

Université de Montréal

Un athéisme spirituel :
Temps et danse dans le cinéma de Béla Tarr

Par
Etienne Goudreau-Lajeunesse

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade M.A. en cinéma

Juin 2020

© Etienne Goudreau-Lajeunesse, 2020

Université de Montréal

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé

Un athéisme spirituel :
Temps et danse dans le cinéma de Béla Tarr

Présenté par

Etienne Goudreau-Lajeunesse

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Richard Bégin
Président-rapporteur

André Habib
Directeur de Recherche

Michèle Garneau
Membre du jury

Résumé

Ce mémoire s'intéresse aux scènes de danse de trois films du réalisateur hongrois Béla Tarr afin d'en dégager une esthétique du temps. L'analyse des films sera précédée d'une recherche sur la philosophie du temps, centrée autour de l'œuvre *Temps et récit* de Paul Ricœur, dans laquelle le temps humain est décrit comme un temps raconté. Retraçant sa pensée, nous définirons l'éternité telle qu'exprimée chez Augustin, indissociable d'une expérience spirituelle. Nous examinerons ensuite différents enjeux de l'histoire de la danse au cinéma touchant au récit, à l'attraction et à la spiritualité. Ces recherches préliminaires permettront d'articuler notre analyse entre philosophie et esthétique, et de décrire une temporalité à la fois exprimée intellectuellement par les films et vécue par le spectateur ou la spectatrice. La danse, en construisant un temps de l'immanence qui s'oppose au régime narratif, invite à la contemplation et ouvre sur une expérience ayant des affinités avec la conception augustinienne de l'éternité.

Mots-clés : Béla Tarr, cinéma, temps, danse, éternité, spiritualité, contemplation, attraction

Abstract

This master's thesis focuses on the dance scenes from three films by the Hungarian director Béla Tarr, in order to flesh out an aesthetic of time. The films' analysis will be preceded by a research on the philosophy of time, centered around Paul Ricœur's work *Time and Narrative*, in which the human time is described as a narrated time. Tracing his thought, we will define the notion of eternity as conceived by Augustine that is inseparable from a spiritual experience. We will then examine different issues of the history of dance in cinema concerning narrative, attraction and spirituality. This preliminary research will let us articulate our analysis between philosophy and aesthetic in order to describe a temporality expressed both intellectually in the films and lived by the viewer. Dance, while constructing a time of immanence that opposes the narrative regime, invites contemplation and opens an experience that is compatible with the Augustinian conception of eternity.

Keywords : Béla Tarr, cinema, time, dance, eternity, spirituality, contemplation, attraction

Table des matières

<i>Avant-propos</i>	6
<i>Chapitre 1</i>	9
1. <i>Le pessimisme de l'Histoire</i>	9
2. <i>Une esthétique du temps sensible</i>	11
2.1. Le temps : l'étoffe de la fiction	12
3. <i>Le temps humain : d'Aristote à Ricœur</i>	14
3.1. Aristote et la mesure du temps	14
3.2. Un retour vers l'éternité : Plotin.....	16
3.3. Augustin et le temps vécu	17
3.4. Paul Ricœur et le temps raconté.....	19
4. <i>Synthèse</i>	23
<i>Chapitre 2</i>	25
1. <i>La danse dans la cinématographie des premiers temps</i>	25
1.1. Loïe Fuller	27
1.2. <i>The Great Train Robbery</i>	30
2. <i>Le film musical hollywoodien</i>	32
2.1. Busby Berkeley	33
2.2. Vincente Minelli.....	35
2.3. L'attraction : une curiosité	37
3. <i>La danse écranique</i>	42
3.1. À l'origine, le mouvement moderne	44
3.2. Maya Deren	46
<i>Chapitre 3</i>	54
1. <i>Valse à trois temps</i>	54
2. <i>Le piétinement : mémoire d'un geste</i>	58
3. <i>L'ivresse : lieu de sursis</i>	62
3.1. Transes éthyliques	65
3.2. Transes animales	68
<i>Chapitre 4</i>	70
1. <i>Le nœud se resserre</i>	71
2. <i>Le cadre du paysage</i>	78
3. <i>Cinématographie des premiers temps, cinéma du temps</i>	82

3.1. Retour aux attractions.....	84
3.2. Le temps de la contemplation.....	87
<i>Chapitre 5</i>	95
1. <i>Une danse des astres</i>	96
1.2. Le cosmos éternel.....	98
1.2. Temps organique, temps universel.....	100
2. <i>Une danse du chaos</i>	104
<i>Conclusion</i>	109
<i>Bibliographie</i>	112

Avant-propos

Le premier souvenir que nous gardons de Béla Tarr remonte à la sortie du *Cheval de Turin*, en 2012, et à une critique un peu évasive entendue à la télévision, annonçant qu'il s'agissait du dernier film d'un réalisateur important. L'idée qu'un cinéaste termine délibérément sa carrière au sommet de sa gloire, et d'autant plus avec un film décrit comme « apocalyptique », nous intriguait, comme si la fin du monde présentée dans le film coïncidait avec la vie du réalisateur, exprimée dans l'art et vécue dans la réalité. Quelques semaines plus tard, après une visite au club vidéo, l'adolescent que nous étions trépignait sur le divan, les yeux rivés sur les textures en noir et blanc d'un autre de ses films, adapté d'un roman de Georges Simenon, *L'homme de Londres*. Le film fut une révélation, non pas pour le style contrasté de la lumière ou pour l'amalgame étrange de repères culturels (un film policier multilingue, sans récit complexe ni tension narrative), mais par l'attention extrême que nous portions à l'écran, alors qu'il ne nous montrait rien d'autre que l'arête de la coque d'un bateau arrimé au port ou encore le lent rituel d'un veilleur de nuit actionnant des manivelles. Le film instaurait un état contemplatif alors qu'il montrait du vide, de l'ordinaire, et rien ne nous permettait d'expliquer cette réaction. Dans une courte scène, alors que le personnage principal discute avec sa fille dans un bar, la caméra nous dévoile une table de billard derrière laquelle deux hommes partagent une danse saugrenue ; l'un d'eux tient une boule de billard en équilibre sur son nez alors que l'autre fait tourner une chaise sur sa tête. Une scène discordante, triviale et joyeuse au milieu d'un film sombre et sérieux. C'est cette vision étrange et obsédante qui consistera, encore des années plus tard, notre plus vibrant souvenir du film.

L'évocation de ce souvenir vise à souligner le caractère personnel de ce mémoire. La centaine de pages qui suit vise avant tout à cerner, par une exploration empruntant à la philosophie et à l'analyse cinématographique, une expérience — peut-être cette démarche résume-t-elle le motif de nos études en cinéma, soit celui de mettre des mots sur l'indicible, sur le vécu. Nous avons décidé d'ancrer nos analyses sur la question de la danse, d'abord parce qu'elle nous restait en mémoire, et ensuite parce qu'elle nous semblait structurer une

pensée du temps qui s'éloignait du récit. Nous prenons ainsi le pari d'étudier l'œuvre monumentale du cinéaste par un motif particulier et somme toute marginal.

Les films de Béla Tarr, bien qu'ils aient des histoires, n'en donnent pas l'impression tant les plans se développent dans la durée (nos premiers souvenirs sont d'ailleurs ceux de flottements, de textures ou d'ambiances sonores, sans discernement de l'histoire racontée). La narratologie nous apprend à réfléchir les différents niveaux temporels de la narration — tel temps pour raconter telle histoire — mais s'il n'y a plus rien à raconter, mis à part le geste de la danse (celui souvent grossier et maladroit d'ivrognes joyeux), quel temps est alors déployé ? Temps long et temps court perdent en signification du moment qu'on ne peut les rattacher à une narration structurante, à un temps objectif qui articule notre expérience temporelle. La philosophie de Paul Ricœur, empruntant à Augustin et à Aristote, nous permettra d'articuler, dans le premier chapitre, la question du temps humain en fonction du récit, ce qui nous mènera à réfléchir les scènes de danse au confluent de ces considérations. Dans le deuxième chapitre, nous procéderons à une exploration de quelques enjeux de la danse dans l'histoire du cinéma, puisant nos exemples dans le cinéma expérimental autant que dans le cinéma hollywoodien. On nous pardonnera ce long détour qui peut sembler, à première vue, s'éloigner de notre sujet ; cette exploration nous est essentielle pour mettre en action une réflexion sur la temporalité particulière de la danse au cinéma et pour mieux cerner les scènes qui nous intéressent. Les trois chapitres suivants s'attarderont finalement à l'analyse de trois films de Béla Tarr, *Damnation* (1988), *Le Tango de Satan* (1994) et *Les Harmonies Werckmeister* (2004), dans le but de montrer, progressivement, comment les films développent chez la spectatrice ou le spectateur une expérience esthétique singulière de l'éternité. Au temps humain s'oppose le temps divin, éternel ; la pensée d'Augustin, l'un des Pères de l'Église, accompagnera notre lecture de Béla Tarr dans notre volonté d'y décrire une spiritualité qui n'est pourtant pas évidente. La spiritualité évoquée ici n'a cependant aucune allégeance dogmatique ; elle tient de l'expérience singulière que nous proposent les films, vécue dans la contemplation de la danse.

Ce cadre théorique et notre intérêt pour la danse s'inscrit en marge des discours habituels sur le cinéaste, qui s'intéressent davantage au contexte historique, aux personnages et à l'esthétique du plan-séquence. Malgré l'exigence de ses films et la longueur extrême du *Tango de Satan*, Béla Tarr a été l'objet de nombreuses études, notamment à la suite d'une rétrospective de son œuvre au centre Pompidou, à Paris, en décembre 2011. Ce mémoire ne prétend pas embrasser l'ensemble des débats entourant son cinéma, ni en être une lecture définitive. Il vise à réfléchir ce qui, à même les films, peut provoquer une expérience qui, au demeurant, les dépasse largement.

C'est avec regret que nous effaçons dans ce mémoire le nom d'Ágnes Hranitzky, monteuse, coréalisatrice et femme de Béla Tarr, et, dans une certaine mesure, minimisons celui de l'écrivain László Krasznahorkai. Les deux sont crédités, au même titre que Béla Tarr, comme créatrice et créateur des trois films de notre corpus. Le cinéma « de Béla Tarr » est en réalité communautaire, comme en témoignent les génériques où les noms s'alignent dans une tentative d'abolir toute hiérarchie. Il faudrait aussi noter la contribution essentielle de Mihály Víg, János Derzsi, Éva Almássy Albert, Erika Bók, Alfréd Járαι, László Lugossy, Irén Szajki ou encore Miklós Székely B., dont les apparitions récurrentes façonnent notre expérience des films. Si nous acceptons la solution de facilité qu'est l'emploi du seul nom de Béla Tarr, c'est parce qu'il a, à travers une présence médiatique accrue, été porteur de la vision défendue par les films. Espérons que ces noms, trop absents des pages qui suivent, ne tombent pas dans l'oubli.

Chapitre 1 Temps de la fable, fables du temps

1. Le pessimisme de l'Histoire

« “Why are your films so pessimistic?” Tarr’s answer was a question: “Tell me if after the film you felt stronger or weaker?” “I felt stronger” was the answer. “Thank you. You answered your own question” ».

- Cité dans Kovács, 2013, p. 165.

Dépeignant une Hongrie où l'espoir est anéanti et où les ambitions se résolvent en échec, les films de Béla Tarr ont souvent été lus en fonction de la chute du bloc soviétique : face à l'effondrement du monde connu, les personnages s'enlisent dans la boue, dans l'attente éternelle d'un salut qui n'advient pas. Selon Jacques Rancière, les films sont en dialogue étroit avec le contexte politique :

[Béla Tarr] a réalisé ses premiers films dans la Hongrie communiste. Dans ce contexte, il a opposé au rythme officiel de construction du socialisme la réalité du temps vécu, du quotidien, des modes de vie, et des attentes des gens ordinaires. Ses films de maturité, eux, ont témoigné du déclin et de la chute du communisme, puis de la venue d'un temps apparemment dépourvu de toute orientation et de toute foi en un futur meilleur. Ils témoignent ainsi de la fin de l'espérance d'un nouveau monde de liberté et d'égalité et du désenchantement à l'égard de la promesse capitaliste qui a succédé à l'effondrement de la promesse socialiste (2016, p. 139).

En effet, ses premiers films montrent le quotidien de « gens ordinaires » aux prises avec des problèmes sociaux qu'on devine causés par le régime en place. Dans son premier long-métrage, *Nid familial* (1979), de nombreux personnages se retrouvent confinés dans l'appartement étroit de leurs parents, en attente d'obtenir les « points » nécessaires pour obtenir un logement. Comme Rancière le remarque, ce n'est toutefois pas les délais bureaucratiques qui intéressent Béla Tarr, mais les conséquences sociales et intimes d'individus qui peinent à coexister, rêvant d'un espace meilleur (2011, p. 19). La caméra nerveuse et les cadrages serrés, dans lesquels débordent toujours plusieurs visages,

expriment alors l'étouffement des personnages dont les relations finiront par s'autodétruire.

Pour plusieurs, l'époque de la « maturité » dont parle Rancière débiterait avec *Damnation*, en 1988, marquant sa seconde « période » esthétique. Il est vrai qu'entre *Nid familial* et *Damnation*, on observe des différences notables : les appartements exigus laissent place aux villages ruraux et à la plaine hongroise ; les personnages s'expriment maintenant avec une langue poétique, malgré leur milieu social ; surtout, la caméra devient stable et les plans s'allongent considérablement, instaurant un rythme lent et contemplatif. Tarr a pourtant souvent répété qu'il n'y a aucune coupure stylistique dans son cinéma, mais plutôt une progression cohérente : son style a évolué, ses préoccupations n'ont pas changé (Kovács, 2013, p. 5). András Bálint Kovács montre bien, d'ailleurs, comment chaque nouveau film est une exploration stylistique exprimant un même « thème », qu'il nomme « *entrapment*¹ » (*ibid.*, p. 99). Pour lui, tous les films de Béla Tarr dévoilent le même monde sombre et sans issue : « No one can be trusted, and it is not possible to believe in anything, since all ideals have been utilised to abuse the helpless » (*ibid.*, p. 5).

Ce qui est sûr, c'est qu'à partir de *Damnation*, le pessimisme de son œuvre s'exprime autrement. La seconde « période » est marquée par le début de la collaboration avec l'écrivain hongrois László Krasznahorkai qui co-scénarisera les trois films qui nous intéressent : *Damnation* (1988), *Le Tango de Satan* (1994) et *Les Harmonies Werckmeister* (2000). Malgré l'écart chronologique qui les sépare, les histoires de ces films ont été pensées à l'aube de l'effondrement du bloc de l'Est, en 1989 : le scénario de *Damnation* a été écrit pour le film, sorti en 1988, et les deux autres sont basés sur des livres de Krasznahorkai publiés respectivement en 1985 et en 1989. Chez l'écrivain, le thème de l'*entrapment* se lie à l'imminence de l'effondrement du régime, sans toutefois offrir d'espoir en retour : « In this period, the prevalent general feeling in these countries was a sense of the slow disintegration of a world which had been non-viable for too long, yet had any idea about the aftermath » (Kovács, 2013, p. 132).

¹ Nous reprendrons le terme, qui prendra une certaine importance dans ce mémoire, dans sa langue originale. Les équivalents français auxquels nous avons pensé (enfermement, « empiègement ») ne traduisent pas la signification précise du mot employé par Kovács.

Mais le cinéma n'a pas les outils de la littérature. Plus encore que dans les livres de Krasznahorkai, l'importance accordée aux conditions météorologiques, dénuées de dimension symbolique, montre qu'au-delà du politique, le vent, la boue et la pluie enfoncent les individus au sol et les privent de toute liberté : « Mud is what it is : the lack of a civilized road, something that doesn't let people leave » (*ibid.*, p. 175). La matérialité exposée dans le cinéma de Béla Tarr participerait donc du pessimisme de son œuvre, qui sous-tend, selon certains, un vide spirituel. Béla Tarr, c'est bien connu, est athée (voir Tarr, 2016) ; les atmosphères telluriques ne révèlent pas une présence divine, comme chez Tarkovsky, à qui il est souvent comparé : « it is what it is ». Pour Estelle Bayon, « le cinéma de Béla Tarr n'a cessé de priver ses personnages de toute fuite vers quelque profondeur imaginaire, métaphysique, les confrontant à la pure matérialité qui demeure dans toute sa fragilité funeste, la terre » (2016, p. 57). Si l'on en croit ces critiques, la présence de la matérialité, dans le cinéma de Béla Tarr, annihilerait toute transcendance, toute expérience spirituelle.

