

Université de Montréal

Le personnage-figurant :
Absence de monde et corps spectral dans l'œuvre de Béla Tarr

Par
Marion Bilodeau

Département de littératures et de langues du monde
Faculté des Arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des Arts et sciences
en vue de l'obtention du grade de la maîtrise en Littérature comparée

Août 2015

©Marion Bilodeau, 2015

Résumé

Mots-clés : Béla Tarr, *Sátántangó*, cinéma, promesse, mort, invisible, ruines, absence, figure, néant

Ce mémoire examine le rapport du visible à l'invisible dans l'œuvre du cinéaste hongrois Béla Tarr afin de montrer comment cette œuvre fait sa plus grande place, quoique le plus souvent sous la forme d'une absence-présence, à la question du néant et de la mort. À travers une étude tripartite, tour à tour concernant le traitement cinématographique et thématique du monde, du temps et du personnage et de leurs fonctions, l'objectif de cette recherche est celui de montrer comment cette œuvre soustractive interroge le rapport de l'existant à un monde qui fait défaut. C'est la promesse, en partie telle que théorisée par Peter Sloterdijk, qui permettra ultimement d'éclairer la démarche tragique des personnages tarriens : lutte contre la mort au moyen d'un constant effort de soi et ce, jusqu'à l'épuisement radical. La notion de personnage-figurant développée dans ce mémoire se propose d'articuler ensemble les valeurs figuratives et thématiques communes aux différents personnages qui traversent l'œuvre afin d'en mieux comprendre, malgré les ruptures stylistiques et narratives, la continuité. Enfin, le dialogue engagé ici entre l'œuvre du cinéaste et certains concepts-clé de la tradition philosophique (le monde, le soi, le temps) entend montrer comment la première ouvre des pistes pertinentes pour une réflexion sur le sujet contemporain et son époque.

Abstract

Keywords : Béla Tarr, *Sátántangó*, Cinema, Promise, Death, Invisible, Ruins, Absence, Figure, Nothingness

This master's thesis examines the relation between the visible and the invisible in Hungarian filmmaker Bela Tarr's work in order to shed light on the exploration of nothingness and death—mostly appearing as an absence-presence—in Tarr's cinema. Through a tripartite study focusing on the visual and thematic treatment, as well as the function of the world, of time and of the cinematic character, I will demonstrate how Tarr's “subtractive” films interrogate the relation of the self to a missing world. The notion of the “promise”, as conceptualized by Peter Sloterdijk, will provide insight into the Tarrian character's tragic fate: a tremendous effort to escape death that can only end in an extreme fatigue. The notion of “personnage-figurant” proposed here aims to bind together the figurative and thematic values shared by the various characters in order to better understand the continuity of the work beyond its stylistic and narrative ruptures. Finally, the dialogue initiated here between Tarr's work and various philosophical key concepts (world, self, time) intends to demonstrate how the Hungarian director's work opens up interesting avenues for a discussion of subjectivity in our own times.

Table des matières

Résumé	3
Abstract	4
Avant-propos	6
Remerciements	8
Introduction	9
Chapitre 1. Du lieu : La poétique de la ruine	16
1.1 L'espace en ruines	18
1.2 Le dysfonctionnel : de l'objet au geste	29
Chapitre 2. Du temps : L'épreuve du perceptif	39
2.1 Le non-événement	43
2.2 La « rejoute » et l'enchevêtrement	48
2.3 Le plan prolongé	58
Chapitre 3. Le personnage-figurant : Lieu d'un autre que soi.....	64
3.1 Opacité psychologique	65
3.2 Le personnage comme un autre.....	69
3.3 Le corps mnésique	75
3.4 Porter la promesse : l'essoufflement et le corps mort	79
Conclusion.....	99
Annexe	104
Bibliographie	108

Avant-propos

Je pense que devant la mort, non pas la nôtre, mais celle des autres, c'est toujours nous-mêmes que nous rencontrons cependant. Les premières pages de La mort d'Ivan Ilitch, où chacun respire mieux de savoir que la mort a frappé quelqu'un d'autre, comme si cela repoussait la sienne, me paraissent en effet mettre en scène une posture fort répandue.

Or je crois qu'effectivement, comme le disait Jean Améry, bien que la mort soit l'impensable auquel on ne peut se résoudre, nous sommes toujours déjà en train de mourir¹. Cette venue dans la mort, les corps des personnages de Béla Tarr la signalent en même temps que leur environnement avec une transparence presque insupportable, mais d'autant plus évidente qu'ils la refusent avec, dirais-je, la volonté fruste du démuné, cette volonté de ceux et celles qui ont déjà trop perdu. Ne pas mourir donc, et tirer profit de la mort des autres² : la transformer en promesse comme le fait Irimiás du suicide de la petite Estike dans Sátántangó.

Les personnages de Tarr sont des vilains, des escrocs devant et pour les autres, mais avant tout devant la mort elle-même. C'est elle que leurs ruses entendent déjouer. Or si ce cinéma est si

¹ « C'est peut-être une analogie et une métaphore qui, du point de vue de la logique, ne se tiennent pas que de dire que l'instant de mourir est un processus lent, que l'on n'a de cesse de mourir, que la mort croît en nous – dans le domaine du vécu, une telle métaphorique de la mort est une réalité expérimentée ». Améry, Jean (2009). *Du vieillissement : Révolte et résignation*. Paris : Petite bibliothèque Payot, p. 185.

² Rappelons qu'à l'annonce de la mort d'Ivan Ilitch, on s'empresse de calculer ses chances d'obtenir promotion : « Ivan Ilitch était le collègue des messieurs qui se trouvaient là, et tout le monde l'aimait bien. Il était malade depuis quelques semaines déjà; on disait que sa maladie était incurable. Il était maintenu en fonction, mais on considérait plus ou moins que, s'il décédait, Alexéïev pourrait être nommé à son poste, Alexéïev étant lui-même remplacé par Vinnikov ou par Chtabel. De sorte que, à l'annonce de sa mort, la première réaction de chacun des messieurs réunis dans le cabinet fut de supputer l'effet que cette mort pouvait avoir sur les mutations et les promotions tant des magistrats eux-mêmes que de leurs relations ». Tolstoï, Léon (1997). *La Mort d'Ivan Ilitch, Trois morts, Maître et serviteur*, trad. Françoise Flamant. Paris : Gallimard, coll. Folio classique, p. 64.

péniblement douloureux c'est, je crois, qu'il agit en miroir, qu'en observant ces hommes et ces femmes, ce sont nos propres fantômes que nous rencontrons. En quoi j'en viens à penser que nous sommes tous des vilains au sens des personnages tarriens.

Marion Bilodeau

Remerciements

Merci à Livia Monnet pour avoir cru en le potentiel de ce projet dès les premières ébauches et pour m’ avoir permis, même au plus fort de l’urgence, le temps de la réflexion.

Merci à mes parents, Sylvie et Claude, pour leur amour et leur support sans réserve.

Merci à ma sœur, Jeanne, pour sa sagacité et sa vigilance intellectuelle. Ils ont été depuis toujours, et demeurent, des sources d’inspiration inépuisables pour moi et se sont avérés d’une aide précieuse dans la correction.

Merci à mes colocataires des deux dernières années pour avoir enduré les humeurs médiocres et les monosyllabes, mais surtout pour les tablées et les rires qui ont si heureusement nourri les intervalles.

Mes plus profonds remerciements s’adressent à une amie dont la générosité et la lucidité des réflexions auront été les plus grandes sources de motivation dans la recherche et l’écriture. Aussi dois-je dédier ce mémoire à Lisanne Larivière qui, pourtant, n’aime pas beaucoup le cinéma.

Introduction

Peu d'études, encore aujourd'hui, ont été consacrées à l'œuvre du cinéaste hongrois Béla Tarr. Les raisons en sont certainement multiples, parmi lesquelles la difficulté que représente la tâche de réfléchir le travail d'un contemporain, c'est-à-dire celle d'approcher une œuvre qui ne s'est pas mesurée au travail de l'histoire ; l'hésitation à se prononcer sur le travail d'un vivant qui conserve, de ce fait, au moins une certaine autorité de principe sur l'analyse ; la fermeté avec laquelle le cinéaste lui-même se refuse à faire l'interprétation de son œuvre ; la difficulté de pénétrer cette œuvre, grandiose et terrifiante, dont les différents éléments sont loin d'être homogènes ; à elle seule, la durée de son œuvre maîtresse, *Sátántangó*, qui en réduit considérablement l'accessibilité et finalement, cette perte d'intérêt généralisée, si ce n'est dans quelques cercles d'amateurs et de spécialistes, pour le genre de cinéma qu'est celui de Béla Tarr.

Si je choisis de faire de cette œuvre l'objet d'étude de ce mémoire, ce n'est pas que je pense pouvoir résoudre, à moi seule et dans ce cadre, ces difficultés. Elles m'accompagnent dans cette démarche qui n'est, de ce fait, pas du tout exempte d'obstacles, de découragements et d'inquiétudes. En fait, ce sont peut-être en partie ces résistances – narratives, culturelles, philosophiques, temporelles – qui m'auront ultimement convaincue de la nécessité de cette recherche.

Dans bien des cas, les commentaires sur l'œuvre se seront satisfaits d'une connexion, assez élémentaire, entre le temps cyclique de Béla Tarr et l'éternel retour nietzschéen. Le rapprochement n'est pas inexact en soi. Seulement, il est si explicitement donné par Tarr lui-même qu'il ne peut, tout au plus, que servir de point de départ. Si donc il y a réflexion à avoir sur

l'œuvre, il me semble qu'elle doive aller beaucoup plus loin dans cette direction, c'est-à-dire dans la mise à l'épreuve du temps de la répétition et de ses effets sur la représentation cinématographique. Cette œuvre explore en effet des avenues rarement empruntées par les cinéastes contemporains ; en laissant le temps au visible de produire son effet³, la caméra emprunte aux techniques du cinéma moderniste, où l'absence de dramatisation contraint le spectateur à une attention détournée du développement narratif. Ce retour au geste de présentation (qui réduit au minimum la coupure et le montage) me semble proposer des pistes intéressantes pour une réflexion sur la représentation et la temporalité au cinéma.

Ces considérations faites, je pense maintenant pouvoir préciser les interrogations qui ont guidé ma recherche. Posons d'abord que s'il est un consensus autour de l'œuvre de Béla Tarr, c'est bien qu'elle met en scène des histoires de désintégration. Rien de particulièrement inusité ici, c'est là ce que le cinéaste dit lui-même et ce qu'il fait dire à ses personnages. Or ce qui intéresse justement, c'est moins l'enjeu narratif que la manière dont ce processus de désintégration passe dans l'image elle-même. Jusqu'à *L'Outsider (Szabadgyalog, 1981)*, le monde qu'offre à voir le cinéaste est celui de la Hongrie communiste tardive, un pays aux prises avec les derniers souffles d'une idéologie dont les promesses ont visiblement échoué. À partir d'*Almanach d'automne (Őszi almanach, 1984)* cependant, Béla Tarr se libère de ce que András Bálint Kovács nomme les « indicateurs superficiels du réalisme »⁴, soit les situations sociales et politiques concrètes attachées à ses personnages. Dès lors, un déplacement narratif et stylistique s'opère qui redirige la désintégration dans une sphère moins politique qu'ontologique ; c'est un mouvement cosmique, qui se passe de facteurs spécifiques – et il y a là tentative de se libérer des prérogatives

³ Rancière, Jacques (2011). *Béla Tarr, le temps d'après*. Nantes : Capricci, Actualité critique, p. 32.

⁴ Kovács, András Bálint (2013). *The Cinema of Béla Tarr : The Circle Closes*. West Sussex : Wallflower Press, Directors' Cut, p. 38.

du récit –, que le cinéaste se charge alors de mettre en scène. Jean-Marie Samocki écrit à bon droit que « [l]a désintégration apparaît même moins comme une conséquence du temps de l'Histoire que comme une origine, la matière même d'une *Mitteleuropa* fantomatique et éternelle »⁵, le milieu primitif, donc, d'où surgirait toute chose. Et s'il s'agit effectivement d'un mouvement, c'est que la désintégration est un processus qui, tant qu'il dure, ne cesse d'informer et de transformer la matière. C'est donc moins l'effet comme tel (le résultat du processus) que l'effectivité (le processus lui-même) de la désintégration qui doit apparaître dans l'image. La question est dès lors la suivante : *Comment Béla Tarr parvient-il à composer ce mouvement de destruction qui sous-tend et conditionne toutes les histoires ?*

On a souvent parlé du cinéma de Béla Tarr comme d'un cinéma minimaliste. Antony Fiant propose plutôt l'expression de « cinéma soustractif » : « moins d'histoire, moins de scénario, moins de récit, moins de parole, moins de musique, moins de décors, des personnages moins définis, moins de rythme effréné, moins de plans... »⁶. Un cinéma de « temps faibles », pour parler comme Raymond Depardon, qui tirerait davantage sa puissance dans la *suggestion* que dans la *représentation*. Autrement dit, le défi se tient dans l'acte de dire plus en montrant moins au moyen d'une image capable de témoigner de son propre inachèvement, c'est-à-dire de témoigner *pour* son autre, *pour* ce qui en elle demeure caché, mais qu'elle seule, paradoxalement, peut faire advenir. Je veux penser que la puissance de suggestion propre au geste soustractif de Béla Tarr est de faire surgir l'action impartie à l'invisible sous la forme d'une absence-présence de la disparition. Je veux dire par là que cette disparition n'est pas à entendre simplement comme destination, comme effet appréhendé et « logique » de la désintégration. Plutôt est-elle une

⁵ Samocki, Jean-Marie. « Tant de nuits » dans *Vertigo*, no. 41, « Ne pas mourir », p. 119.

⁶ Fiant, Antony (2014). *Pour un cinéma contemporain soustractif*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes, « Esthétiques hors cadre », p. 12.

absence-présence dont l'efficace tient dans ce qu'elle agit comme menace et ce, à *tout moment*. Elle est, en quelque sorte, l'image virtuelle qui conditionne les possibilités de déploiement de l'image actuelle.

Que la disparition dans cette œuvre soit, non pas une menace relative à l'avenir, mais une provocation toujours actuelle, cela n'est pas d'emblée évident. On serait tenté en effet de penser que le cinéma de Béla Tarr déploie un temps qui court vers la fin. Certains y auront vu plutôt un temps d'après la catastrophe. Je me situe personnellement entre les deux : je pense que l'univers filmique de Béla Tarr présente un temps où la catastrophe est toujours en train d'avoir lieu, celle de l'éternelle disparition d'un monde sous la forme de son propre échec, de la victoire de la nuit originare sur les tentatives d'auto-attestation de l'existant. Autrement dit, je soutiendrai ici que le monde n'existe pas sous la forme d'un donné objectif sur lequel reposeraient des histoires, des choses et des êtres. Il me semble en effet que l'univers de Béla Tarr ne fait pas monde (tant qu'on n'y marche pas) et cela parce qu'affecté de part en part par la destruction, il est incapable de se tenir lui-même. Il serait donc d'abord donné sous la forme de sa propre absence.

Ce sont cette absence-présence et ses conséquences qui constitueront l'objet de ce mémoire. Je déploierai l'argument en trois moments. Le premier chapitre concernera essentiellement la composition spatiale de l'image tarrienne. Nous nous pencherons d'abord sur les puissances poétiques et mémorielles de l'espace en ruines en tant qu'il est le signe de la disparition (passée, actuelle et future) d'un monde. De là, nous étudierons les conséquences de la ruinification sur l'habiter, en insistant sur les notions de dysfonction et d'étrangeté relativement aux objets et, conséquemment, aux gestes. Le second chapitre étudiera le temps propre à l'image de Béla Tarr

afin de montrer comment celui-ci participe également à signaler l'absence de monde. De tous les longs-métrages du cinéaste, c'est *Sátántangó* (1994) qui accomplit le plus radicalement le divorce d'avec le temps chronologique du récit pour faire passer l'image dans une durée où l'événement ne peut être rendu comme expérience. Cela parce que le motif de la répétition qui imprègne le film de part en part soustrait l'événement à l'emprise de la représentation pour lui restituer la singularité de sa pure présence à travers le bouleversement de la perception « naturelle ». De ces deux réflexions, nous tenterons de montrer comment cette absence de monde (à la fois sous la forme d'un *lieu* et sous la forme d'une *mise en récit*) affecte la constitution même du sujet-personnage. C'est cette difficulté qu'explorera le dernier chapitre en développant la notion de personnage-figurant. Celle-ci suggère notamment deux choses : d'une part, que le corps du personnage tarrien est le produit d'une ruse figurative en tant qu'il est le lieu d'une dissemblance à soi et, d'autre part et plus concrètement, que, contraint de se mettre continuellement au monde, il est destiné à la dé-figuration sous la forme de l'essoufflement. En effet, bien que l'« événement » de la mort (comme élément de la diégèse) ne soit pas systématiquement abordé dans les films du cinéaste hongrois⁷, il n'en demeure pas moins qu'à travers la promesse, c'est une résistance continue contre la mort qui s'articule, résistance des personnages qui, parce que leur monde (et c'est aussi dire leur propre corps) est constamment menacé d'être ravalé par le progrès du néant, sont comme toujours déjà plongés en elle.

⁷ Il n'apparaît effectivement que cinq fois dans l'œuvre et dans trois films : deux fois dans *L'homme de Londres* qui met deux meurtres en scène (le second pourtant dissimulé dans un hangar dans lequel la caméra n'entre pas) ; deux autres dans *Sátántangó*, soit l'assassinat du chat par la petite Estike qui précède de peu son suicide, et une dernière dans *Le Cheval de Turin* où c'est là le cheval qui se laisse mourir, de fatigue. Or même dans ce dernier cas, on n'assistera pas à la mort effective de l'animal, on ne peut que la supposer.

Si je choisis de concentrer ma recherche sur *Sátántangó* (1994), en me réservant toutefois le droit de plonger ailleurs dans l'œuvre lorsque cela s'avèrera pertinent ou nécessaire, c'est que l'œuvre-maîtresse de Tarr offre, en ce qui a trait à l'absence de monde (à la fois en termes de composition et de rythme), les plus ingénieux exemples. D'autant plus intéressant pour notre recherche est le fait qu'il s'agit d'une adaptation du roman éponyme de László Krasznahorkai, roman dont le film tire ses thèmes. Ce passage, relatant les pensées de Futaki, et donc de l'invisible, le marque bien :

He gazed sadly at the threatening sky, at the burned-out remnants of a locust-plagued summer, and suddenly saw on the twig of an acacia, as in a vision, the progress of spring, summer, fall and winter, as if the whole of time were a frivolous interlude in the much greater spaces of eternity, a brilliant conjuring trick to produce something apparently orderly out of chaos, to establish a vantage point from which chance might begin to look like necessity...and he saw himself nailed to the cross of his own cradle and coffin, painfully trying to tear his body away, only, eventually, to deliver himself—utterly naked, without identifying mark, stripped down to essentials—into the care of the people whose duty it was to wash the corpses, people obeying an order snapped out in the dry air against a background loud with torturers and flayers of skin, where he was obliged to regard the human condition without a trace of pity, without a single possibility of any way back to life, because by then he would know for certain that all his life he had been playing with cheaters who had marked the cards and who would, in the end, strip him even of his last means of defense, of that hope of someday finding his way back home. He turned his head toward the east, once the home of a thriving industry, now nothing but a set of dilapidated and deserted buildings, watching while the first rays of a swollen red sun broke through the topmost beams of a derelict farmhouse from which the roof tiles had been stripped. “I really should come to a decision. I can't stay here any longer.”⁸

La mise en parallèle du texte et de l'image permettra d'éclairer avec d'autant plus de profondeur ce passage de l'invisible dans le visible. Cela parce que l'imperceptible travail du temps, l'angoissante vision de la mort et la tentation muette d'une auto-affirmation qui colorent cet extrait sont bel et bien rendus – entre autres choses et avec peu de mots – dans l'œuvre de Béla Tarr. Comment le cinéaste y parvient, et dans quelle mesure, c'est là ce que ce mémoire entend montrer.

⁸ Krasznahorkai, László (2012). *Satantango*. New York : A New Directions Books, pp. 4-5.

De par ces questions, il apparaît sans doute que mon angle d'approche est plus conceptuel que cinématographique. Soit, je ne suis pas spécialiste de cinéma. Or, comme le disait Deleuze, les cinéastes et les adeptes de cinéma n'ont pas besoin de la philosophie pour penser le cinéma. Ils en sont bien capables eux-mêmes. Ce pourquoi je ne saurais prétendre à offrir ici une analyse pointue des procédés filmiques contenus dans l'œuvre de Béla Tarr, ni à mettre en lumière les différentes écoles ou styles cinématographiques dont elle serait l'héritière ou l'avant-garde. Au mieux, cette étude thématique immanente à l'œuvre pourra-t-elle rebondir, de manière pertinente je l'espère, sur celles des spécialistes de cinéma. Seulement, je ne saurais fermer les yeux devant ce que l'on me donne à voir. Et je vois, dans ce cinéma qui n'est peut-être effectivement pas de la philosophie, mais qui en est certainement un interlocuteur notoire, au moins une sommation expresse à réfléchir à nouveau les concepts de temps, de monde et de subjectivité.

Chapitre 1. Du lieu : La poétique de la ruine

Dans le roman de László Krasznahorkai, le café héberge des araignées qui, dès les lumières éteintes et le propriétaire parti, s'activent à tisser chaque nuit ce qui, vraisemblablement, devrait être le travail de plusieurs mois :

The trouble always started after the last customer had gone and he had locked up, washed the dirty glasses, put things away and closed the ledger, at the point when he started to clean up, because then every corner, every table and chair leg, every window, the stove, the rising rank of nooks and shelves and even the line of ashtrays on the counter would be covered in fine webs. And the situation deteriorated from there because having once finished and lain down in the storeroom, quietly cursing, he could hardly sleep because he knew that, within a few hours, he himself would not be spared. [...] "And all this is nothing compared..." he complained to his wife. Because the scariest thing was that he never once saw an actual spider though at that time he'd stay awake all night behind the counter...⁹

En vain, le tenancier tente de se débarrasser des bêtes dont l'activité à elle seule résume tout le mouvement du roman ; l'impossibilité d'arrimer son projet à un environnement qui s'avère hostile à la moindre prétention humaine. La métaphore est d'autant plus percutante qu'elle revient dans le mot d'Irimiás qui parle de son plan comme d'une toile d'araignée, plan qui vise à séduire les « misérables » afin qu'ils laissent tomber, dans ses filets, leur confiance, leur détermination et, surtout, leurs dernières économies¹⁰. La philosophie occidentale pullule de métaphores arachnéennes et ce, d'Héraclite à Nietzsche, en passant par Érasme, Diderot et Spinoza. À en suivre Sylvie Ballestra-Puech, il s'agit même d'une figure qui « permet de distinguer les adeptes de la transcendance, qui méprisent le fragile tissage arachnéen, et les

⁹ *Satantango*, pp. 148-149.

¹⁰ Alors que Petrina expose à son maître son désir de fuir avant que les habitants ne découvrent la tromperie, ce dernier lui répond : "The network, jackass... [...] It's the network, that enormous spiderweb, as woven and patented by me, Irimiás... Am I getting this through your thick head ? Has light come on there ? Anywhere ?". *Satantango*, p. 210.

chantres de l'immanence, qui y trouvent une figure de la subtilité, voire de l'âme du monde »¹¹. C'est à l'évidence la seconde conception de cette figure qui nous permet d'apprécier la valeur de la métaphore de Krasznahorkai, reprise par Béla Tarr dans l'adaptation cinématographique de *Sátántangó*. En effet, c'est un peu à la manière de l'araignée que la désintégration corrode chaque objet, chaque corps et s'infiltré en chacun de leurs plis, sans n'être jamais exactement visible, mais plutôt suggérée par la matière qui parle par et pour elle-même, par-delà ou en dessous de l'action. Aussi la ruine est-elle funeste pour le personnage tarrien, comme l'est la toile pour l'Arachné de Dante qui repose tristement sur les lambeaux de son œuvre¹² avec « la conscience douloureuse de ce qu'elle a perdu et de ce qu'elle est en train de perdre »¹³. Et si la figure contient du tragique, c'est que c'est aussi à la manière du tenancier que les personnages s'essouffent à tenter d'entraver le travail invisible de la désintégration, se condamnant par-là à une mort par épuisement.

Si tout se déroule là, dans l'œuvre de Béla Tarr, sur fond de désintégration d'un univers sensible, c'est d'abord de ce fond – qui ne peut surgir que dans l'impression – que l'image doit se faire le signe. Ce chapitre entend montrer comment la composition esthétique de Béla Tarr supporte une poétique de la ruine et de son mouvement. La fonction de la ruine dans l'œuvre du cinéaste est à considérer de deux manières : d'une part, la mise en scène de la ruine comme espace filmique, d'autre part, l'en-ruine comme état (de l'objet, du lieu, des relations). Nous verrons comment cela agit comme facteur de dysfonction et d'étrangeté, étrangeté à soi et au monde, résultant dans une impossibilité physique et existentielle de l'habiter.

¹¹ Ballestra-Puech, Sylvie (2008). « Le Philosophe et l'araignée d'Héraclite à Nietzsche » dans *Hippocampe*, dossier « Dans la toile d'Arachné », no. 4, automne, p.41.

¹² Dante. *La Divine Comédie*, chant XII.

¹³ Ballestra-Puech, Sylvie (2006). *Métamorphoses d'Arachnée : l'artiste en araignée dans la littérature occidentale*. Genève : Librairie Droz, coll. « Histoire des Idées et Critique Littéraire », p. 86.

1.1 L'espace en ruines

Outre le père, la fille et la bande de tziganes, *Le Cheval de Turin* accueille un seul autre personnage, celui du voisin. Bien qu'il n'apparaisse que dans une seule scène, c'est de loin à lui que revient la plus grande portion des mots prononcés. Il entre un jour chercher de la *palinká* chez le père. Tandis que la fille se dirige vers la réserve pour remplir la bouteille, le père demande au visiteur pourquoi il ne s'est pas plutôt rendu au village, à quoi ce dernier répond que le vent l'a emporté. S'en suivent les paroles suivantes :

Père : How come ?

Voisin : It's gone to ruin.

Père : Why would it go to ruin ?

Voisin : Because everything's in ruins, everything's been degraded, but I could say that they've ruined and degraded everything.¹⁴

En plus du village du *Cheval de Turin* (qui n'apparaîtra pas à l'écran d'ailleurs), le manoir d'Almássy dans *Sátántangó*, l'hôpital des *Harmonies Werckmeister* et les édifices de *Damnation*, ne sont que quelques-uns des nombreux lieux en ruines que Béla Tarr met en scène. Or ces espaces ne sont pas de purs décors, si l'on doit entendre « décor » comme ce qui sert de cadre à l'événement diégétique. Plutôt, si le choix des lieux de tournage est si important pour le cinéaste¹⁵, c'est que chez lui l'espace filmique acquiert une puissance mémorielle et poétique autonome qui, justement, excède la diégèse – d'où, d'ailleurs, les multiples plans sur des paysages qui se passent totalement de personnage ou d'action. Pour le dire avec Fabien Meynier, le lieu :

¹⁴ Tarr, Béla (2011). *Le Cheval de Turin* [titre original : *A Torinói ló*]. T. T. Filmműhely, 61.03.

¹⁵ À quelques exceptions près (la tour de *L'homme de Londres*, l'appartement d'*Almanach d'automne* et la ferme du *Cheval de Turin*), les films de Béla Tarr sont tournés sur des sites réels rigoureusement choisis par le cinéaste et non pas en studio. À ce titre, il est intéressant de noter que le village de *Damnation* est une construction filmique. Comme nous l'apprend Kovács, « chaque rue, chaque racoin, chaque bâtiment est tiré d'un endroit différent » (*The Cinema of Béla Tarr*, p.15). Encore, on dit que Béla Tarr aurait visité toutes les petites villes portuaires d'Europe avant d'arrêter son choix sur Bastia en Corse, pour tourner *L'homme de Londres*.

dans ces moments d'intensité plastique et phénoménologique [...] signifie plus que ce qu'il représente et fait remonter à la surface de l'image, pourrait-on dire, un sens qui dépasse la simple addition d'un personnage et d'un paysage. Il fait « symptôme » dans le sens où l'on constate une incohérence, un problème entre le personnage et le paysage...¹⁶

Si l'espace n'est pas décor, c'est aussi parce que le personnage ne parvient pas à lui imposer ses déterminations ; au contraire, le plus souvent, c'est le milieu qui a préséance et s'imprime sur et dans les corps qui le traversent. C'est dire qu'en quelque sorte, c'est peut-être davantage le lieu qui habite les personnages, les gestes et les objets que l'inverse, et ce, jusqu'à leur (et nous) faire éprouver leurs limites.

