



HAL
open science

LE “ CHAMP ” POLITIQUE COMME ESPACE PUBLIC :

Gábor Eróss

► **To cite this version:**

Gábor Eróss. LE “ CHAMP ” POLITIQUE COMME ESPACE PUBLIC :. X° Colloque bilatéral franco-roumain, CIFSIC Université de Bucarest, 28 juin – 3 juillet 2003, Mar 2003. sic_00000732

HAL Id: sic_00000732

https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00000732

Submitted on 15 Oct 2003

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

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

LE “ CHAMP ” POLITIQUE COMME ESPACE PUBLIC : CULTE DE L'HISTOIRE, CULTURES DE LA MEMOIRE.

DISCOURS ET SILENCES AUTOUR DU CINEMA

A partir de l'exemple du cinéma historique et sa réception, je propose de présenter les nouvelles formes du politique, à l'encontre du fantasme d'un Politique omniprésent et par essence homogène. En effet, le champ politique se transforme de plus en plus en *espace public*, espace de rapports de force certes, mais surtout de communication. Des souvenirs et des identités y sont transmis et représentés, débattus et interprétés. Les échanges se déroulent entre les différents groupes sociaux et entre les différents champs de production culturelle par l'intermédiaire des intellectuels. Ces derniers, après avoir longtemps voué un culte à l'Histoire, puis à une prétendue contre-Histoire, semblent à présent porteurs de cultures et d'identités mémorielles transfrontalières ; ces nouveaux produits mémo-culturels sont mis sur le marché européen des biens symboliques. Le cinéma historique, focalisant les controverses identitaires, figure en bonne place à l'ordre du jour de l'espace public européen, mais les débats passionnés cachent mal un silence gêné face à l'image elle-même. Je me propose d'analyser d'abord les deux régimes d'historicité cinématographiques, puis le fonctionnement du marché européen des biens et liens symboliques en train d'émerger, avant d'étudier les nouvelles figures du débat public et des *silences publics* qui l'accompagnent.

1. Image-Histoire et image-Mémoire

Les deux figures cinématographiques majeures de la représentation du passé sont – d'après mes recherches antérieures¹ – *l'image-Histoire et l'image-Mémoire*. Ce sont des concepts à la fois sémiologiques et sociologiques construits à partir de la notion deleuzienne de l'image-temps. Qu'est-ce qui les caractérise ?

L'image-Histoire, c'est la mémoire culturelle (au sens de Jan Assmann) : *l'Histoire* apprise à l'école, les grands personnages et les foules, les événements historiques marquants, la “ fresque ”, le grand spectacle. Les décors en sont souvent “ les lieux de mémoire ”, ces cadres nationaux emblématiques de la mémoire collective. D'où l'emploi fréquent du plan général et du plan d'ensemble. L'image-Histoire est inscrite dans une temporalité linéaire et recourt aux “ médiateurs de l'Histoire ” : les intertitres, stock-shot (images d'archives) et les conseillers historiques. L'intrigue est le plus souvent conçue par des scénaristes “ professionnels ”, ou basée sur des œuvres

¹ Cf. : Gábor ERŐSS, *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 (préparée sous la direction de Jacques Aumont et Anna Wessely), Ecole des hautes études en sciences sociales, Paris – Université Eötvös Loránd, Budapest, 2003.

littéraires. Le cinéma met alors en scène le système politique tantôt majestueux et glorieux, tantôt (et surtout) défait ou menaçant ; en un mot : le *système* au sens de Habermas.

Les spectateurs de tel ou tel pays partagent un *savoir tacite* partiellement commun (certes, socialement distribué), différent du savoir tacite dans d'autres pays, les images-Histoire renvoient à ces connaissances.² De sorte que le culte de l'Histoire est entretenu par et dans l'Etat-Nation. Mobiliser ce savoir tacite s'avère souvent " payant ", permettant d'être *consacré* en termes de succès à la fois politique, populaire et commercial.

