plus fréquemment rattaché est celui du sort des Juifs hongrois, ce n'est pas par hasard. Le contexte culturel et rhétorique du film est très particulier, l'étude de la construction du thème juif dans l'espace public hongrois des années 90 est devenue quasiment une branche autonome de la recherche (Heller, Rényi, 1995 : 373-395). Les développements sur le thème, réel ou supposé, du film se substituent subrepticement au discours sur le film lui-même. Le débat qui se développe nous permet d'analyser les stratégies d'intervention publique qui président à la prise de parole des participants au débat et de relever les arguments pour ou contre l'exactitude d'un film historique qui traite – entre autres sujets – de la Seconde Guerre mondiale.

Positions, stratégies d'argumentation et types de discours

Dans l'espace public, les jeux stratégiques que l'on peut penser en termes de positions sont de deux types : d'une part, le médium se positionne et positionne celui qui parle, d'autre part, l'intervenant définit également sa position. Ici, je ne peux passer en revue tous ces positionnements, je ne citerai, à titre d'exemples, que deux formes particulières. Certaines stratégies éditoriales visent à légitimer celui qui exprime un point de vue et/ou à définir sa position dans l'espace de discours, pour faciliter ou guider l'interprétation de ses propos. Dans le courrier des lecteurs, la rédaction de *Elet és irodalom* (revue littéraire, organe central du débat) joue sur les titres des lecteurs : noms tantôt sans précision aucune, tantôt suivis par le lieu d'habitation (« petite ville de province » : *vox populi vox Dei*) ;

ou « survivant de l'Holocauste âgé de 93 ans »³, habilité à s'exprimer en ces qualités. Une autre stratégie, appliquée par les intervenants eux-mêmes, consiste à jouer une sorte de jeu de rôles : *in nomine*, on essaie de deviner ou de prétendre avoir deviné ce que l'auteur a voulu dire, afin de légitimer son propre point de vue en le faisant passer pour celui du cinéaste. Ces stratégies d'argumentation, outre les biais bien connus de l'interprétation, procèdent souvent de la confusion habituelle entre auteur et instance narratrice, une confusion facilitée par les entretiens donnés par le cinéaste.

Lorsqu'on fait appel aux sciences humaines, il s'agit de donner une critique ou une interprétation objective des œuvres. *Auctoritas facit legem* : on fait appel aux auteurs consacrés du domaine des sciences sociales. À commencer par la psychologie (dont le vocabulaire est devenu une sorte de bien scientifique commun) ; de telle sorte qu'il va de soi que les personnages d'un film sont analysés comme des êtres en chair et en os. D'ailleurs, cela fait partie du contrat entre le cinéaste et le spectateur, entre le cinéma et son public. Mais le rapprochement scientifique signifie, dans le cas d'un film sur le passé, la mobilisation des connaissances historiques et des autorités en histoire. Les invectives de type falsification de l'histoire ou anachronismes sont légion : « Par exemple Ádám Sors est dans le même camp de travaux forcé que son fils adolescent, ce qui est impossible. [...] Ces détails ne sont pas des détails, mais des signes d'inauthenticité »⁴. *In hoc tempore*, les stratégies d'actualisation sont multiples et procèdent souvent d'une attitude utilitariste (*est laudanda voluntas, ad usum delphini*). Un film, même mauvais, mais populaire, peut servir. L'utilité est politique, mais aussi cognitive ou normative. Le film peut servir à édifier ou à définir une éthique/une conduite à suivre. Faire connaître au plus grand nombre la tragédie de la Shoah ou empêcher l'intolérance raciale de se reproduire. Pour d'autres, le film peut aussi servir à... attirer les touristes : montrer la beauté des chansons et édifices hongrois aux futurs touristes occidentaux : « Des paysages époustouffants, des bâtiments magnifiques nous font revivre la richesse de notre passé... »⁵.