En ce qui a trait à la ruine, on admettra sans difficulté qu'elle est le reste de ce qui a été, à un moment quelconque, autrement – une dégradation, en somme, qui marque la caducité de l'usage, au moins initial, du bâtiment, de l'objet, de la matière en question. La ruine nous met donc d'emblée en relation à ce qui n'est plus et, même devant les vestiges d'un bâtiment ou d'un objet que l'on n'aurait jamais vu dans sa forme originale, on aura tôt fait de reconstruire en esprit ce que celle-ci devait ou aurait pu être. Souvent, comme c'est le cas dans les premiers films de Béla Tarr, la ruine nous renvoie à l'Histoire et à la violence de ce que, depuis la Seconde guerre mondiale au moins, l'on a de plus en plus de réticences, et avec raison, à nommer son « progrès »¹⁷. On ne compte plus d'ailleurs les films qui travaillent et (re)construisent les

¹⁶ Meynier, Fabien (2014). « Du paysage au cinéma : à partir de *La prisonnière* de John Ford et *Le Tango de Satan* de Béla Tarr », Mémoire de master en Cinéma et théâtre (parcours Recherche études cinématographiques et visuelles), sous la direction de Loig Le Bihan. Montpellier : Université Montpellier III – Paul-Valéry, p. 50.

¹⁷ Walter Benjamin écrit, dans la neuvième de ses thèses : « Il existe un tableau de Klee qui s'intitule « Angelus Novus ». Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et même catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines

décombres de Berlin déchue, dont *Allemagne année zéro* (1948) de Roberto Rossellini, fut l'un des très brillants pionniers. Or chez Tarr, cette qualité factuelle ou historique des ruines tend à disparaître de plus en plus au cours de la deuxième période (dont on dira que le premier moment est *Damnation*)¹⁸. Pas totalement, cependant, et à ce titre on prendra l'exemple de *Sátántangó* où, à la toute fin du film, le médecin s'engage dans une marche essoufflée afin d'atteindre à la source de l'in vraisemblable son de cloche¹⁹ pour finalement rejoindre les vestiges de la chapelle du domaine de Hochmeiss où un homme, visiblement halluciné, frappe un tuyau en hurlant à répétition et sans reprendre son souffle : « *The Turks are coming ! The Turks are coming !* »²⁰. Il y a là toutefois superposition de deux moments historiques. C'est que si, à l'évidence, les cris de l'homme renvoient à l'occupation de la Hongrie par l'Empire ottoman (1541-1699), l'état de la chapelle et la mention de la narration elle-même (« during *the war* ») forcent à croire que la ruine ici est relative à une guerre beaucoup plus récente – la Deuxième, fort probablement. Sur une même pierre, dans un même clocher en ruines, résonnent donc conjointement les échos de deux conflits distincts. Or il n'empêche que les films de la maturité, en réduisant radicalement les références aux données sociologiques et politiques qui déterminent l'existence des personnages, exploitent l'univers des ruines davantage dans ce qu'il contient de puissances mémorielles et poétiques. Cela ne signifie pas pour autant que l'environnement perde en importance. Au

et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès. » Benjamin, Walter (2000). *Sur le concept d'histoire*. Paris : Gallimard, Folio/Essais, p. 434.

¹⁸ Il est à noter que Béla Tarr lui-même ne souscrit pas entièrement à cette distinction dans son œuvre. Pour lui, l'œuvre est continue. Voir *The Cinema of Béla Tarr : The Circle Closes*, pp. 5-6.

¹⁹ Si nous disons invraisemblable, c'est que ce son est le même que celui entendu par Futaki au tout début du film, moment que la narration anticipait ainsi : "One October morning before the first drops of the long autumn rains which fall on parched soil, which turn tracks into bog, and cut the town off, Futaki was woken by the sound of bells. The solitary chapel eight kilometers away, had no bell and its tower had collapsed during the war. The town was too far away, for its sound to carry here." *Sátántangó*, 9.09

²⁰ *Sátántangó*, 405.10.

contraire, si non moins réaliste, il devient la cible d'une stylisation toute particulière qui deviendra une des marques du cinéma de Béla Tarr.

La ruine devient donc, avec les films de la maturité, moins l'indice d'un contexte historique précis qu'un espace qui se fait à la fois évocateur et suffocant. Évocateur parce qu'il demeure attaché à un passé, mais d'un passé trouble, qui tient davantage à sa forme (*l'avoir-été*) qu'à son contenu (*le ce qui a été*). La ruine se fait donc le lieu où le passé rencontre, habite le présent, « où la terre vaut pour ce qui y est enfoui »²¹ et donc pour ce qui n'est pas d'emblée visible dans l'image. C'est en ce sens que l'espace de ruines possède des vertus symptomatiques : un passé y est refoulé qui refait surface au présent, compliquant ainsi l'ordre temporel chronologique du récit²². Or s'il est suffocant, c'est aussi parce qu'il déborde le présent de l'autre côté. C'est que, comme le souligne André Habib, « les ruines deviennent prospectives : leur charme mélancolique ne vient pas uniquement du spectacle de *ce qui n'est plus*, il provient du fait que ces ruines nous amènent à imaginer *ce qui ne sera plus* »²³. Ce mouvement, où surgit le possible de la mort, Habib le retrouve décrit dans un passage de *Salon de 1767*, de Denis Diderot, qu'il convient de citer en partie ici :

Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux ce monde ! Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent m'annoncent une fin et me résignent à celle qui m'attend.²⁴

²¹ Deleuze, Gilles (2009). *L'image-temps : Cinéma 2*. Paris : Minuit, Collection « Critique », p. 318.

²² « Du paysage au cinéma : à partir de *La prisonnière* de John Ford et *Le Tango de Satan* de Béla Tarr », p. 53.

²³ Habib, André (2011). *L'attrait de la ruine*. Crisnée : Yellow Now, pp. 13-14.

²⁴ Diderot, Denis (1995). *Salon de 1767*. Paris : Herman, p.701. Cité dans *L'attrait de la ruine*, p. 14.

De deux manières, donc, la ruine se trace un chemin vers l'invisible. D'un part, vers un passé qui n'est plus, mais dont elle conserve la trace comme autant de cicatrices, d'autre part, vers un avenir qui n'est pas encore, mais qu'elle rejoint en tant qu'elle en est l'indice. Or si ni l'un ni l'autre ne sont littéralement visibles dans l'image, ils y sont bel et bien en tant que présence de l'absence. Parce qu'en vérité, la ruine est insaisissable dans la souveraineté d'un présent, ce pourquoi elle excède nécessairement le cadre chronologique et spatial du récit. Et si la ruine est prospective, c'est qu'elle n'est jamais totale. En effet, le processus de ruinification atteint son achèvement dans la disparition concrète et totale de la chose. Or devant ses restes, nous nous confrontons au mouvement, non pas seulement au mouvement comme ce qui les aurait portés jusqu'à nous, mais au continuum de mouvement, à ce mouvement en train de se faire, au *temps qui passe*, précisément, et dans lequel s'inscrit toute existence, la nôtre y compris. Ce pourquoi il convient de penser que la catastrophe, entendue comme disparition, n'est pas exactement advenue dans l'œuvre de Tarr. La présence des ruines matérielles signale que la disparition est en train d'avoir lieu.

Au niveau de la composition, la ruine suppose également un mouvement tendant vers l'horizontalité. Éboulements, effondrements, affaissements, autant de phénomènes propres à la ruinification où le bâtiment s'étend à mesure qu'il perd en hauteur. Chez Tarr, cette tendance à l'aplanissement devient, dès *Damnation*, un des motifs récurrents de la caméra : en même temps que la longueur des plans s'accroît considérablement²⁵, le cadre s'élargit et les

²⁵ Le plan long devient rapidement un signe distinctif du cinéma de Béla Tarr. Jarmo Valkola précise en effet que « [à] une époque où les films contiennent en moyenne mille plans pour cent minutes de projection, les 145 minutes des *Harmonies de Werckmeister* en contiennent 39 ». Valkola, Jarmo (2003). « L'esthétique visuelle de Béla Tarr », Kristian Feigelson et Jean-Yves Malherbe (trad.), in *Théorème*, Kristian Feigelson (dir.), dossier « Cinéma hongrois. Le temps et l'histoire ». Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, p. 184.

mouvements de la caméra se font plus amples, moins hachés. Aux plans rapprochés sur les visages des personnages du *Nid Familial* et de *Rapports Préfabriqués* se substituent, dans les films de la seconde période, les travellings horizontaux sur un « “trop-plein” de paysage »²⁶ qui accueille des personnages devenus corpuscules. Cette réorientation stylistique, qui inscrit d’ailleurs le travail de Béla Tarr dans une continuité claire avec l’œuvre de Miklós Jancsó, vise à aplanir « les valeurs formelles du paysage »²⁷ pour rendre à l’image une malléabilité plastique qui puisse signaler l’appartenance de toute chose et de tout corps à un même milieu. Cette égalité dans le traitement des matières, d’ailleurs accentuée par l’utilisation du noir et blanc, apparaît clairement dans le très long travelling horizontal qui nous fait découvrir, dans la séquence d’ouverture de *Sátántangó*, un village que l’on croirait abandonné si ce n’était du bétail qui patauge dans les flaques de boue. La caméra, suivant à distance le mouvement des vaches, traverse lentement avec elles l’étendue boueuse et accueille dans son cadre les murs délabrés des bâtiments désaffectés et les piles informes d’objets quelconques comme autant de données signifiantes. Or c’est sans doute *Damnation* qui offre la tentative la plus manifeste d’unifier la matière dans un continuum plastique avec son long travelling sur le mur extérieur de la salle communautaire, parsemé d’ouvertures dans lesquelles apparaissent des individus figés, tout comme la pierre à laquelle on retourne et qu’on abandonne à nouveau pour voir réapparaître, dans une autre ouverture, une nouvelle masse de figurants immobiles, comme autant de corps fossilisés²⁸ (Annexe, figures 1-9).

²⁶ *Ibid*, p. 187.

²⁷ « Du paysage au cinéma : à partir de *La prisonnière* de John Ford et *Le Tango de Satan* de Béla Tarr », p. 9.

²⁸ C’est d’ailleurs de *Damnation* que le cinéaste dit, dans un entretien non-publié et accordé à Émile Breton en 2001 lors du Festival de La Rochelle : « C’est à ce moment là que j’ai commencé à voir autrement le cinéma. Pour moi, c’est un film-paysage. Quand on regarde un tableau, par exemple *La Chute d’Icare*, on voit au premier plan des personnages diversement occupés, et à l’arrière-plan on devine vaguement Icare tombant dans la mer – mais le tableau s’appelle quand même *La Chute d’Icare*. Car c’est

Comme le soulignait à bon droit Georg Simmel dans « Les ruines, un essai d'esthétique », la ruine entendue comme phénomène, fait converger des forces contradictoires que sont d'une part, la volonté édifiante de l'être humain (mouvement vertical) et d'autre part, l'aplanissement naturel (mouvement horizontal). Il écrit :

Mais cet équilibre unique entre la matière mécanique, qui pèse, qui s'oppose passivement à la poussée, et l'esprit, qui façonne, qui pousse vers le haut, est détruit à l'instant même où le bâtiment s'écroule.²⁹

Cet échec de l'entreprise humaine, sur laquelle la nature, à travers la ruine, reprend ses droits, est au cœur de l'esthétique tarrienne. Or cela dépasse l'image du bâtiment en ruine – le manoir d'Almássy, par exemple, que les intempéries ont creusé d'innombrables crevasses et où la chouette, une fois les hommes partis, semble avoir élu domicile – puisque dans l'œuvre de Tarr, la moindre histoire est une histoire d'empêchement, une histoire où la pluie et le vent contrarient sans cesse les projets et les déplacements. Aussi Fabien Meynier, dans son excellente étude comparative sur les valeurs du paysage dans *La prisonnière* de John Ford et *Sátántangó* de Béla Tarr, fait bien d'insister sur le déplacement géographique qui s'opère dans l'œuvre du cinéaste encore une fois à partir de *Damnation*. En effet, alors que les premiers films du cinéaste avaient pour cadre des milieux urbains, les films de la seconde période, à l'exception de *L'homme de*

bien de ça qu'il s'agit, c'est ça qui est important : comment faire passer la vie dans l'image par un processus autonome vis-à-vis de la narration. C'est avec ce film que je me suis rendu compte que l'histoire à raconter n'avait vraiment plus aucun intérêt. J'ai pu filmer un mur comme le ferait un peintre. Dans une scène qui se déroule, ce qui m'intéresse, c'est la pluie qui tombe, l'attente de l'événement le plus banal. Je pense que dans ce film l'histoire pourrait être racontée en à peine vingt minutes. Pour moi, l'important, c'est le temps, le ciel, les grues, les engins mécaniques d'un chantier, le regard ». Voir Breton, Émile. « Quelques jalons dans une œuvre vouée au noir » in *Vertigo*, no. 41, « Ne pas mourir », p. 100.

²⁹ Simmel, Georg (1998). « Les ruines, un essai d'esthétique », in *La Parure et autres essais*. Paris : Éditions de la maison des sciences de l'homme, p. 111. Cité Lericq, Mathieu (2012). *Le décor de ruines : l'espace comme promesse d'une mémoire*. Mémoire final de master 2, Sylvie Rollet (dir.), Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, p. 37.

Londres, prennent place dans la Grande Plaine hongroise. Cet élargissement du lieu de la fiction correspond, selon Meynier, au déplacement idéologique du cinéaste :

Les problèmes politiques acquièrent une dimension métaphysique, et c'est ce qu'illustre le passage des paysages urbains de Budapest aux paysages ruraux et désertiques de la Grande Plaine. Le terme de *puszta* qui est employé pour nommer cette région, définit bien la façon dont elle est perçue par les Hongrois ; comme le symbole du sacrifice aux envahisseurs extérieurs, puis l'abandon par le régime communiste. « Le mot *puszta*, d'origine slave et recouvrant la notion de steppe, prend alors la signification sémantique d'une sorte de terre brûlée et donne pour dérivés des mots comme "ravage", ou le verbe "dévaster". À travers la langue s'est ainsi transmise la mémoire d'une véritable catastrophe. »³⁰

Aussi la Grande Plaine fait, un peu à la manière des ruines matérielles et comme le disait Gilles Deleuze des déserts de Pasolini, « de la pré-histoire l'élément poétique abstrait, l'"essence" coprésente à notre histoire, le socle archéen qui révèle sous la nôtre une interminable histoire »³¹ ou, comme c'est davantage le cas chez Tarr, une éternelle répétition de l'histoire (sans grand H) comme déception. Non moins que l'édifice en ruines, la plaine devient le lieu d'absorption du personnage au sein d'une matière dont l'histoire le déborde de tous côtés. Mieux encore sans doute que les mouvements de la caméra dans le paysage urbain, les panoramiques quasi-photographiques de la plaine hongroise, théâtre « des traversées rectilignes et harassantes, trajets [des personnages] vers le néant, le rien, la mort sans doute, qui semblent absurdement toujours revenir au point de départ »³², reconduisent avec une force douloureuse le motif de l'horizontalité.

Or l'absorption du personnage par son milieu se joue aussi pour une large part à travers l'action du climat. Aussi la nature, qui n'est jamais clémente, affecte aussi bien la matière, l'édifice, que

³⁰ « Du paysage au cinéma : à partir de *La prisonnière* de John Ford et *Le Tango de Satan* de Béla Tarr », p. 22-23. La citation dans le texte est tirée de Molnár, Miklós (1996). *Histoire de la Hongrie*. Paris : Éditions Hatier, coll. « Nations d'Europe », p. 145.

³¹ *L'image-temps*, p. 317.

³² Wright, Lucie et Emeric de Lastens (2011). « Ecce homines » in *Vertigo*, no. 41, « Ne pas mourir », p. 91.

les corps eux-mêmes : c'est ainsi que le médecin, poursuivant maladroitement la petite Estike sous la pluie, s'étale de tout son long dans la boue. Et cette boue qui traverse l'œuvre, et avec elle la pluie, le vent et les déchets qui jonchent les routes, accusent fortement la difficulté du personnage à se tenir debout : le pas n'est jamais décidé sur un sol qui est toujours ou bien glissant ou bien encombré. En sorte que tous les déplacements du personnage tarrien intègrent constamment au calcul le risque d'un effondrement qui est toujours là en puissance. Sur ce sol qui n'a rien d'un support solide, tous les mouvements se chargent d'une difficulté supplémentaire. Corinne Maury écrit, dans *L'attrait de la pluie* :

Béla Tarr filme l'homme saisi dans le vécu de la pluie, affecté par sa charge, qui attend. Cette pluie obstinée pousse le corps qui s'abrite à habiter la lisière des lieux. Le cinéaste n'expose pas le mauvais temps comme une forme à défier ou un obstacle artificiel à franchir. Par sa chute incessante, la pluie étrangle le paysage et immobilise ces coins du monde en accentuant leur désolation. Dès lors, le temps qu'il fait et le temps qui passe s'entrelacent ; cet enchevêtrement figure le mouvement d'un empêchement et retient les êtres à la périphérie de leur existence.³³

Et si le temps qu'il fait maintient effectivement les êtres à la périphérie des lieux et de leurs existences, c'est que les corps en sont littéralement imbibés, accusant par là la dépendance du personnage à son milieu. C'est le brouillard de *Damnation* qui occupe très souvent la profondeur de champ, estompant les reliefs³⁴ en même temps que les silhouettes des personnages ; c'est l'averse s'abattant sur les habitants de *Sátántangó* assis à l'arrière du camion, lors du voyage à travers la plaine qui doit les mener vers des jours meilleurs, la pluie leur collant à la peau, embuant leurs lunettes, alourdissant leurs vêtements, donnant l'impression que leurs visages ramollis et l'étendue boueuse derrière eux partagent une même texture³⁵ (Annexe, figures 10-11); c'est le vent qui pousse de derrière Schmidt et Futaki, en route pour le village, trop fort pour ce

³³ Maury, Corinne (2013). *L'attrait de la pluie*. Crisnée : Yellow Now, p. 15.

³⁴ « Tant de nuits », p. 118.

³⁵ Voir l'excellente description détaillée de cette scène par Fabien Meynier dans « Du paysage au cinéma : à partir de *La prisonnière* de John Ford et *Le Tango de Satan* de Béla Tarr », p. 27.

que semble être capable de supporter ce dernier, dont la jambe faible ralentit l'allure ; ce sont, encore et surtout, tous ces corpuscules disparaissant ou apparaissant dans l'horizon, petits points tenus à distance et se mêlant, comme en des égaux, à la matière hostile du paysage.

Or si la matière du paysage et le personnage lui-même en viennent à se fondre, où se trouve donc l'incohérence que nous soulevions plus tôt entre eux ? C'est qu'au fil de la ruinification, l'espace se constitue en un espace inhabitable, incapable d'accueillir l'ici et le maintenant. Il se fait ainsi lieu de passage que l'on traverse à défaut de pouvoir l'investir, un lieu où les habitudes sensori-motrices elles-mêmes sont la cible du mouvement de désintégration. Cette terre qui, pour reprendre l'expression de Corinne Maury, « se présente par ses sols humides comme une matière poreuse qui a amassé en elle des déluges passés »³⁶ est avant tout un lieu qui ne peut jamais se constituer en refuge. On est loin ici de la maison de Bachelard, espace de la stabilité de l'être, qui contient et accueille les rêveries en même temps qu'elle est travaillée par elles en tant qu'elle a pour fonction un habiter qu'il faut entendre, entre autres choses, comme « une réplique imaginaire de la fonction de construire »³⁷. À l'inverse, parce qu'elles évoquent l'aplanissement, « [r]êver dans les ruines, c'est sentir que notre existence cesse de nous appartenir et rejoint déjà l'immense oubli »³⁸.

C'est en effet à un tel constat que sont réduits les habitants de *Sátántangó* lorsqu'ils atteignent enfin ce fameux manoir d'Almássy qui doit servir de bâtiment au projet d'Irimiás, désormais leur également, de fonder une coopérative où « personne n'est impuissant, où chacun vivra en

³⁶ *Ibid*, p. 13-14.

³⁷ Bachelard, Gaston (2005). « La maison; De la cave au grenier; Le sens de la hutte » dans *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, p.35.

³⁸ Starobinski, Jean (1964). *L'Invention de la liberté (1700-1789)*. Genève : Albert Skira, p. 180. Cité dans *L'attrait de la ruine*, p. 82.

paix et se sentira en sécurité »³⁹. Or l'espérance d'enfin trouver protection contre l'hostilité du monde déserte bien vite le petit groupe formé de Futaki, des Halics, des Kráner, des Schmidt et du directeur d'école. En effet, le contraste est frappant entre la promesse d'une plénitude et l'espace vidé, littéralement en ruines, du manoir qui doit lui donner corps. L'image est sombre, on y voit que très peu, qu'un sol jonché de débris, que des murs délabrés à la lumière de la torche que porte une Mrs. Kráner à la démarche pesante, incertaine. « How could those poor fellows heat all this ? », se demande-t-elle bientôt alors que l'on devra entendre « How *will* we heat all this ? ». La prochaine séquence découvrira, au moyen d'un travelling horizontal, les visages des huit personnages, découvrant eux-mêmes la tromperie et sinon l'impossibilité, au moins l'extravagance de l'entreprise qui est comme ravalée par la poussière sous leurs pieds. L'excitation retombée, quelques paroles accompagneront les gestes des personnages préparant leurs couchettes. La séquence se clôt avec un travelling sur les corps allongés des dormeurs, entassés comme pour se protéger du froid, mouvement qu'accompagne une voix décrivant tour à tour les rêves des différents personnages : Halics est la victime d'une tentative de meurtre par noyage ; le directeur d'école agresse un homme dans un parc désert sous le regard embarrassé de médecins ; la terre tremble sous les pieds de Schmidt qui se réfugie dans la poitrine de sa femme à qui il a arraché la chemise de nuit ; Mrs Halics écorche contre son gré le dos de Mrs Schmidt après avoir laissé glissé son chapelet dans l'eau de la baignoire ; Mrs Kraner, dont la maison brûle, y retrouve son mari mangeant tranquillement comme si rien n'avait cours ; Mrs Schmidt, devenue oiseau, ne parvient pourtant pas à échapper aux insultes de son mari ; les épaules brisées par une barre de fer, Futaki, en larmes, ne parvient plus à distinguer le jour de la nuit. Aussi, si le manoir accueille des rêves, ce n'est pas à la manière de la maison qui sert de niche aux songes.

³⁹ *Sátántangó*, 206.00. Notre traduction.

Au contraire, là le rêve y est cauchemar, décliné, selon le cas, sous la forme de l'empêchement, de la disparition ou de la violence subie ou perpétrée.

Aussi l'espace affecté par la ruinification n'a-t-il rien d'un sol solide. Une telle esthétique relève plutôt d'une poétique du périssable : dans la matière désintégrée de l'édifice humain, celle du manoir d'Almássy par exemple, qui un jour accueille le bruit des machines et celui des pas afférés des travailleurs, ou encore dans l'étendue boueuse de la *puszta*, d'où émane comme dans un hors-champ l'écho de la marche militaire de l'envahisseur, apparaît non seulement la trace de ce qui n'est plus, mais aussi le caractère précaire de toute construction. Aussi, si la ruine signale la disparition d'un monde, ce n'est pas seulement relativement au passé : sa fragilité est également celle d'un présent, incapable de se donner en garantie.

1.2 Le dysfonctionnel : de l'objet au geste

Si le bâtiment en ruines est matériellement aboli en tant qu'espace habitable (le manoir d'Almássy, l'hôpital des *Harmonies*), certains espaces pourtant accueillent différemment le procès de décomposition. C'est le cas du huis-clos d'*Almanach d'automne*, où c'est moins l'appartement comme tel qui est atteint que les objets et les personnages qui le meublent. De tous les longs-métrages de Béla Tarr, *Almanach* est sans doute celui qui fait apparaître avec le plus de clarté la perte de fonction de l'objet relative au phénomène de la ruinification, et cela même sans ne jamais rendre littéralement visible l'altération physique de la matière. C'est que la ruinification atteint davantage l'habiter que l'habitat lui-même. J'avancerai ici, d'ailleurs, que cette puissance de faire apparaître le dys- ou le non-fonctionnel dans l'impression est une des plus grandes forces du cinéma dit soustractif, ou de la raréfaction. C'est qu'en épurant le

développement narratif et en distendant le temps, et cela entre autres choses, ce cinéma parvient à rendre compte de la perte d'usage ou du détraquement sans ne jamais en faire explicitement mention. Et c'est là en effet un lourd paradoxe que de devoir disposer de ce qui doit faire défaut, de l'insolite sans le porter dans son autre, c'est-à-dire sans nous le familiariser d'abord, ou sans n'avoir recours – et c'est le plus souvent – à la métaphore. D'ailleurs, peut-être le cinéma, parce qu'il est d'abord un médium optique et sonore, peut-il produire plus facilement l'affection relative à l'étrangeté que la littérature qui est, en quelque sorte, contrainte de *nommer* l'inutile ou l'anormal⁴⁰. Ainsi le vide, le délabrement de l'outil que doit décrire Krasznahorkai lorsque le médecin entre dans l'usine désaffectée, mais que l'adaptation cinématographique compose sans en aviser outre mesure le spectateur :

He was on the ground floor of the abandoned building, with two stories above him. The silence was overwhelming. Ever since anything halfway useful had been removed from here, this vast, dark, dry space rang with its own emptiness: to the right of the door there were a few old fruit crates, and iron trough of uncertain function, and a crudely banged-together wooden box saying IN CASE OF FIRE without any sand in it.⁴¹

Dans cette description, la perte d'usage apparaît comme en un deuxième temps. On nous dit en effet que tout ce qui était passablement utile a été retiré du bâtiment à l'abandon : aussi *construit*-on un espace incomplet à même la mention d'une absence là où l'image cinématographique se contentera de suggérer l'absence sans la nommer en *composant* un espace vidé. Encore, ce que le cinéma détient que la photographie ne possède pas, c'est le temps dont l'inutile ou l'inhabituel a besoin pour se faire voir, ce temps où rien ne se passe sinon le temps lui-même et qui est le tour

⁴⁰ *L'année dernière à Marienbad* (1961) d'Alain Resnais et d'Alain Robbe-Grillet où A (Delphine Seyrig) mime par des gestes artificiels et visiblement inconfortables les paroles d'une mémoire qui l'implique, mais qu'elle ne partage pas, celle de X (Giorgio Albertazzi), me semble incarner un des plus grands exemples de cette puissance.