De plus en plus fréquemment depuis la Nouvelle vague, le récit du passé épouse la forme de l'autre figure de la temporalité historique qu'a fait naître le cinéma : *l'image-Mémoire*. L'image-Mémoire réunit le souvenir et le témoignage, l'Histoire vécue, la main, les yeux, le visage, le corps, la sensualité, la mémoire d'un sentiment ou d'une expérience vécues, faisant irruption dans le présent ou inscrite dans la durée ; la chronique ; le plan subjectif, le gros plan ; le flash-back, ou la reviviscence. Le scénario est généralement l'œuvre du cinéaste lui-même. La temporalité est souvent répétitive, circulaire (voire parfois : magique). Il y a des monologues intérieurs ; des raccords de souvenir, et – surtout – une immersion dans le quotidien, le monde vécu ou *monde-de-la-vie* selon Habermas. Le tout inscrit dans le cadre familial et générationnel de la mémoire (au sens de Halbwachs), ou dans celui de la mémoire communicationnelle au sens de Jan Assmann. A mesure que l'image-Mémoire monte en puissance, l'espace public gagne en importance. Il sert de cadre en particulier aux confrontations des témoignages, des souvenirs, de mémoires d'Histoire vécue.

2. L'image-passé européenne

Les modalités européennes communes de la représentation du passé sont elles-mêmes doubles. Elles renvoient en partie aux figures de l'image-Histoire : les représentations canonisées du Moyen Age³, les grands personnages historiques comme Napoléon⁴, et surtout le cape et épée. Les premières tentatives significatives de création d'un cinéma historique européen, constitué en " genre " et constitutif d'un imaginaire collectif, remontent d'ailleurs probablement aux films d'aventures franco-italiens cape et épée. Mais l'évolution des cinémas européens montre que les cinéastes – sous peine de s'exposer au ridicule (comme c'était le cas de quelques films hongrois des années 1990⁵) – ne peuvent plus représenter les images-Histoire à l'écran de cinéma, comme ils le faisaient auparavant. Désormais, le cinéma ignore, met en cause *ou* met en abîme l'espace univoque du passé étatique et national ; les lieux de mémoire sont (nonchalamment) mis entre parenthèses ou (ironiquement) mis entre guillemets.

² Pour la théorie de Polányi, voir : Michael [Mihály] POLANYI, *The Tacit Dimension*, London, Routledge & Kegan Paul, 1967 ; et pour une relecture sémiologique de celle-ci : Mihály SZIVOS, 2002, " Quelques problèmes sémiotiques du savoir tacite ", in *Degrés : Revue de synthèse à orientation sémiologique* : numéro 109-110, printemps-été 2002, " Savoirs sémiotiques : Sémiotiques en Hongrie ", pp. c1-c17.

³ Cf. *Le Moyen Age aujourd'hui : trois regards contemporains sur le Moyen Age : histoire, théologie, cinéma : actes de la rencontre de Cerisy-la-Salle* (juillet 1991), le Léopard d'or, collection Cahiers des Léopards d'or, Numéro 7, Paris 1998.

⁴ Isabelle VEYRAT-MASSON n'a pas compté moins de 700 films sur Bonaparte. Cf. : Isabelle Veyrat-Masson (avec David Chanteranne), *Napoléon à l'écran. Cinéma et télévision*, Nouveau Monde Edition/ Fondation Napoléon, Paris, 2003.

⁵ Les films de Gábor Koltay, en particulier : " *La conquête de la patrie* ". Sur ce sujet, voir : Gábor ERŐSS " Le statut de l'Histoire au cinéma après 1989 ", *Théorème (Presses de la Sorbonne Nouvelle)*, N° 7 (pp. 232-244).

Mais surtout, l'évolution tend vers une situation de domination de l'image-Mémoire, la représentation du passé européen se fait de plus en plus à travers elle. Or, qui dit image-Mémoire, dit passé personnel et passionnel et dit – pour employer une formule bien connue et bien sûr provocatrice : “ la fin de l'Histoire ”. En tous cas au sens de l'Histoire nationale canonisée au cours du 18^e-19^e siècles. Les histoires nationales, loin de disparaître, deviennent la “ matière première ” de produits culturels *européens*.