La dénonciation comme stratégie d'argumentation est, en quelque sorte, l'inverse de la stratégie d'utilisation. Comme si l'œuvre représentait un danger, au sens politique, moral ou scientifique. Le discours antisémite ordinaire réapparaît et applique un rapprochement thématique bien connu : « Nous sommes, hélas ! habitués à ne voir ou entendre qu'une seule manière d'aborder les relations entre Juifs et Hongrois [...] : la manière que les Juifs veulent bien accepter »⁶. Une variante – et ce n'est pas le moindre des paradoxes – consiste à ce que l'intervenant essaie, en tant que Juif, de se prévaloir du droit de s'exprimer à propos du film, pour développer une argumentation qui rejoint celle du révisionnisme *ad absurdum* : « Merci la Hongrie, merci de m'avoir fait naître sur ces terres, où les crêtes broussailleuses

³ L. Molnár, « Félreérthető kifejezés » (Des mots ambigus), *Élet és irodalom* (31/03/2000).

⁴ I. Sanders, « Pesti napló » (Journal intime de Budapest), *Élet és irodalom* (03/03/2000).

⁵ A. B. Párkányi, « A napfény íze » (Sunshine), *Békés Megyei Hírlap*, www.bmhirlap.hu

⁶ www.netlap.hu/vasarnapiujsag

des montagnes rejoignent la grande pleine [...]. Merci pour tes despotes, merci pour les terribles ravages des troupes mongoles. Merci d'avoir sauvé de la mort quelques-uns des miens... »⁷.

La dénonciation va souvent de pair avec la volonté de discréditer l'auteur lui-même. Dans la construction même du thème, et lors des rapprochements thématiques, les protagonistes, guidées par les règles de l'interaction stratégique, visent à mettre en cause la légitimité, la crédibilité de l'autre, à commencer par la crédibilité de l'auteur lui-même (Heller, Némedi, Rényi, 1995 : 129-141). *Ad hominem*, on peut discréditer l'autre de mille manières. Dans un débat de ce type, c'est l'argument « mauvaise fréquentation » qui est très souvent utilisé : tel ou tel intervenant, malgré lui, ferait le lit de l'extrême droite⁸, utiliserait les arguments de celle-ci. La moquerie, le sarcasme est employé pour discréditer, voire anéantir l'œuvre dans son intégralité : *risum teneatis, amici* ? (comment supporter cela sans rire ?) : « Le film [...] nous ressasse ses lieux communs tel un Bædecker historique : *Let's go Europe !/The Jewish Traveler's Resource Guide* »⁹. Mais l'apostrophe ne signifie pas nécessairement un désaveu : on peut en effet s'adresser à l'autre *ad amicitiam* : « Les confessions de József Debreceni sont nobles et authentiques... »¹⁰.

Dans les forums de discussion d'Internet, ce sont ces accusations et attaques *ad hominem* qui dominent. La particularité de ce type de débat est de montrer des « constructions de thèmes » étonnamment homogènes pour un nombre d'intervenants aussi élevé¹¹. Les internautes anonymes (pseudonymes) qui se sont exprimés sur le film, sont manifestement autant « d'accros » de politique. Selon la définition des forums de discussion eux-mêmes, ces avis passaient le plus souvent pour *off*, c'est-à-dire hors sujet. Ce qui semble régir la construction du thème est une connexion quasi automatique avec une actualité politique réduite à son expression la plus belliqueuse. Autre particularité de ce mode de communication, il y a toujours un certain nombre de participants à un forum de discussion, pour installer des liens : interviews du réalisateur sur tel site, appels au boycott sur tel autre. Bref, le rapprochement thématique se voit. On y adore ou déteste le film (les avis sont partagés et le plus souvent extrêmes), non pour lui-même, mais pour les positions que le cinéaste semble prendre sur « la question juive » aux yeux des différents intervenants (les uns plus engagés que les autres). Cette position est le plus souvent immédiatement liée à telle ou telle personnalité ou mesure politique. Pour eux, un film historique est directement politique, et sa valeur – positive ou négative – dépendra de sa

⁷ B. Mezei, « Köszönöm, Magyarország... Válaszul Sonnenscheinnak, a magyar millennium évében » (Merci la Hongrie ! Réponse à Sonnenschein dans l'année du millénaire de l'Etat hongrois), *Magyar Nemzet* (04/03/2000).