⁴¹ *Sátántangó*, p. 68.

de force de l'image tarrienne. Nicole Brenez, dans l'introduction de son étude du concept de figure au cinéma, écrit :

C'est à ce titre que la méthode prend acte du génie du cinéma qui, en tant que celui-ci délie les choses et leurs découpages normés, est investi d'une puissance figurale spontanée, ainsi que l'écrivait par exemple Siegfried Kracauer en 1927 : « Le désordre des déchets reflétés dans la photographie ne peut être plus nettement explicité que par la suppression de toute relation habituelle entre les éléments naturels. Mener celle-ci à bien est une des possibilités du cinéma ». De sorte que la visée la plus difficile et souvent considérée comme la plus haute sera, précisément, d'accéder à une exactitude nécessairement critique, selon laquelle le cinéma ne reflétera pas les choses selon nos accommodements usuels au visible et au réel. « Pas seulement des rapports neufs, mais une manière neuve de ré-articuler et d'ajuster. »⁴²

En effet, il s'agit moins d'exprimer de nouveaux rapports que de ré-organiser les relations qui, tant qu'elles demeurent habituelles, conduisent nécessairement à l'abolition de la singularité des choses, des lieux ou des personnages dans l'acte de reconnaissance du spectateur ; en quoi tient précisément le destin du représenté (en tant qu'il est saisi comme *analogon* de la « réalité »). Or la suppression par leur métamorphose des connexions « naturelles » et univoques permet de dégager au contraire toutes les puissances de suggestion du visible, à laquelle n'accède jamais la saisie spontanée qui présuppose de l'objet et s'occupe de ses valeurs figuratives formelles et à laquelle répond le cinéma commercial du « prêt à regarder »⁴³ qui fonctionne autour d'une intrigue forte et le plus souvent nourrie de clichés afin d'assurer un repérage « mécanique » du spectateur. C'est ce qui fait dire à François Laplantine que le cinéma, le *bon* cinéma nous rend la vue, au sens d'un voir à nouveau :

⁴² Brenez, Nicole (1998). *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*. Paris, Bruxelles : De Boeck Université, p. 12. La première citation est tirée de Kracauer, Siegfried (1996). « La Photographie », in *Le Voyage et la Danse. Figures de ville et vues de films*, Philippe Despoix éd., tr. Sabine Cornille, Paris : Presses Universitaires de Vincennes, p. 57. La seconde de Bresson se trouve dans Bresson, Robert (1975). *Notes sur le Cinématographie*, Paris : Gallimard, p. 108.

⁴³ Laplantine, François (2007). *Leçons de cinéma pour notre époque. Politique du sensible*. Paris; Caen : Téraèdre et Revue Murmure, p. 43.

Le but du dispositif filmique [...] ne consiste pas à faire rentrer le réel dans un cadre, mais à effectuer la démarche inverse. Le cadre ou plutôt le processus consistant à cadrer, à décadrer, à recadrer autrement conduit à renouveler notre regard du réel, à l'arracher au cadre des conventions dans lesquelles il se trouvait enfermé. C'est bien le mode de cadrage qui est susceptible de *mettre le réel à l'épreuve*.⁴⁴

Aussi, si dans l'œuvre de Béla Tarr le mouvement de la ruine ne s'articule pas seulement dans la forme ou l'état de la matière, c'est que cette ré-organisation (ou dés-organisation) affecte aussi bien les tissus de relations et les modalités d'usage des objets (qu'ils soient concrètement défectueux ou non). Ainsi, dans *Almanach d'automne*, à l'exception des tasses dans lesquelles on boit le café, du piano duquel Miklós, éreinté, tire une faible mélodie et des tables et des chaises sur lesquelles on dispose des corps et des objets (quand on s'évite de les envoyer voler à la figure de l'ennemi), la fonction du mobilier – qui d'ailleurs n'en finit plus d'obstruer le cadre, suivant les incessants déplacements de la caméra – est purement décorative. Ce sont, par exemple, les innombrables bibelots, les quelques meubles dissimulés sous des draps blancs ou encore le cadre recouvert du même papier peint que celui qui couvre le mur dans la scène de mariage à la toute fin du film, mais surtout le vase lourdement orné sur lequel s'ouvre le tout premier plan du film et auquel la caméra retournera sans ne jamais nous permettre de lui attribuer de signification particulière; objet d'une pure présence qui n'est pas sans rappeler, d'ailleurs, le fameux bronze de Barbarie du *Huis clos* de Jean-Paul Sartre auquel Garcin retourne sans cesse pour y poser les mains, mais qui ne sert strictement à rien. Dans d'autres cas, c'est pourtant le recouvrement d'une fonction perdue qui marque l'étrangeté, qui fait trouble. Nous pensons, entre autres, à la cloche de la chapelle de *Sátántangó* qui ne devait plus sonner et qui pourtant sonne, déclenchant tour à tour l'inquiétude de Futaki et du médecin.

⁴⁴ *Ibid*, p. 21.

Dans la perte ou le détournement de fonction qui est l'effectivité propre à la ruinification, les objets deviennent des objets qui, parce qu'ils ne peuvent plus répondre aux attentes, déçoivent, comme le manteau de Halics :

It's raining. Awful weather. (...) It destroys everything. Look at the state of this coat ! It used to be as soft as butte and now... it's so dried out, if I want to sit I have to break it. Look ! Here, at the groin, with the edge of my hand... that's how I do it... It's softness, you know, that's what's gone... Totally gone... Then the wind... it can't keep that out either... The whole thing's cracked. The leather's falling apart. You go here and there... can't sit at home all the time... and it gets soaked inside and outside...⁴⁵

En effet la fonction, en tant qu'elle est un *en-vue-de-quoi*, peut être entendue comme la promesse relative à l'objet. En tant qu'elle est usage conventionnel, c'est-à-dire qui se maintient dans la durée et s'offre en garantie, la fonction a un effet stabilisant. L'environnement qui répond de sa fonction est un espace sécurisant, utile, *saisissable* pour le sujet qui s'y meut. Or dans la perte d'usage, les objets échappent à leur « description organique », celle qui ne retient, comme le soulignait Deleuze, que ce qui intéresse de la chose⁴⁶, pour passer dans une durée où ils deviennent inquiétants. Il ne s'agit pas ici de l'objet de musée qui, en même temps qu'il ne sert plus, se conserve pourtant comme le signe « officiel » de cette fonction perdue. L'objet de musée, en quelque sorte, *rassure*, réitère la signification en tant qu'il est placé-là pour sa conservation, alors que l'objet construit par l'image cinématographique de Béla Tarr apparaît davantage comme cet objet que l'on aurait laissé-là, un objet oublié, abandonné au hasard et aux intempéries, à l'espace et au temps de l'en-ruines. Cet objet, contrairement à la pièce exposée au musée qui devient ultimement son propre signe, se devient lui-même étranger en même temps qu'il porte obstacle à qui veut en faire usage – la chaise disparaît sous le drap et se refuse au corps épuisé qui voudrait s'y asseoir. Lorsque l'espace n'accueille plus que ce type d'objets,

⁴⁵ *Sátántangó*, 136.15.

⁴⁶ *L'image-temps*, pp. 63-64.

comme c'est le cas notamment dans *Almanach d'automne*, il signale l'impossibilité d'un lien ou, c'est l'équivalent, le lieu d'une rupture entre l'être et le (ce) monde. "I've always lived in someone's else flat. Never connected to things or furniture, always someone's else so luckily it was easy to leave⁴⁷", confie Anna, l'infirmière, à son amant. C'est ainsi que celle qui n'a jamais été nulle part que de passage longe l'appartement de Hédi davantage qu'elle n'y vit, c'est-à-dire comme on parcourt la ruine hostile, à défaut de pouvoir l'habiter.

Dans ce monde en perte de réalité fonctionnelle qui ne peut plus de ce fait se garantir comme assise à l'action, cette dernière est nécessairement vouée à l'empêchement ou au détraquement et cela même, et peut-être surtout, quand elle demeure « intacte » en vertu d'une fonction ancienne devenue caduque. Aussi, si les personnages tarriens agissent, c'est souvent en tant que leurs gestes sont affectés de troubles – anormaux, bizarres, dysfonctionnels, artificiels⁴⁸ ou encore, et c'est le plus souvent, tout simplement vains. Tout se passe en effet comme si le monde, au lieu de servir de support au sujet agissant, ravalait toutes les tentatives d'un agir qui, poussé à sa limite, devient totalement inutile – c'est le médecin qui replace sans cesse les objets disposés sur son bureau quant bien même ceux-ci n'ont vraisemblablement pas été déplacés, ni par lui, ni par personne d'autre puisqu'ils ne servent plus – ou carrément destructeur – ce sont les disciples d'Irimiás qui ne se contentent pas de faire leurs valises, mais s'empressent de saccager, en même temps, leurs seuls biens avant le départ ; *c'est*, disent-ils, *pour ne pas les laisser aux gitans*⁴⁹. Dans ce dernier cas, ce sont les personnages eux-mêmes qui se chargent d'accomplir la ruination. Or il n'est pas rare dans l'univers tarrien que les personnages, engagés dans un

⁴⁷ Tarr, Béla (1984). *Almanach d'automne* [titre original : *Őszi almanach*]. Mafilm, 05.36.

⁴⁸ *L'image-temps*, p. 13.

⁴⁹ Les deux exemples sont tirés de *Sátántangó*.

espace inhospitalier, en viennent à développer des attitudes destructives, pour eux-mêmes et pour les autres.

Il faut mentionner cependant qu'à cet empêchement moteur des personnages, de plus en plus accusé au fil de l'œuvre – que peuvent faire en effet les personnages du *Cheval de Turin* sinon se vêtir, se dévêtir et manger une énième pomme de terre ? – ne correspond pas d'emblée une entière naïveté. C'est ce que suggèrent, en tous cas, les longues tirades du voisin du *Cheval de Turin*⁵⁰, de Karrer de *Damnation*⁵¹, de Hédi dans *Almanach*⁵² et encore celle de Mr. Eszter dans

⁵⁰ À la suite de l'échange rapporté au tout début de la section 1.1, il poursuit longuement : "Because everything's in ruins, everything's been degraded, but I could say that they've ruined and degraded everything. Because this is not some kind of cataclysm, coming about with so-called innocent human aid. On the contrary... It's about man's own judgment, his own judgment over his own self, which of course God has a big hand in, or dare I say, takes part in. And whatever he takes part in is the most ghastly creation that you can imagine. Because, you see, the world has been debased. So it doesn't matter what I say, because everything has been debased that they've acquired, and, since they've acquired everything in a sneaky, underhanded fight, they've debased everything. Because whatever they touch, and they touch everything, they've debased. This is the way it was until the final victory. Until the triumphant end. Acquire, debase, debase, acquire. Or I can put it differently if you'd like, to touch, debase and thereby acquire, or touch, acquire and thereby debase. It's been going on like this for centuries. On, on and on. [...] One was the constant loser, the other was the constant victor. Defeat, victory, defeat, victory. And one day, here in the neighbourhood, I had to realize, and I did realize, that I was mistaken, I was truly mistaken when I thought that there had never been and could never be any kind of change here on earth. Because, believe me, I know now that this change has indeed taken place." *Sátántangó*, 61.13.

⁵¹ Au *Titanik Bar* où travaille le mari de l'amante de Karrer et où elle même chante, les trois personnages discutent, comme lassés. Karrer propose au mari de participer, pour une grande somme d'argent, à une magouille qui nécessite un voyage à travers le pays, en espérant ainsi profiter de son départ pour passer plus de temps avec sa femme. S'en suit ce monologue : "This way it's a nice family story. But it finishes like any other story. And all stories end badly, because they are always stories of disintegration. The heroes always disintegrate and they disintegrate in exactly the same way. Because if they didn't disintegrate it would be resurrection not disintegration. And I'm talking about disintegration not resurrection. Eternal and irrevocable disintegration by the way. Since what is about to happen here is just one of the million forms of ruin, and a rather petty form at that. So if they put you in jail because of your debts, you can't count on temporary ruin, because this kind of ruin is final, as ruin generally is. At the same time there might be just a way to arrest this inevitable ruin. Mainly with money and not by playing the hero. Needless to say it doesn't help the inevitability of this breakdown. It can merely cover over a crack for a moment." Tarr, Béla (1988). *Damnation* [titre original : *Kárhozat*]. Hungarian Film Institute, 25.50.

⁵² Hédi se confie à Miklós : "A long, long time, it lasts... sticking to a lie because it gives you a hold. The unadmitted truth is that you can't face the fact that it's all over. I always lied to myself that it wasn't all over, there's still something, not now... but soon, later... (...) Bodies recognize each other... souls have

Les Harmonies Werckmeister sur l'inévitable destruction des choses. Ce type de dialogue, hautement poétique, devient un autre des motifs des films de la seconde période, marquant souvent une disharmonie, une inconsistance entre la situation misérable du personnage et sa tendance au lyrisme. En effet, Kovács nous rappelle que :

While in the first period the characters behaved and talked in ways that are consistent with their environment – even though they were carefully individualised characters, unlike in most documentary-fiction-style films – in the second-period films most of the characters talk as if they do not belong to their environments.⁵³

C'est que le personnage, surtout dans le cas du monologue de Karrer, semble se détacher par les mots de la situation de laquelle il est pourtant bel et bien prisonnier pour discourir vaguement sur le mouvement qui l'enserme. Et dans ce cas très précis, la discordance est d'autant plus forte que la caméra se détache de la scène, de la situation narrative, pour faire apparaître un mur noir, sur le fond duquel la voix de Karrer se fond bientôt au son de la pluie qui servira de trame sonore au prochain plan⁵⁴, comme si, dans cette brèche narrative et figurative, l'énonciation retournait à son lieu d'origine, l'image noire comme condition de toute apparition. Or si ces envolées lyriques nous paraissent étranges, impromptues, elles n'en sont pas moins d'autres formes d'errances, le seul moyen pour les personnages d'occuper le quotidien de leurs existences en ruines. Le prochain plan, d'ailleurs, en est un où l'on voit Karrer s'éloigner.

Si Béla Tarr met en scène un monde en proie à la ruinification, c'est donc dans un double sens.

Ce procès affecte aussi bien la réalité matérielle (l'édifice en ruines) que la réalité fonctionnelle

gone... it's over... (...) But what can you do... dream... (...) So many times I dreamed... about one more encounter, what it would be like after fourteen years, but then... I don't want to see hair that had once been black be grey. I don't want... to see realities... then no future... Why, isn't there anyone, who you really think... it won't work? Can nobody manage that?" *Almanach d'automne*, 02.16.

⁵³ *The Cinema of Béla Tarr*, p. 49.

⁵⁴ *Ibid*, pp. 68-69.

(la machine qui ne sert plus, ou qui sert autrement, le geste ou la parole incongrus). Cette double affectation lui permet de souligner avec d'autant plus de force l'effet du phénomène de désintégration. C'est qu'en même temps qu'il se désintègre, le monde lui-même perd sa fonction : celle de se faire support, d'accueillir un personnage qui puisse l'habiter. En d'autres termes, il s'agit pour le personnage de composer avec un monde qui ne sait pas tenir ses promesses. Gilles Deleuze écrit :

Le fait moderne, c'est que nous ne croyons plus en ce monde. Nous ne croyons même pas aux événements qui nous arrivent, l'amour, la mort, comme s'ils ne nous concernaient qu'à moitié. Ce n'est pas nous qui faisons du cinéma, c'est le monde qui nous apparaît comme un mauvais film. (...) C'est le lien de l'homme et du monde qui se trouve rompu.⁵⁵

Dans ce contexte, qui est celui de l'après-guerre, ce que le cinéma peut et doit faire, nous dit Deleuze, c'est de se faire *intention visible d'un monde* sur le fond d'une rupture – par delà l'illusion et les exigences d'une vraisemblance. S'il faut avec lui considérer cette tentative comme l'enjeu premier du cinéma moderne, on devra constater alors que l'œuvre de Béla Tarr hérite au moins là d'un point de départ : le dédit d'un monde devenu intolérable. Le monde est mort au moment même où ses promesses ont échoué et meurt encore à mesure que les nouvelles promesses tombent – c'est le premier constat. Mais son spectre demeure à travers les ruines et à travers les tentatives des êtres qui veulent (parce qu'ils en ont besoin) se le donner, un peu comme le Dieu de Nietzsche, ici à travers les gestes mécaniques et détraqués des corps qui traversent maladroitement l'étendue asignifiante : ce que filme Tarr, ce sont les vestiges d'un monde toujours en train de disparaître et les étranges serments de fidélité que s'entêtent à lui prêter des êtres qui, s'ils le savent perdu, refusent de s'y résoudre.

⁵⁵ *L'image-temps*, p. 223.

Martin Heidegger disait, dans *Bâtir habiter penser*, que l'on ne peut bâtir que lorsque l'on habite et que l'habiter est un mode essentiel de l'être-au-monde : *bauen* (bâtir), du vieux *buan*, veut dire à l'origine « habiter », et « [*b]auen, buan, bhu, beo* sont en effet le même mot que notre *bin* (suis) »⁵⁶. Ainsi la manière dont l'être humain est au monde, précise-t-il, est le *buan*. Or si l'espace en-ruines que déploie l'image de Béla Tarr est justement ce sol d'où émane, en même temps que le souvenir de tous les déluges passés, la vanité de l'ambition humaine, il n'est pas surprenant que les personnages ne parviennent pas, ou que très rarement, à y édifier quelque chose et à s'y tenir eux-mêmes.

Nous avons vu dans ce chapitre que l'image tarrienne signale le vide d'une absence, celle de ce qui a été perdu en même temps que celle de ce qui marche vers sa fin. Dans cet environnement qui ne fait plus monde, ne restent plus que les errances et les gestes inadéquats des corps qui en sont réduits à accumuler le temps qui passe. Or il reste de ce temps bien des choses à dire. Ce thème fera l'objet du prochain chapitre, afin de montrer comment c'est lui qui, ultimement, fait la plus grande place au néant dans l'œuvre de Béla Tarr.

⁵⁶ Heidegger, Martin (1958). « Bâtir habiter penser » dans *Essais et conférences*, Gallimard, Paris, p. 173.

Chapitre 2. Du temps : L'épreuve du perceptif

L'œuvre-maîtresse de Béla Tarr, *Sátántangó*, s'étend sur plus de sept heures. Ce n'est pourtant assurément pas l'histoire en tant que telle qui commandait une telle durée. Celle-ci pourrait être résumée rapidement de cette manière : dans un village visiblement en voie de devenir village-fantôme, les derniers habitants, plongés dans une misère autant financière qu'existentielle qui n'a de cesse de se décliner en trahisons et en petites escroqueries, apprennent le retour d'Irimiás dont on leur avait pourtant annoncé la mort un peu plus d'un an plus tôt. Ce retour coïncide avec le suicide de la cadette Horgos, Estike, duquel Irimiás et son acolyte Petrina profitent pour imprimer un sentiment de culpabilité à la collectivité qui, plus dépourvue que jamais, s'engage alors aveuglément dans le projet du messie, et avec tout ce qui lui reste d'argent et d'énergie, celui de fonder à quelques kilomètres du village une coopérative où seront enfin à leur entière disposition, assure Irimiás, bonheur et prospérité. L'une des dernières scènes du film nous offre à voir deux employés de bureau qui corrigent un rapport qui consacre la tromperie, rapport rédigé par Irimiás et dans lequel il célèbre la naïveté de ses proies. C'est donc l'histoire d'une promesse déçue, encore une fois.

Pourquoi donc, alors, Béla Tarr s'est-il donné pour tâche de réaliser un film-fleuve ? Dans l'article « Voir avec perte », Evgenia Giannouri rapporte une anecdote relatée déjà par Gus Van Sant dans « La caméra est une machine ». Après une projection des *Harmonies Werckmeister*, Béla Tarr est appelé à se justifier sur la durée (environ cinq minutes) du plan de la foule marchant

vers l'hôpital, à quoi celui-ci répond : « *Parce qu'il y avait une grande distance à parcourir* »⁵⁷.

Giannouri écrit :

Le caractère pragmatique de sa réponse est trompeur : en l'absence d'indications sur le départ et la destination de la foule, éludés l'un comme l'autre par le plan-séquence, l'espace « diégétique » à parcourir demeure parfaitement arbitraire. Or, la réponse de Béla Tarr cache une pirouette intellectuelle intéressante. À la question : « Quel temps ? », le cinéaste répond : « Tel espace », traduisant la durée en distance. À sa façon, il réaffirme l'hypothèse aristotélicienne qui définit le temps comme stricte mesure de l'espace parcouru...⁵⁸

Cette conclusion semble pourtant poser problème dans la mesure où la réponse de Béla Tarr accuse non pas tellement l'espace comme tel, la trajectoire, que le *trajet* accueilli par lui. Il faudrait donc dire, plutôt, qu'à la question : « Quel temps ? », le cinéaste répond : « Tel *mouvement* ». C'est d'ailleurs à quoi semble se résoudre Giannouri lorsqu'elle poursuit en disant que l'espace, pour être converti en durée et vice-versa, exige cependant qu'un corps le traverse, qu'il soit le lieu d'un parcours. C'est celui-là, écrit-elle, qui « établit un lien « physique » entre l'espace et le temps » et qui « produit une fidélité au monde, laquelle n'est plus seulement de l'ordre de la représentation et des apparences »⁵⁹. Aussi cette réponse est-elle peut-être finalement plus proche des thèses de Henri Bergson que de celles d'Aristote. Le premier écrit :

Il est vrai que, lorsque je regarde ma main allant de *A* à *B* et décrivant l'intervalle *AB*, je me dis : « l'intervalle *AB* peut se diviser en autant de parties que je le veux, donc le mouvement de *A* en *B* peut se diviser en autant de parties qu'il me plaît, puisque ce mouvement s'applique sur cet intervalle. » Ou bien encore : « à chaque instant de son trajet, le mobile passe en un certain point, donc on peut distinguer dans le mouvement autant d'étapes qu'on voudra, donc le mouvement est infiniment divisible. » Mais réfléchissons-y un instant. Comment le mouvement pourrait-il *s'appliquer sur* l'espace qu'il parcourt ? comment du mouvement coïnciderait-il avec de l'immobile ? comment l'objet qui se meut *serait-il* en un point de son trajet ? Il y *pass*e, ou, en d'autres termes, il *pourrait y être*. Il y serait s'il s'y arrêta ; mais, s'il s'y arrêta, ce n'est plus au même mouvement que nous aurions affaire. C'est

⁵⁷ Van Sant, Gus (2004). « La caméra est une machine » in *Trafic*, no. 50, « Qu'est-ce que le cinéma ? », Paris : P.O.L.

⁵⁸ Giannouri, Evgenia. « Voir avec perte » in *Vertigo*, no. 41, « Ne pas mourir », p. 109.

⁵⁹ *Ibid*, p. 109.

toujours d'un seul bond qu'un trajet est parcouru, quand il n'y a pas d'arrêt sur le trajet. Le bond peut durer quelques secondes, ou des jours, des mois, des années : peu importe. Du moment qu'il est unique, il est indécomposable. Seulement, une fois le trajet effectué, comme la trajectoire est espace et que l'espace est indéfiniment divisible, nous nous figurons que le mouvement lui-même est divisible indéfiniment. Nous aimons à nous le figurer, parce que, dans un mouvement, ce n'est pas tant le changement de position qui nous intéresse, ce sont les positions elles-mêmes, celle que le mobile a quittée, celle qu'il va prendre, celle qu'il prendrait s'il s'arrêtait en route. Nous avons besoin d'immobilité, et plus nous réussirons à nous représenter le mouvement comme coïncidant avec les immobilités des points de l'espace qu'il parcourt, mieux nous croirons le comprendre. À vrai dire, il n'y a jamais d'immobilité véritable, si nous entendons par là une absence de mouvement. Le mouvement est la réalité même, et ce que nous appelons immobilité est un certain état de choses analogue à ce qui se produit quand deux trains marchent avec la même vitesse, dans le même sens, sur deux voies parallèles : chacun des deux trains est alors immobile pour les voyageurs assis dans l'autre.⁶⁰

Pour Bergson, donc, le temps est faussement compris comme trajectoire. Ce qu'il est, et ce qu'est l'image de Tarr également, pour reprendre l'expression de Giannouri, ce n'est *pas la carte, mais le trajet*⁶¹. L'errance se substituant au construire (et donc à l'habiter), le personnage tarrien est, comme celui de Tarkovski ou d'Angelopoulos, un marcheur obstiné, tellement que l'on en vient à croire qu'il s'agit là de sa dernière puissance ; c'est du moins le cas de la petite Estike, corps frêle marchant vers la mort toute une nuit, tête haute malgré la pluie et le vent qui lui sculptent le visage. Aussi la rue qu'emprunte la foule d'hommes devient un lieu parce qu'elle accueille un trajet, et non pas l'inverse : c'est le mouvement qui constitue l'espace. Il en va de même pour la route dans la plaine de *Sátántangó*, qu'on ne saurait réduire à sa fonction de liaison (et donc à un espace intermédiaire), et ce déjà parce qu'on ne peut que déduire, et confusément, les points qu'elle relie. C'est la valeur phénoménologique que lui octroient les traversées qui la constitue en lieu. Or le trajet, c'est aussi celui du plan-séquence qui substitue au raccord propre au montage la présentation élastique de la chose et en quoi, aux dires de Van Sant, Béla Tarr explore les vertus

⁶⁰ Bergson, Henri (2013). *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », pp. 158-159.

⁶¹ « Voir avec perte », p. 109.

du cinéma primitif : « le plan-séquence se fait ici traversées des apparences, reproduisant le rapport profondément *aléthique* – véridique – de notre conscience au monde »⁶².

L'image du cinéaste se contente d'approcher le visible en lui accordant le temps nécessaire à son dévoilement, et donc, commande une durée qui dépasse celle d'une saisie « naturelle » et spontanée. Bergson affirme qu'avoir la conscience d'un objet, c'est avoir moins que sa présence : « la transition d'être à être perçu est un genre de privation »⁶³. C'est donc pour libérer l'objet de l'intentionnalité pragmatique de la perception, pour le faire passer dans une durée où s'expose ce que généralement on y perd que le plan de Tarr est *trop* long : et il faut croire, ici, que le cinéaste donne à l'image le temps *qu'il faut*, tout simplement. Aussi cette réponse quelque peu effrontée que relate Van Sant me semble parfaitement révélatrice de l'homme qu'est Béla Tarr : un cinéaste à qui répugne le compromis et qui aura préféré attendre dix ans pour tourner son opus magnum, les studios hongrois n'ayant pas ou bien les fonds ou bien le désir de supporter un tel projet, presque mégalomane dans le contexte économique des années 80, plutôt que de devoir composer avec des moyens moindres.⁶⁴

Aussi ce désir de laisser au mouvement toute sa durée, d'explorer le temps jusqu'aux confins d'une insignifiance qui n'apparaît justement comme telle que dans la conduite du représenté est au cœur de l'esthétique tarrienne. J'avancerai ici que la durée de *Sátántangó* trouve justification dans l'exigence de convoquer un premier invisible pour en faire surgir un second. Je veux dire ici qu'en déployant un temps insignifiant qui décourage la vision prospective, Béla Tarr fait place au

⁶² *Ibid*, p. 109.

⁶³ Winkler, Rafael (2006). « Husserl and Bergson on Time and Consciousness », in *Nature*, no. 90, p.108, notre traduction.

⁶⁴ *The Cinema of Béla Tarr*, pp. 10-12.

lhétique, aux ratées de l'entreprise perceptive et par-là lui rend visible ce que son intérêt néglige. Or ce premier invisible n'est rien d'autre que l'incessante désintégration d'un monde – entendu que le monde est ce en quoi persistent, dans une durée, les choses et les êtres. Et celle-ci est la condition d'apparition du second invisible qui en dépend comme de sa cause motrice : la perpétuelle menace de néantisation adressée au personnage par le monde lui-même. Ce chapitre étudiera la manière dont la durée propre à l'image tarrienne produit un temps inquiétant et hostile à l'articulation d'un projet.

2.1 Le non-événement

Si rien n'arrive comme tel dans les films de Béla Tarr, ce n'est pas tellement qu'il y a absence effective d'événements. Dans *Sátántangó*, par exemple, Irimiás et Petrina arrivent en messies ; Estike tue le chat avant de se donner elle-même la mort ; les habitants quittent le village pour Almásy où l'avenir s'annonce radieux. Ce qui empêche pourtant ces événements de *faire* événement, c'est qu'ils ne sont jamais reçus comme tels par ceux et celles qu'ils concernent. Le premier chapitre nous montrait déjà comment l'univers de ruines se traduit par une impossibilité d'habiter l'espace – entendu que l'on comprend l'*habiter* non pas comme un *se trouver dans l'espace*, mais comme une motion existentielle de l'être en tant qu'il se comprend comme appartenant à un monde qui s'offre à lui comme support pour l'agir. Aussi le personnage tarrien, affecté d'une impuissance motrice fondamentale parce qu'incapable d'imposer ses déterminations à une situation qui chaque fois les ravale, se contente de regarder advenir l'événement ou, comme c'est le cas le plus souvent, d'attendre que quelque chose advienne, attente qui ne garantit pourtant en rien qu'il soit, le moment venu, prêt à l'éprouver, à quoi fait écho d'ailleurs l'exergue du roman de Krasznahorkai tirée du *Château* de Kafka : *In that case*,

I'll miss the thing by waiting for it. C'est qu'effectivement, dans cette totalité qui perd sa signification à mesure que se consume la désintégration, où les seuls actes possibles semblent être ceux de la vision et de l'errance, la surprise de l'événement, l'imprévisible de la nouveauté ne peuvent être reçus, pour reprendre l'idée de Sylvie Rollet, que sous la forme du choc, « c'est-à-dire le "non-vécu" qui échappe à toute représentation »⁶⁵. Ainsi, le spectateur se retrouve avec le personnage devant un creux de signification. La question se pose en effet : si le personnage lui-même ne parvient pas à faire sens de ce qui lui arrive, arrive-t-il seulement quelque chose ? Et si oui, pour qui ? Et alors, en quoi ?