Pourtant, il nous semble que toute la lourdeur, tout le pessimisme contenu dans son œuvre trouve son contrepoids dans une force frôlant l'indicible : des pointes de lumière transpercent la noirceur du récit, nous procurant une expérience de béatitude et d'exaltation. C'est cette expérience, intuitive et intime, que nous tenterons de mieux définir dans les pages suivantes.

2. Une esthétique du temps sensible

Les films de la seconde période proposeraient des visions de l'attente sans espoir ; ils actualiseraient, par le cinéma, le vide prédit par Krasznahorkai. Ce seraient des films de la « fin de l'Histoire », le capitalisme ne permettant pas au pays de reprendre sa dignité, mais aussi de la fin « des histoires ». Béla Tarr répète souvent que toutes les histoires sont identiques depuis l'Ancien Testament (dans Maury et Rollet (dir.), 2016, p. 14), les raconter est alors inutile. C'est pourquoi les plans de ses films s'allongent, les événements se répètent, le rythme se ralentit. Antony Fiant insère les films de Béla Tarr dans ce qu'il appelle le « 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... Le spectateur est en quelque sorte sevré de ses habituels repères mais se retrouve, en contrepartie, responsabilisé (2014, p. 12).

La réduction des événements et leur étalement dans la durée laisse apparaître le monde : le spectateur ou la spectatrice n'a plus rien à observer sinon la matérialité des corps, des décors, de la lumière. Mais, pour Fiant, la soustraction « “trahi[t]” des regards pessimistes sur le monde » (*ibid.*, p. 60) ; elle révèle le chaos ambiant que les films misant sur le narratif, par l'ordonnement des événements, masquent bien souvent.

Dans la seconde partie du *Tango de Satan*, alors qu'Irimiás et Petrina attendent au poste de police, le premier brise le silence : « Les deux horloges indiquent des heures différentes. Aucune n'est juste, bien sûr. La première est trop lente. Plutôt que d'indiquer le temps, l'autre semble pointer vers notre condition sans espoir ». Se dessine ici l'une des préoccupations esthétiques majeures du cinéma de Béla Tarr : la condition d'*entrapment* des personnages ne s'articule pas seulement par leur condition sociale telle que dictée par le récit, ou par la tragédie de leurs histoires, mais par une expérience du temps singulière, troublée, qui diverge du temps ordinaire des horloges. C'est ce que semblent avoir perçu certains auteurs et certaines autrices, comme Jacques Rancière et Sylvie Rollet, décrivant une esthétique du temps « sensible ». Nous pensons toutefois que c'est aussi de cette expérience singulière du temps, qui n'est pas étrangère au cinéma « soustractif » dont parle Fiant, que la force de son cinéma émerge.

2.1. Le temps : l'étoffe de la fiction

La citation de Rancière, en début de chapitre, soulignait la dimension politique du cinéma de Béla Tarr. Pourtant, peut-être plus que tout autre, le philosophe insiste sur l'importance de l'esthétique dans le déploiement de la vision politique. Il note à juste titre qu'en « traduisant » l'œuvre de Krasznahorkai par les outils du cinéma, Béla Tarr en a déplacé le sens profond : la matérialité météorologique, déjà présente dans les livres, tout comme le récit de la perte de tout espoir, ne se vit plus uniquement par l'histoire racontée, mais par la temporalité de ses films : « Il a ainsi fait du temps non plus le simple déroulement d'une histoire d'illusion mais le tissu matériel au sein duquel se produisent les attentes qui engendrent les illusions » (Rancière, 2016, p. 140). Le temps devient, avec Béla Tarr, un « tissu matériel », tangible et sensible. Dans les films de la « maturité », les

problèmes sociaux se transforment en problèmes « cosmiques » (Tarr, 2002, p. 43), ils prennent une dimension globale de l'être-au-monde. Mais dans les deux cas, comme il a été dit, l'important est d'abord le rapport entre les individus, ou alors entre l'individu et le monde, et non le grand récit politique de l'oppression du système. Ce qui en résulte, selon Rancière, est un « affect global », des « moments sensibles » circulant entre des « points de condensation partielle » (2011, p. 40) — les personnages, mais aussi les paysages, les décors, les animaux. Le film se constitue par la circulation dans ce réseau bien plus que par la chute ou l'ascension victorieuse d'un seul individu. Et pour le philosophe, de cette circulation apparaît le temps : « Plus que toutes autres ses images méritent d'être appelées des images-temps, des images où se rend manifeste la durée qui est l'étoffe même dont sont tissées ces individualités qu'on appelle situations ou personnages »² (*ibid.*, p. 41).

La métaphore d'un temps « tangible » trouve une correspondance dans les mots de Sylvie Rollet : en décrivant le plan de *Damnation* dans lequel la caméra balaie l'appartement, sans égard au couple en plein acte sexuel, elle fait part d'une « expérience essentiellement “tactile” » provenant, selon elle, du fait que « la découpe qu'opère le bloc de durée [...] n'est justifiée par aucun élément narratif » (2016, p. 131). Pour Rancière, les situations et les personnages sont issus de l'« étoffe » du temps ; pour Rollet, c'est l'absence de justification narrative qui laisse apparaître le temps, tactile. Dans les deux cas, le temps résiste au déroulement logique, habituel de l'histoire. En d'autres termes, il semble que ce soit en retirant la narration que le temps nous apparaisse.

Nous entendons prendre au sérieux les expressions de Rancière et Rollet qui traduisent une expérience que nous partageons, soit celle d'un temps sensible : si le temps devient « tactile » lorsque la narration n'est plus le vecteur principal du film, par opposition, les films narratifs « réguliers » proposeraient un temps intangible, insaisissable. La métaphore met en opposition le temps du récit, conçu comme un défilement qui ne s'arrête pas, et un temps autre, « concret », qui se laisse « toucher ». Cette conclusion, bien que fondée sur une expérience intuitive, nous permet de questionner plus avant ce qu'on

² La notion de l'image-temps deleuzienne à laquelle Rancière fait allusion pourrait aisément inclure ce chapitre tant elle définit bien le cinéma de Béla Tarr. Nous la laissons de côté pour l'instant, préférant explorer des auteurs et des autrices dont l'affinité est moins évidente, mais qui expriment mieux notre expérience des films. Pour une analyse poussée du cinéma de Béla Tarr à travers la philosophie de Deleuze, nous référons à la thèse d'Elzbieta Buslowska : « Reclaiming the Image. Béla Tarr's World of 'Inhuman' Becoming : An Artistic and Philosophical Inquiry ». Thèse de doctorat, Londres : University of Westminster. 2012.

entend par « le temps ». Nous ferons ici un premier détour par la philosophie pour creuser la question du temps vécu et du temps raconté avant de confronter la définition nouvellement acquise à l'œuvre de Béla Tarr.

3. Le temps humain : d'Aristote à Ricœur

Que le temps apparaisse là où le récit s'efface pose des questions étonnantes lorsque l'on confronte cette conclusion aux travaux de Paul Ricœur. Dans *Temps et récit*, il développe la thèse inverse : le temps humain est un temps raconté ; il est rendu intelligible par la configuration narrative (Ricœur, 1983, p. 17). Le philosophe prend comme point de départ la théorie du temps élaborée par Augustin dans les *Confessions* à laquelle il oppose la théorie de l'intrigue de la *Poétique* d'Aristote. Il trouve dans la configuration du récit de fiction une réponse poétique aux apories énoncées par Augustin : « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et [...] le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'expérience temporelle » (Ricœur, 1983, p. 85). Qu'arrive-t-il alors lorsque le temps n'est plus configuré par la narration ? Quel est le temps qui « apparaît », qui devient sensible dans le cinéma « soustractif » de Béla Tarr ? Suivant la piste que nous lance Ricœur, nous détaillerons les philosophies d'Aristote et d'Augustin afin de mieux comprendre les rapports entre le temps et le récit — entre un temps vécu, « senti », et un temps raconté. Nous ferons un détour par Plotin qui nous servira à mieux saisir le concept d'éternité et le cadre philosophique d'Augustin, le père de l'Église reprenant largement les arguments du philosophe néoplatonicien et les poursuivant dans une réflexion théologique et spirituelle.

3.1. Aristote et la mesure du temps

Encore aujourd'hui, le temps est mesuré en fonction de l'espace. Dans le monde scientifique, la seconde, unité fondamentale du temps, correspond à un nombre précis d'oscillations relatives à l'atome de césium³. Autrefois, on la mesurait en fonction des heures et du jour, compris comme révolution de la Terre ou du Soleil. Le temps calendaire

³ Voir le bureau international des poids et des mesures (bipm.org).

— celui des montres, des horloges et des emplois du temps — est mesuré, depuis des millénaires, en fonction de déplacements d'objets dans l'espace.

Cette conception matérielle du temps se rapproche de la définition qu'en donne Aristote dans le quatrième livre de la *Physique* : « le temps est le nombre du mouvement selon l'avant et l'après et [est] continu car il appartient à un continu » (220 a 24-25). Le temps se définit d'abord en fonction du mouvement, qui est « nombrable », divisible en parties discontinues, mais la seconde partie de la citation met en évidence, paradoxalement, sa continuité. La définition d'Aristote contient déjà tout le problème de la mesure du temps, soit la contradiction entre la détermination, par le mouvement, et l'indétermination, par la continuité : si nous pouvons nombrer le mouvement, nous ne pouvons arrêter le temps (Mabille, 2007, p. 17). Pour Aristote, c'est l'« instant », qui à la fois unit et divise, qui permet de mesurer le temps (Ricœur, 1985, p. 40) : l'instant est un moment fixe, mais inscrit dans une continuité, il marque un avant et un après. Par sa double nature, l'instant permet de « saisir » le continuum temporel et d'ainsi résoudre le problème de la mesure. C'est en figeant plusieurs instants que l'on peut nombrer le mouvement, qui relève encore de l'espace. Mais la définition contradictoire de l'instant fait appel, bien que de façon implicite et détournée, à l'âme : elle est, à tout le moins, l'instance « nombrante » du mouvement :

Si l'âme sentante expérimente le mouvement et peut avoir sinon une pleine conscience du temps du moins une perception de l'avant et de l'après, seul l'intellect *détermine* le mouvement par le temps comme nombre de ce mouvement. Penser le temps, c'est en instituer le *logos* (Mabille, 2007, p. 27).

Le temps nécessite donc l'activité de l'esprit, il ne découle pas directement de la nature. Il est à la fois indissociable de l'espace et « déterminé » par l'activité mesurante de l'âme : « Il n'y a donc pensée du temps que par entre-détermination » (*ibid.*, p. 28).

Le temps se dégage ainsi de l'observation de la nature, de l'espace qui nous entoure et que nous « figeons » en instants. Il en ressort un temps « rationnel », mais ambigu dans son rapport à l'espace, ce que dénoncent Plotin, puis Augustin. Les philosophes tentent de dégager un temps « en soi », refusant de le définir par le mouvement de la nature.

3.2. Un retour vers l'éternité : Plotin

La pensée de Plotin est marquée par la conception néoplatonicienne des trois hypostases : l'Un, le principe premier, indivisible et créateur ; l'Intellect, ou l'Êtant, structure intelligible créée par l'Un ; et l'Âme, image de l'Intellect qui « descend » dans le monde et le forme. Toutes les formes d'êtres se rapportent alors à deux mouvements : « la *procession*, production d'un être à partir d'un être supérieur qui lui sert de principe ; et la *conversion*, mouvement par lequel l'être ainsi engendré se détermine en se rapportant à son principe » (Koch, 1998, p. 75).

C'est dans le traité 45 des *Ennéades* que Plotin se penche plus avant sur la question de l'éternité et du temps, qui suivent un mouvement similaire aux hypostases. Le temps est une « image » de l'éternité (Traité 45, (III, 7), 1, 20), tout comme l'âme est une image de l'Intellect, lui-même engendré par l'Un. Le temps se définit donc en fonction de l'éternité mais, en retour, Plotin définit l'éternité comme un « présent qui ne passe pas » (Roux, 2007, p. 36), c'est-à-dire en fonction du temps, « par une de ses dimensions contre les deux autres » (*ibid.*, p. 38). On retrouve ici une façon de procéder semblable à Aristote, c'est-à-dire par entre-détermination : Plotin fait découler le temps de l'éternité, mais le temps sert, en retour, à définir l'éternité.

De cette façon, si l'éternité est un présent qui ne passe pas, le temps est un présent qui passe, un temps divisé propulsé vers le futur, par le manque :

[M]anquer de quelque chose présuppose que ce quelque chose n'est pas présent mais peut le devenir, qu'il est donc futur et que ce présent auquel correspond le manque peut devenir un passé si le manque est comblé. Introduire le manque c'est susciter la temporalité à partir du mouvement de comblement du manque (Roux, 2007, p. 39).

Le temps relève donc de l'incomplétude ; il est une distension (*diastasis*), divisible, alors que « l'éternité est une vie indivisible parce qu'elle est l'être à qui rien ne manque » (Roux, 2007, p. 39). Plus encore, puisque le manque se définit en fonction de l'éternité, pour qui le manque est inconnu, le « mouvement de comblement du manque » est un mouvement qui aspire à l'éternité ; l'âme aspire à l'Être intelligible (4, 25). Mais puisque cette aspiration relève encore d'un futur, le temps « aspire à *être* toujours davantage sans jamais pouvoir atteindre la complétude ontologique de l'intelligible » (Roux, 2007, p. 39). Le

temps se nourrit du mouvement de comblement du manque sans jamais le compléter, puisqu'une fois ce manque comblé, il ne serait plus le temps, mais l'éternité.

Temps et éternité sont donc hiérarchisés : l'éternité serait liée à l'hypostase de l'Intellect et, ultimement, à l'Un, alors que le temps serait du côté de l'Âme, inférieure (7, 5). Pourtant, il admet que nous sommes à la fois dans l'éternité et dans le temps ; nous connaissons l'éternité sans l'apercevoir (*ibid.*). Il est alors possible, par la conversion, de remonter la hiérarchie pour aller vers l'Intellect et, du même coup, vers l'éternité.

Nous retenons de la pensée de Plotin l'idée selon laquelle l'Âme peut s'élever « hors » du temps, qui est marqué par le manque et la succession, et remonter vers l'éternité, conçu comme un présent indivisible. Cette pensée a fortement influencé la philosophie chrétienne : Augustin, l'un des Pères de l'Église, consacre dans les *Confessions* un chapitre complet à la question du temps qui reprend un cadre néoplatonicien en l'inscrivant dans une pensée religieuse.

3.3. Augustin et le temps vécu

« [L]e temps, c'est quoi donc ? N'y a-t-il personne à me poser la question, je sais ; que, sur une question, je veuille l'expliquer, je ne sais plus »

- Augustin, *Confessions*, XI, 14(17) (cité Conf.).

Cette célèbre citation d'Augustin marque l'indéterminabilité du temps comme point de départ philosophique, mais traduit aussi son expérience vécue ; nous en avons tous une connaissance intuitive — ce que disait déjà Plotin dans les *Ennéades*. La difficulté réside dans son intelligibilité, dans sa mesure. Comme Plotin, Augustin tente de penser l'être du temps en fonction de l'éternité : « Le passé, de fait, n'est plus ; le futur n'est pas encore. Quant à un présent, toujours présent, qui ne s'en aille point en un passé, ce ne serait plus du temps, ce serait l'éternité » (Conf. XI, 14(17)). Si l'être du temps est dans le présent (puisque le passé n'est plus et le futur n'est pas encore), et que ce présent se verse constamment dans le passé (et, donc, dans le non-être), le mode d'existence du temps se définit par sa tendance à ne pas être. Au contraire de l'espace, où les parties peuvent exister simultanément (et, donc, être mesurées les unes par rapport aux autres), la « divisibilité du

temps est en même temps un effondrement dans le non-être » (Vengeon, 2007, p. 71). C'est pour cette raison que le temps, pris en lui-même, est insaisissable. Mesurer le mouvement, comme propose Aristote, nécessite de diviser le temps en instants fixes ; mais ces instants « figés » sont déjà hors du temps.