⁸ M. Haraszti, « Hivasson esztétát ! » (Appelez un esthète !), *Élet és irodalom* (25/02/2000).

⁹ A. Novák, « Apák, fiúk, sorsok » (Tel père, tel fils, tel destin), *Szombat* (juin 2000).

¹⁰ J. Kőbányai, « Az asszimiláció íze » (Le goût de l'assimilation), *Élet és irodalom* (31/03/2000).

¹¹ Le forum de discussion thématique sur www.index.hu, site généraliste – l'un des deux plus grands dans le domaine hongrois – a rassemblé 382 contributions en six mois (févr.-août 2000).

position supposée dans l'espace « gauche/droite », « libéral/nationaliste ». Citons au hasard cet internaute qui déclare : « Je ne l'ai pas vu encore, mais il paraît qu'il est susceptible de susciter la haine contre les Hongrois »¹². Le débat sur ce film sert d'occasion, pour certains participants, d'attaquer les libéraux et les ex-communistes.

Émouvoir. Le hors sujet convoque souvent des arguments établissant un rapport de type expressif, c'est-à-dire direct, personnel au thème débattu, le « je » y apparaît au grand jour. Plus l'intervenant apparaît comme un *outsider*, plus il a besoin de ce rapport expressif, à la fois dans la présentation de soi et dans l'argumentation. C'est la modalité par excellence de ceux qui s'expriment dans les tribunes des quotidiens, sans être des journalistes ou des experts attirés. Le plus souvent, ce rapport expressif est l'indicateur de l'implication personnelle de celui ou celle qui parle : au défaut de légitimité par position, doit pallier la légitimité par émotion ou par raisons biographiques. L'émotion à l'état pur ou brut y transparait : « Je suis sortie du cinéma triste et révoltée [...]. Il ne s'agit pas de parler de scénario ou de réalisation, c'est de notre vie dont il s'agit »¹³.

Conclusion

Le hors sujet dans sa forme la plus pure – « à ce propos... » – revendique explicitement son droit à parler d'autre chose que du film pour évoquer des sujets d'actualité, prendre position sur le plan axiologique ou politique, se présenter comme acteur du champ intellectuel, etc. Une autre manière de ne même plus faire semblant de parler de l'œuvre, c'est de transformer le débat en un débat sur le débat, en un méta-débat. Beaucoup d'intervenants analysent le débat lui-même. Là aussi, l'argumentation *ad hominem* tient la vedette, sauf qu'elle vise, au lieu de l'auteur, les autres acteurs de l'espace public ayant pris part au débat. On a même reproché au contradicteur d'István Szabó, pour défendre ce dernier, de projeter leurs propres problèmes d'identité sur le film. Là encore, la psychologie comme discipline offre un stock de rapprochements thématiques faciles.

Estimant qu'un certain nombre d'interventions relèvent du procès d'intention à l'encontre de Péter György – l'auteur du premier article –, quelqu'un prend la parole pour analyser le débat, rien que le débat lui-même : « Caractérisé par une incroyable agressivité verbale, un style hautain [...], contraire à toutes les conventions du débat public [...]. Comme si notre opinion sur le film avait une importance qui dépasse de loin le film lui-même »¹⁴. D'autres intervenants prennent à leur tour la défense de Péter György : « Ceux qui attaquent Péter György, n'essaient même pas de nous convaincre des qualités esthétiques du

¹² Portant le pseudonyme « jeges » (30/01/2000, 21h 32).

¹³ Anna Földes, « Sors út » (*La voie du destin*), *Népszabadság* (19/02/2000).