Selon Hannah Arendt, l'événement est ce qui fait rupture dans la chaîne causale et qui ne peut donc être déduit de ce qui lui est antérieur. Cependant, si l'historicité est affaire d'événement, c'est que celui-ci peut éclairer le passé rétrospectivement : il faut donc, absolument, que la pensée se le réapproprie en se donnant pour tâche de le comprendre. Ce que propose Arendt, en quelque sorte, c'est une herméneutique de l'événement. Aussi :

c'est uniquement lorsque quelque chose d'irréversible s'est produit que nous pouvons même seulement tenter d'en retrouver à rebours l'histoire. L'événement éclaire son propre passé, il ne saurait en être déduit.⁶⁶

Ainsi l'événement accomplit un sens dont le passé est porteur, mais qu'il ne pouvait sans lui acquérir pour la conscience. Or sans ce recouvrement de sens, l'événement, laissé au hasard, demeure à l'état de choc et, par-là, s'abolit en tant qu'expérience possible. Comment donc cela échappe-t-il aux personnages tarriens ? On pourrait dire qu'en effet, le suicide de la petite Horgos trouve signification dans la longue tirade d'Irimiás. Or ces mots, qui font naître la culpabilité en

⁶⁵ « Filmer la figure humaine "au milieu" des choses : le cinéma selon Béla Tarr », p. 2.

⁶⁶ Arendt, Hannah (2000). « Compréhension et politique » dans *La philosophie de l'existence et autres essais*, Paris : Bibliothèque philosophique Payot, p. 211.

ceux et celles à qui ils s'adressent, le réinsèrent justement dans la chaîne causale. En quoi le geste d'Irimiás enlève au suicide d'Estike l'événement de la mort singulière en en proposant une signification qui demeure, du moins en partie, aveugle à l'extraordinaire du geste de l'enfant, à la manière de l'historien mal avisé qui « prétend être en mesure d'expliquer les événements par un enchaînement de causes qui auraient finalement abouti à ces événements »⁶⁷. En sorte qu'il devient impossible pour les habitants d'éprouver véritablement cette mort qui, en acquérant ainsi le statut d'une *conséquence* rétrospectivement prévisible, est dépouillée de l'insolite qui est la caractéristique première de l'événement : l'achèvement qui permet de donner sens, avant tout, au passé lui-même. Or le monologue d'Irimiás traite du passé sous la forme du déjà-compris et c'est ainsi que la singularité de l'événement ne lui apporte rien de neuf : elle ne l'éclaire pas, mais le confirme.

Autrement dit, pour dépasser le choc, pour véritablement comprendre l'événement, il faut l'insérer dans un récit. Or si le traitement cinématographique de Béla Tarr empêche l'événement du suicide de faire événement, c'est précisément qu'il évite par tous les moyens de l'insérer dans l'histoire, celle du film et celle des personnages. La scène s'ouvre sur un plan où la petite est déposée sur ce qui semble être une table de billard recouverte d'un drap troué. Autour d'elle se tiennent immobiles et silencieux les habitants du village, mains croisées devant soi ou dans les poches d'un manteau. On ne sait qui l'a déposée là, non plus l'identité de celui qui a trouvé le cadavre que personne ne touche ni n'approche et qu'on se contente de regarder, gêné, de biais. On ne sait pas combien de temps s'est écoulé depuis la mort, on ne sait pas quel âge avait l'enfant. Le prochain plan, rapproché, nous découvre le visage d'Irimiás qui, d'une voix constante, mais sévère, en vient en quelque sorte à accuser la petite bande de meurtre. Sur quoi il

⁶⁷ *Ibid*, p. 211.

poursuit avec sa grande promesse, en laquelle les coupables viendront trouver réparation, ces derniers posant tour à tour, aux pieds de la petite dont le cadre rejette le reste du corps hors-champ, quelques liasses de billets. Dans la scène suivante, qui ouvre le huitième chapitre, le propriétaire du café sort maladroitement le cercueil qu'il finit par déposer sur un camion, sous le regard de la mère Horgos, appuyée contre le mur. L'homme adresse alors quelques reproches à la femme et la scène prend fin ainsi, après un peu plus d'une minute trente ; c'est une durée qui apparaîtra particulièrement courte à quiconque connaît un peu l'œuvre du cinéaste. Et c'en est fait de la mort de la petite, elle est dépassée sans que l'on ait même vu le camion s'éloigner.

Or l'expérience exige pourtant d'être accueillie dans une mémoire⁶⁸ ; c'est d'ailleurs ce que permet la mise en récit. Et si Béla Tarr esquive cette dernière, c'est aussi en supprimant l'apparition fantomatique de la petite à laquelle se heurtent Irimiás, Petrina et Sanyi dans le roman de Krasznahorkai. Celle-ci disparaît définitivement de l'adaptation cinématographique pour être remplacée par un très mince voile de brouillard que le spectateur manquerait à coup sûr si ce n'était de la mélodie angoissante qui se fait alors entendre et de la réaction d'Irimiás qui, marchant, s'arrête soudain et se laisse tomber à genoux, le regard effrayé rivé sur ce qui se trouve, mais que l'on voit à grand peine, devant lui⁶⁹. Le brouillard dissipé et la mélodie avec lui, Irimiás se relève en invitant les autres à poursuivre la route. C'est à Sanyi, le frère d'Estike, qui dans le roman est complètement dérouté par l'apparition de sa sœur, que le cinéaste octroie le dernier mot : « *You've never seen fog before or what ?* », sur lequel prend fin la scène. Et cette incompréhension est d'ailleurs partagée par le spectateur : « Qu'avons-nous vu là exactement ? à

⁶⁸ « Filmer la figure humaine "au milieu" des choses : le cinéma selon Béla Tarr », p. 2.

⁶⁹ Je crois même, en fait, qu'un premier visionnement ne permet pas d'apercevoir comme tel le brouillard en question. Je ne l'ai vu moi-même que dans un visionnement ultérieur, alors que j'avais déjà lu le roman de Krasznahorkai. Je crois donc pouvoir avancer que le spectateur ne voit ce voile que s'il le cherche activement.

quoi réagit si intensément Irimiás ? ». En foi de quoi il semble à propos de dire que Tarr substitue ici à la mémoire de la mort d'Estike un autre non-événement.

Cette incapacité des personnages tarriens à éprouver l'événement – et avec elle, la nôtre – me semble faire écho à ce que Deleuze disait des personnages du cinéma moderne :

C'est parce que ce qui leur arrive ne leur appartient pas, ne les concerne qu'à moitié, qu'ils savent dégager de l'événement la part irréductible à ce qui arrive : cette part d'inépuisable possibilité qui constitue l'insupportable, l'intolérable, la part du visionnaire.⁷⁰

Parce qu'en effet, dans cette totalité en décomposition à laquelle n'a de cesse de se dérober le sens, le personnage en est réduit à la seule capacité de voir advenir devant lui ce qu'il est incapable de faire sien à travers la mise en récit. Et ce qu'il voit, à travers cette décomposition, c'est l'inévitable mouvement de la ruine qui comprend en lui toute chose, son propre corps y compris – c'est certainement cela qu'a vu Irimiás, que l'on sait résolument athée ; pas le spectre de la petite, mais le sien, seulement l'insupportable constat de la mort qui marche contre lui. Aussi le trajet ici est-il bien long et, s'il est vrai que le mouvement doit être entendu comme indivisible, alors l'errance ne peut admettre la rupture propre à l'expérience, aussi radicalement présente soit-elle. Et si les habitants du village ne parviennent pas à éprouver la mort de l'enfant, c'est aussi sans doute parce qu'ils sont trop occupés à ne pas mourir eux-mêmes. *Elle est morte et pas moi, doivent-ils penser, elle est morte, tandis que j'y ai échappé encore une fois.*

⁷⁰ *L'image-temps*, p. 31.

2.2 La « rejoute » et l'enchevêtrement

Nous avons donc posé que, dans le cinéma de Béla Tarr, l'événement ne peut être éprouvé parce que la totalité en décomposition ne peut s'offrir comme socle pour lui donner sens. À cette explication cependant doit s'en ajouter une autre, puisque l'expérience en tant que surgissement de l'imprévisible pourrait effectivement incarner l'occasion d'un commencement. Si cela n'est pas davantage possible dans l'univers du cinéaste, c'est bien parce que l'événement lui-même a déjà eu lieu. Aussi avons-nous en partie raison de dire que nous y sommes comme dans le temps de l'après-coup, or ce n'est pas en ce sens où plus rien ne s'y joue. Plutôt, un événement s'y joue mais qui s'est déjà joué ; c'est bel et bien là le sens de l'enfer auquel est en proie le personnage tarrien. Le cinéaste, interrogé sur le rythme engourdi de son œuvre, répond :

In the last 20 years, what I did was I was just destroying the stories and I tried to involve some other element like time, because our lives are happening in time, like space, natural elements – rain, wind – animals – street dogs, cats, horses – and lots of things which are a part of our lives. And when I go to the movies and I watch some real movies, what I see is a really simple thing. They are following the story line – information/cut/information/cut/information/cut, or action/cut/action/cut/action/cut. But what do we call information? What do we call action? Maybe dying is also information. Maybe a piece of wall, or when you are just watching the landscape and it's raining outside, is also a part of time – and also part of our lives and you cannot separate that. And when we only give information, which just connects human action, we are in the wrong. I wanted to look at things and say this is also information, and if somebody is listening this is also information. And if I just see someone's eyes, it's also information, and not everything has to connect the primitive story line together, because anyway, the stories are not interesting anymore. If you read the *Old Testament*, everything is in there: how it started, Cain kills Abel, and then someone fucks their mother, and then there's the holocaust and the mass murders, everything is in there. You cannot create new stories, it is not our job to create new stories. Our job is very simple, just to try to understand how we are doing the same old story; because we are repeating the same old story but of course everybody is different and everybody has some power to influence their own lives, and this could be interesting – because the differences are always interesting.⁷¹

⁷¹ Sélavy, Virginie (2011). « The Turin Horse : Interview with Béla Tarr » in *Electric Sheep : a deviant view of cinema*, mis en ligne le 4 juin 2012. URL : <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/features/2012/06/04/the-turin-horse-interview-with-bela-tarr/>.

L'histoire, nous dit Béla Tarr, n'a pas d'importance dans la mesure où elle est toujours la même. Dans ce contexte, il n'y a pas de raison pour qu'on accorde plus de crédit qu'il n'en faut à l'événement qui, pour ainsi dire, « fait histoire ». Ce qui compte, cependant, c'est la manière dont se rejoue le même, la qualité singulière qui revient en propre à chacune de ces répétitions – l'exercice du jeu dira-t-on, si l'on veut bien l'entendre au sens gadamérien de ce qui se renouvelle dans une continuelle répétition, davantage que ses paramètres ou que ses conclusions. Si les « différences sont toujours intéressantes », c'est que la part d'irréductible leur revient, un irréductible qui, quant bien même il n'a rien d'extraordinaire, rien qui ne puisse faire l'Histoire avec un grand « h », n'en donne pas moins à la durée de la petite histoire les textures et les couleurs qui sont siennes. C'est aussi lui qui permet, à partir de la même histoire, de faire des films différents.

Si les thèmes de la déception, de la promesse et de la déchéance parcourent toute l'œuvre de Béla Tarr, *Sátántangó* pourtant radicalise amplement le motif de la répétition en l'insérant dans la structure même du film. Déjà la quasi-anadiplose contenue dans le titre laisse présager le mouvement : quasi parce que l'accent du premier *tán* disparaît dans la répétition, trace d'une différence dont la figure de style déjà est porteuse puisque ce qui l'entoure d'un côté et de l'autre – ici le *Sá* et le *gó* – est inégal⁷². Cette différence est encore anticipée d'une autre manière dans le titre, le tango étant cette danse qui, par excellence, admet l'improvisation, les modifications de trajectoires. Or celles-ci se jouent selon l'humeur et les tendances du meneur et quand celui-ci est

⁷² Il convient de souligner ici la construction particulière de la table des matières du roman de Krasznahorkai. Divisée en deux parties contenant six chapitres chacune, la première suit le mouvement croissant (I, II, III, IV, V, VI respectivement), alors que la seconde les distribue dans l'ordre inverse (VI, V, IV, III, II, I).

le diable, il semble bien que le schéma général n'en est pas moins répétition. Rappelons-nous ces vers résignés d'Alexandre Pouchkine qui ouvrent *Almanach d'automne* :

Even if you lead me
This land is unknown
The devil is probably leading
Going round and round in circles

Je veux penser ici que les errances des personnages, ces trajectoires qui impriment une différence sur le même qui ne peut de ce fait prétendre à l'identique, tiennent davantage de la courbe que de la droite. Là où Jacques Rancière voit effectivement une « impulsion qui imprime aux corps une nouvelle direction en ligne droite »⁷³, je constate plutôt qu'aussi forte soit l'envie de percer la circularité aliénante, et d'atteindre à ce qui, au bout d'une trajectoire projetée en ligne droite selon le mouvement du désir, relève du fantasme (échapper à la désintégration), une force physique immanente retient le marcheur dans cet environnement qu'il connaît trop bien. En fait, le personnage de Tarr, en proie à la pluie (ou dans le meilleur des cas au ciel gris), ne fait que ce que tout être tend à faire dans une situation similaire : tourner en rond⁷⁴. Ce mouvement qui est, pour reprendre la formule de Benjamin déjà citée par Sylvie Rollet dans « Une phénoménologie

⁷³ Béla Tarr, *le temps d'après*, p. 53.

⁷⁴ Rappelons qu'une étude menée par l'Institut Max Planck de Tübingen et publiée en août 2009 confirmait que, privé de repères visuels et auditifs, l'être humain ne parvient pas à conserver une ligne droite : "Common belief has it that people who get lost in unfamiliar terrain often end up walking in circles. Although uncorroborated by empirical data, this belief has widely permeated popular culture. Here, we tested the ability of humans to walk on a straight course through unfamiliar terrain in two different environments: a large forest area and the Sahara desert. Walking trajectories of several hours were captured via global positioning system, showing that participants repeatedly walked in circles when they could not see the sun. Conversely, when the sun was visible, participants sometimes veered from a straight course but did not walk in circles. We tested various explanations for this walking behavior by assessing the ability of people to maintain a fixed course while blindfolded. Under these conditions, participants walked in often surprisingly small circles (diameter < 20 m), though rarely in a systematic direction. These results rule out a general explanation in terms of biomechanical asymmetries or other general biases [1–6]. Instead, they suggest that veering from a straight course is the result of accumulating noise in the sensorimotor system, which, without an external directional reference to recalibrate the subjective straight ahead, may cause people to walk in circles." Voir Souman et al (2009). "Walking Straight into Circles" in *Current Biology*. doi:10.1016/j.cub.2009.07.053.

du chaos », « le réquisitoire le plus terrible qui puisse être prononcé à l'encontre d'une société qui projette dans le ciel cette image cosmique d'elle-même »⁷⁵, le cinéaste le manifeste notamment au moyen de ce que je déciderai de nommer la « rejoute » ; rejoute et non reprise simplement parce que je tiens à la notion de « jeu » qui implique d'emblée la participation d'un être. J'entends tout bonnement par rejoute la *re-présentation* d'une même scène. La scène ainsi remontrée, et même lorsque l'angle est différent, c'est le spectateur lui-même qui en vient à penser qu'il tourne en rond. *J'ai déjà vu cela*, a-t-il envie de dire, s'il s'entête à dégager une histoire. Entendu cependant que l'événement ne viendra pas, la rejoute ouvre la possibilité d'une mémoire perceptive décentrée de l'action, construite à même les textures, les sons⁷⁶ et les sensations qui échappent à l'intentionnalité narrative et aux valeurs formelles du représenté. La rejoute permet par ailleurs, et du fait du changement de perspective, la constitution de quelque chose comme une profondeur de champ graduelle, étalée dans le temps ; « mise au point » qui accentue encore davantage l'impression d'un continuum. Encore, elle accuse la constitution phénoménologique du moment, en ce que celui-ci se voit octroyer un temps différent à chacune de ses occurrences. Aussi son commencement et sa clôture ne sont-ils pas absolus, non plus que son rythme, mais dépendent d'un regard. Et en cela, parallèlement, Béla Tarr nous rappelle sa présence, en même temps que la nature de l'image cinématographique, celle de n'être jamais rien d'autre qu'un fragment du visible, derrière lequel le choix, la perspective d'un cinéaste.

La première occurrence de ce procédé dans l'œuvre de Béla Tarr est donnée dans *Rapports préfabriqués* (1982), où une scène de dispute conjugale ouvre et clôt la principale partie du film :

⁷⁵ Rollet, Sylvie. « Une phénoménologie du chaos » dans *Vertigo*, no. 41, « Ne pas mourir », p. 102. La citation est tirée de : Benjamin, Walter (1989). *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*. Paris : Le Cerf, p. 137.

⁷⁶ Il convient de mentionner que la musique minimaliste et répétitive de Mihály Vig, qui collabore avec Béla Tarr dès *Damnation* et pour tous les films ultérieurs, accentue largement le motif de la répétition.

le mari fait ses valises tandis que la femme en pleurs le supplie de rester. L'essentiel du film se déroule donc comme en un flash-back au fil duquel doivent apparaître les motivations d'un départ qui sera éventuellement rejoué. Et justement, il apparaît clairement que la scène est rejouée, que la reprise, où sont échangés des mêmes mots, des mêmes gestes, des mêmes cris, ne concorde pourtant pas parfaitement avec la première séquence. Cette inadéquation manifeste dans le retour du même défie le temps narratif : il donne à voir une situation qui appartient au passé sous la forme du déjà-été – l'homme est effectivement parti, nous l'avons vu partir – mais qui se redonne à voir transformée, comme en une première fois. La quasi-conformité dérange, obstrue la spontanéité des conclusions, laisse à penser que quelque chose a raté, que quelque chose se rejoue pourtant qui ne s'est pas encore joué, à quoi me semble faire écho ce passage de Deleuze :

C'est la possibilité de traiter le monde, la vie, ou simplement une vie, un épisode, comme un seul et même événement, qui fonde l'implication des présents. Un accident va arriver, il arrive, il est arrivé ; mais aussi bien c'est en même temps qu'il va avoir lieu, a déjà eu lieu, et est en train d'avoir lieu ; si bien que, devant avoir lieu, il n'a pas lieu, et, ayant lieu, n'aura pas lieu..., etc.⁷⁷

L'anaplodiplose imparfaite de *Rapports préfabriqués* anticipe sur la structure, beaucoup plus aboutie en ce sens, de *Sátántangó* dont le passage tout juste cité me semble résumer à lui seul tout le rythme. Il est vrai que la rejoute est déjà à l'œuvre dans le roman de Krasznahorkai, mais l'adaptation cinématographique en rajoute ; par exemple, la scène précédant le départ des habitants où, devant le café, ceux-ci sont groupés autour d'Irimiás qui donne ses dernières instructions apparaît deux fois (une première où la caméra fait face au groupe, une seconde où c'est Irimiás qu'elle prend de front)⁷⁸ alors que le roman se contente d'en faire mention au passé, et cela une seule fois. Mais encore, la rejoute acquiert, dans l'image, une valeur toute

⁷⁷ *Image-temps*, p. 132.

⁷⁸ Cette scène est également tournée à deux reprises, mais cela n'apparaît pas aussi manifestement que dans *Rapports préfabriqués*.

nouvelle qu'elle ne possède qu'en puissance dans l'œuvre littéraire : celle d'ébranler les certitudes de la perception. C'est-à-dire que, là où le roman se contente d'exprimer un dédoublement de la perspective, l'image cinématographique force l'examen du cadre en recouvrant, dans ce dédoublement, des portions perdues du champ. C'est que la réécriture, contrairement à la rejoute filmique, construit la répétition *par* la différence : à la seconde occurrence d'une même situation, on accède à des éléments véritablement nouveaux parce qu'inexistants du point de vue de la première perspective. Or dans la rejoute filmique, le retour du même dévoile ce qui, bien que présent dans la première image, échappait encore à la vue : la différence surgit *dans* la répétition. Il ne s'agit pas de nouveau à proprement parler, mais de ce qui ne peut apparaître *que* dans la rejoute : l'*autrement*-perçu.

C'est par deux fois que Futaki cherche du regard la source du son de cloche qui le réveille un matin chez les Schmidt, par deux fois qu'il sort de la maison à la dérobée pour échapper au mari qui revient. La première fois, la caméra est avec lui à l'intérieur du logis, se pose derrière lui lorsqu'il observe l'extérieur depuis la fenêtre (Annexe, figure 12), puis assiste sa ruse en partageant une même cachette (Annexe, figures 13-15), poussant ainsi le spectateur à adopter une attitude prospective ; que cherche-t-il ? que voit-il ? parviendra-t-il à échapper à Schmidt ? qu'advient-il ensuite ? Or la seconde fois, on assiste à la scène à travers les yeux du médecin qui l'observe depuis sa fenêtre qui fait face à la demeure des Schmidt (Annexe, figures 16-17). Plusieurs choses se jouent ici. Déjà, on abandonne la prospection, sachant très bien ce qui « adviendra ». Aussi se détache-t-on nécessairement de l'action pour porter l'attention ailleurs. Mais où ? Sur la profondeur ou l'épaisseur du lieu d'abord, la perspective nous orientant dans l'espace topographique. Sur le geste inoffensif ensuite, sur le son des cloches qui résonne à

nouveau, sur les feuilles poussées par le vent. En foi de quoi il faut bien dire que l'on assiste la différence : portant notre attention sur ce à quoi elle avait dû être – par habitude ou par intérêt – indifférente, nous *revoyons* ce que nous n'avions pourtant pas encore vu. C'est là, en partie, le sens de la rejoute chez Béla Tarr : faire apparaître les ratées de l'orientation perceptive « naturelle ». Le champ de vision – objectif (c'est-à-dire la portion d'espace perçue par l'œil) et subjectif (c'est-à-dire les détails *aperçus* dans cette portion d'espace) – est *de facto* exclusion : dans le cas de la première sortie de Futaki, l'observateur qu'est le médecin est relégué dans le hors-champ tandis que, parmi d'autres choses et pour ne prendre qu'un exemple, la texture des murs du bâtiment n'est pas nécessairement sujette à la perception. La seconde sortie, que nous avons déjà vue, et pas encore vue à la fois, permet d'une part d'approfondir le champ, d'autre part de détourner la perception vers l'insignifiant. La mémoire qui se joue ici n'est plus dépendante de l'action, mais se constitue comme réparation à travers la reprise : elle fait surgir la différence de l'indifférent ou, autrement dit, elle fait honneur à ce qui, dans le traitement perceptif, est laissé en pan.

La scène de danse dans le café, à laquelle on assistera par trois fois, est tout aussi intéressante. La deuxième fois, c'est du point de vue de la petite Estike que l'on assistera au bal effréné des danseurs. Estike, l'enfant oubliée qui s'apprête à commettre l'irréparable et que, dans la frénésie de leurs mouvements, les fêtards n'auront pas su apercevoir alors qu'elle les observe longuement à travers la fenêtre. Il convient de souligner que la fenêtre incarne, au moins depuis *Damnation*, un leitmotiv dans l'œuvre de Béla Tarr. Cette fenêtre, souligne Jean-Marie Samocki, n'est jamais « le lieu d'une ouverture ou d'une protection. (...) [La] fenêtre indique toujours un retrait du

monde »⁷⁹. Si cela me semble valoir effectivement toujours (pour Karrer dans *Damnation*, pour Maloin dans *L'homme de Londres*, pour le père et la fille dans *Le Cheval de Turin*), l'impression me paraît d'autant plus accusée lorsque la fenêtre est le lieu, comme dans les deux cas qui nous occupent (celui d'Estike et celui, tout juste étudié, du médecin observant la sortie de Futaki depuis sa fenêtre), de la reprise. C'est que déjà l'on sait, parce qu'on a déjà vu, que celui ou celle qui regarde n'interférera pas dans le déroulement de la situation. S'il y assiste, c'est à la manière du voyeur privé de sa puissance motrice et relégué dans les zones d'ombres. C'est ainsi qu'en même temps qu'elle souligne l'efficace du cadre et les enjeux de la perception, la fenêtre, comme lieu de la rejoute, met l'accent sur l'incapacité du personnage d'habiter une situation qui ne le concerne plus.

Or si *Sátántangó* est à ce point abouti quant au thème et à la structure de la répétition, c'est parce que la rejoute se double d'un enchevêtrement temporel des scènes, détraquant ainsi la tentative de situer les plans chronologiquement. Prenons, par exemple, la scène de danse tout juste mentionnée. L'avant-dernière séquence du troisième chapitre (« Knowing Something ») nous donne à voir le médecin marchant essoufflé vers le café, dévoilant en arrière-plan contre la fenêtre Estike qui espionne les danseurs. Voyant l'homme arriver, elle se jette sur lui, visiblement en détresse. Le médecin la repousse et, dans l'accrochage, en vient à perdre l'équilibre, s'affalant dans la boue sous le regard terrorisé de la petite qui prend la fuite après un temps d'arrêt. Lui se relève et entreprend de la pourchasser, mais abandonne rapidement ; dans le noir, la caméra le suit dans le boisé où il finira par retomber, surmené. Le plan suivant, sur lequel se clôt le chapitre, nous dévoile Kelemen, le chauffeur, ramassant le médecin au petit matin. Entre cette première prise et la seconde, cependant, un autre chapitre (« Spider Job I »), entièrement tourné à

⁷⁹ « Tant de nuits », p. 119.

l'intérieur du café, et dans lequel Kelemen annonce aux clients et au tenancier l'arrivée d'Irimiás et de Petrina – ceci, d'un point de vue diégétique, précède donc la scène de danse. Or le cinquième chapitre (« Comes Unstichted ») s'ouvre sur le plan suivant : à l'avant-plan, la nuque de la cadette Horgos qu'on ne parvient pas encore à distinguer, coupée de moitié ; à la droite du second plan, la façade délabrée de la maison découpée sur la plaine morne ; il fait gris, mais jour. Après un temps, Sanyi sort de la maison et enjoint à sa sœur de le suivre. Ils s'éloignent ensemble par la plaine jusqu'à devenir corpuscules, le plan suivant les découvrant dans le boisé où le garçon creuse un trou dans lequel Estike, sous ses ordres, dépose de l'argent : « Are you sure the moneystalk starts sprouting in four days ? » demande-t-elle. « Sure. But only if you give it enough water everyday ». Il lui remet la pelle qu'elle doit ramener à la maison, disparaît du cadre, et la petite quitte en courant. La prochaine séquence nous la montre de retour à son poste de surveillance qu'elle quitte après un moment, désobéissant ainsi aux ordres de sa mère. Dans l'espace étouffant du hangar où elle se rend, on assistera bientôt à la scène la plus éprouvante (et la plus controversée) de toute l'œuvre du cinéaste : celle où la petite brutalise le chat qu'elle tenait tout juste sur ses cuisses. « I can do whatever I want to you » lui dit-elle, rassemblant, comme dans un dernier cri, tout ce qui lui reste de puissance pour la diriger contre l'animal sans défense qu'elle empoisonnera finalement avec de la mort-aux-rats diluée dans un bol de lait. Le cadavre contre le flanc, Estike regagne le boisé, où elle constate que le trou a été pillé. Déboussolée, elle part à la recherche de Sanyi, qu'elle retrouve un peu plus loin, pour lui annoncer le vol. Elle apprend, dépitée, qu'il en est l'auteur. Sous la pluie battante, Estike marche d'un pas décidé et rejoint, la nuit tombée et dans un plan qui ressemble beaucoup à celui où l'on voit le médecin arriver, la taverne devant laquelle elle s'arrête, le son de l'accordéon se mêlant à celui de l'averse. Avec elle, la caméra observe les danseurs depuis la fenêtre avant que le

médecin n'entre dans le plan et que soit rejoué l'accrochage. Abandonnant le médecin au sol, la prochaine séquence suivra, par un travelling arrière, la marche de la petite, de nuit, puis de jour, avant qu'elle ne rejoigne les ruines où elle s'administra elle-même une dose mortelle de poison. C'est le chapitre suivant (« Spider Job II (the devil's nipple, satantango) ») qui nous découvrira la scène une troisième fois, de l'intérieur cette fois-ci, la caméra tournant autour des danseurs et avec eux. Aussi la scène est elle rejouée, mais, plus important encore, le suicide est déjà consommé lorsque nous y sommes une troisième fois, alors qu'assurément il se produit dans l'après-coup. Doublement le rythme que nous tirions du passage de Deleuze ici, dans la rejoute (les danseurs ont dansé, nous l'avons vu, mais ils danseront encore et dansent maintenant), mais dans l'enchevêtrement des temps également : le suicide est arrivé déjà lorsque Kelemen rejoint le médecin dans le boisé, ou du moins est en train de se faire bien que nous ne le sachions pas encore, et arrivera dans la troisième prise puisqu'il arrive déjà dans la seconde. En ce sens les rejoutes, parce que leurs différentes prises ne sont jamais juxtaposées, intègrent toujours un avant et un après, mais qui ne correspondent pas toutefois aux deux plans qui le limitent. Cette surimpression des temporalités marque ainsi la difficulté de démêler l'avant de l'après dans la diégèse, en même temps que l'effectivité du déjà-passé dans le présent et le caractère passé du présent lui-même. En quoi le temps chronologique, celui des horloges, ne vaut radicalement plus dans *Sátántangó*, à quoi fait écho, déjà au début du film, la scène où, assis sur un banc en attendant d'être reçus par l'officier, Irimiás et Petrina font face à deux horloges qui affichent des temps différents. Le premier remarque :

The two clocks show different times. Both wrong of course. This one here is too slow. Instead of telling the time, the other one seems to point at our hopeless condition. We relate to it as twigs to the rain : We cannot defend ourselves.⁸⁰

⁸⁰ *Sátántangó*, 45.55.