Le sens des récits et images du passé concordent partiellement pour produire *un passé composé européen*. Aussi bien au niveau des contenus (thèmes), des formes narratives, des images que de leurs conditions de production et, surtout, de réception.

La culture en général et le cinéma en particulier évoluent vers une *réflexivité* toujours grandissante.⁶ Au cinéma, c'est la mise en abîme, la prise de distance qui, par essence, contredisent le récit des faits historiques sous leur forme classique. L'exigence de réflexivité interdit désormais de recourir aux anciennes méthodes (celles des 18^e-19^e siècles) de construction sociale et politique d'identités historiques.

Quel est le contenu de l'image-passé européen ? L'assemblage de bribes et nappes de passé hétéroclites qui se meuvent, progressivement, en un récit du passé de la “ vieille Europe ”, celle d'avant et d'après les États-nations : *le passé de peuples européens sans Etats* (Juifs et Tsiganes), l'histoire de *générations transcontinentales* (celle de la guerre ou celle de “ '68 ”), le passé de *régions trans-frontalières* (Europe centrale, Méditerranée), de *lieux fictifs, imaginaires* construits à partir du code culturel “ européen ” (conte de fée “ rétro ” et “ passé vague ” des paysages dévastés), ou, enfin, l'histoire du cinéma lui-même (à travers les *images auto-référentielles*, la réflexion cinématographique évoquée ci-haut).

Le cinéma ou la littérature d'Europe centrale et orientale, qu'il soit français, roumain ou hongrois puise désormais dans le stock des images et récits d'Histoire et de Mémoires communes d'Europe.⁷

3. Le marché européen des biens et liens symboliques

3.1. La ruée vers l'or

Parallèlement, la *réception* évolue, elle aussi : les spectateurs européens sont jeunes, étudiants, citadins, pourvus de compétences de cinéphiles collectives. Mais – dans un système de protectionnisme culturel partiel et de financements diversifiés (à travers notamment les chaînes de télévision) – plus encore que les spectateurs des salles obscures, ce sont les récompenses qui comptent. Le cinéma des dernières décennies tend en effet à devenir un espace des points de vues européens en *concurrence* : la palme ou l'ours d'or sont aussi convoitées que les faveurs du public, et ce d'autant plus que les récompenses prestigieuses génèrent à leurs tour des entrées et des

⁶ A propos de l'identité réflexive, cf. : Jürgen HABERMAS, “ Können komplexe Gesellschaften eine vernünftige Identität ausbilden ? ”. In : Zur Rekonstruktion des historischen Materialismus, Frankfurt am Main, 1976 ; pp. 92-127., notamment : le sous-chapitre VI.

⁷ Ce n'est pas par hasard, que dans le *Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, c'est un fait divers anglais, devenu “ Histoire ”, sorte de *souvenir populaire commun des téléspectateurs européens* (la mort de Lady Diana) qui sert de repère “ historique ”. L'*Auberge espagnole* (Klapisch) est même allé plus loin : il a tenté de thématiser cet espace européen multiculturel (même si ce fut fait à base de stéréotypes nationaux hérité des XIX^e – XX^e siècles : les Espagnols fêtards, les Anglais agressifs, les Allemands maniaques de la propreté, etc.)

recettes d'exploitation supplémentaires. Les cinéastes visent les salles, les lecteurs, mais surtout les prix (*capital symbolique*) des grands festivals du vieux continent. (Le hongrois Tarr, le Mikhalkov de *Soleil trompeur*, etc.). De sorte qu'il semble que nous assistions à une de ces *révolutions spécifiques*, une "transformation profonde des rapports de force symboliques que sont le renversement de hiérarchies des genres, des écoles ou des auteurs", induite par "des changements externes de même sens".⁸ Il s'agit dès lors d'analyser les structures et positions, les *stratégies de conversion et de conservation au sein du champ de production culturelle européenne*, qui nouent et renouent les liens symboliques européens.