Plutôt que de chercher le temps dans l'espace et dans la nature, Augustin le trouve dans la *distentio animi*. Dans l'âme, le temps se distend en trois présents : un présent passé (le souvenir), un présent présent (la vision), et un présent futur (l'attente) (Conf. XI, 20(26)). En définissant l'ensemble du temps au présent, il ramène le passé et le futur à l'être du temps. On retrouve ici le principe de *diastasis* de Plotin, soit la distension du temps dans l'âme, mais associé à l'âme humaine. C'est là l'originalité d'Augustin : « Pour Plotin, il s'agissait de l'âme du monde qui supporte l'animation de tous les êtres de l'univers et dont toutes les âmes individuelles sont dérivées au titre de particularisations secondes. Pour Augustin, le temps passe dans l'âme humaine, individuelle, singulière » (Vengeon, 2007, p. 80).

Le triple présent permet ainsi la mesure du temps, en comparant des temps longs ou des temps courts imprimés dans la mémoire, c'est-à-dire par une « opération de l'esprit » (Vengeon, 2007, p. 78). Pour Augustin, le temps est un mouvement de l'âme, et non un mouvement naturel ; c'est dans la distension entre les trois présents, dans l'âme, que le temps se constitue. La théorie d'Augustin décrit donc un temps *vécu*, et non un temps objectif découlant de la nature.

Mais le temps « humain », distendu, s'oppose, chez Augustin, au temps divin, soit l'éternité. Il voit la *distentio animi* comme une faiblesse humaine, comme la condition temporelle de l'humain à laquelle il tente d'échapper. Ses ruminations philosophiques sont en effet indissociables d'une tension vers Dieu :

Voici ma vie : un étirement. Mais ta dextre m'a pris et remonté en mon Seigneur, le Fils de l'Homme. Médiateur, par plus d'un moyen et à plus d'une fin, entre toi, l'Unité, et nous, les plus d'un, afin que, saisi par lui, par lui aussi je saisisse et que, me ramassant hors des jours anciens, je tende, en l'oubli du passé, à l'unité — non pas étiré, mais détiré et non pas vers ce qui, de futur qu'il est sera le passé, mais vers ce qui est en avant (Conf. XI, 29(39)).

Le temps divin serait donc un temps non distendu, un temps uni dans un présent sans passé ni futur. Dès lors, l'expérience du temps devient le « théâtre d'une décision qui doit se

prendre pour sauver l'homme du non-être et rapporter le temps à l'éternité » (Vengeon, 2007, p. 85), c'est-à-dire pour sortir le temps de sa condition temporelle et le ramener au présent immuable. Ce qui « est en avant » renvoie non pas au futur temporel, mais à la perspective de la vie éternelle, auprès de Dieu : il y a une possibilité de salut.

Augustin reprend ainsi la philosophie de Plotin : les deux décrivent la « condition temporelle » de l'humain et visent à se fondre dans le principe premier, trouvant ainsi l'éternité. Mais chez Augustin, ce mouvement de « conversion » relève d'une « conversation » avec Dieu :

Chez Plotin, la conversion de l'âme vers son origine procède d'une contemplation solitaire qui relève d'une purification à la fois intellectuelle et éthique, et vise une extase, c'est-à-dire un arrachement individuel et instantané de l'âme à ses déterminations temporelles liées à la corporéité. À cette ascèse qui tend à fondre l'âme dans l'Un primordial, au-delà de la pensée et du langage, se substitue au contraire chez Augustin un effort personnel qui n'est possible et efficace que si une aide surnaturelle vient le soutenir et l'inscrire dans une histoire de l'image de Dieu en nous, histoire qui va de la création à la chute, puis au salut (Koch, 1998, p. 89).

Augustin ancre la philosophie dans un discours proprement religieux, n'affirmant plus seulement une « hiérarchie » entre l'Âme et l'Un, mais une soumission de l'humain à Dieu sous-tendant la notion de salut. Mais il réaffirme aussi l'individualité de l'âme et, par le fait même, ancre le temps dans l'expérience humaine.

Deux conceptions du temps s'affrontent alors. Un temps qui découle de l'espace — et, donc, de la physique —, et un temps qui découle de l'éternité — et, donc, de la métaphysique. On voit poindre de cette opposition le thème de la spiritualité, pris ici au sens large, dans la mesure où une tension vers l'éternité nous sortirait de l'expérience humaine du temps.

3.4. Paul Ricœur et le temps raconté

Les *Confessions* d'Augustin nous donnent une définition d'un temps humain distendu. Pourtant, nous pouvons tous l'exprimer, le raisonner de façon intelligible. Dans *Temps et récit*, Paul Ricœur développe la thèse selon laquelle le temps humain est un temps raconté, en opposant à Augustin la *Poétique* d'Aristote : c'est par le récit que nous réussissons à donner un sens au temps distendu. Il est intéressant de souligner que Ricœur occulte, dans un premier temps, la définition aristotélicienne du temps tel que décrit plus

haut ; il réfléchit plutôt à partir de la *Poétique*, un ouvrage s'apparentant à un traité stylistique qui ne contient aucune réflexion sur la temporalité.

Pour Ricœur, la *distentio animi* d'Augustin, en répondant au problème de la mesure du temps, pose une autre énigme : la mesure du temps procède d'une *intentio*, une tension vers une attente ou un souvenir. Si notre attention se tend vers une attente, à mesure que cette attente est comblée, l'âme s'en retrouve distendue entre les autres présents : l'attente deviendra souvenir, et notre attention sera portée à la fois sur l'attente, sur le souvenir nouveau, et sur la vision qui est le théâtre de cette opération. Il en va de même pour la vision ou la mémoire. En d'autres termes, dès que l'on tend notre âme vers une temporalité, elle se distend dans le triple présent, qui avait pourtant pour but d'unir les trois temporalités dans l'être du temps : « Ainsi voit-il la *discordance* naître et renaître de la *concordance* même des visées de l'attente, de l'attention et de la mémoire » (Ricœur, 1983, p. 41).

C'est au rapport entre concordance et discordance qu'il trouvera une réponse dans le *muthos* aristotélicien. Dans la *Poétique*, Aristote affirme que la tragédie « doit être l'agencement des actes accomplis » (1450 b 20-25). Elle doit être « imitation d'une action menée jusqu'à sa fin et formant un tout [...]. Forme un tout, ce qui a commencement, milieu et fin » (1450 b 25-30). Cette définition d'apparence anodine, qui constitue pourtant le point le « plus important » (*ibid.*) de la mise en récit selon Aristote, a des conséquences étonnantes sur la configuration temporelle : « c'est en vertu seulement de la composition poétique que quelque chose vaut comme commencement, comme milieu et comme fin » (Ricœur, 1983, p. 66). En effet, le commencement ne se définit pas par l'absence d'antécédent, mais par son rapport à la succession. Dans le cinéma narratif (comme dans la tragédie grecque), la « situation initiale » contient déjà tout un monde antérieur, mais c'est la partie à partir de laquelle débutera la série d'enchaînements narratifs. La fin va de même : elle ne met pas fin au monde ou à la temporalité, seulement à la série d'événements qui nous intéressent : « les idées de commencement, de milieu et de fin ne sont pas prises de l'expérience : ce ne sont pas des traits de l'action effective, mais des effets de l'ordonnance du poème » (*ibid.*, p. 67). En somme, la notion du tout qui définit le poème (comprenant chez Aristote la tragédie et l'épopée, mais qui vaut aussi pour l'ensemble des récits narratifs « classiques », encore aujourd'hui) repose sur un ordre arbitraire, imposé

par le *logos* : « le lien interne de l'intrigue est logique plus que chronologique » (*ibid.*, p. 68).

Il en ressort que l'activité du poète est celui du « compositeur d'intrigues », au sens où il agence des événements pour leur donner un ordre. Mais ces événements qui composent le « milieu » du récit doivent être des « renversements », des moments surprenants de l'intrigue : « L'art de composer consiste à faire paraître concordante cette discordance » (*ibid.*, p. 72). Les surprises et rebondissements du récit, aussi discordants soient-ils, doivent sembler découler les uns des autres, se succéder de façon logique. Ainsi, le temps de la fable comporte deux dimensions temporelles :

La première constitue la dimension épisodique du récit : elle caractérise l'histoire en tant que faite d'événements. La seconde est la dimension configurante proprement dite, grâce à laquelle l'intrigue transforme les événements *en* histoire. Cet acte configurant consiste à « prendre-ensemble » les actions de détail ou ce que nous avons appelé les incidents de l'histoire ; de ce divers d'événements, il tire l'unité d'une totalité temporelle (*ibid.*, p. 103).

Cette double temporalité reflète le paradoxe augustinien du triple présent (soit une concordance discordante) mais, en même temps, le « résout » en l'inversant. La configuration narrative crée une unité, elle rend intelligible le temps en affirmant la « prépondérance de la concordance sur la discordance » (*ibid.*, p. 18). Elle donne un ordre à la distension de l'âme.

Ricœur développe ainsi un puissant plaidoyer pour la capacité de l'art, du moment qu'il repose sur la mise en intrigue, de reconfigurer notre expérience temporelle⁴, de l'unifier. Mais il ne faudrait pas confondre l'unité du récit à l'unité de l'éternité néo-platonicienne. La définition de Plotin du temps comme « mouvement de comblement du manque » n'est pas si éloignée de la configuration narrative. Pour Plotin, la succession est propre à l'âme : « En effet, puisque l'âme exerce une activité, puis une autre, puis une autre encore qui succède à la précédente, elle a engendré, en même temps que ses activités, la succession » (Traité 45 (III, 7) 11, 35-40). L'affirmation sous-tend tout le problème de la « génération » du temps : le temps est apparu « depuis » l'éternité, par la succession de

⁴ La seconde partie du premier tome vise à montrer comment, par ce qu'il nomme la triple mimésis, la temporalité propre au récit nécessite et implique le spectateur ou la spectatrice, ou le lecteur ou la lectrice. Il ne s'agit pas d'une structure interne au récit, mais d'une « structuration », une « activité orientée qui ne s'achève que dans le spectateur ou le lecteur » (Ricœur, 1983, p. 81).

l'âme, mais l'éternité ne peut être comprise comme ce qui vient « avant », puisqu'avant et après relèvent du temps et non de l'éternité (Roux, 2007, p. 42). C'est parce qu'elle cherche à combler un manque que l'âme « exerce une activité, puis une autre », tout comme dans la mise en intrigue, ce qui succède doit le faire « par nécessité » (1450 b 25-30), c'est-à-dire en réponse à un manque. Le récit est propulsé vers le futur par une quête, un désir du ou des protagonistes (Antigone désire offrir une sépulture à son frère Polynice), ou alors par la peur que la succession des événements crée un manque (que les Troyens perdent leur cité aux mains des Achéens). De la même manière, l'expérience du temps, chez Augustin, est faite de l'expérience de la succession : « les choses passent, elles apparaissent et disparaissent » (Vengeon, 2007, p. 69). Le temps du récit, aussi ordonné soit-il, relève toujours d'un temps humain, muable. La distension de l'âme n'est pas disparue, elle a simplement gagné une couche d'intelligibilité.

Qu'en est-il alors de l'éternité ? Pour Ricœur, la dialectique augustinienne de l'éternité et du temps « suscite, au cœur même de l'expérience temporelle, une hiérarchie de niveaux de temporalisation, selon que cette expérience s'éloigne ou se rapproche de son pôle d'éternité » (1983, p. 51). Le modèle du temps humain offre donc plusieurs expériences temporelles possibles, dont certaines se rapprocheraient de l'éternité. Il montre plus tard, par l'analyse des œuvres de Virginia Woolf, Thomas Mann et Marcel Proust, tout le pouvoir de l'art littéraire non seulement de rendre intelligible le temps humain, mais de l'ouvrir vers l'éternité :

Nos trois fables sur le temps ont en effet ceci de remarquable qu'elles se risquent à explorer, avec la puissance figurative que l'on sait, ce que dans notre premier volume nous avons appelé la limite supérieure du procès de hiérarchisation de la temporalité. Pour Augustin, cette limite supérieure, c'est l'éternité. Et, pour ce courant de la tradition chrétienne qui a incorporé les enseignements du néo-platonisme, l'approximation de l'éternité par le temps consiste dans la stabilité de l'âme au repos (Ricœur, 1985, p. 241).

Bien qu'il parle du temps humain, Ricœur ouvre la voie à des récits qui, par leurs configurations temporelles, en sortiraient. Les « fables sur le temps » peuvent l'approfondir, en intensifier l'expérience. C'est cette possibilité que nous désirons confronter au cinéma de Béla Tarr, pour déterminer dans quelle mesure son cinéma s'extrait de la condition temporelle du récit et développe une esthétique de l'éternité.

4. Synthèse

Il convient ici de revenir sur notre première conclusion pour mieux formuler notre hypothèse. Si nous lisons les commentaires sur le cinéma de Béla Tarr avec la philosophie de Paul Ricœur, il semble que le temps qui « apparaît » lorsque le récit s’efface ne soit pas le temps humain, lié à la succession et au manque, mais un temps autre. La configuration narrative particulière des films de Béla Tarr (puisque’il y a bien des histoires) sortirait le temps humain — rendu intelligible par le récit — de sa condition temporelle : le temps, au sein même du récit, devient sensible par des moyens autres que la narration.

À ce propos, le modèle « soustractif » soutenu par Antony Fiant permet difficilement, dans son appellation, du moins, une ouverture « positive », des éléments qui « ajoutent » une dimension aux films. Pourtant, les auteurs et les autrices soulignent souvent, dans le cinéma de Béla Tarr, une dialectique entre le récit, où tout espoir est perdu, et un motif qui affirmerait l’existence humaine, qui résisterait au délitement du monde. Pour Rancière, le personnage de l’idiot ou de l’idiote permettrait de rendre « sensible » la durée, « en l’extrayant des raccourcis propres au temps des actions où comptent d’abord le début et la fin » (2011, p. 49). L’idiot(e) instaure un mouvement qui dévie de la circularité de l’histoire et ouvre sur un « nouveau monde sensible » (*ibid.*, p. 59). Sylvie Rollet, quant à elle, insiste sur les visages et les corps qui résistent à la tragédie du récit (2013, p. 2). Pour notre part, nous pensons que la danse, présente dans la majorité des films du cinéaste, permet non seulement de sortir les personnages de leur condition, mais participe aussi à développer une esthétique du temps qui ne soit pas celle du temps raconté, mais qui soit compatible avec l’idéal augustinien de l’éternité. En ce sens, nous pensons que la danse, chez Béla Tarr, et malgré ce que le cinéaste peut en dire, insuffle à son cinéma une part de spiritualité.

Nous verrons dans les chapitres suivants comment s’opère le passage entre le temps narratif et le temps « autre », notamment avec une esthétique particulière du geste, du plan long, mais aussi avec la résurgence d’une anthropologie rituelle, ouvrant sur une spiritualité « universelle » et non spécifique. Nous reviendrons sur la pensée augustinienne du temps, que nous mettrons en parallèle avec le modèle de la cinématographie-attraction. Il nous

semble que la danse, chez Béla Tarr, canalise l'ensemble de ces considérations, et bien d'autres encore.

Chapitre 2 La danse dans l'histoire du cinéma

Avant de s'attaquer directement au cinéma de Béla Tarr, il nous semble judicieux de s'intéresser à divers enjeux entourant la danse dans l'histoire du cinéma. Notons d'emblée que les exemples sollicités dans ce chapitre ne constituent pas une histoire de la danse au cinéma. Nous ne discuterons pas, sinon de manière détournée, de la pratique de la captation de la danse, tout comme de celle du cinéma ethnographique. Ce bref aperçu ne prétend aucunement à l'exhaustivité, mais vise à dégager certaines réflexions sur la danse, la narration et la temporalité qui nous permettront de mieux penser les films de Béla Tarr dans les chapitres suivants. Nous procéderons par l'exploration de trois jalons de l'histoire du cinéma où la forme s'est réfléchi par la danse : la cinématographie des premiers temps, le film musical et la danse écranique.