Il convient aussi peut-être de rappeler que le film, suivant la forme du roman, fonctionne lui aussi par anaplodiplose ; le texte de l'incipit, donné par la narration et décrivant la scène suivante, est repris à l'identique par la voix du médecin, plongé dans le noir de la pièce dont il vient de barricader la fenêtre avec des planches de bois. Le spectateur, devant l'écran noir, s'interroge : pourquoi ce retour ? Surtout, pourquoi ce refus soudain de voir de la part de celui qui, obsédé des moindres détails, accumulait les (ré)écritures du visible afin de constituer, par conjonction, une mémoire de la différence qui se joue au cœur de l'imperceptible destruction ? N'y-a-t-il donc plus rien à voir ? Ou plutôt, rien d'autre que ce qui a déjà été vu ? Cela a déjà eu lieu, cela adviendra encore, c'est tout le rythme du film qui se résume dans sa clôture. Est-ce une invitation à reprendre du début afin de revoir ce que l'on aurait raté ? Peut-être. Une chose est sûre, le suspens demeure et la question aussi : qu'avons-nous vu exactement ?

2.3 Le plan prolongé

Que reste-il donc dans l'image cinématographique lorsqu'elle présente une situation que nous avons déjà vue et où l'événement fait défaut ? Le temps, nous faut-il répondre, le temps donné par le plan prolongé, qui répond magnifiquement d'ailleurs à la longue phrase de László Krasznahorkai, et dans la matière duquel apparaissent à la fois les vestiges des promesses passées et l'indice des promesses à venir. Ce plan qui n'a de cesse de répéter : *cela a déjà eu lieu, cela adviendra encore, cela n'a pas de fin*, de par le simple fait qu'on y reste, même quand l'action, si déjà action il y a, a pris fin. De celui-ci Sylvie Rollet écrit :

...on perçoit le temps pour lui-même quand le plan cesse d'être connecté à ce qui va survenir ou à ce qui a précédé, quand se distendent les liens narratifs de causalité et de consécution, autrement dit quand le suspense laisse la place au « suspens ». Dans toutes ses acceptions, le terme de « suspens » désigne une absence d'ancrage, un flottement, une rupture, voire une attente. Dans sa perception filmique, le « suspens »

survient lorsque cesse de s'exercer la force d'attraction du futur, qui « polarisait » le plan vers son dehors à venir et le rendait « centrifuge ». Une fois le plan devenu « centripède », peut apparaître un temps « autre que chronique ».⁸¹

Si la force d'attraction du futur (dans la diégèse et dans la succession des plans) cesse de s'exercer, c'est parce que le plan vaut pour lui-même, du moins pour un temps, anéantissant dans sa durée la tentation du spectateur de se projeter vers ce qui lui fera suite, de le percevoir comme cause potentielle de ce qui viendra après lui – tout autant qu'il est inadéquat de l'envisager comme effet logique de celui qui l'a précédé. Ses puissances virtuelles se tiennent donc moins dans ce qu'il annonce ou dans ce qu'il confirme que dans la déception ou l'abandon d'une attente à laquelle se substitue une deuxième manière de voir, élastique, ce « flottement » dans lequel apparaît le temps insignifiant des choses et des textures elles-mêmes, ce temps qui se perpétue inlassablement, mais que le regard captivé par l'action ne peut que manquer.

Évidemment, pour trouver effectivité, cette virtualité suppose chez le spectateur un certain degré d'accoutumance. Rollet souligne d'ailleurs à bon droit que les premières impressions tiennent de la déroute, « la durée du plan [paraissant] disproportionnée par rapport aux informations qu'il contient », et de la déception lorsque la caméra découvre, dans un mouvement arbitraire et suivant un rythme que rien ne semble expliquer, une situation anodine, « dépourvue d'enjeu »⁸². Or tout le nerf de la sensualité de l'image cinématographique de Béla Tarr se tient précisément dans ce plan prolongé où l'objet survit à la saisie « naturelle », fonctionnelle de la perception et acquiert ainsi, en la débordant, une étrangeté toute nouvelle. Or en réalité, cette étrangeté n'est pas à proprement parler « nouvelle », elle est plutôt originaire, mais immédiatement abolie par la visée représentative de la perception. On dira donc, plutôt, que l'objet *recouvre* son étrangeté.

⁸¹ « Filmer la figure humaine “au milieu” des choses : le cinéma selon Béla Tarr », p. 4.

⁸² *Ibid*, p. 5.

Aussi le cinéaste nous tient-il là jusqu'à ce que le visible perde sa connexion utilitaire avec l'univers diégétique : ce qui apparaît alors ce n'est plus ce dont il se fait le support (dans ce cas le visible se réduit au visuel), mais ce qu'il porte en lui de manière autonome, toute la densité, autrement dit, de ce qu'il a été. C'est ce traitement de la matière qui, pour reprendre les mots de Rancière, « donne au visible le temps de produire son effet »⁸³ à l'intérieur du plan et donne lieu à ce que l'on pourrait nommer une dialectique de la perception : la saisie immédiate ou familière se révélant insatisfaisante, l'objet passe alors dans une étrangeté inquiétante qui ne peut être surmontée qu'au moyen d'une re-familiarisation où il recouvre enfin une singularité. Cette dernière commande pourtant que le plan dure afin que surgisse la conscience de l'objet affecté par le travail du temps, les détails de l'altération que la perception « utilitaire », en réduisant l'objet à sa fonction, escamote justement parce qu'elle n'a pas le temps de s'y pencher.

C'est ainsi que le mur délabré apparaît, dans la scène d'ouverture du cinquième chapitre de *Sátántangó* où Estike exerce sa surveillance, dans tous ses menus détails, évoquant les années de pluie et de vents intransigeants, ou encore que grince en échos inaudibles la peinture rouillée de la porte pourtant fermée, admettant dans le présent les anciennes allées et venues des occupants, même absents à l'image. C'est aussi ainsi que la table dans *Le Cheval de Turin*, qui accueille chaque jour le maigre repas du père et de la fille sans appétit, se dévoile, au fil des prises, dans ses moindres petites crevasses, dans les subtils cernes retraçant, peut-être, des jours plus heureux où la *palinká* réchauffait des gorges où naissaient davantage de mots. Aussi, en même temps que le plan nous permet de saisir que *le temps a passé*, il nous contraint de penser que là maintenant encore *il passe*, qu'*il passera toujours*. C'est donc aussi à travers ce tempo que nous apparaît le mouvement de la désintégration en train et c'est bel et bien le seul *ce-qui-vient* qui s'insère

⁸³ Béla Tarr, *le temps d'après*, p. 32.

aisément dans l'image : celui de la destruction inévitable de toute chose qui persistera par-delà la coupure. En quoi il faut penser que l'exister, qui est encore le temps où l'on n'est pas mort, est de toute façon toujours investit de son autre ; il se résoudra en lui simplement parce qu'il le porte. L'utilisation du noir et blanc dans l'œuvre de Tarr me semble être un autre signe de cette cohabitation. Wright et de Lastens écrivent bien que « la nécessité du noir et blanc est moins affaire de deuil que de résistance : ménager des zones d'absorption opaque, une nuit originaire qui ronge toutes choses, et des zones graduées de gris où la vie perdure, encore »⁸⁴. Le noir projette son ombre, laissant poindre, dans sa coïncidence avec les traits de lumière, d'innombrables nuances de gris comme autant de tentatives de ne pas le laisser envahir tout l'espace. Si le noir n'est pas total, il n'empêche qu'il pétrit l'image et agit ainsi sur ce qui se laisse montrer comme de sa condition première.

L'étalement de la durée, traqué par une caméra contemplative dont les mouvements suivent l'arbitraire des menus détails de la composition afin d'en tirer une dynamique, est sans aucun doute ce qui fait de l'image de Béla Tarr une image qui possède des vertus, non pas seulement illustratives, mais épistémologiques. Devant un tel rythme, le spectateur en viendra à adopter cette contemplation active et à vouloir rester lui-même dans l'image aussi longtemps que les infimes creux qui la composent et que le cadre réinvente produiront sur lui l'impression qu'il y a encore là quelque chose à (re)voir, à (re)connaître. En sorte que, abandonnant l'attente du ce-qui-vient, plongeant lui-même dans le suspens, la coupure lui apparaît elle aussi sous la forme du choc, se fait pour lui déroutante, désagréable presque. Pourtant, même le connaisseur se heurte, une fois le film clôt, à la difficulté d'exprimer ce qu'il a tout juste vu. *Rien*, aura-t-il peut-être même envie de dire. Rien que des errances le plus souvent dépourvues de destination, des verres

⁸⁴ « Ecce homines », p. 88.

vides, du vent, de la pluie, des tirades où surgissent les accents les plus graves des plus sombres mélancolies, des tavernes où l'on boit, où l'on danse pour tenter d'échapper à l'ennui existentiel qui semble vouloir tout ravalier. En effet, la seule modalité d'existence qui semble faire sens dans l'univers de Béla Tarr est celle de l'ennui, ennui existentiel qui affecte les corps et que rien, ni l'alcool, ni la marche, ni l'amour, ne parvient à surmonter. Je vois d'ailleurs dans ce thème qu'est l'ennui une continuité claire entre le cinéma moderne et celui de Béla Tarr. Toutefois, il ne s'agit pas d'un ennui frivole comme celui de la Marianne (Anna Karina) de *Pierrot le fou* (1965) : « Qu'est-ce que j'ai pu faire ? J'sais pas quoi faire », lance-t-elle toujours de plus en plus fort, les bras ballants et les pieds dans l'eau, un peu à la manière de l'enfant. Non, l'ennui qui habite les personnages de Béla Tarr est un sentiment lourd qui tient du souci, de la préoccupation et qui se rapproche sans doute davantage de celui des personnages féminins de Marguerite Duras – je pense notamment aux femmes de *Nathalie Granger* (1972). Si l'ennui est tel, c'est que le temps en est un où rien ne se passe parce qu'il appartient à un monde qui ne sait pas accueillir le projet. Alors que Marianne se cherche quelque chose à *faire*, les personnages tarriciens dont les moindres gestes sont réduits à l'échec s'ennuient justement de ce qu'ils ne *peuvent rien faire*.

Aussi peut-être n'a-t-on effectivement rien vu, un rien qui se tient dans les intervalles de l'action, l'insignifiant qui ne fait pas monde, qui ne fait pas événement, qui ne fait pas récit, qui ne participe pas, comme l'écrit François Laplantine, « au totalitarisme visuel et sonore »⁸⁵, mais qui n'en passe pas moins dans le temps. Minimaliste dans sa composition visuelle et narrative, le cinéma de Béla Tarr élève avec soin les vestiges du visible à ce dont ils sont le reflet : l'inquiétude relative à la dépossession, pour le personnage, d'un monde. Or cette dépossession en suppose pour lui nécessairement une seconde, la sienne propre, entendu que pour être sujet il faut

⁸⁵ *Leçons de cinéma pour notre époque. Politique du sensible*, p. 17.

d'abord être au monde. Que reste-t-il donc du personnage tarrien ? Qui est-il, ce soi sans monde ? Que peut-il encore faire, dans un monde où rien ne se passe sinon ce qui s'est déjà passé ? C'est ce que le dernier chapitre de ce mémoire entend montrer.

Chapitre 3. Le personnage-figurant : Lieu d'un autre que soi

S'il faut admettre de ce qui précède que le personnage chez Béla Tarr est pris dans le mouvement de l'en-ruines (celui de la matière, celui du projet, celui du récit) et qu'il est, de ce fait, incapable d'habiter l'espace qui le contient et qui lui rappelle sans cesse qu'il n'échappe pas lui-même à la désintégration, la question qui se pose est maintenant la suivante : *Qui ou qu'est donc le personnage tarrien ?* Ce troisième chapitre a pour but d'étudier la fonction du personnage dans l'œuvre de Béla Tarr en développant la notion de personnage-figurant. Il nous semble en effet que le personnage tarrien s'incarne avant toute chose comme le lieu d'un autre que soi ; autrement dit qu'il doit être envisagé en fonction de ses puissances figurales. Figurales et non figuratives puisque, pour reprendre la distinction proposée par Jean-Marie Floch et que Nicole Brenez reprend à son compte, si le figuratif exploite « le découpage usuel qu'une société fait de son monde naturel », le figural déploierait plutôt une composition du visible dont les éléments ne seraient pas encore « “apprêtés” aux figures du monde naturel »⁸⁶. Ce qui s'exprime ici, c'est que le figural ne s'articule pas (nécessairement) autour d'unités dont la désignation serait entendue *de facto* comme signifiante. Le figural, qui ne concerne pas moins la figure comme ce qui relève de l'établissement d'un rapport, d'un mouvement d'une chose vers son autre, aurait donc plutôt à voir avec ce qui ne se ressemble pas, avec ce qui *dévie* de soi de manière problématique – la saisie du mouvement ne relevant pas d'une saisie « naturelle » (naturalisée). La relation entre le corps cinématographique et le personnage n'est donc pas à entendre selon un rapport d'identité à soi, mais bien au contraire selon une relation de dissemblance à soi. Nicole Brenez explicite bien cette idée quand elle écrit :

⁸⁶ *De la figure en général et du corps en particulier*, note 8, p. 12.

Si, dans le réel, l'équivalence entre corps, individu et personne fait l'objet d'un maillage identitaire de plus en plus serré, rien n'oblige à le reconduire au cinéma. Au cinéma, la silhouette ne donne pas le corps, il peut y avoir personnage sans personne *ou corps sans support...*⁸⁷

Cette puissance propre au cinéma est largement mobilisée par Béla Tarr qui, en enregistrant des corps et des visages dont les vertus énigmatiques « résistent tant à l'emprise du cadre qu'à celle du récit »⁸⁸, construit, pour reprendre le mot de Sylvie Rollet, des « singularités quelconques » qui en viennent à se passer d'eux-mêmes. Nous verrons comment cette absence à soi du personnage se dévoile avec de plus en plus de force à mesure que se radicalise le mouvement de figuration, puisque la figure dont il est question ici relève précisément de l'impensable, de la ruine de tous les autres rapports.

3.1 Opacité psychologique

C'est souvent de dos que nous rencontrons les personnages tarréens. La séquence d'ouverture de *Damnation*, par exemple, nous dévoile lentement Karrer, qui fait face à la fenêtre depuis laquelle, tout juste avant, la caméra nous donnait vue sur les chars passant dans la rue. Or ce motif se retrouve également dans *L'homme de Londres* (où Maloin observe le port depuis la tour d'aiguillage), dans *Sátántangó* (où le médecin assis devant son bureau observe ce qui se déroule – ou, et c'est le plus souvent, ce qui ne se déroule *pas* – à l'extérieur et où Estike espionne, sur la pointe des pieds, les danseurs à l'intérieur du café) et dans *Le Cheval de Turin* (où tour à tour le père et la fille déposent leurs corps épuisés sur le tabouret qui fait face à la fenêtre). Encore, le champ/contre-champ disparaissant radicalement au fil de l'œuvre, les conversations sont

⁸⁷ *Ibid*, p. 13, nous soulignons.

⁸⁸ Rollet, Sylvie (2013). « Filmer la figure humaine “au milieu” des choses: le cinéma selon Béla Tarr ». *Appareil* [en ligne], vol. 12, pp. 6-7. Mis en ligne le 13 décembre 2013, consulté le 13 février 2015. URL: <http://appareil.revues.org/1941>

généralement enregistrées au moyen du plan-séquence où la caméra tourne autour des personnages, se détachant tranquillement de l'un pour faire apparaître l'autre, passant souvent derrière celui-ci pour se poser finalement sur celui-là. Enfin, il n'est pas rare que le dos des personnages, ou leur bras simplement, obstrue comme une masse indéterminée et encombrante, une partie du plan. Cela a évidemment plusieurs effets : dans le dernier cas, entre autres, s'impose une distanciation qui nous rappelle la présence de la caméra (ou l'intervalle entre les figures et la caméra qui partage un même espace visible), alors qu'avec l'utilisation du plan-séquence, par exemple, c'est plutôt comme si la caméra elle-même se faisait personnage, assistant et réagissant du regard, comme d'autres, à la discussion. Enfin, dans le cas où le personnage observe l'extérieur depuis la fenêtre, le cinéaste accuse à la fois l'importance du cadre (soit ce qui relève du choix du réalisateur quant à ce qu'il décide de montrer ou de ne pas montrer⁸⁹) et du regard ; le personnage, comme retiré du monde, voit davantage qu'il ne fait. Or dans les trois cas, et parmi d'autres conclusions possibles, ces plans marquent l'opacité des personnages en tant qu'ils insistent davantage sur la masse du corps que sur les détails du portrait.

Devant l'œuvre de Béla Tarr, on abandonne rapidement le désir d'atteindre à la psyché du personnage. Et si l'on espère encore moins l'identification, cela est accusé par le fait que son action, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, est la plupart du temps étrange, ou carrément vaine (Karrer qui jappe dans la boue parmi les chiens dans *Damnation*, l'absurde scène de mariage qui clôt *Almanach d'automne*, la destruction de leurs propres biens par les habitants de *Sátántangó*, etc.). Impossible, en quelque sorte, d'admettre que, dans une situation similaire,

⁸⁹ Comme le souligne François Laplantine, lorsqu'elles sont issues d'un art véritablement critique qui refuse de faire croire, comme le cinéma commercial, qu'il y a parfaite adéquation entre le réel et ses images possibles et fragmentaires, « les expériences photographiques et cinématographiques sont des expériences des limites du voir. Elles nous incitent à renoncer à l'illusion de la toute-puissance du voir ». Voir *Leçons de cinéma pour notre époque. Politique du sensible*, p. 95.

l'on tendrait au même geste. Ce n'est pas tant que Tarr met en scène explicitement cette impossibilité en déployant tous les moyens nécessaires pour provoquer un décrochage comme le fait un Godard, par exemple, mais plutôt, simplement, parce qu'il met en scène des personnages profondément inatteignables et non-totalisables, sans qualité propre, des personnages peu expansifs qui n'ont de cesse d'être des obstacles pour eux-mêmes – et pour le spectateur – en vertu de leurs propres inaptitudes (motrice, verbale, sociale, etc.).

Que les personnages de Tarr n'ont pas, ou que très peu, d'intériorité, cela devient de plus en plus clair, ou de plus en plus vrai, au fil de l'œuvre. Si le cinéaste conférait encore aux personnages des premiers films une certaine psychologie, ou du moins nous permettait de la construire par déduction et en vertu du donné matériel et existentiel, les films de la maturité, en appauvrissant radicalement le profil, suppriment en tous cas l'intériorité. Ce qui se laisse voir, à partir de là, c'est bien davantage, comme le soulignait Rollet, « l'irréductible extériorité de la figure humaine »⁹⁰. Du *Nid familial* (1979) au *Cheval de Turin* (2011), on passe d'un appartement exigu bondé d'objets où la caméra nous découvre, en privilégiant les gros-plans arrêtés sur les visages, des personnages au sens fort du terme (un père violent et misogyne, sa belle-fille, Irén, excédée et qui n'aspire qu'à partir, ou encore Laci, fils du premier et mari de la seconde, soldat en permission et homme crapuleux qui n'a de souci que pour son propre plaisir) à un logis dépouillé, où le fourneau, la table, les couverts et les lits constituent l'essentiel du « décor » et dont les habitants, un père et sa fille (c'est ce que l'on ne peut que supposer, en fait, puisque ce n'est jamais explicitement posé) dont on ne saura jamais les noms d'ailleurs, ne s'échangeront que quelques paroles, avaries, relatives aux gestes quotidiens auxquels ils sont réduits (manger, chauffer, s'habiller, nettoyer l'étable). De ces derniers, l'on ne saura rien, mais rien de plus qu'il

⁹⁰ « Filmer la figure humaine “au milieu” des choses : le cinéma selon Béla Tarr », p. 7.

n'en faut, dirait peut-être le réalisateur. Rancière fait bien de souligner à ce titre que les longs plans-séquence tendent à remplacer toujours plus les gros-plans des premiers films, en étendant à tout l'environnement la dramatique des corps dès lors visuellement diminués :

La colère du jeune cinéaste se traduisait en mouvements brusques d'une caméra portée qui, dans un espace resserré, sautait d'un corps à un autre et s'approchait au plus près des visages pour en scruter toutes les expressions. Le pessimisme du cinéaste mûri s'exprime en longs plans-séquences qui explorent autour d'individus enfermés dans leur solitude toute la profondeur vide du champ.⁹¹

De ce tournant, *Sátántangó* me semble constituer une étape importante. Nécessairement, le passage du texte dans le film devait marquer, pour les personnages de Krasznahorkai, une perte d'intériorité. Aussi grandes soient les intentions du cinéaste de rester fidèle à l'œuvre originale, le roman permet un accès à la conscience dont l'image cinématographique doit, au moins en grande partie, faire le deuil. Or Tarr, me semble-t-il, pousse la dépersonnalisation beaucoup plus loin que ce à quoi contraint l'exercice de translation d'un médium à l'autre⁹². En effet, il concède aux personnages beaucoup moins que ce qu'il pourrait leur concéder : moins de paroles, moins d'expressions, moins de gestes. Et la sommation est à ce point raréfiée qu'un premier visionnement est insuffisant pour véritablement distinguer entre eux les personnages et leurs mouvements respectifs. C'est qu'au corps du personnage, outre le nom (et encore !), correspond peu de choses. C'est davantage la situation qui compte que celui ou celle qui s'y trouve ; ainsi les longues marches suivies de derrière, ainsi les chapeaux qui camouflent l'expression, ainsi les phrases prononcées dans le hors-champ⁹³, ainsi les histoires racontées dans lesquelles les noms de

⁹¹ *Béla Tarr, le temps d'après*, p. 9-10.

⁹² Sur la question de l'écart entre le texte et l'image cinématographique, notamment dans *Les Harmonies Werckmeister* et *L'homme de Londres*, voir aussi *Pour un cinéma contemporain soustractif*, pp. 116-117.

⁹³ Rancière écrit : « La voix est là, dissociée du corps auquel elle appartient, mais présente dans le mouvement de la séquence et dans la densité de l'atmosphère. Si elle appartient au parleur et à l'auditeur, c'est comme éléments visuels ou sonores du continuum. Les voix ne sont pas attachées à un masque, mais à une situation ». *Béla Tarr, le temps d'après*, p. 74.

ceux et celles que l'on n'a pas encore vus. C'est donc en ce premier sens que le personnage tarrien, à tout le moins celui de la seconde période, est un personnage-figurant : en tant qu'il n'est pas un personnage au sens fort du terme et qu'il ne peut jamais, de ce fait, imposer ses déterminations à la situation qu'il sert.

3.2 Le personnage comme un autre

Le Nid Familial s'ouvre sur cette sentence : "This is a true story. It didn't happen to the people in the film, but it could have". Qu'est-ce que cela veut dire ? Très simplement, cela pourrait signifier qu'il s'agit d'un film inspiré d'une histoire vraie, c'est-à-dire d'une histoire qui ne relèverait pas de la fiction. Maintenant, quelle est-elle, justement, cette histoire ? L'histoire d'un appartement familial dont l'espace tout entier est occupé par la haine, la violence et les tensions qui régissent les relations entre les individus qui y vivent. À cet égard, un écart de traduction relativement au titre du film me semble devoir être souligné ici. En effet, les expressions « *family nest* » et « *nid familial* » suggèrent toutes deux un espace douillet, sorte de refuge pour l'être, souvent l'enfant, à l'écart du monde. Aussi le titre de l'œuvre, au fil du visionnement, prend-t-il une tournure toute ironique. Or cette ironie est totalement absente du titre original hongrois, *Családi tüzfészek*, qui met d'emblée en garde le spectateur contre l'agressivité et les tensions des relations familiales qui seront développées. En effet, si le terme *fészek* signifie bel et bien « nid », *tüzfészek* cependant renvoie plutôt à un point d'éclatement, par exemple à un foyer d'incendie ou au déclenchement d'une guerre, des hostilités. Aussi c'est l'expression *családi tüzhely*, littéralement foyer familial, qui est utilisée pour désigner des relations familiales harmonieuses. En changeant *tüzhely* pour *tüzfészek*, Béla Tarr signale que la famille dont il est question dans l'œuvre n'a rien d'un refuge, mais est plutôt le centre de constants conflits, déplacement qui

disparaît malheureusement totalement des traductions anglaise et française. C'est d'autant plus regrettable que cette omission confère au cinéaste un ton qui n'est jamais, ou que dans de très rares cas, le sien. Pour en revenir à notre propos, il s'agit donc d'une histoire absolument banale qui, on peut le penser, est arrivée non pas une, mais maintes et maintes fois déjà. Aussi la sentence d'ouverture est-elle étrange puisqu'il est d'usage au cinéma de mentionner qu'il s'agit d'une histoire vraie ou d'un fait vécu lorsque l'histoire a quelque chose d'extraordinaire ou, du moins, d'inhabituel. Mais la ruse va plus loin. Déjà, le sens commun veut qu'une histoire vraie soit interprétée par des acteurs et non pas rejouée par les individus qui ont vécu, « dans le réel », les événements dont l'œuvre est inspirée. Or Béla Tarr le mentionne explicitement : *cela n'est pas arrivé aux gens figurant dans le film*⁹⁴, *mais cela aurait pu leur arriver*. Il faut d'ailleurs mentionner qu'au milieu des années 1970, Béla Tarr, alors cinéaste amateur, se propose de filmer l'éviction de Irén Szajki, rencontrée lors d'un tournage ultérieur, de l'appartement où elle squattait depuis un moment. Or le projet avorte au moment où les conseillers municipaux, accompagnés d'officiers de police, débute leur intervention en arrêtant le jeune réalisateur, dissimulé dans un autre édifice d'où il entendait filmer la scène. Après l'éviction, Irén est contrainte de déménager dans l'appartement de son beau-père, ce qui inspire justement *Le Nid familial*, dans lequel Szajki tient d'ailleurs le rôle du personnage féminin principal⁹⁵. Aussi n'est-ce pas exactement son propre rôle que tient l'actrice non-professionnelle, quand bien même elle y

⁹⁴ L'original hongrois se lit comme suit : « Ez a történet valódi, nem a filmben szereplő emberekkel történt meg, de velük is megtörténhetett volna ». L'expression est quelque peu ambiguë. En effet, la phrase renvoie aux « gens figurant dans le film », ce que les critiques français auront d'ailleurs parfois traduit, à tort, par « personnages ». Toutefois, il convient d'interroger le choix de Béla Tarr d'avoir recours à une telle expression plutôt que, ce qui paraît plus « naturel », d'utiliser le terme hongrois *színészek* [acteurs]. On pourrait penser que cela renvoie au fait que les acteurs du *Nid Familial* sont des acteurs non-professionnels. Or l'on réduirait ici le terme à l'officialité de son titre en évacuant totalement l'importance de la fonction. Professionnel ou non, celui qui joue un rôle au cinéma est *acteur*. Il me semble que l'ambiguïté vaut ici pour autre chose. En quoi je la comprends comme une reprise de l'idée, chère à Béla Tarr, que la caméra filme des choses, des situations et des individus bien réels.