De nos jours, la forme de plus en plus importante de la consécration consiste à ce que le champ intellectuel se saisisse du thème de ces films, contribuant à la *notoriété* de leur auteur, au renforcement de sa présence au sein de l'*espace public*, c'est-à-dire à l'augmentation de son *capital symbolique*. Comme c'est le cas des cinéastes français Tavernier, Leconte ou du Chéreau de *La Reine Margot*. C'est lorsque les images-Histoire se combinent avec les images-Mémoire, pour représenter un passé qui interpelle le présent, que ces "stratégies" sont les plus "efficaces" en termes de notoriété et de récompenses.

3.2. *Champ intellectuel et rapprochements thématiques*

Sur le plan de la réception, le cinéma (ou la littérature) s'insère dans un ensemble plus vaste, *le champ intellectuel* (ou culturel), qui est plus que l'ensemble des champs de production culturelle. Journalistes et intellectuels jugent et analysent les films en fonction de l'agenda spécifique du champ culturel (et non du champ politique⁹): des questions d'ordre éthique et axiologique traversent le champ. Au sein de l'espace public, ces débats hors-sujet et ces rapprochements thématiques tendent à devenir les modalités les plus fréquentes de la communication. Le terme de rapprochement thématique signifie tout simplement que l'on attribue à un produit culturel (en l'occurrence à un film) une signification extérieure (extérieure à la diégèse de celui-ci), un message actualisant, consensuel ou polémique, souvent dans le registre axiologique ou éthique, parfois factuel-scientifique. t que l'on fait la connexion entre le récit, les images en question et d'autres thèmes, ou d'autres types de discours. Ces discours sont, de plus, souvent inscrits dans des stratégies du *hors sujet*, des "à propos" et "quiproquos".¹⁰

Les discours "à propos" sont bien fréquents : un film historique sur les persécutions antisémites est vite perçu comme un manifeste contre les racismes de toujours. C'est le cas du *Vieil homme et l'enfant* de Claude Berri : "Claude Berri dénonce l'intolérance raciale [et non pas l'antisémitisme !] avec une sorte d'indulgence souriante."¹¹ La *connexion* est faite quasi instantanément avec l'agenda politique du moment. L'espace public est occupé par des débats *à propos* des films. Et le "hors sujet", se double d'arguments *ad hominem*.

⁸ Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 183.

⁹ Entre les années 1960 et 2000, les arguments directement politiques tendaient à perdre leur importance, au profit de considérations spécifiquement filmiques (littéraires), historiques, scientifiques ou identitaires.

¹⁰ Ces arguments établissent souvent un rapport de type "expressif", c'est-à-dire direct, personnel au thème débattu, le "je" y apparaît au grand jour.

¹¹ Jean de Baroncelli, *Le Monde*, 13.3.67.

Il ne s'agit pas d'attendre du débat qu'il apporte un consensus – que ce soit sur le film ou la période historique traitée –, d'autant moins qu'il n'y a pas de consensus sur les termes employés. Nous ne pouvons pas comprendre la structure de *la communication publique*, si nous partons de l'hypothèse et des règles du pur dialogue argumenté. Il s'agit donc de mettre à jour dans ces débats “ la construction du thème ” et “ le rapprochement de thèmes ”¹², les “ stratégies d'argumentation ” et le “ hors sujet ” (*off-topic*, dans le français d'Internet). Car le hors sujet, bien loin d'être une exception, devient la règle, voir la condition de tout débat public sur l'art en général et le cinéma historique en particulier.¹³

3.3. **Champ culturel¹⁴ et hétéronomie publique**

Le *champ culturel* et le *champ intellectuel* sont le plus souvent synonymes chez Bourdieu.¹⁵ Il décrit ce champ comme l'espace des “ instances spécifiques de sélection et de consécration proprement intellectuelles ” où se déroule “ une concurrence pour la légitimité culturelle. ”¹⁶ Il s'agit, notamment, de le définir comme le lieu de production, de légitimation, de hiérarchisation et de conservation des œuvres (d'art). Je souhaite “ rapprocher ” cette définition de la notion “ *d'espace public* ” chez Habermas, espace de *raisonnements* tant sur l'économie, que l'art ou la politique. Dans ce sens, le champ intellectuel serait plus que la somme de tous les champs de production culturelle spécifiques : *un espace social d'expression et de confrontation, de discours et d'opinions, de jugements publics de fait et de valeur (politiquement motivés ou non)*, à propos du fonctionnement et les contenus de *tous* les autres champs sociaux, y compris, mais entre autres seulement, le champ de l'art.