1. La danse dans la cinématographie des premiers temps

L'histoire de la danse au cinéma peut être retracée jusqu'à un point antérieur à l'invention même du cinématographe, dans ce que l'on nomme parfois, de façon quelque peu téléologique, le « précinéma ». Le Phénakistiscope, le Praxinoscope et le Zootrope ont tous utilisé la danse (par le biais d'images dessinées) comme sujet représenté. Leur constitution matérielle, fonctionnant sur un principe de giration et de boucle brève, rendait difficile toute élaboration narrative : « Cette matrice événementielle est prisonnière, à la fois, de la circularité et de la répétitivité. Aucun écart ne lui est permis, puisque l'entame et le bout virtuels doivent se joindre et se raccorder l'un à l'autre » (Dulac et Gaudreault, 2006, p. 32). Plus tard, le phonoscope de Georges Demenÿ, près des travaux de Marey et de Muybridge, reprend le motif de la danse, mais c'est une image photographique qui est mise en boucle.

Cette répétitivité inexorable donne aux jouets optiques une esthétique particulière, qui n'est pas celle de la danse ni du cinéma. Il ne s'agit pas seulement d'un geste répété à plusieurs reprises, mais d'une *lecture* répétée ; la séquence est rejouée, reproduite à l'identique par le dispositif. Réfléchissant à partir du concept de temps humain chez Ricœur, Dulac et Gaudreault définissent la temporalité des jouets optiques comme celle

« de la machine, se situ[ant] davantage du côté du mécanique. L'attraction du jouet optique tient avant toute chose de cette temporalité non configurée, a-narrative, voire non humaine [...] : ses manifestations ne connaissent, somme toute, que le temps présent » (*ibid.*, p. 31). Le mouvement de la danse, dans les jouets optiques, est d'abord celui de la roue, du dispositif matériel qui permet de rendre le mouvement⁵. Il n'a ni début, ni milieu, ni fin : il n'a pas, en soi, de configuration narrative⁶.

L'esthétique de la boucle disparaîtra avec le cinématographe, qui permettra petit à petit l'élaboration d'intrigues, mais elle prévaut toujours avec le kinétoscope d'Edison. La bande était raboutée pour être jouée en boucle. Bien que la durée de visionnement fût prédéterminée (il fallait ajouter un *nickel* pour voir la machine s'activer), la temporalité des films n'est pas loin de celle des jouets optiques (*ibid.*, p. 48). Pour Laurent Guido, l'intérêt qu'ont suscité ces machines s'explique ainsi : « The desire to be able to view the same images again and again points to the fetishist dimension in the act of watching in a continuous loop » (2006, p. 144). La danse, qui consiste bien souvent, dans les jouets optiques tout comme dans les vues d'Edison, en des tours sur soi-même, renforce le pouvoir d'attraction : « Dance, just as sports and gymnastics, imposed itself at the beginning of the 20th century as a harmonious way of organizing body movement. It was considered that the muscular mimicry put into motion by physical performance would position spectators under an irresistible rhythmic spell » (*ibid.*, p. 139). La danse aurait une force d'envoûtement, de fascination produite par le mouvement harmonieux des corps.

Les premiers essais du *Kinetograph* d'Edison prennent effectivement comme sujet des performances physiques, tels que des combats de lutte, des prouesses de cirque et, évidemment, de la danse. Notons les films *Imperial Japanese Dance*, *Sioux Ghost Dance* et *Buffalo Dance*, trois films de 1894 à saveur ethnographique présentant des danses traditionnelles d'autochtones d'Amérique et de Japonais, ou encore *Carmencita*, toujours en 1894, où la danseuse espagnole performe des mouvements de *fandango*, mais en solo.

⁵ Nous verrons plus tard comment Béla Tarr reprend le motif de la boucle, sans que le mouvement ne soit associé aux conditions de l'appareil. Le temps chez Béla Tarr est « humain », au sens premier où la répétition provient des gestes répétés des individus, et non du dispositif de lecture.

⁶ Les auteurs mentionnent toutefois certaines exceptions, où deux dessins sont séparés d'un hiatus. Bien qu'il ne s'agisse pas de « début » ni de « fin », puisque le mouvement peut être débuté à toute autre image, le hiatus induit une lecture narrative. Mais dans ces cas exceptionnels, la danse n'est jamais, à notre connaissance, le sujet représenté.

La fréquence de la danse dans la production filmique des premiers temps s'explique aisément par le croisement d'intérêts entre l'invention d'une machine à enregistrer le mouvement (les jouets optiques, le *Kinetograph* ou le cinématographe), et une vision esthétique du corps « mécanisé », mise en avant par la danse (Guido, 2006, p. 139), mais aussi par la propension qu'ont les premières vues animées à puiser dans, ou à prolonger les « séries culturelles » préexistantes (Gaudreault, 2008, p. 114). L'acte scénique, intéressant en lui-même, offrait un objet idéal pour les vues, d'autant plus que, dans le cas d'Edison et de Méliès, notamment, les vues étaient tournées en intérieur, dans un studio qui recréait un espace scénique.

1.1. Loïe Fuller

Pour réfléchir aux liens entre la danse dans la cinématographie des premiers temps et le cinéma tel qu'il s'institutionnalisera (et dans lequel la production de Béla Tarr s'inscrit), il est intéressant de s'attarder à Loïe Fuller, figure importante de la danse moderne. En 1892, trois années avant la première projection publique des frères Lumière, à Paris, Loïe Fuller présente un spectacle de danse aux Folies Bergères dans lequel la chorégraphie crée des formes abstraites par le mouvement de longs voiles attachés à son vêtement. Ce spectacle aura une double influence : il fournit d'abord le matériau d'une série de films (notons à titre d'exemples *Serpentine Dance* (1895) par Dickson, *Danse Serpentine* (1897), par Lumière, ou *La danse du feu* (1899), par Méliès) dans lesquels des imitatrices rejouent la chorégraphie de Fuller ; sa deuxième influence sera d'ordre esthétique, prédisant certaines potentialités du cinéma.

La série de films rejouant la danse serpentine s'inscrit dans le régime de l'attraction, tel que défini par Tom Gunning : « attractions address the viewer directly, soliciting attention and curiosity through acts of display. As moments of spectacle, their purpose lies in the attention they draw to themselves, rather than in developing the basic données of narrative » (1994, p. 190). Les films montrent une danseuse en action, sur une scène, sans élaborer de récit ou d'univers diégétique clos. Même dans un film comme *La danse du feu* (1899), de Méliès, dans lequel un diable invoque, depuis sa marmite, une allégorie du feu qui prend les traits de l'imitatrice de Fuller, le potentiel narratif est coupé court par l'attraction provenant du mouvement et des trucs de magie. Les « personnages » se

montrent à la caméra comme à un public et la fin de la performance met fin au film. Gunning oppose cette frontalité des acteurs à la convention du cinéma institutionnel d'éviter tout regard à la caméra, créant ainsi un univers diégétique autonome. Face au second cas, qui pose le spectateur ou la spectatrice dans une position de voyeurisme, la cinématographie des premiers temps serait « exhibitionniste » : « ce cinéma étale sa visibilité et accepte de sacrifier l'apparente autonomie de l'univers de fiction si cela lui permet de solliciter l'attention du spectateur » (Gunning, 1990, p. 57).

L'un des dispositifs de Fuller était constitué d'un écran de verre sur lequel étaient projetés des éclairages formant, par moments, un miroir sans tain. Pour Clare Parfitt, ce dispositif rompait l'esthétique exhibitionniste contemporaine : « Spectators gained voyeuristic access to the separate world of the performer, rather than being directly seduced by her » (2009, p. 110). Elle s'opposait alors aux danses de music-hall qui fonctionnaient sur un principe de dévoilement et de séduction par le regard. Pour l'autrice, Fuller remplaçait donc l'exhibitionnisme de la scène par le voyeurisme du public. En effet, le spectacle de Fuller intervient au moment de l'essor du music-hall, avec l'inauguration du Moulin-Rouge trois années plus tôt, qui présente des spectacles de cancan privilégiant la frontalité et l'exhibition. Les Folies Bergères, là où Fuller présente sa chorégraphie, se spécialisera d'ailleurs dans des spectacles visant à dénuder le corps des femmes. Parfitt met ainsi en parallèle le cloisonnement de la danseuse au « cloisonnement » diégétique du cinéma narratif : « In narrative cinema, however, the dancer became engulfed in a separate cinematic world in which her performance was always already mediated and rationalized by the narrative logic of the editing process » (*ibid.*, p. 112). Nous reviendrons sur ce rapport au montage, essentiel dans le rapport de la danse au cinéma. Bien que le rapport au narratif chez Fuller soit sujet à discussion (la danse était purement attractionnelle, elle n'incluait aucune mise en intrigue), la conclusion de Parfitt souligne comment une nouvelle esthétique peut se créer du lien étroit entre le corps et la technologie. Elle permet aussi d'insister sur un exhibitionnisme « monstatif », qui peut procéder d'une réappropriation du corps et qui s'oppose bien à l'exhibitionnisme « séducteur » du cancan. Pour Erin Brannigan, le spectacle de Fuller développe effectivement, par la rencontre du corps dansant et de la technologie, un nouveau rapport à la scène :

It was through the stage technology of costume and lightning, along with the choreographed movements, that Fuller produced dancing that became dissociated from “the representation of single images,” realizing an independent and abstracted “moving image.” This also involved a dissociation from the body of the performer so that the performer and the performed conflate into one entity brought into being through texture, movement, light, and color. Here, the dancer disappears into a play between recognition and abstraction where the only continuity is motion itself (Brannigan, 2011, p. 36).

Le jeu d’abstraction et de reconnaissance produit par ses voiles se substitue ainsi à celui de voilement et de dévoilement du corps du cancan. Bien qu’elle se donne en spectacle, l’« abstraction » créée par le mouvement de Fuller et la « dissociation » du corps s’opposent donc radicalement aux spectacles contemporains.

Dans la série de vues animées, le jeu de reconnaissance et d’abstraction dont parle Brannigan fonctionne toujours : les voiles cachent les formes humaines de la danseuse et se transforment constamment. Mais la danse est d’abord un prétexte à la nouvelle technologie qu’est le cinéma ; lorsque le kinétoscope et le cinématographe sont encore nouveaux, la spectatrice ou le spectateur est attiré d’abord par le dispositif spectaculaire (Kessler, 2003, p. 28). L’intérêt pour le représenté (la performance, les costumes, le décor) ne viendra que dans un deuxième temps (*ibid.*, p. 30). Les films présentant la danse serpentine sont conçus dans ce contexte de réception, entre attrait du dispositif et attrait du représenté. Les jeux de lumières du spectacle scénique ont inspiré Edison et Lumière, notamment, à colorer les bandes de couleurs vives (Rosenberg, 2012, p. 39), augmentant ainsi l’attraction du dispositif.

La danse de Fuller a servi de « prétexte » à l’attraction, mais elle aurait aussi, selon plusieurs, anticipé certaines possibilités intrinsèques du cinéma, soit les jeux de rythmes et de mouvements. Germaine Dulac voit, dans la projection de lumières bougeant sur l’ondulation rythmique de l’étoffe, l’invention du cinéma (dans Gunning, 2005, p. 108), compris comme « cinéma pur », au-delà de l’invention technologique : « [M]ovement, light and shadow can create emotion as they create a rhythmic harmony on the white surface of the screen » (*ibid.*, p. 113). Les formes abstraites produites par la robe de Fuller sont un exemple de ce vers quoi tendra le cinéma de l’avant-garde ; un cinéma qui s’intéresse au « mouvement pur », libéré des contraintes narratives. C’est ce qui, selon Gunning, pousse Mallarmé à définir la danse de Fuller comme « even more modern than

the operas of Richard Wagner, which he felt were still dependent on intrigue, representation, and archaic subject matter » (Gunning, 2005, p. 109)⁷.

Le cas de Loïe Fuller problématise donc déjà un rapport entre danse et narration qui occupera la pensée théorique du cinéma. Elle crée, dans son spectacle des Folies Bergères, un spectacle de mouvements sans l'aide du langage ou de l'intrigue. Pour la danseuse, le recours constant au langage (compris comme *logos*) est trompeur. Seul le mouvement, parce qu'il est naturel, est véritable : « Since motion and not language is truthful, we have accordingly perverted our powers of comprehension » (Fuller, 1913, p. 72). La mise en mouvement du corps devient alors une façon de s'exprimer sans la narration (qui comprend ici le langage, mais aussi la mise en intrigue), ouvrant des possibilités d'expression qu'exploreront, des années plus tard, le cinéma. Mais si la danse de Fuller exprime un refus du langage, qu'en est-il du cinéma narratif ? Comment la danse interagit-elle avec le « langage » que constituera le cinéma en s'institutionnalisant ?

1.2. *The Great Train Robbery*

The Great Train Robbery (1903), d'Edwin S. Porter, est produit avant l'institutionnalisation du cinéma dans un contexte où le public est encore habitué à la cinématographie-attraction. Souvent considéré comme le « premier des westerns », il fait en tout cas partie d'une génération de films expérimentant pour la première fois la mise en intrigue liée, notamment, au montage.

Le film présente l'histoire du vol d'un train par des bandits du Far West. Le premier plan est celui du musèlement du télégraphiste, qui sera réveillé et libéré au dixième plan. Entre les deux, des meurtres, des infiltrations et des poursuites. Une fois debout, le télégraphiste court alerter les hommes et les femmes en train de danser au village. C'est le contenu du plan 11, qui dure un peu plus d'une minute.

Le film est rempli d'« actions », pour l'époque, mais si la narration commence à prendre son importance, il reste fortement ancré dans un régime attractionnel. La scène de danse, par la durée, rompt avec la poursuite logique de l'action. Après la sortie pressée du télégraphiste de son bureau, un film narratif classique aurait enchaîné avec son arrivée

⁷ L'auteur fait ici référence au texte « Les fonds dans le ballet » dans Mallarmé, Stéphane. 1897. *Divagations*. Paris : E. Fasquelle.

immédiate devant les danseurs et les danseuses (ou, à tout le moins, aurait poursuivi la tension narrative créée dans le premier plan). Pourtant, on nous montre la danse pendant près d'une minute, soit presque un dixième de la durée du film. On retrouve l'héritage de la cinématographie attraction : le mouvement se vaut pour lui-même, l'intérêt n'est pas dans la suite causale de la narration mais d'abord dans le spectaculaire et l'attractif (Perraton et Bouchard, 1995, p. 14). Plus que tout autre plan, la danse arrête la logique narrative du film (bien que la danse contienne un micro-récit : on tire sur les pieds d'un « Tenderfoot » pour le forcer à danser. Mais ce « micro-récit » relève surtout de l'attraction, alliant la danse au danger, à la surprise et à l'explosion du fusil. Surtout, le « micro-récit » annule la tension créée précédemment par l'intrigue principal du film). C'est le montage qui permet d'enchaîner les plans distincts, d'ordonner les événements en récit : il y a un début, un milieu et une fin. Mais chaque plan garde une certaine autonomie. Le spectateur ou la spectatrice de l'époque renouvelait sa surprise à chaque nouveau plan, sans nécessairement suivre l'enchaînement serré des événements (qui, parfois, fait défaut).

Le film alterne donc entre narration et attraction qui, vus d'un point de vue téléologique, du moins, est en déséquilibre. C'est simplement que le film suit un autre « paradigme » esthétique : la narration permet d'enchaîner divers moments attractionnels. Nous appellerons ce « paradigme » l'esthétique de l'agrégat, soit la mise en commun d'éléments hétéroclites sans que l'enchaînement de ces éléments ne découle de la nécessité⁸. Avec l'institutionnalisation du cinéma, dans les années 1910, les films miseront de plus en plus sur la narration et les spectateurs et les spectatrices s'habitueront à suivre un récit, alors que le dispositif perdra l'attrait de la nouveauté. La danse restera un matériau privilégié du cinéma — donnant lieu, notamment, à l'un des genres les plus importants d'Hollywood, le film musical —, mais la primauté de la narration changera nécessairement son statut au sein des films.

⁸ Notons d'emblée qu'Aristote condamnait ce type d'histoires, qui ne respectent pas le tout du récit : « Parmi les histoires ou les actions simples, les pires sont celles à épisodes » (1451 b 30-35).