⁹⁵ *The Cinema of Béla Tarr : The Circle Closes*, p. 9.

conserve son prénom, puisque suivant le commentaire d'ouverture, si bien que sa situation ait inspiré le long-métrage, ce qui s'y déroule n'est pas ce qui lui est arrivé. Qu'est-ce que cela veut dire, alors ? Je pense qu'il faut comprendre cette indication de deux manières. D'abord, il me semble que le cinéaste redouble d'insistance quant au caractère banal de l'histoire : il s'agit d'une histoire vraie puisqu'il s'agit d'une histoire comme une autre, qui est déjà arrivée à d'autres, qui aurait pu arriver aux gens dans le film et qui arrivera encore, très certainement. Ainsi, dès son premier long-métrage, Béla Tarr affirme qu'il n'y a pas de nouvelles histoires et anticipe sur les paroles des personnages des films ultérieurs : toutes les histoires sont des histoires de désintégration, dira Karrer près de dix ans plus tard. Parallèlement, il souligne que son rôle n'est pas celui de raconter une histoire et que s'il propose quelque chose de nouveau, c'est ailleurs qu'il faudra espérer le trouver. En détournant ainsi l'attention du récit, le cinéaste divorce d'autant mieux avec l'idée du protagoniste. Ce qui se dévoile alors, c'est un traitement cinématographique où c'est moins l'agir d'un personnage qui conditionne le déroulement du récit qu'une situation qui prévaut et donne corps aux figures. Aussi la deuxième manière dont il faut envisager le commentaire d'ouverture me semble être relative au fait que le personnage y est là, dans cette situation, comme un autre : il n'est donc pas tellement important qu'il *soit* lui-même (au sens fort de s'appartenir), puisqu'il appartient déjà d'emblée à une situation qui lui commande, et c'est bel et bien son rôle, de l'accueillir. Autrement dit, le personnage n'a pas préséance sur son milieu, comme c'est le cas pour le protagoniste. Cela signifie par ailleurs que dans l'univers de Béla Tarr, tout peut faire personnage. Et en effet, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, la pierre, la pluie, la bête, l'humain partagent un même milieu, une même situation et éprouvent, dénotent et reconduisent une même temporalité, un même mouvement, celui de l'en-ruines. En ce sens, aussi bien l'objet que le paysage peut tenir, au même titre que

celui interprété par l'acteur, un rôle : on pensera, notamment, aux étendues boueuses de *Sátántangó*, à la baleine (morte) des *Harmonies Werckmeister*, à la bête mourante du *Cheval de Turin*, aux rafales de pluie et de vent qui traversent l'œuvre toute entière, à l'appartement poussiéreux d'*Almanach d'automne*. Si le personnage humain n'a pas préséance sur le reste, c'est parce que celui-ci ne vise que rarement le singulier, qu'il ne relève pas, en tant précisément qu'il est là comme un autre, de l'incomparable.

Ce qu'il faut retenir ici, c'est que ce sont les situations qui, parce que ce sont elles qui distribuent les rôles, distinguent entre les personnages, entre les objets, elles qui font des espaces vides, au moins temporairement, des lieux. Cela permet d'expliquer, du moins en partie, le rôle de l'improvisation dans l'œuvre de Béla Tarr. En effet, si les premiers films ont presque systématiquement recours à l'improvisation des acteurs (souvent non-professionnels) en termes de dialogues et de déplacements, les films de la seconde période, pour lesquels les échanges sont précautionneusement rédigés avant le tournage et rarement sujets aux modifications par la suite, demeurent pourtant largement ouverts à l'improvisation en ce qui concerne les déplacements de la caméra. Si l'orientation générale de ses mouvements est déterminée avant le tournage, il n'en demeure pas moins que les longs plans-séquence dans des espaces généralement « réels », devenus la marque du style tarrien, imposent au moins une certaine flexibilité en ce sens⁹⁶. Que la situation est toujours première, c'est aussi ce que la caméra traqueuse fait apparaître. Ce ne sont pas tellement les mouvements des personnages qui conditionnent la chorégraphie de la caméra que la situation elle-même, dont les objets, les lieux, les sons et les éléments naturels font partie et que le personnage-figurant absorbe. Rancière écrit :

⁹⁶ *The Cinema of Béla Tarr*, p. 16

...ce ne sont pas les individus qui habitent des lieux et se servent des choses. Ce sont d'abord les choses qui viennent à eux, qui les entourent, les pénètrent ou les rejettent. C'est pourquoi la caméra adopte ces extraordinaires mouvements tournants qui donnent l'impression que ce sont les lieux qui bougent, accueillent les personnages, les rejettent hors champ ou se referment sur eux comme un bandeau noir occupant tout l'écran.

C'est aussi pourquoi le décor, ordinairement, est là avant que le personnage y pénètre et survit à son passage. Ce ne sont plus les relations (famille, générations, sexes ou autres) qui déterminent les situations, c'est le monde extérieur qui pénètre les individus, envahit leur regard et leur être même.⁹⁷

Cette mise à mal de l'autonomie du soi, le plan-séquence en est la clé dans la mesure où c'est celui-là qui, en faisant danser la caméra autour des choses, autour des êtres, dans leur creux, dans leur dos, en se prolongeant presque *trop* longtemps, permet au spectateur d'investir la situation à défaut de pouvoir cerner les intentions du personnage qui n'en est pas moins que lui pris de vertige, à force de rapprochements et de retraits, d'obstructions et de dévoilements, ceux-là qu'impose la minimalisation des coupures et qui produisent un effet de montage à l'intérieur du plan lui-même. Or plus que toute autre chose, c'est celui qui, par sa continuité, fait voir, parce qu'il porte une égale attention à tout ce qui est filmé, la contiguïté des choses (en et entre) elles-mêmes au sein d'un pâtir commun⁹⁸. Sylvie Rollet décrit cette égalité de traitement ainsi :

L'usage que fait Béla Tarr du plan-séquence lui permet, en effet, de saisir successivement une pluralité de centres de gravité, dans une profonde égalité de traitement, et de nous donner à éprouver toutes les variations d'intensité qu'offrent le rapprochement ou l'écart de l'objectif et l'hétérogénéité des matières. Les lents mais

⁹⁷ Béla Tarr, *le temps d'après*, pp. 33-34

⁹⁸ Or cette participation des choses et des êtres à un même mouvement ne suppose pas pour autant qu'il y ait communauté, au sens d'un monde partagé. François Laplantine écrit bien que : « Si le plan-séquence répond aux exigences d'une pensée de l'*avec*, il ne crée pas nécessairement un univers consensuel. C'est même paradoxalement dans la conjonction filmique que nous pouvons le mieux percevoir la disjonction sociale. Dans *Damnation* de Béla Tarr, l'étirement extrême du plan, loin de rassembler les êtres dans un espace commun, tend au contraire à distendre leurs rapports. Le mouvement de la caméra, passant très lentement d'un personnage à l'autre, les isole. On comprend dans les longs travellings de *Damnation* que les liens sociaux sont en train de se défaire inexorablement et qu'ils sont sur le point d'être franchement détruits. Dans cette défection lente du vivre ensemble, dans cette dilution de l'espace public (au sens d'Habermas), Béla Tarr nous montre qu'il n'y a plus rien à partager ». Voir *Leçons de cinéma pour notre époque. Politique du sensible*, p. 151.

incessants déplacements de la caméra ne « situent » pas les personnages dans un « décor », comme il est d'usage, mais font surgir des textures, des opacités, des intensités, mettant ainsi l'accent sur les « tensions » de la matière.⁹⁹

Ce sont donc de ces textures, de ces opacités, de ces intensités, de cette matière que proviennent les personnages de Béla Tarr et par elles qu'ils sont constamment transformés. En quoi ils ne sont pas là de manière autonome comme des sujets d'emblée hissés au rang de personnages actants et assurés, mais plutôt là avec et au milieu des choses. Dans l'univers de ruines qu'est celui du cinéaste, tout se passe comme si les personnages tarriens naissaient et disparaissaient sans cesse suivant une chorégraphie cosmique qui relève, pour reprendre l'expression de Deleuze, d'un « mouvement de monde emportant et aspirant le vivant »¹⁰⁰. Ce monde, parce qu'il lui est hostile, ne peut faire gage d'un support à « l'érection », thème cher à la philosophie occidentale, du soi. Au sein de ce cosmos, il n'y a pas telle chose qu'une séparation stricte et intuitive entre le moi et le non-moi, celle-là qui permettrait d'assurer à l'existant quelque chose comme un royaume. Au contraire, la menace du monde s'articule comme une invasion constante du progrès de la disparition dans le corps du personnage – ce dernier étant ainsi toujours à naître. Pour reprendre l'expression de Peter Sloterdijk, l'inquiétant du monde est donc également le lieu de « l'expérience du néant comme de quelque chose qui peut être “présent” et dans lequel nous nous sommes “fait porter” »¹⁰¹. Aussi bien dire que le monde n'encadre pas, au sens d'un superviseur, le personnage. Et c'est aussi pour cette raison qu'il convient, avec Rollet, de parler de milieu davantage que de décor, puisque le décor s'entend généralement comme ce qui sert de cadre à l'action. Or il n'y a pas tellement de cadre, dans le cinéma de Béla Tarr. Déjà, celui de la caméra se déplace en permanence, déjà il est incessamment obstrué par les murs, les corps, le manque de

⁹⁹ « Filmer la figure humaine “au milieu” des choses : le cinéma selon Béla Tarr », p. 6

¹⁰⁰ *L'image-temps*, p. 89.

¹⁰¹ Sloterdijk, Peter (2000). *La mobilisation infinie : Vers une critique de la cinétique politique*. Paris : Christian Bourgois Éditeur, Points, p. 163.

lumière. Et encore, pour qu'il y ait cadre, il faudrait que quelque chose véritablement se passe ; or nous avons vu comment, justement, l'œuvre du cinéaste se passe d'événements. C'est qu'il a affaire aux situations plutôt, qui relève davantage d'un état, d'une manière, situation qui contrairement à l'événement d'ailleurs n'exige ni amorce ni dénouement – et ici encore le trajet l'emporte sur la trajectoire. En foi de quoi nous pouvons dire que c'est bel et bien en ce deuxième sens, en tant qu'il se tient discrètement *parmi d'autres choses qui tiennent un même rôle* au milieu d'une situation qu'il n'a le plus souvent ni produite ni espérée – et ici tombe le pouvoir causal qui fait du sujet un sujet agissant – que le personnage tarrien est un personnage-figurant.

3.3 Le corps mnésique

Nous avons vu plus haut que le personnage tarrien est un personnage pauvre en intériorité. Maintenant, il faut noter qu'à mesure que s'appauvrit le profil, la silhouette, elle et en même temps que l'espace, gagne en puissances mémorielles. Je veux dire ici qu'à l'intériorité se substitue quelque chose comme une *antériorité*. Si le personnage-figurant s'incarne, avec d'autres, comme le lieu au sein duquel perdure un non-événement, une situation, il n'en demeure pas moins qu'il *a-été* – trompé, déçu, châtié d'innombrables fois. Cet avoir-été qui est toujours souffrance dans le cinéma de Béla Tarr ne nous est pas rendu, nous l'avons vu, par la psyché. Plutôt, c'est dans la matière du corps et dans ses comportements qu'elles apparaissent : dans le dos courbé, dans le geste brisé ou mécanique, dans la phrase interrompue ou incongrue, dans la conversation qui n'est plus que mensonge¹⁰², dans la lourdeur des couches de vêtements qui

¹⁰² Nous pensons ici surtout à *Almanach d'automne*, bien que celle-ci traverse toute l'œuvre du cinéaste. C'est que dans ce film tourné à huis-clos où les interactions entre les personnages sont entièrement calculées, constamment réajustées en fonction des intérêts qu'ils permettent de satisfaire, la conversation qui meuble l'espace et le temps devient une arme incontournable. Ainsi Hédi qui rassure Anna lorsque celle-ci lui demande si sa relation intime avec Tibor lui vaut une perte d'estime à ses yeux, mais qui n'aura de gêne, quelques scènes plus tard, de mobiliser cet aveu pour la jeter dehors : "Whoring witch.

l'enferment, dans le sexe sans plaisir, sur le front plissé par la crainte d'être trompé, déçu, châtié une autre fois. Si les raisons objectives de cet épuisement, de ce souci ont peut-être été données dans les premiers longs-métrages, les plus tardifs se contenteront de faire surgir cet état, en nous plongeant dans une situation qui semble toujours être celle qui suit l'échec d'une promesse : dans *Sátántangó*, c'est le village d'après la fermeture des usines que d'autres, qui ne sont pas là, ont visiblement déserté. Dans cet environnement délabré, les gestes quotidiens que l'on s'entête à perpétuer deviennent insignifiants, futiles, et agissent dès lors comme des marqueurs d'absence – autant de signes d'une antériorité qui conditionne, qui investit, qui œuvre le présent. C'est ainsi que se décline l'attente dépourvue d'objet, puisque le schème sensori-moteur devenu mécanique ou bien ne produit pas d'effet, ou bien ne trouve pas l'impulsion dont il a besoin pour faire sens. Ainsi les filles Horgos qui attendent, avachies et en vain, les clients jadis nombreux qui venaient profiter de leurs services sexuels, alors que l'unique visiteur sera le médecin venu se réchauffer un instant autour du feu avant de repartir aussitôt. Ainsi ce dernier qui, depuis la fenêtre de son bureau, attend (au moyen d'une attention beaucoup plus assidue que ce que commande la situation) qu'un événement se produise qu'il puisse inscrire dans l'un ou l'autre des cahiers dans lesquels il se conserve une mémoire – une mémoire totale, veut-il penser, celle où s'enregistrerait le moindre phénomène ; or le non-événement est devenu à ce point consacré qu'il ne remarquera même pas, au dernier jour, que les derniers habitants sont partis, sans lui. Ainsi la petite Estike qui, sous les ordres de sa mère, est contrainte de rester immobile sur une chaise devant la maison afin de veiller à ce que ne se produise pas l'indésirable (mais quoi donc ?), alors que seule la pluie, cette éternelle compagne, viendra contrarier sa garde. En ce sens, le cinéma de Béla Tarr semble pouvoir correspondre à la définition que Gilles Deleuze donnait de l'œuvre d'Antonioni :

Don't come near me. I'm telling you nicely. Don't provoke me. (...) There were a couple of sluts, they're gone and so are you." *Almanach d'automne*, 97.28

Sa méthode : l'intérieur par le comportement, non plus l'expérience, mais « ce qui reste des expériences passées », « ce qui vient après, quand tout a été dit », une telle méthode passe nécessairement par les attitudes ou les postures du corps. »¹⁰³

Si ces restes du passé qui, précisément parce qu'ils ne sont pas spécifiques demeurent opaques, sont bel et bien donnés dans la matière du corps, c'est que ce corps est, tout comme l'objet, tout comme le bâtiment, sujet à la ruinification. Il est, littéralement, un corps en ruines ; en ruines, c'est-à-dire un lieu en perte de fonction, en lequel plus rien ne se passe (incapable d'accueillir l'intériorité), mais lieu qui conserve bel et bien la trace d'une fonction ancienne, un corps devant lequel notre première impression est, nécessairement, *qu'il a un jour servit autrement*. En effet, l'on devine, derrière les caresses forcées adressées à des hommes qu'elle méprise, qu'un jour Mrs Schmidt a dû en aimer un autre qui fut sans doute, alors, la cible de douceurs véritables. Encore, les gestes saccadés de Futaki trahissent un passé de machiniste, un temps d'avant celui de la jambe impotente. Et c'est bel et bien cette « mémoire d'une vie [qui] s'inscrit comme trace à même la chair »¹⁰⁴, qui, si elle n'en demeure pas moins indéchiffrable, confère au corps une singularité irréductible, aussi *quelconque* soit-elle. Or contrairement à l'objet, ce corps déjà mi-humain, comme l'Arachné de Dante, a une conscience : il est une ruine vivante. Certes, les personnages tariens sont des êtres vils, blessés, souvent incapables, mais ils ne sont pas dupes. Au contraire, c'est comme s'ils avaient trop vu, trop entendu. Ils n'ignorent pas les déceptions passées, leurs corps en sont marqués, et n'ignorent pas davantage la futilité des promesses actuelles. Comme l'enseignait Nietzsche, pour conduire la promesse, il faut s'être déjà constitué une mémoire ; et cette mémoire, dans le cinéma de Béla Tarr, est celle d'un corps.

¹⁰³ *L'image-temps*, p. 246

¹⁰⁴ « Filmer la figure humaine "au milieu" des choses : le cinéma selon Béla Tarr », p. 6

Mais qu'est-il donc arrivé aux personnages de *Sátántangó* ? C'est la question que se posait Améry pour « ces hommes que le narrateur de Proust retrouvait à [la] réception du prince de Guermantes » et pour laquelle sa réponse convient absolument à l'œuvre-maîtresse de Béla Tarr : « Rien. Et tout, à la fois. *Le temps s'[est] écoulé* »¹⁰⁵, ils ont vieilli. Ce qui apparaît en effet d'emblée, c'est qu'ils ont été plus jeunes, plus forts jadis, que les meilleures années sont derrière eux – et c'est dire aussi que l'inévitable est déjà en train. C'est comme si les personnages, au fil des déceptions et des souffrances accumulées, avaient vieilli trop vite, plus vite qu'ils ne l'auraient dû. En quoi le corps est peut-être, dans le cinéma de Béla Tarr, le premier à ne pas tenir ses promesses.

L'homme vieillissant, l'homme qui « vit quotidiennement l'avenir comme la négation du spatial et partant comme la négation de l'effectivité »¹⁰⁶, nous dit Améry, se devient étranger à mesure qu'il devient radicalement et de plus en plus son propre corps. Or la vertu figurale du corps cinématographique de Béla Tarr se tient précisément ici. C'est qu'en gagnant en matérialité (le corps vieillissant se fait nécessairement davantage « sentir » – dans le pas lourd, dans la voix essoufflée, dans la langueur de l'apparition –, et si ce n'est que comme obstacle, que le corps de la jeunesse), il signale en même temps son éventuelle disparition ; ses gestes devenus de plus en plus inutiles, incapables de répondre à la situation, il est devenu lui-même un soi sans monde. Tout comme l'homme vieillissant d'Améry, son existence matérielle, « menacée de réification et d'absorption par [l]'arrière-monde minéral »¹⁰⁷ se détache toujours davantage de son existence sociale qui en vient à ne plus rien signifier. Nous l'avons vu, c'est un des attrait de la ruine que d'être prospective et le corps du personnage tarrien, en tant qu'il est la cible, comme toutes

¹⁰⁵ *Du vieillissement*, p. 41

¹⁰⁶ *Ibid*, p. 55.

¹⁰⁷ « *Ecce homines* », p. 88.

choses, de la désintégration, possède aussi, pour lui-même, cette vertu. Ce corps figure donc la mort, mais la sienne propre, en quoi il s'appartient toujours plus en même temps que de moins en moins, puisqu'on ne saurait trouver plus grande dissemblance à soi que celle que traduit notre chair devenue cadavre. Aussi Jean-Marie Samocki n'a-t-il, il me semble, qu'à moitié raison lorsqu'il écrit :

Dans ce dénuement existentiel et géographique, la mort n'est pas présente. Les personnages ne se tuent pas, ne pensent pas à se suicider. Ce sont certes des agonies inexorables, mais sans cadavre ni effusion de sang. La mort n'est pas refusée. Elle n'est simplement pas envisagée.¹⁰⁸

S'il dit vrai quand il écrit qu'il n'y a pas là de mort effective ou de suicide envisagé, c'est qu'il parle de *Damnation*. Or que la mort ne soit pas présente, jamais envisagée et donc encore moins refusée, cela est une conclusion plutôt rapide puisque le personnage se dé-figure constamment sous la forme de son propre spectre, émettant parallèlement ce qui lui reste de forces singulières ; un langage, un projet, une démarche, etc. Pas étonnant, en ce sens, que Karrer, mi-homme, mi-bête, nous apparaisse ultimement jappant parmi les chiens, retranché de la communauté humaine. S'il n'est pas encore cliniquement mort, ce n'est que de ses propres restes qu'il semble pourtant se faire le signe. C'est donc en ce dernier sens que le personnage tarrien est personnage-figurant : il figure son propre impossible, cette finitude qui, si elle est radicalement sienne, signe par ailleurs la fin d'une appartenance. Il est, comme la foule hagarde de Mallarmé, la triste opacité de son spectre futur.¹⁰⁹

3.4 Porter la promesse : l'essoufflement et le corps mort

¹⁰⁸ « Tant de nuits », p. 119.

¹⁰⁹ Mallarmé, Stéphane (1970). « Toast funèbre » dans *Poésies*. Paris : Gallimard, collection « Poésie », p. 65.

La section précédente développait l'idée que le corps du personnage-figurant, en tant qu'il est le lieu d'une accumulation des échecs des promesses passées, se déploie sous le signe de sa propre disparition. En ce sens, il semble juste de dire qu'il *dévie* de soi. Il serait en effet difficile d'affirmer que le personnage tarien est capable d'auto-affirmation. Au contraire, il est toujours en train de s'échapper à lui-même, de se *rater* comme sujet. Cependant, il reste à éclaircir les raisons de cette dépossession dont seuls les symptômes visibles ont été jusqu'ici mis de l'avant. C'est la promesse, thème qui traverse l'œuvre toute entière de Béla Tarr, qui me semble être le nœud de cette dépossession et cela parce que c'est elle qui permet de re-liaison le personnage à un monde qui, comme nous l'avons exposé dans les deux premiers chapitres, est incapable de se donner à lui.

Nombreux sont ceux et celles qui ont vu, dans la promesse, dans les promesses, un moyen pour les personnages tariens d'échapper à la misère du temps cyclique de la désintégration. Lignes droites pour contrer la circularité aliénante, comme autant de signes d'une volonté indestructible (la seule chose, en somme, dont n'aurait pas raison la désintégration) de regagner une dignité.

Jacques Rancière écrit :

La forme chez lui [Béla Tarr] n'est jamais que le déploiement de l'espace-temps où opère la tension même entre la loi de la pluie et de la misère et la faible mais indestructible capacité d'affirmer contre elle « honneur et fierté », vertus éthiques auxquelles correspond une vertu cinématographique : celle de mettre les corps en mouvement, de les lancer sur des trajectoires qui contrarient le mouvement en rond. [...] La grande escroquerie à la vie nouvelle, c'est aussi l'impulsion qui imprime aux corps une nouvelle direction en ligne droite. Elle les emporte vers un espace qui n'est plus façonné par leur propre fatigue. Elle les confronte non plus à la grisaille mais à la nuit, non plus à la pluie et à la boue mais au vide, non plus à la répétition mais à l'inconnu.¹¹⁰

¹¹⁰ *Béla Tarr, le temps d'après*, p. 53.

Dans cette tension qui oppose la loi de la désintégration à celle du vivant, la promesse s'articule ici comme élan ou, plus précisément, comme *ligne de fuite*, et c'est bel et bien en ce sens qu'elle agirait contre le mouvement en rond : en le perçant. Or ce qu'une telle interprétation me semble supposer, c'est qu'il y a *déjà toujours* un monde donné, celui-là que le personnage entend fuir au moyen de la promesse, qui serait donc celle d'un *ailleurs* – d'un « espace qui n'est plus façonné par [sa] propre fatigue ». Il me semble toutefois que la promesse doit être comprise autrement dans la mesure où, si elle est effectivement le geste d'un corps qui résiste, c'est elle qui l'épuise bien davantage que le mouvement de désintégration lui-même. Mais pourquoi, alors, le personnage-figurant s'entête-t-il à promettre à nouveau ? C'est que si les promesses sont restées lettres mortes, l'échec du contenu n'aura pas su disqualifier la puissance de la forme. C'est-à-dire qu'au-delà de son contenu, qui contient chaque fois la possibilité de son propre échec – et cela n'échappe jamais, sauf quand il est l'Idiot, au personnage tarrien –, la promesse est l'acte par lequel il se met au monde en s'y engageant. C'est au profit de cette vertu que le contenu de la promesse tend à disparaître toujours plus au fil de la carrière de Béla Tarr : alors qu'il y avait encore promesse d'un logement dans *Le Nid Familial*, promesse d'amour dans *Rapports préfabriqués* et au moins promesse d'argent dans *Damnation*, c'est à la seule promesse du jour que s'en remettent les personnages du dernier long-métrage. En quoi nous pensons pouvoir dire que si la promesse s'articule effectivement autour d'une exigence de retrouver un lien avec le monde, c'est avant tout pour échapper à ce qui sans lui s'impose : le passage dans une nuit permanente qui n'est jamais, dans l'œuvre de Tarr – et encore une fois sauf pour l'Idiot, ici la petite Estike qui s'en remet aux anges –, la promesse d'un au-delà, mais bien celle d'un en-deçà de l'existence entendu comme ce lieu d'où elle prend source, plus terrible, plus noir, celui dont les effluves putrides parviennent au nez de Mrs Schmidt assise impassible dans le café de

Sátántangó où on attend l'arrivée d'Irimiás. « *What's that smell? It wasn't here before* », s'enquit-elle au tenancier qui s'empresse de répondre : « *It's only the spiders... or the coal...* ». « *No* », relance-t-elle avant de se pencher sous la table pour remonter aussitôt : « *It's the earth* ». C'est son visage, capté par un plan rapproché, qui indique ce qu'elle ne dit pas : il faut qu'Irimiás vienne, avec sa promesse, il faut qu'il vienne pour contrer la mort, celle qui déjà se fait sentir.