Autant, sinon plus que dans les autres champs sociaux, l'acquisition et l'exhibition de *capital symbolique*¹⁷ est un élément fondamental pour les créateurs. Les prix obtenus (capital “ polyvalent ”) permettent en effet de s'exprimer dans les débats publics, de tourner de nouveaux films, etc. (“ ‘être, c'est être perçu ’ ”, cite Bourdieu le philosophe Berkeley dans *Sur la télévision*), d'où une stratégie d'hétéronomie : faire à la fois œuvre de fiction et fournir des sujets de discussion publique. Les exemples en sont nombreux, comme, dans le registre

¹² Les trois auteurs ont développé une théorie du débat public originale mais méconnue. Voir : (1) Mária HELLER, Dénes NÉMEDI, Ágnes RÉNYI, “ 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, 1994 ; (2) Mária HELLER, Dénes NÉMEDI, Ágnes RÉNYI, “ Populist discursive strategies under state socialism : the demographic debates ”, *Journal of Popular Culture*, vol. 29.2., pp. 129-141, 1995.

¹³ cf. Gábor ERŐSS, “ Le 'hors-sujet'. Débats dans l'espace public ”, *Questions de communication*, 2003/2. (à paraître en novembre 2003)

¹⁴ Anna Wessely décrit le *champ culturel* en croisant les différentes analyses de Bourdieu à propos du champ religieux, artistique et scientifique). Cf. : WESSELY Anna (éd.), *A kultúra szociológiája* [La sociologie de la culture], Budapest, Osiris, 1998, pp. 26-27.

¹⁵ Dans certains textes de Bourdieu, même “ champ intellectuel ” et “ champ artistique ” peuvent se confondre. Cf. Pierre BOURDIEU, “ Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe ”, *Scolies* (Cahiers de Recherches de l'École Normale Supérieure), Approches nouvelles des œuvres, 1971/1, pp. 7-26 (et notamment : pp. 17-18.)

¹⁶ Pierre BOURDIEU, “ Champ intellectuel et projet créateur ”, *Les Temps modernes*, novembre 1966 (No 246), p. 865.

¹⁷ Le capital symbolique est défini de la manière suivante : “ (...) les luttes pour la reconnaissance sont une dimension fondamentale de la vie sociale et qu'elles ont pour enjeu l'accumulation d'une forme particulière de capital, l'honneur au sens de réputation, de prestige, et qu'il y a donc une logique spécifique de l'accumulation du capital symbolique comme capital fondé sur connaissance et la reconnaissance (...) ”. “ Le capital symbolique n'est pas autre chose que le capital économique et culturel lorsqu'il est connu et reconnu, lorsqu'il est connu selon les catégories de perception qu'il impose (...) ” – Pierre BOURDIEU, *Choses dites* Paris, Ed. de Minuit, 1987, pp. 33. et 160.

historique, *Amen* de Costa-Gavras et dans un autre registre : *La Haine* de Kassovitz ou les films Guédiguian. Ces derniers exposent des “ sujets de société ” dont les journalistes raffolent et qui alimentent le débat public.

La nouvelle hétéronomie – que j’ai appelée : *hétéronomie “ publique ”* – signifie donc que les films sont produits selon les intérêts (au double sens du terme) du champ culturel/ intellectuel/ journalistique en tant qu’espace public.¹⁸ Ainsi, je définis “ l’hétéronomie publique ” comme la visée d’une maximalisation du capital spécifique, économique, politique et symbolique à la fois, mais *surtout symbolique*.

L’espace public, espace d’échanges entre le champ politique et *les* champs culturels, sera envisagé ici, par hypothèse, comme un espace social partiellement autonome d’expression de jugements de valeur et de fait, d’opinions et de connaissances diverses, à l’intersection du champ politique, du champ journalistique et de tous les champs de production culturelle (dont le cinéma ou la littérature).