2. Le film musical hollywoodien

Si l'histoire du film musical est difficile à cerner (Altman, 1987, p. 129), le genre a eu une importance remarquable dans la production hollywoodienne depuis, au moins, *The Jazz Singer* (Crosland, 1927). Genre touffu et réticulaire, nous ne proposons pas ici un portrait global du film musical, mais une réflexion sur les liens que certains films entretiennent avec les notions d'attraction et de narration.

À l'instar de la cinématographie-attraction, le film musical hollywoodien s'inscrit dans une filiation directe aux spectacles scéniques. Dès les débuts, on reprend le matériel et les interprètes des spectacles de Broadway (Pór, 2016, p. 204). L'un des sous-genres les plus importants, celui du « show musical » (dont l'intrigue, d'ailleurs, évolue autour des théâtres de Broadway et termine généralement par un « spectacle filmé »), se développe, selon Rick Altman, dans une continuité sémantique avec le vaudeville américain (1987, p. 201). Martin Rubin retrace l'origine formelle du film musical aux spectacles du XIX^{ème} siècle misant sur l'assemblage hétérogène d'humour, de chant et de danse (et qui relèvent, en somme, d'une esthétique de l'agrégat), comme les spectacles de P. T. Barnum (1993, p. 14), les « *minstrel shows* » (*ibid.*, p. 19), ou encore les revues théâtrales (*ibid.*, p. 26).

L'histoire du film musical est marquée par cette hétérogénéité essentielle, découlant d'une alternance entre le discours parlé et le discours chanté. On a souvent lu l'hétérogénéité, de manière téléologique, comme « un signe irrévocable d'instabilité et d'institutionnalisation non (encore) advenue » (Paci, 2011, p. 92), présupposant que le genre doit tendre vers la « comédie musicale intégrée » (*ibid.*), c'est-à-dire vers une intégration parfaite entre les numéros musicaux et la narration. En ce sens, cette hétérogénéité rappelle la disruption du récit de *The Great Train Robbery*, vu comme « primitive ». En suivant la logique de ce discours, Viva Paci ironise l'histoire du genre : « Un chemin qui part en somme de *la manière Berkeley* et arrive à *la manière Minelli* » (*ibid.*, p. 94). Nous allons ici nous intéresser aux deux exemples que prend Paci pour illustrer les pôles traditionnellement tracés du film musical hollywoodien, le premier misant sur une structure de l'agrégat et le deuxième misant sur « l'intégration » et la narration. Nous pensons, avec Paci (*ibid.*) et Altman (1987, p. 17), qu'une analyse du genre

en fonction d'un idéal narratif est infructueuse (en somme, que Minelli n'a pas une esthétique « plus évoluée » que Berkeley). Mais il nous semble que ces deux exemples entretiennent un rapport différent aux notions d'attraction et de narration et que ce rapport développe une expérience singulière du temps.

2.1. Busby Berkeley

Dans l'*Image-temps*, Deleuze propose une description exemplaire des chorégraphies de Busby Berkeley :

Chez Berkeley, les girls multipliées et reflétées forment un prolétariat féérique dont les corps, les jambes et les visages sont les pièces d'une grande machine à transformation : les « figures » sont comme des vues kaléidoscopiques qui se contractent et se dilatent dans un espace terrestre ou aquatique, le plus souvent saisies d'en haut, tournant autour de l'axe vertical et se transformant les unes dans les autres pour aboutir à de pures abstractions (1985, p. 83).

Les moments de danse tourbillonnent dans un mouvement attractionnel qui s'éloigne de la narration, comme des capsules isolées et autarciques. Si les chorégraphies kaléidoscopiques de Berkeley sont représentatifs d'une esthétique de l'agrégat (et, corollairement, de l'attraction), il ne faut pas oublier qu'elles s'insèrent dans des histoires plus larges. Les historiens l'ont souvent rattaché à « the avant-garde, abstract, and surreal traditions of nonnarrative cinema » (Rubin, 1993, p. 4), occultant de cette manière l'héritage scénique de Berkeley (il est effectivement issu de Broadway) mais, surtout, son insertion dans un cinéma narratif. Ses chorégraphies négocient la contradiction de discours qui forme le film musical. Pour Deleuze, « ce qui compte, c'est la manière dont le génie individuel du danseur, la subjectivité, passe d'une motricité personnelle à un élément supra-personnel, à un mouvement de monde que la danse va tracer » (1985, p. 83). L'intérêt n'est donc pas seulement dans les visions abstraites créées par la chorégraphie, mais par le basculement entre une individualité, menée par la narration, et l'onirisme.

La dépersonnalisation du corps est en effet remarquable chez Berkeley, et pas seulement pour les protagonistes : les « girls multipliées » n'ont aucune individualité, leurs corps identiques forment un ensemble synchronisé et fantasmé. Difficile de ne pas y voir une objectivisation brutale du corps de la femme, notamment dans le numéro *Young and Healthy*, de *42nd Street* (1933), dans lequel les jambes des femmes prennent l'apparence

d'un cocktail de crevettes servi aux hommes les encerclant, ou encore les nombreux numéros où les corps des femmes se transforment en ornements architecturaux⁹.

Mais il est vrai que le cinéma permet à Berkeley d'engager un rapport différent à la danse, celui de la spectacularisation de la caméra : « Editing, camera angle, camera movement, optical effects, and other cinematic devices are freed from the constraints of realistic, narrativized, cause-and-effect discourse of the narrative, they are free to soar into the realms of pure design and abstraction » (Rubin, 1993, p. 43). Ces effets « pour la caméra » renforcent l'attraction du dispositif et favorisent l'autonomisation du récit. Le mouvement des corps dépersonnalisés sert à créer des formes géométriques, souvent uniquement visibles du point de vue impossible de la caméra. Il nous semble effectivement que la « spectacularisation de la caméra » de Berkeley trouve son équivalent chez Méliès, par exemple, dont les trucs, bien qu'ils n'impliquent pas de mouvements de caméra élaborés, seraient impossibles sans le point de vue de la caméra. Dans de nombreux films, les chorégraphies de Berkeley viennent se joindre en forme d'épilogue, comme une explosion kaléidoscopique célébrant la fin du récit. Difficile de ne pas y voir un parallèle avec les finales emblématiques de la cinématographie-attraction, comme dans *Ali Baba et les quarantes voleurs* (Zecca, 1902), par exemple, où le décor se transforme en explosion de couleurs et de mouvements circulaires. Dans les deux cas, l'attraction n'est pas conçue comme représentation filmée du théâtre, mais comme spectacle purement cinématographique.

Selon Paci, ces moments spectaculaires, chez Berkeley comme dans l'ensemble des films musicaux, se développeraient avec « une temporalité qui leur est propre, se manifestant dans une tension du présent, comme une irruption ou une alternance entre le montrer et le cacher » (2011, p. 23). Nous reviendrons sur la notion de présent dans le cinéma attractionnel. Notons pour l'instant que la temporalité de ces moments, qui fonctionnent par apparition et disparition plutôt que par progression, rappelle celle de la cinématographie-attraction (Gunning, 1993, p. 6), voire celle des jouets optiques. Il y a en

⁹ À ce propos, voir : Fischer, Lucy. 2010. « City of Women : Busby Berkeley, Architecture, and Urban Space ». *Cinema Journal*, vol. 49, no. 4, été, p. 111-130.

¹⁰ Notons que dans son célèbre texte, Laura Mulvey citait directement Berkeley pour définir sa notion de *male gaze*. Voir : Mulvey, Laura. 1975. « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». *Screen*, vol. 16, no. 3, automne, p. 6-18.

effet une répétition du mouvement qui mène à une forme de transe, à laquelle s'adjoint une pulsion scopique — la frontalité de la caméra disparaît, mais l'exhibition existe toujours :

The hooped dresses are lifted to create a sea of autonomous legs that sway one way then the other, while the camera turns on its side against a mirrored pond, doubling each identically-dressed chorine to produce copies of copies of copies. Most importantly, each of these components is imbued with rhythm, rolling and oscillating in short, repetitious movements that begin Berkeley's process of transcoding, that push our gaze past the pleasant faces and looks of romantic longing and towards the increasing exposed flesh, the legs which sway and tremble with every vibration of the music (Pustay, 2015, p. 185).

Le passage du « visage » à la « chaire exposée » est aussi celui du corps comme individualité au corps-objet. Le rythme répétitif et la multiplication, autant des danseuses que des gestes, « mécanisent » les corps, rappelant, d'une certaine manière, les danses mécaniques des jouets optiques. L'individualité des danseuses est perdue, laissant place au « mouvement de monde » dont parle Deleuze, qui nous fait perdre tout contact avec la narration.

2.2. Vincente Minelli

Aux chorégraphies de Berkeley, qui suppriment l'individualité des danseurs et des danseuses en les transformant en simples « éléments constitutifs » d'un motif, Altman oppose « [a]nother approach to dance, characteristic of MGM in the forties, [which] combines solo and group dancing, realistic sets and empty stages, as well as narrative and ballroom dancing » (1989, p. 42). Dans les trois exemples qu'il cite comme exemplaires de cette danse « narrative », deux proviennent de numéros de Vincente Minelli avec Fred Astaire : « This Heart of Mine », de *Ziegfield Follies* (1946), et « The Girl Hunt Ballet », de *The Band Wagon* (1953).

Ce dernier film comporte de nombreuses danses explorant différents rapports à la narration. Au tiers du film, Gabrielle Gerard (Cyd Charisse) est envisagée pour jouer aux côtés d'Astaire dans la revue théâtrale qu'il prépare et ce dernier assiste à la performance de ballet de la danseuse pour juger de sa candidature. La performance nous est alors montrée dans son intégralité et fonctionne sous le principe de l'attraction : la narration s'arrête dans une célébration du mouvement, des formes et de la couleur. Mais la danse, même si elle ne contient pas de récit en elle, occupe tout de même une fonction narrative.

La durée de la danse laisse se dévoiler la virtuosité de l'actrice qui prend alors valeur d'argument ; elle *doit* jouer dans la pièce. Le spectateur ou la spectatrice peut s'identifier au personnage d'Astaire, dans le public, et se laisser convaincre, comme lui, qu'elle mérite le rôle. C'est un exemple d'une danse purement attractionnelle qui, comme le dit Paci, « complète la structure narrative » (2011, p. 63). La scène résiste tout de même à l'enchaînement du récit : ce n'est qu'une fois terminée, lorsqu'on revient avec Astaire, que l'identification peut s'effectuer et que le récit reprend. Pour la durée de la scène, l'attention se porte d'abord sur la performance. Mais, au contraire de Berkeley, attraction et narration s'emboîtent et se répondent, un peu à la manière de fils tissés qui tiennent l'étoffe par un jeu d'entrelacement ; lorsqu'un fil est à la surface, le second, dessous, n'attend qu'à ressortir.

« The Girl Hunt Ballet », le numéro cité par Altman, arrive à la toute fin du film, dans le spectacle créé par le personnage de Fred Astaire. Il s'agit d'une forme de « revue » de différents numéros (on retrouve alors, intégrée à la narration, la forme de l'agrégat) misant sur l'aspect spectaculaire et divertissant de la danse. Chaque numéro est autonome, il contient son récit propre. « The Girl Hunt Ballet » est une forme de parodie dansée du film noir, narrée par le personnage d'Astaire qui incarne un détective pris dans une histoire de meurtre. Chaque « événement » narratif est dansé, dans une chorégraphie se rapprochant parfois du mime. Ici, l'attraction et la narration se superposent de façon manifeste ; la danse performe les événements narrés, elle poursuit le fil narratif, mais lui résiste à la fois en insistant sur la chorégraphie et le geste.

Dans les deux exemples, difficile d'opposer radicalement la narration à l'attraction. Il est vrai que la narration globale du film s'interrompt, mais l'attraction de la danse et du mime n'est pas suffisante pour faire oublier le fil narratif : l'étoffe est serrée. Paci développe un lien entre la cinématographie des premiers temps et la comédie musicale en soulignant que les deux « rassemblent de l'hétérogène » (2011, p. 90). Mais, comme nous avons vu avec Ricœur, rassembler de l'hétérogène est le propre du récit, du moment qu'il le configure. Il nous semble que, dans *The Band Wagon*, les personnalités de Fred Astaire et de Cyd Charisse prennent en charge la configuration du récit et donnent un sens à la succession des moments hétéroclites : lorsque nous voyons la deuxième danser devant le premier, nous sommes en tension entre l'attraction de la danse et le développement narratif

qui se joue sous nos yeux. Nous présumons, déjà, que les deux tomberont amoureux, qu'une histoire est en train de se développer. En somme, les deux « paradigmes » fonctionnent ensemble, et non l'un contre l'autre.

Cette idée n'est pas loin de celle défendue par Erin Brannigan qui propose de sortir de l'opposition entre le modèle narratif classique et le numéro de danse disruptif de ce modèle : « By considering the dancer first and foremost, one can reverse the relationship between the production number and the film as a whole, making the number the central and influential element rather than the foreign or disruptive one » (2011, p. 142). C'est le danseur ou la danseuse qui motive les actions (narratives) et les gestes (dansés) du film et lui donne son unité (c'est la raison pour laquelle les chorégraphies de Berkeley sont, selon nous, plus « attractionnelles » que celles de Minelli : la dépersonnalisation des danseurs et des danseuses rend difficile une lecture narrative des numéros). En d'autres termes, nous acceptons la thèse de Paci voulant que, dans le film musical, l'attraction prenne souvent le pas sur le déroulement des actions, mais nous pensons que l'expérience temporelle qui en découle n'est pas nécessairement affectée — ou, du moins, pas de façon aussi binaire que nous pourrions le penser.

2.3. L'attraction : une curiosité

Nous avons vu comment la danse s'essaimait dans les jouets optiques et la cinématographie des premiers temps, comme matériau privilégié pour rendre l'attraction du mouvement. Nous avons vu aussi que l'une des caractéristiques essentielles du film musical est, comme il a été dit, la négociation du rapport entre narration et attraction ou, pour le dire avec les mots de Paci : « un mouvement d'aller-retour entre des moments où fondamentalement les personnages parlent et marchent et des moments où les personnages chantent et dansent » (2011, p. 115). Nous posons maintenant la question à savoir s'il existe une temporalité propre à l'attraction.

Avec la lecture de Ricœur, le modèle de l'attraction comme opposition radicale à la narration nous laisserait penser qu'il sortirait du temps humain, puisque celui-ci est rendu intelligible par le récit. Paci insiste effectivement à plusieurs reprises sur l'idée que les numéros attractionnels forment des « moments où la temporalité narrative est interrompue

dans un présent continu, des moments organisés selon un principe principalement monstratif » (2011, p. 117). En supprimant la narration, les numéros de danse sortiraient de la chaîne de succession ; les « instants » dansés ne seraient plus compris en fonction de leur avant et de leur après et se rangeraient dans un « présent continu », autarcique et unitaire, ce qui correspond *grosso modo* à la définition de l'éternité augustinienne dont il a été question au précédent chapitre.

Il peut sembler arbitraire d'associer une théorie contemporaine du cinéma et une philosophie chrétienne du IV^{ème} siècle. Pourtant, Tom Gunning nous pousse à approfondir le rapprochement entre le concept d'attraction et la pensée d'Augustin : « The metapsychology of attractions is undoubtedly extremely complex, but its roots could be traced to what St. Augustine called *curiositas* and early Christianity condemned as the “lust of the eye” » (Gunning, 1993, p. 5). En effet, l'attraction relèverait d'une scopophilie, d'une curiosité « excitée » par le choc et la surprise :

Time in narrative, therefore, is never just linear progression (one damn thing after another), it is also the gathering of successive moments into a pattern, a trajectory, a sense. Attractions, on the other hand, work with time in a very different manner. They basically do not build up incidents into the configuration with which a story makes its individual moments cohere. In effect, attractions have one basic temporality, that of the alternation of presence/absence which is embodied in the act of display [...]. Rather than a development which links the past with the present in such a way as to define a specific anticipation of the future (as an unfolding narrative does), the attraction seems limited to a sudden burst of presence » (*ibid.*, p. 6).

Pour Gunning, le « présent » apparaît, découlant du rapport entre le spectateur ou la spectatrice et l'« act of display », c'est-à-dire dans un rapport à la monstration plutôt qu'à la narration. Les effets d'apparition et de disparition (ou de *presence/absence*) assureraient seuls la configuration de l'expérience temporelle. On retrouve le principe d'un cinéma exhibitionniste dont l'« envie de voir » peut être celle impliquée dans un tour de magie, mais aussi devant une chair qui se voile et se dévoile.