Dans la section « L'animal avorté et l'autonaissance du sujet » de *La mobilisation infinie*, Peter Sloterdijk développe une esquisse de ce que l'on pourrait appeler une anthropologie philosophique de la naissance. Chez « l'homme », nous dit-il, et contrairement à l'animal qui naît dans un monde « déterminé », la venue-au-monde tiendrait d'une rencontre avec le néant – rencontre que nombre de penseurs auraient laissé erronément, comme s'il s'agissait de son propre, à l'instant de la mort ou à sa confrontation par l'esprit – la mort envisagée dont traitait Samocki, par exemple. Sloterdijk écrit en effet :

...le monde dans lequel l'arrivant humain arrive n'est en réalité rien d'autre qu'une promesse que les habitants plus anciens du monde font aux nouveaux arrivants, promesse qui, à cause de l'instabilité des conditions terrestres, est prédestinée à n'être pas tenue. Par conséquent, la question du néant prend une nouvelle forme. Ou bien le néant peut maintenant signifier qu'on ne promet rien à celui qui vient au monde si bien que celui-ci ne peut pas attendre grand-chose de son existence et qu'il développe par conséquent l'envie de retourner à l'endroit d'où il est venu, dans le sein de sa mère, dans la mort, dans le tout-néant moniste – motif qui a sa place dans toutes les religions rédemptrices et dans toutes les doctrines monistes; ou bien le néant incite à croire qu'il n'en est rien des grandes promesses qui ont été faites, et que rien des espérances concernant le monde que font naître les mères ne se réalise dans le monde comme non-mère, motif dont traitent toutes les variantes de ces scepticismes, de ces cynismes et de ces nihilismes qui ont une large expérience du monde. Par conséquent, le néant serait un terme assez précis pour désigner l'incongruence notoire entre les arrivants au monde et les conditions d'arrivée. Cette incongruence est perceptible à mesure que les arrivants se rendent compte que le monde ne leur promet rien ou bien ne tient pas ses promesses. L'inquiétant de la venue-au-monde de l'homme trouve donc sa raison dans le manque de sérieux des promesses humaines. Ce manque provient-il de la frivolité individuelle, de l'irresponsabilité, des humeurs des bipèdes imprévisibles? Non. Il provient du fait

que le monde donné comme promesse, a en lui-même quelque chose d'intenable ou quelque chose qu'on ne peut tenir qu'avec chance et qu'avec peine. Dans l'inquiétant, se manifeste la tendance irrésistible aux promesses qu'on ne peut pas tenir. Voilà pourquoi notre venue au monde tend dès le départ vers le néant.¹¹¹

Il faut retenir de ce passage que pour Sloterdijk, la promesse, même (et surtout) intenable, est ce qui maintient le néant à distance, ce qui permet, dès la venue au monde, de ne pas y retomber aussitôt. Ce qui est suggéré par une telle idée, c'est que la promesse est bien davantage que l'acte par lequel un sujet s'engage à se perpétuer dans l'à-venir. Elle est, plus fondamentalement, le geste d'un être qui par elle se *fait* sujet en portant le monde. C'est la raison pour laquelle Sloterdijk parle d'une auto-naissance. Deleuze dit à peu près la même chose lorsqu'il écrit que dans la rupture du lien entre l'homme et le monde, l'homme est non seulement dépossédé du monde qui lui devient intolérable, mais de lui-même également. Et cet intolérable, devenu « l'état permanent d'une banalité quotidienne »¹¹², ne peut être saisi, dit-il, qu'au moyen d'une rencontre avec l'impensable qui ne pourrait être pensé véritablement qu'au moyen de la croyance. C'est ainsi que, pour contrer l'appel du néant (comme retour) ou pour échapper aux accents funestes du nihilisme – c'est dire pour tolérer l'inquiétant, l'être s'engage à tenir lui-même la promesse que lui fait le monde, pourtant incapable de la tenir. Autrement dit, le monde a besoin qu'on le porte, dirait Sloterdijk, qu'on y croit, dirait Deleuze. Poursuivons notre lecture :

...il apparaît que l'homme n'est pas simplement un « être vivant » doué, en plus, de raison, mais un être qui doit « conduire sa vie ». Sans « conduite de la vie », la vie humaine n'est rien dans un double sens : elle n'est pas vie, elle n'est pas humaine. Mais les hommes doivent d'abord se promettre la vie avant de pouvoir la conduire, et parce que pour nous la chose décisive arrive sous l'égide de promesses vitales, nous sommes réduits, du premier jusqu'au dernier jour, à les tenir. Sans l'afflux d'affirmations qui nous promettent et confirment notre vie, nous ne pouvons nous maintenir en vie ni psychiquement ni biologiquement – d'après des observations paléanthropologiques, les hommes coupés de toutes promesses meurent en 48 heures

¹¹¹ Sloterdijk, Peter (2000). *La mobilisation infinie : Vers une critique de la cinétique politique*. Paris : Christian Bourgois Éditeur, Points, pp. 161-162.

¹¹² *L'image-temps*, p. 222.

d'une mort psychogène. L'homme gère toujours sa vie par des promesses. Par conséquent, si les hommes ne sont pas des êtres vivants, mais des êtres qui conduisent leur vie, il y a là la source d'une fragilité spécifiquement humaine : la conduite de leur vie dépend de la tenue de promesses qui par elles-mêmes tendent à l'impossibilité d'être tenues. [...] Tout individu apprend suffisamment tôt que l'ombre portée des promesses qui ne peuvent être tenues se projette sur la vie humaine et que l'existence comporte, non seulement une gestion et une conduite de la vie sur la base de promesses tenues, mais également un égarement de la vie et une mauvaise gestion de la vie – à cause d'un manque de points d'appui pour ce qui a été promis. [...] Par conséquent, ce qu'est le sujet et ce qu'est la subjectivité, cela ne peut plus être suffisamment cerné par les formules philosophiques traditionnelles – la subjectivité n'est ni un être-à-la-base dans le sens du *hypokeimenon* ni un pur agir ou un laisser-jaillir dans le sens des philosophies modernes de l'activité, mais au contraire un ensemble de comportements qui se groupent autour des gestes fondamentaux, porter, ériger et tenir. Si pour les hommes, le monde, par son mode d'être donné, a déjà la forme d'une promesse, alors l'homme - et dans la mesure où il est "dans" le monde et où il est "venu" au monde - comme sujet et comme destinataire de la promesse, est aussi celui qui la porte et qui la tient. Même la fameuse « conservation de soi » qui a été souvent définie philosophiquement comme l'aspiration fondamentale de la subjectivité procède quant à elle de cette tenue par laquelle le monde en tant que promesse est tenu et transmis par des efforts subjectifs.¹¹³

S'il faut suivre Sloterdijk, l'exister se déploie donc d'abord sous le mode de l'effort pour se donner un monde et pour s'y tenir debout – c'est là, il me semble, que s'exprime dans l'œuvre de Béla Tarr la volonté de puissance. Or cette résistance est aussi bien une lutte *contre* le monde (qui réitère constamment son caractère inquiétant et contre lequel il faut s'entêter à développer et perpétuer des attitudes qui lui sont nuisibles¹¹⁴) qu'une lutte indirecte *pour* le monde, puisqu'il s'agit de s'en faire le support, et donc de le préserver lui s'il faut se préserver soi. L'effort de soi est donc, d'une manière certes détournée, aussi bien *souci* pour le monde. C'est peut-être sous un angle similaire qu'il faut penser le rôle de la promesse dans l'œuvre de Béla Tarr. Or il faut admettre, pour cela, que le personnage tarrien est conscient de l'intenabilité des promesses et de l'inévitable destruction qui sévit autour de lui, ainsi que de l'incapacité existentielle des

¹¹³ *Ibid*, p. 163-166.

¹¹⁴ *Ibid*, p. 170.

« habitants plus anciens du monde » à lui prêter serment. Je veux penser qu'en effet, le personnage-figurant n'est pas ignorant; le Mr. Eszter des *Harmonies Werckmeister* qui s'enferme chez lui et s'en remet à la musique, seule chose qui puisse encore faire sens au milieu du chaos qui gronde; le médecin de *Sátántangó* qui note dans ses cahiers les moindres petits mouvements du village où il ne se passe plus rien sinon le temps précisément; Hédi dans *Almanach d'automne* qui confie à Miklós qu'elle sait que tout est déjà perdu; le fameux Karrer de *Damnation*, peut-être le plus vil des personnages tarriens, qui poétise, comme dans un dernier souffle, l'incontournable désintégration, tous ceux-là sont, à tout le moins, douloureusement lucides quant à leur situation. En quoi je pense pouvoir dire que la promesse s'articule pour eux moins comme l'engagement volontaire d'un sujet agissant que comme l'effort nécessaire pour se dérober à la chute, même inévitable, dans le néant.

Deleuze écrivait : « La réaction dont l'homme est dépossédé ne peut être remplacé [sic] que par la croyance »¹¹⁵. L'on doit entendre ici, du moins entre autres, que la croyance n'est pas exactement élan positif au sens d'un *s'en remettre à*, mais qu'elle est la réponse d'un manque, d'un vide, d'une non-appartenance (toujours ressentie) à un monde qui ne peut rien promettre et où, par le fait-même, les gestes et les paroles ne peuvent qu'être inadéquats, incongrus, insignifiants. Or pour croire au monde, il faut bien que l'on se le promette et c'est ainsi que la croyance n'est pas dirigée vers la réalisation du promis, mais plutôt vers la possibilité – par la promesse – de retrouver un lien avec le monde. Autrement dit, il y aurait, derrière toutes les promesses, une promesse plus grande, celle de pouvoir se mettre au monde ou de s'auto-attribuer une présence au monde – même lorsque celui-ci est en désintégration.

¹¹⁵ *L'image-temps*, p. 223.

La promesse répondrait donc à la conscience d'une absence de monde. Cette lucidité ouvre, véritablement, deux portes: se laisser engloutir par le néant ou se faire le support de promesses afin de se donner un monde qui sans cela n'en est pas un. Or on choisit rarement le néant, dans l'œuvre de Béla Tarr, et le plus souvent, de petites promesses en petites promesses, on navigue les eaux troubles d'un univers qui a toujours un pied dans l'inquiétant. À ce titre, *Almanach d'Automne* est sans doute l'œuvre dont le rythme marque le mieux ce que l'on pourrait nommer le trafic des promesses : là, dans l'appartement, des alliances sont scellées qui sont cependant aussitôt déliées (entre Anna et Hédi, puis Hédi et Tibor, entre Anna et Miklós, puis Anna et János, etc.) et qui n'ont pour objectif que l'auto-validation de chacune des parties impliquées. Ce que chacun désire, c'est de pouvoir rester là, d'exister, existence qui ici commande nécessairement la reconnaissance d'autrui dont le pouvoir menace. C'est qu'en effet, le monde, c'est aussi bien les autres : dans *Sátántangó* aussi, chacun essaie de tirer son épingle du jeu envers et contre tous. Sanyi convainc sa sœur de semer ses économies en terre, assurant que celles-ci rendront un arbre qui les multipliera; or cette promesse, c'est la petite Estike qui la porte, elle qui doit s'assurer d'arroser le plant, emballée par l'idée qu'une fois devenue riche, elle sera enfin la cible des regards. C'est de la même façon qu'Irimiás, personnage inquiétant s'il en est un – pour le spectateur, mais pour les habitants eux-mêmes sur lequel il fait visiblement impression – déverse sur les autres la responsabilité de ses propres promesses. Tirant profit de l'échec des promesses médiocres auxquelles sont réduits les habitants du village, il propose plus grand, plus haut – rien de moins qu'une vie heureuse où rien ne manquerait à personne – pour en remettre aussitôt la tâche sur leurs épaules fragiles. Et c'est effectivement ce qu'il leur dit : il n'en tient qu'à vous (qu'à votre argent, qu'à votre volonté, qu'à votre fierté) pour que ce plan trouve consécration. C'est ainsi que les habitants désertent, chargés de leurs derniers biens, un village en

train de devenir village-fantôme, un village qui meurt et où ils meurent eux aussi. Mais ils ne sont pas pour autant convaincus de trouver la terre promise au bout du périple; déjà au premier obstacle, tous s'en prendront à Futaki, lui reprochant de les avoir entraînés dans un projet qu'ils savaient pourtant perdu d'avance. Simplement, il vaut toujours mieux marcher, errer est peut-être plus juste, que de mourir écrasé sur les chaises branlantes d'un café décrépi. De cette mort-là, on ne ferait en tout cas pas un film.

Il convient maintenant de se pencher sur les conséquences de cet effort de soi, celui par lequel le sujet s'affirme comme tel en s'appropriant ou en articulant des promesses intenables, mais indispensables pour se donner lui-même à lui-même un monde. Il faut d'abord souligner que cette poussée pour se tenir debout (qui est aussi support) n'est pas à entendre comme le geste unique et constituant d'une subjectivité par lui éternellement sure de son droit. Au contraire, les promesses devant nécessairement échouer, il faut que l'être, ainsi en proie, devant chaque échec, à la chute dans le néant, promette ou supporte à nouveau, réitère son existence par une nouvelle poussée au prix d'un effort qui, nécessairement et à mesure que le corps vieillit, se fait de plus en plus éprouvant. Le sujet n'est pas un donné sur la base duquel s'accomplirait une série d'actions, il doit se maintenir : c'est dire qu'il doit se réaffirmer sans cesse et que l'effort de soi se décline en fait en une multitude de poussées. C'est en ce sens que je veux penser que la promesse n'est pas, comme l'entendait Rancière, la mise en marche qui entraînerait le personnage dans « un espace qui [ne serait] plus façonné par [sa] propre fatigue ». Tout au contraire le sujet est-il, en quelque sorte et parce que les promesses sont destinées à n'être point tenues, condamné à un essoufflement *existentiel*. Cet essoufflement, comme nous l'avons vu dans la section précédente, est littéralement visible dans le corps du personnage-figurant : en lui se conservent les infinies

traces des promesses antérieures, d'un passé qui semble parfois même être celui du monde, comme si le corps portait une antériorité plus lointaine encore que la sienne propre. À force de déceptions accumulées dans la chair, le corps en vient à ne plus être en mesure de se porter lui-même : c'est vrai pour le médecin qui s'écroule par deux fois dans la boue, c'est vrai pour Karrer qui finit à quatre pattes parmi les chiens, dans la boue lui aussi, cette boue qui traverse l'œuvre et insiste sur le caractère glissant du sol sur lequel les personnages tarriens peinent à se tenir debout.

Aussi acharné soit l'effort de soi persiste néanmoins l'efficace de la loi du Texte. Suivant la formulation de Sylvie Rollet, « [l]e Texte, c'est le cercle fermé de la tragédie : la mort annoncée sera la mort effective »¹¹⁶. Si Béla Tarr ne travaille jamais qu'avec des corps essoufflés, c'est plus rarement il est vrai qu'il les fait parvenir à l'*à-bout-de-souffle* – limite de l'effort de soi comme lieu d'une dé-figuration radicale. Pourtant, certains personnages choisissent effectivement la mort : Estike et le cheval, et dans une forme particulière, le médecin. Il semble qu'il faille entendre ce geste comme le dernier acte d'un sujet devenu incapable de réitérer son support, un sujet surmené en proie à une extrême fatigue qui se heurte au néant et contre lequel elle ne peut plus rien.

Examinons d'abord le cas du cheval, cette bête qui, refusant de manger, se laisse mourir. Qu'en savons-nous? Peu de choses. Il est vrai cependant que le film s'ouvre sur un écran noir d'où surgit une voix :

In Turin on January 3rd 1889, Friedrich Nietzsche steps out of the Door of number six via Carlo Alberto. Perhaps to take a stroll, perhaps to go by the post office... to collect his mail. Not far from him, or indeed very far removed from him, a cabman is having trouble with his stubborn horse. Despite all his urging, the horse refuses to move whereupon the cabman – Giuseppe? Carlo? Ettore? – loses his patience and

¹¹⁶ « Filmer la figure humaine “au milieu” des choses : le cinéma selon Béla Tarr », p. 3.

takes his whip to it. Nietzsche comes up to the throng and that puts an end to the brutal scene of the cabman, who by this time is foaming with rage. The solidly built and full-mustached Nietzsche suddenly jumps up to the cab and throws his arms around the horse neck... sobbing. His neighbour takes him home, where he lies still and silent, for two days on a divan until he mutters... the obligatory last words: “Mutter, ich bin dumm.” And lives for an other ten years, gentle and demented, in the care of his mother and sisters. Of the horse... we know nothing.¹¹⁷

Du cheval... on ne sait rien, seulement ce prologue donc, seulement que son entêtement lui a valu, au moins une fois, des coups de fouet. Mais il me semble que cette sentence pourrait tout aussi bien servir d'épilogue puisqu'en vérité, nous n'aurons rien su du cheval, de cette bête mystérieuse qui aura conservé pour elle, sans ne nous en transmettre jamais la moindre part, son irréductible altérité¹¹⁸. Tout ce dont on aura la trace, finalement, c'est son obstination silencieuse à ne plus bouger, à ne plus rien avaler. Qu'est-ce que cela signifie ? En un sens très littéral, qu'il refuse de porter davantage. Si le cheval que met en scène Béla Tarr est déjà un cheval lourd, la caméra accentue cet effet dans la séquence d'ouverture – celle où l'on voit pendant plus de quatre minutes le cheval avancer difficilement à travers les vents violents – en le suivant quelque temps dans un travelling arrière en contre-plongée (Annexe, figures 18-20). Or en accentuant ainsi l'impression de la charge, du poids, jusqu'à ce qu'elle devienne véritablement pénible à soutenir du regard – c'est qu'il est évident qu'on en demande trop à la bête –, le cinéaste accuse par

¹¹⁷ *The Turin Horse*, ouverture.

¹¹⁸ À ce titre, je voudrais avancer qu'il n'est absolument pas certain que Béla Tarr met en scène l'histoire du cheval rencontré par Nietzsche. D'abord, c'est bien d'un fiacre qu'il s'agit dans la version de l'anecdote retenue par le cinéaste, alors que le film met en scène une charrue en bois, d'apparence très modeste. Aussi, le fait que l'on y parle le hongrois, et pas l'italien, renforce l'hypothèse. C'est que Tarr n'est pas le genre de cinéaste à s'empêcher de mettre une langue qui n'est pas la leur dans la bouche de ses acteurs. *L'homme de Londres* où les personnages parlent un français saccadé, difficile à comprendre même pour le spectateur dont c'est la langue maternelle, en fait bien la preuve. En ce sens, je pense que Béla Tarr, plutôt que d'avoir voulu poursuivre l'histoire, a voulu la mettre en parallèle avec la sienne, toutes deux se rejoignant dans cette petite phrase : *Du cheval... on ne sait rien*. Des histoires similaires, mettant en scène des personnages très peu déterminés (d'ailleurs on ne sait ni le nom du cocher, ni celui du cheval dans l'une comme dans l'autre), des histoires qui, toutes deux, ne sont en fait que celle de la désobéissance et de l'épuisement d'un cheval dont on ne saura rien de plus. N'est-ce pas là de toute façon ce que Béla Tarr fait toujours, des films différents à partir de la même histoire ?

ailleurs les attitudes qui lui sont corollaires (et qui sont celles de la promesse) : *porter, ériger et tenir*¹¹⁹. Le cheval qu'il met en scène est une bête épuisée, qui refuse de travailler davantage et qui se laisse mourir de faim. En même temps qu'elle, c'est le monde qui prend une tournure apocalyptique : le vent se lève et ne cessera plus de souffler, le puis s'assèche, le feu et les lampes, qui pourtant contiennent suffisamment d'huile, s'éteignent, plongeant ainsi le père et la fille dans l'obscurité. En même temps que la bête se décharge de sa promesse, donc, c'est le monde qui est comme englouti.

Le cas de la petite Horgos est intéressant dans la mesure où elle incarne un type de personnage particulier dans l'œuvre de Béla Tarr, ce qui nous oblige à entendre son effort d'une manière quelque peu déplacée. Estike, c'est celle qui plus que tous les autres, comme le disait Deleuze de l'enfant du néo-réalisme italien, « est affecté[e] d'une certaine impuissance motrice, mais qui le rend d'autant plus apte à voir et entendre »¹²⁰. Elle est peut-être en effet celle qui, parce que pouvant le moins, voit et entend le plus – le plus souvent, d'ailleurs, nous la voyons espionner. Aussi Rancière a sans doute raison de la dire « idiote », si en effet les deux vertus de l'Idiot sont d'une part, « la capacité d'absorber totalement l'environnement » et, d'autre part, « celle de parier contre lui », c'est-à-dire de croire.¹²¹ Or si tous les personnages de Béla Tarr parient contre le monde en se faisant le support de promesses intenables, ici cette croyance s'articule dans une « détermination à prendre toute pensée à la lettre »¹²² : contrairement aux autres, elle s'en remet véritablement aux mots particuliers de la promesse. Autrement dit, comme le Valuska des *Harmonies*, Estike ne détecte pas la moindre possibilité d'échec. La dernière promesse aura été

¹¹⁹ *La mobilisation infinie : Vers une critique de la cinématique politique*, p. 166.

¹²⁰ *L'image-temps*, p. 10.

¹²¹ *Béla Tarr, le temps d'après*, p. 46.

¹²² *Ibid*, p. 46-47.

pour elle celle de Sanyi, la dernière et la plus invraisemblable, celle d'un arbre à argent. Et quand elle tombe par l'aveu de son frère, il lui est impossible de se soustraire à la déception, à la violence du foyer, aux tâches quotidiennes, à l'indifférence d'une communauté qui n'est plus une et qui ne peut, de ce fait, rien lui promettre. Lieu d'accumulation intensive de cette violence (c'est la première vertu de l'Idiot), petit corps frêle qui ne peut, c'est littéralement *visible*, contenir autant, vidé par le remplissage, la petite, au bout d'une longue marche sous la pluie et contre les vents, choisira la mort. Mais ce geste n'en est pas moins celui de l'idiote, un pari contre le monde puisque ce sont les anges que la petite entend rejoindre. Aussi s'en remet-elle à une nouvelle promesse, détournant par-là la conscience du néant. Idiote jusqu'au bout, donc, puisque l'inquiétant du monde aura raison de son existence alors même que c'est celle-là qu'elle entend élever en l'abolissant. Par ce suicide prend tout son sens l'idée de Sloterdijk voulant que « le monde dans lequel l'arrivant humain arrive [ne soit] en vérité rien d'autre qu'une promesse que les habitants plus anciens du monde font aux nouveaux arrivants, promesse qui, à cause de l'instabilité des conditions terrestres, est prédestinée à n'être pas tenue »¹²³. En effet, la communauté (ou ce qu'il en reste) n'aura pas su « élever » – j'entends ici ce terme dans le sens de « dresser vers le haut », de « soulever » – l'enfant, elle aura failli à la tâche de se faire support. Puisque, en effet, n'est-ce pas toujours la promesse d'une communauté que celle de soutenir chacun de ses éléments afin de les intégrer dans le tout ? Mais il n'y a ici, précisément, dans ce village déserté par la vie, plus de communauté, sinon une communauté fantôme qui se perpétue sur ses propres vestiges.

¹²³ *La mobilisation infinie : Vers une critique de la cinétique politique*, p. 163.

Or c'est sans doute le personnage du médecin, qui ne conserve plus de sa fonction que le titre¹²⁴, qui nous permet le mieux de penser les notions d'effort de soi et d'essoufflement. Reclus dans son logis, il est un autre des personnages tarriens qui, incapable d'agir, se contente de voir et d'entendre. Posté à son bureau où les objets sont disposés selon une configuration minutieusement planifiée, il passe ses heures à mémoriser (semble-t-il) un ouvrage relatif à l'histoire géologique du pays et à surveiller par la fenêtre les mouvements d'un paysage qui n'accueille aucun événement, sinon les rares allées et venues des habitants du village. Cela ne l'empêche pas pourtant de tout noter dans ses carnets, attentif à la plus infime variation – obsession que partage avec lui l'œil de la caméra. La promesse qu'il s'approprie, ou s'invente, c'est donc celle de se constituer une mémoire totale qui prendrait sur elle d'enregistrer le moindre mouvement du monde, la moindre *différence* qui pourrait venir troubler la représentation – comme s'il s'assurait par-là une mainmise sur le monde, comme s'il opposait au mouvement hostile de désintégration la construction d'une trace, trace qui, en tant qu'elle évoque ce qui n'est plus, n'en est pas moins perpétuation. Il devient donc essentiellement *témoin* et c'est ainsi qu'il assiste le monde. Or il est un moment à la toute fin du long-métrage où, revenu de la chapelle du domaine de Hochmeiss où il rencontre un forcené qui frappe à grands coups la vieille cloche désuète en hurlant en boucle « *The Turks are coming ! The Turks are coming !* », le médecin, soufflant comme un bœuf, barricade sa fenêtre avec des planches de bois, se privant par là de son dernier pouvoir. Pourquoi ? Sans doute en conclut-il à l'inutilité de ses efforts, au caractère vain

¹²⁴ Cela n'est pas sans intérêt. De tous les personnages de l'adaptation cinématographique de *Sátántangó*, ce ne sont que des filles Horgos, du propriétaire de la taverne et du médecin que nous connaissons les occupations : dans les deux premiers cas, elles valent toujours (et ce, malgré la raréfaction de la clientèle), alors que dans le troisième, il s'agit d'une fonction ancienne, mais dont l'homme a conservé le titre. Si la figure du médecin dans la fiction peut être interprétée ou mobilisée selon des valeurs figuratives très diverses (sagesse, sadisme, raison, ridicule, etc.), il n'empêche que la geste figuratif ici, qui consiste à le priver de sa fonction, relève de l'intention d'accuser la vacuité de la sagesse pratique dans l'univers qui est mis en scène.

d'une mémoire qui, dans ce village déserté, ne sera jamais qu'une mémoire individuelle. Cette conscience surgit-elle au moment où le médecin rencontre l'halluciné ? Il semble que oui et, à cela, on pourrait esquisser au moins deux raisons. D'abord, cette mémoire ne lui sert en rien pour prendre acte de cette folie, pour tirer signification de l'événement indescriptible : dans un monde qui a définitivement perdu la raison, elle vient sans doute trop tard. Mais aussi bien, l'annonce de l'invasion turque souligne la surimpression des temps et la vanité de l'ambition humaine à tout approcher selon une formule qui comprend le présent à la suite du passé et le futur à la suite du présent. Que les Turcs en fait reviennent ou non importe peu – on se doute d'ailleurs qu'ils ne reviendront pas. Ce qui importe pourtant, c'est qu'ils sont venus, et pas encore à la fois, qu'ils viennent et qu'ils viendront puisque nous les avons déjà vu venir. Autrement dit, Béla Tarr, suivant ici à la lettre le fil du roman de Krasznahorkai, insiste sur le mouvement de répétition. L'histoire a déjà été écrite et la mémoire du médecin n'est, en ce sens, pas neuve. Le projet apparaît là dans toute sa vacuité et le médecin parvient au terme de l'écriture pour assumer, plutôt, le geste de réécriture. Le cercle ainsi fermé du récit correspond au mouvement de l'œuvre elle-même, qui se termine sur les mots qui l'ont vu naître sept heures plus tôt – et il en est de même du roman. Parvenu au bout de sa résistance, le médecin s'incline devant la victoire du néant duquel aucune histoire n'aura pu avoir raison. Il choisit l'effondrement, la sienne et celle du monde, et, en ce sens, ne meurt pas moins que les suicidés que sont Estike et le cheval. Sloterdijk écrit :

Pour le sujet, derrière la limite de son effort, il n'y a d'abord que ce qui est la victime de l'épuisement, c'est-à-dire lui-même – sur le mode de l'effondrement. Fatigué, surmené, dévasté il se rencontre, par-delà sa frontière, encore une fois lui-même sous une forme dé-figurée. Là, ses attitudes s'avèrent être intenables et ses promesses sans consistance. L'endroit inquiétant dans la forêt à partir duquel le protagoniste voit du haut de son arbre le néant progresser n'est rien d'autre que cet endroit dont la vue est insupportable à l'œil du sujet, parce qu'il montre, en fin de compte, le *rien* de ses efforts. Le rien est l'intenabilité manifestement progressive de ce qui a été promis, il

est la réduction de tout ce qui est là-devant en un dispositif pour tenir des positions qu'on sait depuis longtemps intenable. C'est la vague de la lassitude qui roule par-dessus les digues des promesses rompues et qui rend les corps aussi lourds que leur propre dalle funéraire. Ce rien se prolonge jusque dans l'auto-expérience du sujet surmené, quand ce dernier parvient aux limites de sa résistance.¹²⁵

Et c'est bien là ce que met en scène Béla Tarr, des corps épuisés, terrassés par le trafic des promesses et leurs marches contre le néant qui finira bien – quand il n'est pas déjà venu – par les rattraper. C'est que les personnages convoquent un monde qui ne peut se perpétuer que s'ils en assument la charge. De ceux qui supportent – dans les deux sens du terme –, de ceux dans lesquels les promesses prennent corps, les critiques ont souvent fait des êtres faibles. Je veux penser, pourtant, que cette fragilité qui est la leur – et qui se mesure à leur épuisement – n'est pas absolument faiblesse. Cela parce que c'est elle qui fait tenir le monde. Les croyants que sont les personnages de Béla Tarr le sont-ils à défaut de pouvoir être autre chose ? Oui, et non. C'est-à-dire que si Sloterdijk dit vrai et que l'absence de promesse conduit à la mort, alors c'est à défaut de mourir que le personnage « porte », « érige », « tient » des promesses trop lourdes pour son propre corps. Or mourir, c'est précisément n'être rien (on a vu avec quelle rapidité le suicide de la petite Estike a été renvoyé au néant), ce n'est pas être autre chose. En quoi ils ne sont pas faibles de cette manière. En fait, le cinéaste aurait pu choisir d'autres corps, de plus forts ou de plus capables ; ils auraient été croyants eux aussi. Ce que l'absence de faste, d'apparat fait apparaître – c'est-à-dire la réduction au plus simple de tout ce qui dissimule *les mouvements profonds de l'âme*, de tout ce qui « émousse la sensation pure »¹²⁶ – c'est la souffrance d'un pâtre relatif à l'inéluctabilité d'un destin. La visagité humaine découvre à ses traits soucieux qu'il y a toujours de la mort et toujours une promesse pour la contrer, la repousser, y résister (autant que faire se peut). Autrement dit, le personnage tarrien n'a pas encore dit son dernier mot. Il ne s'agit

¹²⁵ *La mobilisation infinie : Vers une critique de la cinématique politique*, p. 184-185.