Du point de vue de l’espace public, ce qui compte, c’est *ce qui fait “ événement ”*. Ce que nous “ recevons ” la plupart du temps, c’est la réception des films et non pas les films directement. Le champ intellectuel hyper-politisé a tendance à politiser l’ensemble des sous-champs, y compris cinématographique : ce qui “ 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, Télérama...) qui réservent un accueil triomphant aux films historiques “ politiques ”, comme ce fut toujours le cas la réception des films de Costa-Gavras, ou plus récemment : du *Pianiste* de Polanski.

3.4. Transgression et silences

Le film historique constitue dans l’espace public ou le champ intellectuel un des sujets de discussion privilégié, mais l’impact de *l’agenda politique* sur la *production* cinématographique est limité. Le “ syndrome de Vichy ” n’a pas déclenché de vague mémoriel dans le cinéma français en tant que champ de production de longs métrages de *fiction*. Rouso lui-même le reconnaît : ce “ syndrome ” n’a pas touché le cinéma, uniquement la réception de celui-ci, faisant de trois films sortis en dix ans un “ événement culturel ”, un enjeu intellectuel, une “ preuve ” de la fameuse “ obsession mémorielle ”.

Ce décalage s’explique essentiellement par le fait que la conception et la réalisation des films de fiction constituent une activité sociale très particulière : une *transgression* délibérée, codifiée et réfléchie des frontières de la réalité, présente ou passée. C’est ce qu’on peut appeler la *fiction*, et c’est en particulier pour cela que l’on peut parler de champ cinématographique *autonome*.

Le film de fiction, c’est à la fois une transgression des frontières du “ réel ” et de celles des champs cinématographiques nationaux. Le film se sert des “ topiques typiques ” de la construction des mondes-de-la-vie historiques, soumis aux règles générales du genre cinématographiques (contraintes techniques ; canon de narration et bruits de canon consacrés ; *éléments visuels divers du passé*).

¹⁸ Toutefois, ce dernier type d’hétéronomie est assez souvent “ délégué ” au champ documentaire, qui semble être encore plus directement aux prises des débats publics.

Les silences qui entourent le cinéma sont de trois types. Silence gêné, méconnaissance de l'image et représentations *in absentia*.

(1) Les discours sur les films peuvent en cacher d'autres : les *silences* sont souvent évocateurs. Des silences gênés, qui font "écho" par exemple aux films de plus en plus nostalgiques à l'égard de la période de répression stalinienne, synonyme d'enfance heureuse pour quelques cinéastes à succès des dernières années, qui se sont inspirés de leurs expériences personnels pour produire des films sur les années 1950 (en particulier Róbert Koltai).

(2) Les commentateurs, souvent ignorent ou feignent *ignorer l'autonomie* – esthétique et sociologique – de la forme d'expression artistique qu'est le cinéma. Ils passent l'image-mouvement, l'image-temps sous silence.¹⁹ C'est ce phénomène qui est à l'œuvre dans le cas des *rapprochements thématiques* – entre films et *agenda* de l'espace public.

(3) Mais surtout : pour parler du passé, le film historique le représente en évitant au maximum de le représenter vraiment, il mobilise le *savoir tacite* (Polányi), multiplie les silences, ellipses et métonymies, les paraboles et les allégories, ou encore les commentaires *off* et les intertitres comme autant de formes de la représentation *in absentia*.²⁰

4. Identités

Les plus importants cadres sociaux de la mémoire (filmique), pour employer la terminologie de Maurice Halbwachs, les trois types de groupes les plus importants sont : les *générations* d'une part (définies d'après Mannheim comme des communautés d'expérience historique), les *groupes culturels* d'autre part (les cinéastes d'origine juive dans les deux pays, les pieds-noirs en France ou les anciens élèves d'établissements confessionnels en Hongrie) et enfin, bien sûr : *la famille*. (De même, pour Jan Assmann, la *mémoire communicationnelle* se transmet de proche en proche, de génération en génération).