Plus encore, alors que la narration donne une « trajectoire » aux événements, c'est-à-dire qu'elle les organise selon un écoulement du futur au passé, l'attraction au cinéma s'émancipe de la triple temporalité et concentre l'attention au présent. N'est-ce pas là l'idéal d'Augustin ? Chaque « éclat » de présent n'est-il pas un « éclat » d'éternité ? Selon ce raisonnement, le sujet est clos, l'enveloppe est scellée. L'opposition entre éternité et

temps humain est ainsi répondue par la dichotomie entre attraction et narration. Mais pourquoi alors la *curiositas* était-elle condamnée par les premiers chrétiens, y compris par Augustin ? Et pourquoi, lorsque nous sommes devant une vue animée, n'avons-nous pas le sentiment de faire l'expérience, ne serait-ce que partielle, de l'éternité ?

Nous avons déjà dit comment, avec l'intégration des numéros dansés, attraction et narration n'étaient plus en opposition, mais « travaillaient » ensemble. Dans son texte « *Electrocuting an Elephant at Coney Island: Attraction, Story, and the Curious Spectator* », James Fiumara nous donne un élément supplémentaire de réponse. L'auteur reproche à Gunning de limiter sa lecture de la *curiositas* d'Augustin au plaisir de voir : « Attractions not only incited “visual curiosity” but also frequently engaged an intellectually curious audience through contextualizing narratives and stories » (2016, p. 62). Il montre comment la cinématographie des premiers temps, autant que le cirque ou les séries culturelles attractionnelles du début du siècle, tissaient des liens étroits avec la narration : d'une part, les attractions n'existaient pas en soi, mais faisaient partie d'un réseau de discours qui leur donnait du sens (la publicité, les pamphlets descriptifs, ou encore les bonimenteurs qui animaient les séances en décrivant les films) ; d'autre part, elles contenaient en elles des éléments narratifs :

While it is true that attractions do not necessarily develop the “données of narrative” to the same extent or utilize them in precisely the same ways as, say, a classical Hollywood narrative film, it is not true that attractions only draw attention to themselves without using contextualizing story elements such as characterization, causality, or even suspense (Fiumara, 2016, p. 54).

L'auteur prend comme exemple le *Barnum's American Museum*, qui présentait des animaux exotiques et des « freak shows ». Nous avons déjà mentionné P.T. Barnum comme une des origines formelles de l'esthétique de l'agrégat au cinéma, qui aurait inspiré notamment les revues musicales. Ses spectacles montraient diverses attractions dont l'intérêt résidait dans autant d'éléments singuliers, à l'image des cabinets de curiosité où des objets hétéroclites étaient rassemblés sans autre raison que leur exotisme — un pur spectacle attractionnel fonctionnant selon le principe de l'agrégat. Néanmoins, Fiumara souligne que le théâtre du *Barnum's American Museum* se nommait la « *Lecture Room* » ; les démonstrations étaient vendues et comprises comme des spectacles éducatifs (2016,

p. 52). Elles étaient soutenues par un discours qui intégraient du mystère (qui se nourrissait bien souvent de l'intérêt pour l'exotisme, dans un rapport à l'Autre aujourd'hui pour le moins critiquable). Les effets d'apparition et de disparition sont rarement exempts de tension : lorsqu'on regarde une vue animée, on *attend* la surprise ou le choc. Les spectacles permettaient alors d'ouvrir sur le monde, de « dévoiler » le mystère et d'éduquer le peuple américain. L'« act of display » s'imbriquait dans une « narration », même sous l'esthétique de l'agrégat : « Despite their seemingly different natures, attractions and stories are intrinsically intertwined through the unifying principle of intellectual curiosity » (Fiumara, 2016, p. 64). En somme, l'attraction est souvent logicisée, elle est appréhendée par un acte intellectuel.

Le désaccord est riche pour notre réflexion. Il vise à savoir si la curiosité qui nous pousse vers l'attraction relève d'un intérêt a-narratif, qui fonctionne par l'attrait de l'étrange, du choc ou du sexuel, ou si elle est intellectuelle et fonctionne sous le même principe que la narration. En fait, la *curiositas* augustinienne englobe les deux propositions :

Il y a, logée dans l'âme par la voie des organes sensitifs, une certaine creuse et anxieuse envie non pas de plaisir charnel, mais d'expérience charnelle. Étude, savoir sont les noms dont elle s'affuble. Comme elle tient à l'appétit de connaître et comme les yeux priment en tant qu'organes de connaissance, le langage divin l'appelle convoitise des yeux (Conf. X, 35(54)).

Pour Augustin, vision et connaissance sont liées : la « curiosité intellectuelle » devient une « expérience charnelle ». La *curiositas* est bien une « envie de voir » excitée par le choc, mais elle relève d'un désir de savoir, de posséder par le regard. Augustin prend comme exemple la vue d'un cadavre mis en pièces : la vision nous dégoûte et, pourtant, nous en sommes attirés (Conf. X, (55)). La *curiositas*, au même titre que l'attraction, « dirige » notre attention vers un point précis, s'en accapare. On comprend alors le rapport à la cinématographie-attraction, qui pullule de chocs et de surprises, qui satisfait un appétit de l'étrange, du spectaculaire et, parfois aussi, du sexuel.

L'opposition entre Gunning et Fiumara est révélatrice aussi par ce que les auteurs occultent. Comme toujours, chez Augustin, se joue ici une opposition entre la condition humaine et l'élévation vers Dieu : « Je résiste à la séduction des yeux, de peur que mes

pieds ne s'entortillent au seuil de ta voie et je dresse vers toi les yeux invisibles pour que tu me déprennes les pieds du collet » (X, (52)). La *curiositas* s'apparente au péché de convoitise. L'excès de savoir devient alors un obstacle à l'élévation vers Dieu, il devient une distraction : « C'est que, par dedans, j'avais faim, faute de la nourriture intérieure, c'est-à-dire de toi, mon Dieu ! [...]. Ainsi mon âme n'allait pas : rongée d'ulcères, elle se projetait hors de soi, avide misérablement de se gratter au sensible, que pourtant, bien sûr, on n'aimerait pas, s'il n'y avait dessous une âme » (III, 1(1)). La vraie « nourriture » de l'esprit est intérieure. À la lecture d'Augustin, l'attraction devient une distraction : en projetant notre regard hors de soi, fascinés par la connaissance des attractions extérieures, inutiles et excessives, nous ne pouvons centrer notre attention vers Dieu. Augustin condamne du même coup la sexualité, qui est du même ordre : « Viande creuse, dont je me nourrissais, moi, sans me nourrir ! » (III, 1(1)). L'« appétit » sexuel, tout comme celui des yeux, est intarissable.

Qu'en est-il de la temporalité, alors ? Rappelons la remarque de Fiumara : la curiosité est prise dans un contexte discursif. À la manière de l'« étoffe » du film musical, le moment attractionnel, qui nous rapporte au « présent » de la monstration, n'est qu'un « instant » immédiat et tout de suite perdu au profit de la narration. Plus encore, l'envie de voir relève encore du manque ; la curiosité instaure un mouvement de « comblement du manque » qui nous pousse à attendre les effets d'apparition et de disparition qui, comme nous l'avons vu au premier chapitre, relèvent de la succession. La *curiositas* crée ainsi une nouvelle distension, les éclats de présence dont parlait Gunning ne suffisent pas à sortir de la condition temporelle : « La diastasis est ce que l'éternité n'est pas alors que le temps est une diastasis en raison de la *curiosité* de l'âme, qui la fait sortir d'elle-même » (Roux, 2007, p. 39, nous soulignons).

Dire que l'attraction est souvent « logicisée », qu'elle est contextualisée par du discours ou même qu'elle contient des effets de causalité et de tensions narratives ne contredit pas le concept. Il en ressort simplement un amoindrissement de la dichotomie des termes : l'attraction n'est pas l'envers exclusif de la narration. L'intérêt de la discussion, pour nous, est d'abord d'en dégager une temporalité propre. Si l'attraction contient une « tension » et se définit par un « manque », ou un « appétit visuel », elle se trouve du niveau

d'une temporalité humaine. Nous pourrions admettre, pour mettre en pratique le modèle hiérarchique de Ricœur, que l'attraction bouge notre expérience sur la « hiérarchie de temporalisation » : nous nous *rapprochons* d'un présent pur puisque la tension est vécue dans l'immédiateté, mais ce présent n'est pas « continu », au sens où l'apparition est toujours résolue par une disparition. Le « choc » relève de l'instant, et non du continuum temporel. C'est pourquoi la cinématographie des premiers temps relève tant de l'attraction, à tel point qu'on le nomme souvent le cinéma attractionnel : tant que le dispositif nous surprend par sa nouveauté, tant qu'il attise notre curiosité, nous ne pouvons nous défaire de l'attraction. Lorsque l'attrait du dispositif s'est amoindri, le cinéma a pris la voie de la narration, en configurant les moments attractionnels. Nous pensons néanmoins que certains cinéastes, dont Béla Tarr, ont aussi emprunté une seconde voie, qui soit celle de la contemplation. Nous creuserons cette question au quatrième chapitre avec l'analyse du *Tango de Satan*.

En ce sens, la temporalité particulière (et qui reste théorique, soulignons-le) que dégageaient Dulac et Gaudreault des jouets optiques, soit celle d'un présent mécanique, a-narratif, nous est recevable à une condition essentielle. L'expérience de ce présent non humain nécessite que le spectateur ou la spectatrice (ou le joueur ou la joueuse) *partage* l'expérience du dispositif. Il ou elle doit cesser de subir la puissance d'attraction de l'objet, doit cesser, en somme, de le voir comme une curiosité et d'essayer d'en comprendre les mécanismes, pour *vivre* sa temporalité.

3. La danse écranique

Nous avons vu comment la danse a suivi le développement du cinéma narratif tout en faisant subsister l'attraction. Nous avons tenté de montrer comment l'opposition entre attraction et narration n'est pas aussi dichotomique qu'on puisse le penser. Nous allons maintenant nous intéresser au penchant plus expérimental de la danse au cinéma, soit un cinéma de prime abord « non narratif » que nous appellerons la danse écranique.

La locution vient d'une tentative de franciser le choix lexical de Douglas Rosenberg, qui emploie le terme *screendance* plutôt que des termes comme *filmdance* et *video-dance*, qui mettent l'accent sur la matérialité du support, ou encore *dance for*

camera qui subordonne une pratique artistique à la seconde (*ibid.*, p. 3). La danse écranique inclut alors ce qu'on pourrait appeler film-danse ou vidéo-danse, sans hiérarchie entre les termes (*ibid.*, p. 9).

Soulignons d'abord la nature hybride et contradictoire de la pratique : inscrire sur un support matériel la danse, forme d'expression éphémère, par une technologie dont l'essence est la reproductibilité du réel. Walter Benjamin, dans son essai *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, posait des réserves face à la reproduction de l'art : « À la plus parfaite reproduction il manque toujours quelque chose : l'ici et le maintenant de l'œuvre d'art, — l'unicité de sa présence au lieu où elle se trouve » (Benjamin, [1955] 1976, p. 174). La pluralité des copies se substituerait à l'unicité de l'original, l'affadissant par la suppression de son « aura » (*ibid.*, p. 176). Rosenberg rebondit sur la réflexion de Benjamin pour distinguer entre la simple captation d'une performance et la danse écranique :

Benjamin's theory, however, does not address the way in which mediated representations may not simply re-create a live event but rather *recorporealize* it completely. If the relationship between the dance and its mediatized copy is simply documentation, then Benjamin's ideas about the loss of the aura may apply. But dance that is made expressly for the camera — screendance — attempts to *become* the “unique experience” by distancing itself from the original (*ibid.*, p. 23).

Pour Rosenberg, la danse écranique repose sur la capacité du média de décomposer le corps, puis de le recréer dans une forme nouvelle (ce qu'il nomme la « *recorporealization* »), sans égard à la chorégraphie réellement performée (*ibid.*, p. 26). La chorégraphie de la danse écranique est donc créée par la technologie bien plus que par le corps dansant, dont l'unicité n'est pas reproduite, mais recomposée pour créer une nouvelle danse : « Screendance, sometimes referred to as “dance for the camera,” may be better described as *dance by the camera* » (*ibid.*).

La recomposition du corps dansant *pour* la caméra n'est pas sans rappeler la spectacularisation de la caméra chez Busby Berkeley. Selon plusieurs, il serait d'ailleurs le premier à avoir vu la spécificité de la danse écranique (*ibid.*, p. 3) : « Berkeley's contribution is that he “made the camera dance” [...]. Berkeley created numbers *for* the camera, chiefly through the use of elaborate crane shots, striking camera angles and various

editing tricks » (Rubin, 1993, p. 2). En effet, les chorégraphies de Berkeley fonctionnent sur l'enchaînement de points de vue bien précis, souvent impossibles à recréer dans un contexte de performance scénique. La danse écranique repose sur ce type d'enchaînements, par le montage, qui confère à la danse un rythme nouveau, défini par les possibilités du cinéma ou de la vidéo :

As the work of screendance comes into being, from shooting through editing, its *original* is gradually effaced. The effacement is largely realized in the editing process when individual shots [...] are hacked off the body of material inscribed in film or as digital data and jettisoned as the editor creates a new logic and recorporealizes the dancing bodies (Rosenberg, 2012, p. 68).

L'importance du montage est réaffirmée par l'émergence, dans les dernières années, de danses écraniques dénuées de figures humaines. Anna Heighway, dans son texte *Understanding The « Dance » In Radical Screendance*, cite notamment le film *Birds* (2000), de David Hinton, dans lequel les corps dansants sont des oiseaux. Évidemment, la danse se crée uniquement par l'acte de montage : la répétition et l'enchaînement cadencé des gestes animaliers créent un mouvement chorégraphique qui n'a aucun équivalent « original ».

3.1. À l'origine, le mouvement moderne

On peut voir dans l'importance accordée au montage une filiation évidente avec le cinéma de l'avant-garde, avec des cinéastes comme Fernand Léger et René Clair qui voulaient rendre « the mechanical rhythms of modern life through editing » (Heighway, 2014, p. 49). Comme nous l'avons vu plus tôt, si l'avant-garde développe, très tôt dans l'histoire du cinéma, une conception du mouvement qui se rapproche de celle de la danse, elle est redevable à Loïe Fuller, dont l'influence s'est ressentie chez une cinéaste comme Germaine Dulac. Mais son influence touche aussi le domaine de la danse :

Loïe Fuller appears in writings of this historical period as the figure who *embodied* so many influential ideas, including one of particular significance to dance and dancefilm — the changing perception of the body in motion and its function regarding the production of meaning (Rosenberg, 2012, p. 20).

Nous avons déjà dit comment Loïe Fuller créait un « nouveau mouvement » par l'accord entre la technologie et la technique de la danse. Pour Erin Brannigan, la danse de Loïe Fuller serait l'incarnation du mouvement « moderne », suivant la lecture de Bergson que

fait Deleuze dans *l'Image-mouvement*. Deleuze distingue en effet deux types de mouvements, l'antique et le moderne. Le premier consisterait en une série de poses, des « mouvements intelligibles [...] éterne[ls] et immobiles [...]. Le mouvement ainsi conçu sera donc le passage réglé d'une forme à une autre, c'est-à-dire un ordre des *poses* ou des *instants privilégiés*, comme dans une danse » (Deleuze, 1983, p. 12). Brannigan se demande alors à quel type de « danse » le philosophe peut-il référer (2011, p. 27). Elle associe le mouvement « antique » au ballet et aux danses de cour, renvoyant à une conception « classique » différente de la danse contemporaine.

Le second mouvement, « moderne », serait celui, entre autres, de l'image de cinéma, soit une « succession mécanique d'instant quelconques » (Deleuze, 1983, p. 13), un mouvement de la continuité plutôt que de la transition. Deleuze souligne que ce changement conceptuel s'est fait dans une série de découvertes technologiques, mais aussi de formes d'expression artistique dépendantes de la technologie, dont le cinéma (*ibid.*). Cette idée rejoint celle d'Élie Faure :

[La gravitation] est seule régulatrice du mouvement rythmique universel qui est le grand éducateur de notre lyrisme, que la danse reproduit machinalement, sans lequel ni l'architecture, ni la sculpture, ni la peinture, ni la musique ne seraient, et qui nous fait retrouver la géométrie, mesure de l'espace, dans l'ordre et le mouvement des machines et dans l'ordre et le mouvement même de l'univers (Faure, 1927, p. 12).