¹⁴ A. Örkény, (*A vírus*) « Le virus », *Élet és irodalom* (10/03/2000).

film et ne font qu'énumérer les vertus du film – son caractère équilibré du point de vue de la représentation de l'Histoire –, ou de son auteur qui serait “de bonne foi”... »¹⁵. Nous retrouvons ici les raisonnements analysés plus haut, combinés avec ce méta-discours. *In persona*, le cinéaste lui-même s'en mêle. Intervenant tardif et amer dans le débat, István Szabó analyse le débat, donc participe au débat sur le débat. Il pose d'abord en principe que le débat sur son film n'est pas un débat sur son film. Son film à lui ne parle pas de l'assimilation des Juifs hongrois, mais du problème d'identité en général, de la question de savoir si, au-delà de l'assimilation [intégration] nécessaire, s'il faut aussi couper les ponts avec son passé, oublier ses racines¹⁶. En quelque sorte, lui-même déclare hors sujet l'ensemble des analyses de son film. Ce qui n'empêche pas le débat de continuer dans les mêmes termes qu'auparavant.

Journalistes et intellectuels jugent et analysent les films en fonction de l'agenda spécifique du champ culturel et intellectuel, dont la politique est une des composantes essentielles, mais pas la seule : des questions d'ordre éthiques et axiologiques, des interrogations scientifiques traversent le champ où les acteurs luttent pour la sauvegarde ou l'accumulation de leur capital symbolique (en termes d'autorité, de prestige et de prestance). Pourtant, la fiction – comme production culturelle autonome – n'est pas tenue d'étayer ses propos par des documents ou des faits. Il peut seulement choisir de le faire. La perspective est par définition partisane : c'est le point de vue qui donne son sens au récit. Ce qui est évident pour l'esthète ou le cinéaste blessé ne l'est pas pour les autres intervenants d'un débat public. La fréquence des rapprochements thématiques de type politique au sein de l'espace public est un bon indicateur de l'autonomie des divers champs de production culturelle concernés : plus le débat est hors sujet, plus le champ en question est soumis aux diverses hétéronomies, en paroles et en faits. De sorte que le déroulement de ces débats nous renseigne sur les rapports significatifs entre les divers champs de production culturelle.

Références

- Angenot M., 1982, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot.
- Bourdieu P., 1996, « Champ intellectuel et projet créateur », *Les Temps modernes*, nov., 246, pp. 865-905.
- 1996, *Sur la télévision suivi de L'empreinte du journalisme*, Paris, Éd. Liber–Raisons d'agir.
- Eröss G., 2003, *L'Art de l'histoire. Sociologie culturelle comparée de l'image-passé : représentations de l'Histoire et de la Mémoire dans le cinéma français et hongrois (1958-2002)*, Thèse en sociologie, École des hautes études en sciences sociales/Université Eötvös Loránd.

¹⁵ É. Sziklai, [courrier du lecteur], *Élet és irodalom* (31/03/2000).

¹⁶ Interview d'István Szabó par Z. Gréczy, *Magyar Hírlap* (08/04/2000).

Goudet S., 2002, *Alain Resnais*, Paris, Gallimard.

Heller M., Némedi D., Rényi Á., 1994, « Structural changes in the Hungarian public sphere under state socialism », pp. 157-171, in : Adam B. S., eds, *The Transition From State Socialism In Eastern Europe : The Case of Hungary*, Vol. 14, Greenwich, Conn.-London, JAI Press.

— 1995, « Populist discursive strategies under state socialism : the demographic debates », *Journal of Popular Culture*, vol. 29.2., pp. 129-141.

Heller M., Rényi Á., 1995, « Discourse Strategies in the New Hungarian Public Sphere. From the Populist-Urban Controversy to the Hungarian-Jewish Confrontation », pp. 373-395, in : Mänicke-Gyöngyösi, K., ed., *Öffentliche Konfliktdiskurse um Restitution von Gerechtigkeit, politische Verantwortung und nationale Identität*, Frankfurt am Main, Verlag Peter Lang.

Lindeperg S., 1997, *Les écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français*, Paris, CNRS Éd.

Marx J., 2001, *Szabó István. Filmek és sorsok* (Szabó István. Films et destins), Budapest, Vince Kiadó.

Suleiman S., 2003, « Sunshine et les Juifs de Hongrie », *Théorème*, 7, pp. 132-147.

Szívós M., 2002, « Quelques problèmes sémiotiques du savoir tacite », *Degrés. Revue de synthèse à orientation sémiologique*, 109-110, print.-été, pp. c1-c17.