¹²⁶ *Béla Tarr, le temps d'après*, p. 11.

donc pas tellement d'une histoire de sots, comme celle dont fait état Irimiás dans son rapport aux autorités, que de la présentation d'un corps mnésique qui, en tant qu'il est à la fois le témoin et le support de la destruction, est un corps tragique : le personnage nie le néant qui le frappe au moyen de la promesse et la mort frappe précisément parce que sa négation (qui se décline au pluriel) se résout pour lui dans l'*à-bout-de-souffle*.

Mais comment cela s'exprime-t-il ? D'abord, et très simplement, dans le sens même de sa résistance ; le personnage tarrien marche contre l'inéluctable. Or aussi forte et noble soit l'intention, le destin aura raison de la bravade, le personnage cheminant – et peut-il faire autrement ? – malgré les détours et les errances, malgré son odyssée en spirale, vers la limite de l'essoufflement. Et si cela tient d'une bravade qui ne tient pas d'une volonté réactionnaire, c'est qu'il ne s'agit pas de *ne pas vouloir mourir*, mais bien de *vouloir ne pas mourir*¹²⁷ ; la lutte est tragique parce qu'elle s'en prend au destin, et non pas à l'instant particulier de la mort. Le sursis accordé au monde par la promesse n'est pas le résultat d'une sollicitation désespérée du personnage devant la mort ; au contraire, c'est comme s'il s'en faisait l'égal pour produire lui-même cet écart. Aussi cette volonté est-elle permanente et en dialogue constant avec l'ennemi ; la mort est moins l'instant concret que l'obsession d'une conscience qui refuse de se soumettre au cours du temps. Autrement dit, le désir de vivre ne s'articule pas comme un vouloir vivre *encore* ou *plus longtemps* ; il est le geste terrible et angoissant qui consiste à se re-mettre toujours au monde. C'est notamment pour exprimer cette lutte existentielle que Béla Tarr nous met si peu souvent en face de la mort physique. En effet, ce que permet l'absence-présence de la mort, contrairement à sa matérialisation concrète, c'est de dévoiler que l'échec du personnage contre le

¹²⁷ Je reprends ici, avec certaines nuances, la distinction proposée par les auteurs de l'introduction de *Vertigo*. « Intro », p. 3.

mouvement de désintégration n'est pas un événement unique, mais une série plutôt qui appartient à sa vie de manière immanente. Georg Simmel écrivait :

Si l'on veut pénétrer la signification de la mort, il faut absolument que l'on cesse de se la représenter sous le symbole de la Parque tranchant le fil de la vie. [...] Pour la plupart des gens, la mort est une sombre prophétie qui plane sur leur vie, mais qui n'aura cependant à jouer un rôle quelconque dans la vie qu'au moment où elle s'accomplira, de même qu'il en est dans la vie d'Œdipe de la prédiction qu'il tuera un jour son père. En réalité, la mort est définitivement liée à la vie, elle lui est innée dès le moment où celle-ci commence à se manifester.¹²⁸

Et là se tient au moins un des éléments essentiels au tragique : que dans la démarche même du corps se dessine, au moyen de son refus, l'inévitabilité d'un destin. Plus encore, l'exister ne repousse jamais véritablement la mort de chair. C'est le mouvement inverse qui est vrai : il s'en rapproche à chaque moment. Le corps mnésique, essoufflé par la série des échecs, est un corps de moins en moins capable. Jamais le cinéaste ne nous donne à voir des êtres qui grandissent ou qui prospèrent : Karrer (*Damnation*) finit à quatre pattes dans la boue, rejeté par son amante ; les habitants de *Sátántangó* finissent éparpillés dans des villages où ils ne connaissent personne et où ils n'ont absolument plus rien ; Valuska (*Les Harmonies Werckmeister*) finit à l'asile ; Maloin (*L'homme de Londres*) finit libre, mais avec un meurtre sur la conscience ; le père et la fille (*Le Cheval de Turin*) finissent sans eau, sans lumière, sans feu et peut-être reste-t-il des pommes de terre, mais ils n'auront rien pour les faire cuire. Or si cette perte de capacités est présente dans chaque film, c'est vrai aussi pour la totalité de l'œuvre puisqu'entre *Le nid familial* et *Le cheval de Turin*, les personnages auront perdu en toutes choses : en identité, en paroles et en actes. Dans le dernier long-métrage, ils n'ont plus de nom, leurs échanges sont aussi rares que brefs et leur *faire* est réduit aux gestes répétés du quotidien. Le rôle de la fille est joué par Erika Bók qui aura incarné plus tôt Estike (*Sátántangó*) et Henriette, la fille de Maloin (*L'homme de Londres*). Bien

¹²⁸ Simmel, Georg (1987). « Métaphysique de la mort » dans *Philosophie et société*. Paris : Librairie philosophie J. Vrin, collection « Vrin-Reprise », p. 167.

que Tarr ait ressuscité le corps mort de la petite Horgos, la réparation ne se sera pourtant pas couplée à un octroi de capacités supplémentaires. Pour elle, au contraire, de moins en moins de gestes, de moins en moins de paroles et, surtout, de moins en moins de visage. Ce visage imbibé de pluie que la caméra découvrait en plan rapproché de nuit, puis de jour lors de la marche de la petite vers la mort disparaîtra peu à peu, d'abord dans *L'homme de Londres*, mais encore plus radicalement dans *Le Cheval de Turin*, sous une tignasse épaisse et suivant la posture d'une tête toujours portée très basse. Quant à Janós Derzsi, le père, c'est dans *Almanach d'automne* qu'il apparaît pour la première fois, là dans le rôle de Janós, celui dont les paroles seront, tour à tour, les menaces de mort d'un fils à l'endroit de sa mère, les douces, mais mensongères promesses d'un ailleurs adressées à celle qui, tout juste sa victime, deviendra éventuellement sa femme ou encore les mots insolents par lesquels il tente de se débarrasser au plus vite de la détresse des autres. C'est ensuite dans *Sátántangó* qu'on le retrouve, déguisé cette fois en Kráner, où il dit moins, mais un peu tout de même, et surtout des banalités. Après une apparition très modeste dans *Les Harmonies Werckmeister*, il assure le rôle de Brown (*L'homme de Londres*), cet homme que les autorités pourchassent et qui se dissimule, sans un mot, sans un bruit, dans le hangar de Maloin qui finira d'ailleurs par l'abattre. Enfin, Derzsi reviendra (est-ce un hasard si les deux acteurs du dernier film sont aussi les seuls que l'on aura vu mourir dans les films antérieurs ?) dans *Le Cheval de Turin*, prononçant davantage de grognements que de mots, dépossédé de l'usage de sa main droite. Plus que jamais, les personnages du *Cheval de Turin* incarnent – et il faut compter le cheval avec eux – la fatigue des corps qui est en même temps le déclin de leurs capacités.

Paul Ricoeur écrivait que la reconnaissance de soi à tout à voir avec l'attestation du sujet sous la forme du « Je peux » ou, autrement dit, de ses capacités. Il en retient quatre : le pouvoir dire, le pouvoir faire, le (se) raconter et l'imputabilité¹²⁹. S'il faut placer le personnage-figurant dans cette constellation, il devient véritablement un soi problématique. C'est qu'à mesure que progresse l'essoufflement, la voix devient haletante, le geste las, l'histoire redondante, et la responsabilité insoutenable : c'est dans cette impossibilité toujours croissante d'auto-affirmation que se consacre la dé-figuration. Aussi le personnage-figurant l'est-il toujours de plus en plus à mesure que se consacre l'essoufflement comme écart à soi. La question demeure alors : *Qui rencontre-t-on dans les films de Béla Tarr ?* Un autre, pourrait-on dire, puisque le corps s'y double toujours de son propre spectre.

¹²⁹ Ricoeur, Paul (2009). *Parcours de la reconnaissance*. Paris : Gallimard, coll. « folio essais », pp. 149-177.

Conclusion

De toute évidence, Béla Tarr met en scène un monde qui ne va pas bien. Or ce n'est pas tellement en cela que son image rénove les puissances du cinéma contemporain. En effet, nombreuses sont les grandes productions (surtout hollywoodiennes) construites autour de scénarios catastrophiques ou apocalyptiques ou, plus modestement, les œuvres qui traitent de la misère des « gens ordinaires » (le cinéma belge, d'ailleurs, nous a offert et nous offre toujours d'excellentes productions de cette sorte). Non, ce qui fait plutôt la particularité de l'œuvre du cinéaste hongrois, c'est surtout qu'elle façonne un monde qui *ne va pas de soi*. C'est cette particularité qui en fait une œuvre résolument critique, à la fois en ce qui concerne les conventions cinématographiques elles-mêmes et, plus largement, en vertu de ce qu'elle crée en termes de pensée. En forçant comme il le fait l'examen du visible pour faire voir ce qu'il ne montre pas expressément, mais ce qui en lui se manifeste, Béla Tarr fait moins dans la proposition que dans l'interrogation : en quoi son œuvre, contrairement à la production spectaculaire et commerciale qui tend à effacer la relation ternaire qui lie le cinéaste, l'acteur et le spectateur, instaure d'emblée un dialogue avec l'agent participant qu'est le sujet qui la reçoit. Parmi d'autres procédés, le plan d'une lenteur presque insupportable accuse ce lien en provoquant une distanciation sous la forme de l'interpellation : *Béla ! Pourquoi si long ?* avons-nous souvent envie de crier (notamment durant le visionnement de *Sátántangó*). Et justement, c'est ici que le dispositif cinématographique se dévoile pour ce qu'il est : un choix éthique, comme le rappelle François Laplantine¹³⁰, une vision jamais univoque, jamais close et qui, de ce fait, commande l'interprétation. C'est qu'à notre propre question, *pourquoi si long ?*, il faut encore trouver une

¹³⁰ *Leçons de cinéma pour notre époque. Politique du sensible*, p. 22.

réponse. Et celle-là n'est jamais donnée par le cinéaste, qui repousse toujours l'épuisement de ce qui s'offre à la vue ; il y a bien là quelque chose à voir et il s'agit dès lors de participer à la recherche. Si rien n'est jamais donné dans l'image de Béla Tarr, mais montré plutôt, c'est qu'il suppose de l'intelligence de ses spectateurs, qu'il compose avec cette part qui ne lui appartient pas, et qui revient à celui qui regarde ce que lui décide de cadrer. Évidemment, cela ne va pas sans risque, en l'occurrence celui d'ennuyer le spectateur qui, dans ce cas, pourra très bien détourner le regard ou éteindre l'écran. Or nous l'avons dit déjà, le cinéaste préfère de loin, de très loin, le risque au compromis. Aussi le geste soustractif, en même temps qu'il vise le récit, la dramatisation, la parole, le montage, le son, etc., s'applique à tout ce qui est de l'ordre du cliché et de la codification du représenté afin de faire surgir l'invisible, c'est aussi dire ce qui n'est pas normalisé, régularisé par l'empire du visuel et de la morale. S'il est difficile d'entrer dans l'œuvre, épuisant presque, c'est aussi parce que le cinéaste refuse de travailler avec des signes dont le sens serait « naturellement » compris en vertu des normes figuratives. Autrement dit, l'œuvre n'est pas transparente : elle fait place, ou plutôt crée, l'autre pan du visible, ce qui en lui se cache.

Maintenant, ce monde qui ne va pas de soi, nous l'avons vu, n'a rien d'un univers réconfortant. Là la maison n'est plus refuge, la chaise n'accueille plus le corps épuisé, l'événement n'est jamais qu'un choc, encore que ce choc, on l'a déjà reçu puisque tout se répète, et l'attente ne sait se décliner qu'en de multiples modalités d'un ennui quotidien qui colle à la peau comme la pluie aux vêtements. En somme, tout y signale une absence à soi suivant le mouvement de la décomposition : celle du monde et de ses objets qui n'offrent plus la garantie d'un support, celle d'une communauté qui n'a plus rien à mettre en partage sinon que les miettes de ce qu'elle a été

et, surtout, celle du personnage lui-même qui, au fil du récit aussi bien qu'au fil de l'œuvre toute entière du cinéaste, ne cesse de perdre en potentialités à mesure qu'il gagne en fatigue. Le divorce d'avec le récit opéré par Béla Tarr – et il s'agit ici d'un divorce qui vise aussi bien le grand récit, qui n'y a sa place que sous la forme des vestiges d'un échec déjà consacré (d'aucuns ont vu, à ce titre, dans *Sátántangó* l'un des plus grands films postcommunistes¹³¹) que le récit individuel, celui du personnage, sans cesse voué à l'empêchement – fait place à ce qui, celui-là parti, demeure ou survit. Et quand il n'y a plus d'histoire, plus rien de grandiose, il reste les temps morts, le banal, la vie ordinaire et ceux qui la mènent, ce qui en somme n'intéresse généralement pas le cinéma, du moins quand celui-ci entend faire dans le divertissement.

Aussi ce qui me semble parcourir l'œuvre toute entière, c'est plus que toute autre chose le désir de rendre hommage au quelconque, qu'il soit celui des personnages ou des moments qui remplissent leurs existences. Autrement dit, il s'agit de témoigner pour ceux et celles qui, humblement et comme le dit si bien Sloterdijk, portent les promesses d'un monde qui leur est hostile. C'est donc également en ce sens que le monde ne va pas de soi, puisqu'il dépend de l'effort continu d'un existant qui s'engage à le porter pour se donner lui-même. Ainsi ni le sujet ni le monde n'existent en-dehors de cette interdépendance qui doit être chaque fois réitérée. Or si ce cinéma est pessimiste, c'est précisément qu'il met en scène un monde où l'on meurt d'épuisement à essayer de ne pas mourir. Dans cette mesure, malgré le détachement opéré d'avec les situations socio-politiques concrètes attachées à l'existence de ses personnages, l'intérêt porté par le cinéaste aux marginaux et aux démunis ne s'est jamais estompé¹³². À cet égard, le

¹³¹ « Quelques jalons dans une œuvre vouée au noir », p. 100.

¹³² Déjà en 1971, le jeune Béla Tarr tournait, avec une caméra 8mm offerte par son père à l'occasion de son quatorzième anniversaire, *Guest Workers*, un documentaire amateur sur les ouvriers tziganes en Hongrie. Ce premier film, perdu la même année lorsqu'il fut envoyé dans un festival de film amateur, lui a

personnage-figurant l'est tout autant dans le dispositif cinématographique que dans le monde lui-même : il est l'oublié, le petit, le corpuscule, celui dont le rôle, parce que discret et par trop similaire à celui de tant d'autres, ne fera jamais l'Histoire. Et ce sont sans doute en ces souffrances, au fil de l'œuvre de plus en plus décontextualisées quoi que de plus en plus incarnées dans le corps physique, que tiennent les dernières traces d'une condition collective. Nous l'avons dit déjà, le personnage y est là, dans ce monde, *comme un autre*.

J'ai esquissé dans ce mémoire la notion de personnage-figurant pour répondre de l'œuvre de Béla Tarr. En effet, au fil de l'étude des personnages et de leur(s) fonction(s), il m'est apparu nécessaire de leur attribuer, sinon une dénomination, du moins une caractérisation qui leur soit propre. Non pas que le personnage tarrien soit unique : au contraire, c'est en partie pour cela qu'il est « personnage-figurant ». Le traitement l'est pourtant en ce qu'il n'y est ni représentant d'un groupe, quelque chose que l'on pourrait désigner comme le personnage-type, ni la matérialisation d'un concept ou d'une idée qui serait en lui incarné, ni – et c'est peut-être le plus important – égal à lui-même. Le rapport d'identité entre corps, individu et personne dont traitait Nicole Brenez est constamment interrogé, défait, contrarié par le dispositif cinématographique. Le personnage, pris dans un monde qui ne le supporte pas, glisse pour passer dans le quelconque, là où il devient comme un autre tout en restant, paradoxalement, lui-même. Aussi est-ce à tort qu'on le croirait remplaçable : c'est vers *son* autre qu'il dévie, vers son corps mort, vers sa propre disparition. Si c'est la fonction du personnage et ses puissances figurales qui ont clos cette étude, c'est qu'il me semble que c'est en son sein que la mise à l'épreuve du visible est la mieux exécutée et, surtout, la plus impressionnante. Celui là porte en lui ce qu'il refuse par ailleurs, la mort, et je pense ainsi

valu de lourds problèmes avec le Parti Communiste au pouvoir à l'époque, entre autres celui de se voir interdit l'accès à toutes les institutions d'éducation supérieure du pays. Voir *The Cinema of Béla Tarr : The Circle Closes*, p. 8-9.

pouvoir dire qu'en toute continuité avec son esthétique du clair-obscur, le cinéma de Béla Tarr est une œuvre qui fait leur plus grande place aux ombres.

Pour toutes ces raisons, cette œuvre me semble ouvrir une réflexion pertinente sur son époque et, surtout, sur les moyens qu'elle détient pour se raconter. En refusant radicalement de faire dans le divertissement et en imposant au spectateur une image d'une lenteur devenue rarissime dans le cinéma contemporain, le réalisateur explore d'autres avenues possibles pour un art dont, il faut bien l'avouer, plusieurs auront eu raison de pointer les vertus abrutissantes et propagandistes. Enfin, ce qui fait, me semble-t-il, de Béla Tarr un cinéaste accompli, c'est que son œuvre commande, non pas une interprétation qui viserait à découvrir ce qu'elle *veut dire* par delà ou en-deçà de l'image, mais ce que l'image *dit* ou *montre* en elle-même, la part d'invisible, d'étranger qu'elle accueille en son sein, qui lui appartient. C'est, je pense, ce que permet un cinéma de la raréfaction lorsqu'il est réussi. Aussi peut-il paraître étrange d'en arriver à une telle conclusion au terme d'une étude intégralement textuelle : comment, en effet, peut-on traiter sans elle d'une image qui pourtant se suffit ? Béla Tarr tient à dire et à répéter qu'il ne montre que de *vraies choses*, et que ce ne sont que ces choses qu'il montre. Soit, l'idée ici ne fut jamais celle de remplacer l'image du cinéaste, d'articuler ses puissances au moyen d'un médium qui lui est totalement étranger. Or il s'agit d'une œuvre qui, j'espère l'avoir démontré dans ce travail, transgresse les limites de son propre champ – c'est peut-être d'ailleurs une des caractéristiques de l'œuvre d'art quand elle est grandiose que d'acquérir ce genre d'autonomie – et interpelle ou défie, par les images qu'elle crée, de multiples notions et concepts issus, parmi d'autres, des disciplines philosophique et anthropologique. C'est ce dialogue, déjà ouvert par l'image elle-même, que j'ai voulu poursuivre.

Annexe



Figure 1



Figure 2



Figure 3



Figure 4



Figure 5



Figure 6



Figure 7



Figure 8



Figure 9



Figure 10



Figure 11



Figure 12



Figure 13



Figure 14



Figure 15



Figure 16



Figure 17



Figure 18



Figure 19



Figure 20

Corpus filmographique

Tarr, Béla (1984). *Almanach d'automne* [titre original : *Őszi almanach*]. Mafilm, 145 minutes.

_____ (2011). *Le Cheval de Turin* [titre original : *A Torinói ló*]. T. T. Filmműhely, 146 minutes.

_____ (1988). *Damnation* [titre original : *Kárhozat*]. Hungarian Film Institute, 116 minutes.

_____ (1979). *Le Nid Familial* [titre original : *Családi tűzfészek*]. Balázs Béla Stúdió, 108 minutes.

_____ (2000). *Les Harmonies Werckmeister* [titre original : *Werckmeister harmóniák*]. 13 Productions, 145 minutes.

_____ (2007). *L'homme de Londres* [titre original : *A Londoni férfi*]. 13 Productions, 139 minutes.

_____ (1994). *Satantango* [titre original : *Sátántangó*]. Mafilm, 432 minutes.

Bibliographie

Améry, Jean (2009). *Du vieillissement : Révolte et résignation*. Paris : Petite bibliothèque Payot.

Arendt, Hannah (2000). « Compréhension et politique » dans *La philosophie de l'existence et autres essais*, Paris : Bibliothèque philosophique Payot.

Auerbach, Erich (2003). *Figura. La Loi juive et la Promesse chrétienne*. Paris : Macula, « Argô ».

Baecque de, Antoine et Gabrielle Lucantonio (dir.) (2004). *Théories du cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma.

Ballestra-Puech, Sylvie (2006). *Métamorphoses d'Arachnée : l'artiste en araignée dans la littérature occidentale*. Genève : Librairie Droz, coll. « Histoire des Idées et Critique Littéraire.

_____ (2008). « Le Philosophe et l'araignée d'Héraclite à Nietzsche » dans *Hippocampe*, dossier « Dans la toile d'Arachné », no. 4, automne, pp. 41-47.

- Bazin, André (2010). *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Cerf.
- Benjamin, Walter (2000). *Sur le concept d'histoire*. Paris : Gallimard, Folio/Essais.
- Bergson, Henri (2013). *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige ».
- Brenez, Nicole (1998). *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*. Paris, Bruxelles : De Boeck Université.
- Bresson, Robert (1975). *Notes sur le cinématographe*, Paris : Gallimard.
- Breteau Skira, Gisèle (dir.) (2010). *Cinéastes de la mélancolie*. Biarritz : Séguier, « Les entretiens de Zeuxis ».
- Comolli, Jean-Louis (2012). *Corps et cadre : Cinéma, éthique, politique*. Paris : Verdier.
- Cunningham, John (2004). *Hungarian Cinema. From coffee house to multiplex*. London, New York : Wallflower Press.
- Dacheux, Michaël et Fabienne Duszynski (coord.) (2011). « Ne pas mourir ». *Vertigo, revue de cinéma*, no. 41.
- Deshays, Daniel (2010). *Entendre le cinéma*. Paris : Klincksieck.
- Deleuze, Gilles (1983). *L'image-mouvement : Cinéma 1*. Paris : Minuit, Collection « Critique ».
- Deleuze, Gilles (2009). *L'image-temps : Cinéma 2*. Paris : Minuit, Collection « Critique ».
- Despoix, Philippe (1996). *Siegfried Kracauer. Le voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*, Paris : Presses Universitaires de Vincennes, Collection « Esthétiques hors cadre ».
- Feigelson, Kristian (dir.) (2003). « Cinéma hongrois. Le temps et l'histoire ». *Théorème*. Paris : Presse Sorbonne Nouvelle.
- Fiant, Antony (2014). *Pour un cinéma contemporain soustractif*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes, « Esthétiques hors cadre ».
- Meade, Fionn (2006). "Béla Tarr" in *BOMB – Artists in Conversation*. URL: <http://bombmagazine.org/article/2909/b-la-tarr>

Habib, André (2011). *L'attrait de la ruine*. Crisnée : Yellow Now.

Heidegger, Martin (1958). « Bâtir habiter penser » dans *Essais et conférences*, Gallimard, Paris, pp. 170-193.

Heidegger, Martin (1985). *Être et temps*, traduction intégrale mais hors commerce par Emmanuel Martineau, Authentica.

Kierkegaard, Sören (1988). *Traité du désespoir*. Paris : Gallimard, « Folio essais ».

Kovács, András Bálint (2013). *The Cinema of Béla Tarr : the Circle Closes*. London, New York : Wallflower Press, Directors' Cuts.

Krasznahorkai, László (2006). *La mélancolie de la résistance*. Paris : Gallimard, « Du monde entier ».

Krasznahorkai, László (2012). *Satantango*. New York : A New Directions Books.

Laplantine, François (2007). *Leçons de cinéma pour notre époque. Politique du sensible*. Paris; Caen : Téraèdre et Revue Murmure.

Laplantine, François (2010). *Les trois voix de l'imaginaire*. Paris : Téraèdre, Collection « [Ré]édition ».

Lavocat, Françoise, Claude Murcia et Régis Salado (dir.) (2007). *La fabrique du personnage*. Paris : Honoré Champion.

Lericq, Mathieu (2012). *Le décor de ruines : l'espace comme promesse d'une mémoire*. Mémoire final de master 2, Sylvie Rollet (dir.), Université Sorbonne Nouvelle – Paris III.

Lotman, Iouri (1977). *Sémiotique et esthétique du cinéma*. Paris : Éditions sociales, « Ouvertures ».

Mallarmé, Stéphane (1970). « Toast funèbre » dans *Poésies*. Paris : Gallimard, collection « Poésie », pp. 65-67.

Maury, Corinne (2013). *L'attrait de la pluie*. Crisnée : Yellow Now.

Meynier, Fabien (2014). « Du paysage au cinéma : à partir de *La prisonnière* de John Ford et *Le Tango de Satan* de Béla Tarr », Mémoire de master en Cinéma et théâtre (parcours Recherche études cinématographiques et visuelles), sous la direction de Loig Le Bihan. Montpellier : Université Montpellier III – Paul-Valéry.

Murcia, Claude (1998). *Nouveau roman, nouveau cinéma*. Paris : Nathan Université.

Nietzsche, Friedrich (2007). *Le Gai savoir*. Paris : Flammarion.

Nietzsche, Friedrich (2002). *Généalogie de la morale*. Paris : Flammarion.

Rancière, Jacques (2011). *Béla Tarr, le temps d'après*. Nantes : Capricci, Actualité critique.

Ricoeur, Paul (2009). *Parcours de la reconnaissance*. Paris : Gallimard, coll. « folio essais ».

Rollet, Sylvie (2013). « Filmer la figure humaine “au milieu” des choses : le cinéma selon Béla Tarr ». *Appareil* [en ligne], vol. 12, mis en ligne le 13 décembre 2013. URL : <http://appareil.revues.org/1941>

Sélavy, Virginie (2011). « The Turin Horse : Interview with Béla Tarr » in *Electric Sheep : a deviant view of cinema*, mis en ligne le 4 juin 2012. URL : <http://www.electricsheepmagazine.co.uk/features/2012/06/04/the-turin-horse-interview-with-bela-tarr/>.

Schefer, Jean Louis (1980). *L'homme ordinaire du cinéma*. Paris : Gallimard, Cahiers du cinéma.

Simmel, Georg (1987). « Métaphysique de la mort » dans *Philosophie et société*. Paris : Librairie philosophie J. Vrin, collection « Vrin-Reprise ».

Sloterdijk, Peter (1987). *Critique de la raison cynique*. Paris : Christian Bourgois Éditeur.

Sloterdijk, Peter (2000). *La mobilisation infinie : Vers une critique de la cinétique politique*. Paris : Christian Bourgois Éditeur, Points.

Souman et al (2009). “Walking Straight into Circles”. *Current Biology*, doi:10.1016/j.cub.2009.07.053.

Tolstoï, Léon (1997). *La Mort d'Ivan Ilitch, Trois morts, Maître et serviteur*, trad. Françoise Flamant. Paris : Gallimard, coll. Folio classique.

Van Sant, Gus (2004). « La caméra est une machine » in *Trafic*, no. 50, « Qu'est-ce que le cinéma ? », Paris : P.O.L.

Winkler, Rafael (2006). « Husserl and Bergson on Time and Consciousness », in *Nature*, no. 90.