Pour Guido, Loïe Fuller incarnait cette alliance entre technologie et esthétique (*ibid.*) : le mouvement insécable de ses voiles et ses projections lumineuses élaboraient une esthétique reposant sur le « flux » du mouvement (Brannigan, 2011, p. 29) qui ne pouvait se décomposer en instants figés.

Le film expérimental *Pas de deux* (1968), de Norman McLaren, nous offre un exemple étonnant de la dialectique décrite par Deleuze. Le corps habillé de blanc, une danseuse et un danseur performant un duo de ballet sur fond noir. La danseuse, d'abord seule, exécute des « poses » classiques du ballet, soudain exacerbées par la persistance de l'image : le corps se dédouble. La première itération reste figée quelques secondes dans la pose alors que la seconde évolue vers la suivante. Pendant un instant, les deux images du corps sont immobiles, montrant deux poses différentes ; le mouvement sert ici de transition entre les deux instants figés. Cette fixation de l'image fait alors apparaître l'unité

fondamentale du cinéma, le photogramme, perçu ici comme une série d'images auxquelles on « ajouterait » du mouvement.

Ce petit jeu se répète avec de nouvelles fixations d'images jusqu'à ce que le danseur masculin arrive. Les « photogrammes » se multiplient, inondant l'image de « poses » qui, par leur nombre, transforme la pose en surimpression abstraite de lumière. L'autonomie de l'instant est perdue ; le mouvement n'est plus la transition d'une pose à l'autre, mais le flux créé par les multiples « photogrammes » en mouvement, créant des formes abstraites défilantes.

La transformation opérée dans le film exemplifie l'image-mouvement deleuzienne ; les photogrammes ne valent plus comme unité photographique, ils sont indissociables de leur rapport entre eux, créant un mouvement continu, une « coupe mobile » (Deleuze, 1983, p. 11). *Pas de deux* illustre ainsi comment le cinéma contient en lui un mouvement « moderne », mais montre aussi, par les poses exacerbées de la danseuse, qu'il est possible de comprendre le mouvement qui apparaît à l'écran comme un mouvement « antique », et que cette expérience dépend notamment de la matière filmique en question.

Ainsi, l'ontologie du cinéma, tout comme l'histoire de la danse, est marquée par ce mouvement « moderne ». De nombreux et de nombreuses cinéastes ont réfléchi les deux arts conjointement. Parmi ces cinéastes, Maya Deren est une figure incontournable : pionnière de la danse écranique (ou *filmdance*, selon sa propre appellation (Brannigan, 2011, p. 104)), elle développe une pratique s'opposant aux modèles narratifs en vigueur et visant à créer une forme nouvelle, autant redevable à l'art chorégraphique qu'à l'art cinématographique.

3.2. Maya Deren

Avec *A Study in Choreography for Camera*, en 1945, Maya Deren explore les possibilités que lui offrent à la fois la danse et le cinéma¹¹. Le film s'ouvre sur un lent travelling latéral : au milieu des arbres s'agite un corps, celui de Talley Beatty,

¹¹ Les liens entre danse et cinéma chez Deren sont complexes et centraux à sa démarche. Ils ne débutent pas avec *A Study in Choreography for Camera* ; nous retenons néanmoins le film puisqu'il est exemplaire des problématiques soulevées par la cinéaste. Pour une étude plus approfondie sur la question, voir Brannigan, Erin. 2011. *Dancefilm : Choreography and the Moving Image*. New York : Oxford University Press, ou encore Nichols, Bill (dir.). 2001. *Maya Deren and the American avant-garde*. Berkeley : University of California Press.

presqu'imperceptible parmi les troncs verticaux. La caméra ne s'y arrête pas : le corps sort du cadre avant de réapparaître, de l'autre côté, comme s'il s'était dédoublé, ou comme si le temps se distendait dans l'espace continu. Le danseur nous revient, puis encore, rapproché cette fois, le regard tourné vers le ciel. S'en suit une série de plans où la continuité n'est plus celle du paysage, mais du danseur : le corps dessine un geste fluide, parfaitement raccordé par les plans qui pourtant transforment le décor. Un coup de jambe nous transporte de la forêt à l'intérieur d'un appartement, puis à une cour intérieure. Par le montage, la danse s'affranchit de la relation habituelle à l'espace : le corps n'est plus confiné au périmètre délimité d'une scène, il est libre de se mouvoir dans l'infini du monde.

Pour Maya Deren, il était important de créer une œuvre qui ne soit pas subordonnée à un art ou à un autre :

In most dance films the dancer, knowing little of the possibilities of camera and cutting, works in terms of theatrical composition; the filmmaker, knowing little about theatrical choreographic integrity, refuses to sit still and concerns himself with photographic-pictorial effects which usually have nothing to do with the intentions of the dancer. The usual unsatisfactory result is neither fish or fowl — it is neither good film nor good dance (Deren, 1984, p. 265).

Dans le film de Deren, mouvement de la danse et mouvement filmique sont pensés ensemble. La chorégraphie est à la fois celle du corps et de la caméra, une création hybride valorisant la contribution mutuelle des deux arts. Cette façon de travailler diffère déjà de Berkeley, pour qui le mouvement provenait d'abord de la « spectacularisation de la caméra » : les corps étaient dépersonnalisés, soumis, en quelque sorte, au mouvement de la machine. En gardant l'intégrité du geste de Talley Beatty, Deren le « *recorporealize* », pour reprendre le terme de Rosenberg ; elle désarticule le corps réel du danseur, certes, mais elle en crée un « nouveau », réaffirmant du même coup son individualité.

Quelques plans suivants, dans la cour intérieure, Talley Beatty tourne sur lui-même de façon répétée. D'abord ralenti, le plan s'accélère, jusqu'à créer un tourbillonnement étourdissant. La caméra s'approche du visage, intensifiant la danse qui semble maintenant hors de contrôle. Puis, on nous montre les pieds du danseur tourner avant de quitter le sol, changeant à nouveau d'espace, pour propulser son corps dans un bond vertical. Différents plans prolongent le saut jusqu'à l'extrême, affranchissant le corps des conditions matérielles de la pesanteur. Cette séquence exemplifie peut-être le mieux ce que Deren

appelle la *vertical film form* : « Rather than progressing “horizontally” with the logic of the narrative, vertical films or sequences explore the quality of moments, images, ideas, and movements outside of such imperatives » (Brannigan, 2011, p. 101). Le film ne « raconte » pas de récit, mais montre des moments de tension qui cherchent souvent à s'échapper du monde logique.

Ici, la verticalité prend la forme explicite d'un saut qui défie les lois de l'espace et de la pesanteur. Mais la séquence prédit déjà une autre forme de verticalité qui se concrétisera dans les prochains films : l'accélération du tournoiement de Beatty rappelle une forme de transe, de dépossession du corps par la danse. Le mouvement est celui du derviche tourneur, soit celui d'une danse mystique soufie qui vise pour le danseur à se fondre dans l'essence divine. En tournant plusieurs fois sur soi-même, le danseur entre dans une transe, oubliant son corps dans un acte d'abnégation mystique. Le saut de Talley Beatty, qui vient parachever la phrase chorégraphique, prend alors la forme d'extase ; une ascension non seulement physique mais spirituelle. Dans son *Histoire de la danse en Occident*, Paul Bourcier note par ailleurs comment le tournoiement est anthropologiquement lié au divin :

Il faut remarquer, comme une analogie éloquent, que partout dans le monde et à toutes les époques, y compris la nôtre, les danses sacrées par lesquelles les exécutants veulent se mettre dans un état où ils se croient en communication immédiate avec un « esprit », se font par tournoiement. Les chamans, lamas, derviches, exorcistes musulmans, sorciers africains tournent sur eux-mêmes dans leurs exercices religieux qui les mènent à un état de transe provoquée par la danse (1978, p. 14).

Le tournoiement comme instigateur d'une expérience mystique n'est ainsi pas exclusif à l'islam soufie. En ce sens, la sculpture bouddhiste qui figure comme seul arrière-plan du tournoiement de Beatty n'est pas sans signification ; le cinéma de Deren appelle à un pouvoir spirituel transculturel, à une ascension vers un « esprit » qui n'est pas celui de l'islam, ni celui du bouddhisme, mais propre à l'expérience singulière du *filmdance*. Parce que le plan montre un visage, un rythme et un geste créant une expérience qui, si elle appelle au religieux, est avant tout cinématographique.

Notons par ailleurs que le rapport à la spiritualité et à la transe ne constitue pas l'idée centrale de *A Study in Choreography for Camera*, qui s'intéresse davantage aux rapports entre danse et cinéma. Mais l'intérêt de Deren pour le rituel et le spirituel est bien réel : au début des années 40, elle travaille auprès de la chorégraphe anthropologue Katherine

Dunham qui étudie, dès 1935, les pratiques vaudous en Haïti. Elle fréquente alors un milieu intellectuel teinté à la fois par le surréalisme et l'anthropologie qui influencera sa pratique filmique (Mollona, 2014, p. 160). En 1947, suite à l'obtention d'une bourse du Guggenheim, elle voyage en Haïti dans le but d'y faire un film sur les rituels vaudous, donnant lieu au seul projet de Deren adressant directement la question anthropologique du rituel et de la transe : *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*. Le projet filmique restera cependant inachevé ; en 1953, elle publie un livre racontant le fruit de ses recherches.

En 1947, peu avant de partir pour Haïti, Maya Deren assiste au visionnement des séquences brutes du film *Trance and Dance in Bali* (1952), tournées en 1937 et en 1939 par les anthropologues Margaret Mead et Gregory Bateson, dans lequel est montrée une danse rituelle balinaise (Beaulieu, 2008, p. 15). Le film est représentatif d'un pan de l'anthropologie visuelle visant à documenter, de façon scientifique, des rituels, des danses, et d'autres performances éphémères. La forme du film, dans sa forme montée de 1952, trahit d'ailleurs l'intention anthropologique : plusieurs cartons viennent contextualiser le rituel, une narration explique le développement de la danse. Les plusieurs heures qu'ont duré le rituel sont condensées en une vingtaine de minutes (Mollona, 2014, p. 161), mais le montage ne participe pas ici à la chorégraphie, les coupes servent un désir pédagogique de clarté. Le cinéma est conçu comme un outil de documentation plutôt qu'une forme artistique, visant à prouver la théorie selon laquelle la culture balinaise serait schizophrénique (Rony, 2006, p. 8).

Le film a tout de même un impact énorme sur Maya Deren et l'aurait mise en contact avec une forme d'extase (Mollona, 2014, p. 162). C'est la dimension métaphysique qui saisit Deren, bien plus que la dimension « analytique » et médicale de Mead et Bateson. Elle voit dans la transe une « forme de subjectivité, celle, hallucinée — ou créative —, du “possédé”, qui fait appel à des formes de savoir comme à des impressions que l'on ne peut référer à l'ordre du visible, mais que le corps du participant rend manifestes » (Beaulieu, 2008, p. 17). Deren voit dans la transe une possibilité de rendre sensible un monde invisible ; de superposer à l'image une profondeur métaphysique.

Bien qu'elle admette l'apport ethnographique du film, Deren reste toutefois critique de la démarche visant à documenter les rituels autochtones avec une esthétique réaliste et documentaristante (Mollona, 2014, p. 173). Nous questionnons effectivement le parti pris esthétique du film qui, notamment à l'aide de la narration et des cartons, vise à familiariser un rituel basé sur la défamiliarisation et sur l'illusion, trahissant ainsi l'expérience rituelle. Nous pensons, à la suite de Fatimah Tobing Rony, qu'aborder la transe d'un point de vue scientifique, en présumant, notamment, que la possession est mensongère ou schizophrénique, dénature l'expérience rituelle et sa temporalité liée au divin (2006, p. 6)¹².

La digression sur le film de Mead et Bateson nous permet de souligner l'intérêt de la *filmdance* de Deren. La cinéaste s'inspire de l'expérience métaphysique transmise par la danse, mais fait apparaître son universalité. Les rituels qu'elle découvre par l'ethnographie sont reconfigurés, par le cinéma, pour créer une expérience nouvelle qui lui est propre : « Deren's cinema is choreographic rather than ethnographic. It is not focused on the "micro" and "unedited" details of specific cultures, but in the broad sensuous choreography [...] that is shared across cultures » (Mollona, 2014, p. 174). Selon Annette Michelson, ce serait d'ailleurs en raison des difficultés de transmettre, sans la trahir, une expérience culturelle qu'elle n'aurait pu terminer son film en Haïti : en se confrontant à une culture spécifique, à un contexte historique complexe, Deren se serait rendu compte des dimensions plus larges qu'englobe la danse haïtienne (1980 p. 52) — qui inclut un savoir mythologique, mais aussi des dimensions politiques et sociales. L'écriture de son livre exprimerait l'échec du cinéma dans sa tentative de rendre un tel rituel, pris dans un réseau de significations complexe — d'où l'intérêt que l'on peut trouver, rétrospectivement, dans l'aspect « transculturel » que revêt la spiritualité de ses films de danse non ethnographiques. La captation d'un rituel détruit bel et bien l'« aura » de la performance à laquelle il manque « l'ici et le maintenant ». Le *filmdance* peut, quant à lui, recomposer l'expérience du rituel en créant une nouvelle « performance » filmique. En somme, la

¹² L'autrice souligne d'ailleurs que les anthropologues chronométrèrent la transe, voulant « mesurer » le temps dans un but de rationaliser le rituel, ce qui était considéré absurde par les Balinais (Rony, 2006, p. 12). La captation procède du même désir de documentation ; nous pouvons en effet dire avec précision la durée de la transe. Mais on voit bien comment le temps scientifique ne dit rien sur l'expérience spirituelle du temps, comment s'affrontent encore une fois temps mesurable et temps vécu.

spiritualité transparaît au mieux, dans le cinéma, lorsqu'elle est décontextualisée, lorsque le film exprime une « essence » spirituelle qui n'est pas redevable à la description du rituel mais à son expérience intime, subjective, transmise par les possibilités du cinéma.

La spiritualité, dans le cinéma de Deren, s'attache ainsi à la *vertical film form*, qui n'est pas sans rappeler les numéros attractionnels du film musical. Dans les deux cas, les scènes supplantent la narration et développent une temporalité non linéaire, mais la verticalité de Deren suppose aussi une « ascension » mystique, ou alors la descente des dieux vaudous de leur « plan vertical » (Mollona, 2014, p. 173). En d'autres mots, la verticalité n'est pas simplement en opposition à l'horizontalité du récit, mais réfère à une conception spirituelle transculturelle opposant l'horizontalité terrestre à la verticalité divine. L'attraction du film musical, au contraire, contient rarement de profondeur invisible ; c'est ce qui apparaît à l'écran qui *attire* le regard — et, par le fait même, l'esprit. Elle vise plutôt à divertir, comprenant le sens étymologique de « détourner » l'attention du récit¹³.