A travers les récits et réminiscences du passé, la production symbolique au sein du champ cinématographique (où prévalent de plus en plus les stratégies "d'hétéronomie publique") consiste, entre autres, à construire et proposer des *identités collectives*. Celles-ci sont débattues et interprétées dans l'espace public. La distinction des deux régimes d'historicité cinématographiques, l'image-Mémoire et l'image-Histoire, est pertinente à cet égard au sens où celles-ci produisent deux types de mémoire collective. Les images-Histoire visent à faire adhérer à l'identité nationale ou à la faire évoluer, elles renvoient directement au champ politique au sens strict : à l'Etat. Les images-mémoire sont également "politiques", mais dans un sens nouveau ; elles visent en premier lieu à forger ou à accompagner des mémoires ou identités collectives (générationnelle, religieuse, culturelle, féminine, etc.) liées à des groupes sociaux particuliers²¹, souvent pan-européens, y compris celui des artistes ou des intellectuels eux-mêmes. L'espace public – les médias, entre art et politique –, sorte de nouvelle

¹⁹ Les affiches et photos de films sur les murs des villes ou publiées dans la presse, images fixes, vont dans le même sens.

²⁰ Cf. en détails : Gábor ERŐSS, *L'art de l'Histoire...* (op. cit.)

²¹ C'est ce que constatait Pascal ORY dans *L'entre-deux-mai*, à propos des années 1970 : "chaque famille de l'expression culturelle cultiva désormais son propre passé reconstruit." (p. 113.)

figure du politique (ou figure renouvelée) devient alors un espace de controverses publiques où ces identités, portées par des récits du passé, sont articulées, confrontées, débattues et surtout *interprétées*. L'interprétation est le plus souvent du fait des intellectuels (ceux-ci délaissent la fonction dite législative pour devenir des "interprètes").²²

Lorsqu'il s'agit d'analyser la manière dont s'organisent les nouveaux rapports du champ culturel-intellectuel et du champ cinématographique-artistique, les polémiques *autour* des œuvres, faites de stratégies de diversion, de division et de redéfinition identitaires, sont très éclairantes. Le cinéma, et plus généralement : l'œuvre devient alors un *médium* au sens étymologique : agent de médiation entre les divers groupes sociaux, entre le champ artistique, le champ intellectuel et le champ politique européens.

La nouvelle histoire d'Europe qui émerge des débats et des silences autour des films est et sera donc le passé de *peuples européens sans Etats* : Juifs et Tsiganes (cf. : *Train de vie* du cinéaste français d'origine roumaine, de Radu Mihaileanu qui réunit les deux), l'histoire de *générations transcontinentales* (celle de la guerre ou celle de " '68 "), le passé de *régions trans-frontalières* (Europe centrale, Méditerranée). Cette nouvelle histoire du vieux continent sera aussi le récit de *lieux fictifs, imaginaires* construits à partir du code culturel " européen ", selon les canons des contes de fée " rétro " et du " passé vague " des paysages dévastés qui réunissent les " pays de l'Est " sous l'égide d'une esthétique de la déchéance. Surtout : ce passé visuel est l'histoire d'*images auto-référentielles*, une réflexion du cinéma sur lui-même.

Les cinéastes ou les écrivains d'Europe centrale et orientale, qu'ils soient roumains ou hongrois, puisent désormais, eux aussi, de plus en plus dans le stock des *images et récits d'Histoire communs de l'Europe, soumis à l'auto-réflexion et au contrôle de l'espace public, autrement plus exigeant que ne l'était l'Etat centralisé omnipotent*.

1. Image-Histoire et image-Mémoire	1
2. L'image-passé européenne	2
3. Le marché européen des biens et liens symboliques	3
3.1. La ruée vers l'or	3
3.2. Champ intellectuel et rapprochements thématiques	4
3.3. Champ culturel et hétéronomie publique	5
3.4. Transgression et silences	6
4. Identités	7

²² Cette idée est souvent attribuée à Zygmunt Bauman, en réalité : elle remonte à Karl Mannheim, cf. : Anna WESSELY, " Mannheim's Intellectuals ", in Anna WESSELY (dir.), *Intellectuals and the politics of the humanities* (Proceedings of the Focus Group 'Humanities in Historical and Comparative Perspective : Roots and Margins of the European Tradition and Reactions to It', Collegium Budapest, 1999/2000), *op. cit.*, pp. 83-93.