Nous pourrions alors penser, avec les concepts que nous avons mobilisé dans le premier chapitre, que l'expérience temporelle des films de Deren s'approche, par la dimension spirituelle et par son intérêt pour l'extase et la transe, de l'éternité augustinienne. Évidemment, il nous serait impossible de faire découler une expérience de concepts ; la temporalité est vécue avant d'être comprise. Dans *A Study in Choreography for Camera*, il nous semble que la danse est surtout attractionnelle, c'est-à-dire que les trouvailles formelles *surprennent* le spectateur ou la spectatrice par une succession rapide de gestes. Le plan du derviche instaure un mouvement plus contemplatif, plus ritualisé, mais trop court pour induire une expérience temporelle qui soit différente. Il y a pourtant, dans le reste de la filmographie de Deren, plusieurs moments où la danse, non narrative, semble s'extraire du régime attractionnel — où différentes temporalités entrent en jeu. Nous pensons entre autres à *Meditation on Violence* (1948), dans lequel un danseur performe en

¹³ Encore que dans *The Band Wagon*, la danse de Fred Astaire dans la galerie d'arcades mène à une forme de transe locutoire et gestuelle qui, selon Stanley Cavell, pose des questions identitaires sur l'Amérique et son passé colonial, tout comme sur l'origine de la danse du film musical (voir Cavell, 2011). Dans cette scène, on voit comment une danse « attractionnelle » peut facilement basculer vers la transe : Astaire est entouré de machines colorées et tournoyantes, des « attractions » de foire, et c'est en s'accordant à leurs mouvements mécaniques qu'il entre peu à peu dans la transe.

un mouvement continu trois styles de la boxe chinoise : le Wu-tang, le Shao-lin et le Shao-lin avec épée. Les mouvements évoluent sous la musique d'une flûte chinoise et de tambours haïtiens. Deren superpose alors plusieurs couches « ethnographiques », soit le rituel vaudou et la boxe chinoise (Beaulieu, 2008, p. 23). Il en résulte une forme de méditation sur un corps dansant, qui fait paraître des similitudes entre des mouvements de traditions différentes sans toutefois expliciter le contexte culturel et historique.

Les changements de styles martiaux sont accentués par une transformation de l'espace et du costume, poursuivant la continuité du geste à la manière de *A Study in Choreography for Camera*. Les gestes articulant les différentes parties ne nous semblent d'ailleurs pas anodins : le premier est un bond hors du cadre, suivi par un autre qui, comme celui de Beatty, s'émancipe de la pesanteur ; le second est un tournoiement, similaire au derviche, mais rappelant aussi celui des rituels vaudous¹⁴. Le film poursuit les motifs de *A Study in Choreography for Camera*, mais les laisse se déployer dans la durée. La réflexion anthropologique passe ainsi par la « verticalité », spatiale — celle du saut — ou spirituelle — celle du tournoiement.

Meditation on Violence est aussi un exemple d'un film volontairement « incomplet », au sens aristotélicien : il n'y a ni début, ni fin. En effet, les chorégraphies débutent et terminent au « milieu » d'un mouvement. Selon Sarah Keller, Deren développe, dans ce film comme dans d'autres, une esthétique non conclusive inspirée des « spiritual energies she saw harnessed in Voudoun rituals, which were used not for telling a story, but (through ritualization of movement, repetition, and reflection) for transcending the body and its material circumstances » (2013, p. 97). En transfigurant les mouvements corporels, la transe et le rituel permettent l'émancipation de la configuration narrative reposant sur la forme début, milieu, fin ; en d'autres mots, la dépossession du corps rend possible l'extraction des conditions temporelles, la sortie d'un temps « humain ».

Mais qu'en est-il de l'expérience du spectateur ou de la spectatrice ? Le problème est difficile à résoudre. *Meditation on Violence* n'a pas le même niveau de narrativité que les films musicaux, par exemple. Il y a bien une « configuration », divers blocs temporels

¹⁴ Teji Ito, l'ancien mari de Maya Deren, et sa femme, Cherel Winett Ito, ont terminé en 1981 le film *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* avec les images tournées par Deren des années plus tôt. Cette version posthume contient une narration puisant dans le livre homonyme. Elle insiste, au milieu du film, sur l'importance du tournoiement (*spin*) dans le rituel, « which inevitably leads to possession ».

« concordent », mais plusieurs lectures sont possibles. L'intérêt de certains pourrait se porter sur l'exotisme des mouvements chorégraphiques — le film attise bien une *curiosité* de la culture chinoise, ou même haïtienne. D'autres pourraient lire le film comme une simple expérimentation formelle, suscitant une réflexion sur l'art martial et les rapports entre danse et violence. D'autres encore pourraient se perdre dans une forme de méditation, induite par la répétition visuelle et musicale ; la répétition des gestes au rythme des tambours tendrait à effacer l'attraction, les mouvements ne seraient alors plus lus dans une logique de succession. Il nous semble que le format du film, à la fois court et dénué de « discours », autant contextuel que narratif, ne « dirige » pas une lecture spécifique — nous avons successivement vécu les trois expériences mentionnées ici, entre curiosité intellectuelle et fascination contemplative. Nous définirons plus loin ce que nous entendons par ce type d'expérience « contemplative ». Limitons-nous pour l'instant à avancer que le film de Deren reconfigure une forme rituelle et ouvre sur diverses temporalités qui, si elles ne sont pas de l'ordre de la transe, sont difficilement assimilables au récit.

En somme, nous avons vu comment la danse permet, selon diverses modalités, d'« échapper » à une condition temporelle ou narrative. Les numéros dansés du film musical s'extraient, partiellement du moins, de la narration, ramenant la temporalité à des pointes de présent discontinues. Avec Loïe Fuller, la danse développe un nouveau mouvement caractérisé par le flux, complexifiant du même coup la pratique exhibitionniste. En d'autres mots, elle entretient des liens avec l'attraction, mais contribue aussi au développement d'un temps « moderne », un temps continu et insécable, vécu avant d'être mesurable. La danse écranique permet, quant à elle, de s'affranchir de l'espace scénique et des conditions matérielles de la danse et, avec Maya Deren, de transmettre une dimension spirituelle et rituelle par le cinéma. Nous verrons à présent comment la danse dans le cinéma de Béla Tarr, qui ne revendique pas, *a priori*, d'héritage scénique, rejoue et prolonge l'ensemble de ces enjeux, produisant du même coup une temporalité qui ne soit ni celle de l'attraction, ni celle de la narration.

Chapitre 3 Damnation

Magouilles, complots, trahisons. Dans une campagne industrielle en décrépidité, Karrer, le « héros » de l'histoire, se voit offrir un rôle dans une affaire de contrebande par Willarsky, le barman du village. Mais l'objet de sa convoitise n'est pas l'argent ; il désire plutôt la chanteuse mélancolique du Titanik Bar, lieu qu'il fréquente régulièrement. Karrer propose le contrat à Sebesteyén, le mari de la chanteuse, pour l'écartier des parages. Il profite de son absence pour s'approcher de la femme : la durée du « voyage d'affaires » sera aussi celle d'un adultère.

L'histoire de *Damnation* a été cent fois racontée au cinéma. Elle pourrait être celle d'un film noir hollywoodien, prenant comme moteurs narratifs l'infidélité et le crime. Après une vingtaine de minutes, l'énigmatique femme tenant le vestiaire du bar annonce la fin de l'histoire : « Cette femme est une sangsue. Elle est un marais sans fond qui vous avale et vous aspire. C'est la triste fin de tout cela ». On sait à présent que la quête de Karrer sera sa chute. Dans un tel scénario, le retour de Sebesteyén au village concorde en un dénouement terrible ; tous les événements du film culminent vers cette confrontation entre l'homme cocu et le couple qui l'a trahi. Pourtant, plutôt que de nous montrer la résolution du conflit, Béla Tarr filme une danse. Nous verrons comment cette longue scène de danse, la première de notre corpus, met déjà en jeu une série de réflexions. D'abord, elle est l'aboutissement d'un délitement du récit, d'une esthétique du non-événement. Ensuite, la danse ouvre sur une temporalité plus grande que celle du film, mobilisant au sein d'un plan une mémoire du geste. Finalement, nous verrons comment l'ivresse, qui est une constante dans les scènes dansées de notre corpus, prédispose les personnages à sortir de leur condition matérielle et participe à convoquer une anthropologie du rituel.

1. Valse à trois temps

À l'extérieur, un homme danse seul, sous la pluie. Une musique s'élève. La caméra entame un travelling de côté, dévoilant une salle de bal. On entre alors dans un monde opposé : la salle communautaire abrite une foule de gens anonymes dansant sous le rythme d'un groupe de musique. La danse s'approche du swing ; les hommes gardent une certaine

distance avec les femmes avant de les faire tourner sous leur bras et chaque corps trouve sa place dans l'espace pourtant bondé. La musique (comme toutes celles du film) a un thème répétitif, en forme de boucle ; elle peut durer aussi longtemps que les musiciens le souhaitent (caractéristique qu'elle partage, évidemment, avec la danse).

Puis, le plan coupe vers une table où sont assis les protagonistes. Karrer, Sebesteyén, Willarsky et la chanteuse partagent des verres et discutent. L'immobilité de leurs corps, assis, contraste avec les danseuses et les danseurs, dont certains apparaissent en arrière-plan. La confrontation attendue a bien lieu : Sebesteyén menace Karrer de violence, mais la longueur du plan, l'impassibilité des acteurs et la musique festive amoindrissent la tension. L'esprit est à la fête, et non aux règlements de compte. Le plan suivant retourne effectivement à la foule de danseuses et de danseurs : nous ne verrons pas immédiatement les suites du dialogue.

Ce premier « temps » de la danse alterne ainsi le geste et la parole, comme deux lignes que nous suivons en parallèle. À la manière du film musical, la danse agit comme capsule non narrative, comme temps d'arrêt coupant la progression des événements. À la différence qu'ici, ce ne sont pas les protagonistes qui dansent, mais la foule anonyme : dans cette première séquence, la danse n'a pas de dimension symbolique, elle ne concorde avec les personnages que par l'espace partagé. L'anonymat des danseurs renforce l'aspect disruptif ; nous observons des gens danser, sans savoir qui sont ces gens, ni pourquoi on s'y attarde aussi longuement.

Le deuxième « temps » advient à la suite d'un intermède : Karrer et Willarsky discutent à l'urinoir avant de retourner dans la salle de bal, où la musique a ralenti. On assiste alors à une série de slows. Un plan rapproché nous montre Sebesteyén caressant tendrement le cou de sa femme ; sous la danse en apparence intime se joue aussi la reprise du contrôle du mari. Karrer, pensif, les observe depuis le contre-champ. L'immobilité de son corps en dit long : son idylle terminée, il se retrouve seul, sans aucune partenaire de danse. Quelques minutes plus tard, c'est Willarsky qui danse avec la femme. La danse met la table à un deuxième adultère, elle prend ici une « fonction narrative » claire. La série de slows forme un exemple rare chez Béla Tarr où la danse fait « progresser » l'histoire. Elle montre la convoitise des trois hommes, la tension qui les oppose et assume la succession des événements.

Deuxième intermède : Willarsky et la femme s'éclipsent dans la voiture, profitant de l'ivresse de Sebesteyén pour consommer l'adultère. Il s'agit ici du point culminant de l'histoire : Karrer se fait trahir par l'homme qui lui a permis de trahir Sebesteyén. L'histoire est bouclée, les bourreaux sont punis. Que reste-t-il à montrer, alors ? La danse, bien sûr, qui se poursuit au-delà du dénouement. Pendant près de quatre minutes, les corps anonymes se tiennent par la main et forment une ronde aux cercles concentriques. Au centre, quelques amis s'amuse, dessinant quelques pas brouillés par leur ivresse. La troisième danse est l'aboutissement d'un resserrement collectif des corps : la distance qui séparait les partenaires de swing se réduit dans le slow, mais la ronde unit non seulement les couples, mais l'ensemble de la communauté dans une chaîne ininterrompue. Plus aucun personnage connu ne participe à la danse, mis à part la femme du vestiaire, l'énigmatique prophète qui observe le mouvement, à l'écart. Au sol, de la boue qu'on devine accumulée par le foulement répété des bottes.

« Toutes les histoires sont des histoires de désintégration ». Cette phrase, Karrer la disait au début du film. Mais la désintégration n'est pas que *dans* l'histoire, les trois temps de la danse montrent aussi la désintégration progressive *de* l'histoire. La danse freine d'abord le récit en lui opposant des moments où rien ne progresse. Puis, elle l'englobe, le prend en charge par la série de slows, jusqu'à ce que, dans le troisième temps, il ne reste plus rien des personnages. Surtout, les danses circulaires prennent tant de place que les quelques plans qui font « avancer » l'histoire, lorsque les personnages sont assis à la table, se perdent dans le mouvement. Les intermèdes et les parties dialoguées durent quelques secondes et leur enchaînement narratif est bloqué par la danse.

En ce sens, la danse est exemplaire d'une esthétique qui parcourt tout le film : à de nombreuses reprises, les plans font se succéder l'immobilité d'un décor vide, un mouvement — souvent une marche — qui traverse le cadre, puis le retour à l'immobilité. Dans ces scènes, l'événement narratif se perd au milieu d'un début et d'une fin sans aucune signification narrative, l'immobilité rompant l'enchaînement des actions :

On pourrait, dans ces plans sculptés comme des blocs de temps, reconnaître les trois moments de l'unité dramatique selon Aristote — commencement, milieu et fin —, si le vide accablant des commencements et des fins n'écrasait littéralement l'action de la partie médiane, l'empêchant de prendre le sens d'un

mini-drame. Le bloc temporel rigoureusement enchâssé dans le plan semble s'annuler lui-même par ce mode de construction et se dissoudre en un *non-événement* quelconque et fortuit (Sierek, 2016, p. 114).

À l'instar de la marche, la danse montre bien une action « enchâssée » dans une unité plus large, à la différence que, dans le premier temps, du moins, c'est l'« action » qui est statique. Mis à part la série de slows, les protagonistes sont toujours montrés assis, immobiles, en contraste avec le mouvement ambiant. Le renversement accentue le sentiment de surplage de l'histoire, l'*entrapment* des personnages dans leurs conflits. Dans les deux cas, le paysage vide ou la danse prend le rôle de « début » et de « fin », annulant du même coup le rapport de succession essentielle du récit, ne laissant qu'un « milieu ». À un deuxième niveau, la danse « narrative » est elle aussi enchâssée dans les trois temps de la danse. Puisque le début (la discussion entre les personnages) se résolvait en un « non-événement », et que la fin ne contient aucune progression, la série de slows nous apparaît encore une fois comme un milieu autonome, sans rapport de succession essentielle définissant le récit aristotélicien.

Ainsi, la danse est exemplaire d'un étiolement de l'unité du récit qui parcourt l'ensemble du film. Chacun des plans, puisqu'il amoindrit le rapport de succession, gagne en autonomie. Mais l'intérêt de la danse n'est pas uniquement de s'opposer, par des mouvements circulaires et répétés, à l'avancement de l'histoire linéaire. Lorsqu'il n'y a plus rien à dire, que l'histoire est terminée, le geste subsiste ; les hommes et les femmes poursuivent la danse jusqu'à l'épuisement des corps. Le « pessimisme » de l'histoire trouve son revers dans le dynamisme du bal : « [l']absence d'illusion se double d'une extrême attention du cinéaste à ce que l'on pourrait appeler la persévérance, voire l'obstination du vivant contre la progression inexorable du pourrissement » (Rollet, 2013, p. 2). Si l'histoire est celle d'une désintégration, la danse freine sa tragédie. Elle ouvre un moment où le pourrissement s'arrête, où le geste s'exprime sans participer à la progression vers une finalité.

Cette conception du geste rejoint ce qu'Agamben explicite comme un « moyen sans fin » (1991, p. 35). Il distingue le geste des termes de la *poièsis* et de la *praxis* aristotéliciennes, soit le faire en fonction d'une finalité, et l'agir, une fin sans moyen : « le geste rompt la fausse alternative entre fins et moyens qui paralyse la morale, et présente

des moyens qui se soustraient *comme tels* au règne des moyens sans pour autant devenir des fins » (*ibid.*). Il est d'autant plus intéressant que le philosophe prenne comme exemples, pour qui veut mal comprendre le geste, la marche, c'est-à-dire un moyen (*poièsis*) de se déplacer, d'« atteindre » une fin, et la danse, un agir (*praxis*) qui est sa propre finalité, soit la dimension esthétique de la danse. Chez Béla Tarr, danse et marche relèvent bel et bien du geste, soit d'une « médialité pure et sans fin qui se communique aux hommes » (*ibid.*). La longueur des plans de marche, et leur insertion au sein de décors vides, annule sa fonction transitoire (aller du point A au point B). De la même manière, la danse ne se présente pas dans sa fonction esthétique (bien qu'elle participe de l'esthétique du film). Le montage ne participe pas à la danse ; les possibilités de la « spectacularisation de la caméra » à la Berkeley sont mises de côté. La caméra est statique, ou alors elle décrit un lent travelling latéral en contrepoint avec le rythme de la musique. Le but n'est pas d'esthétiser la danse, de la rendre spectaculaire, mais de la « présenter » dans sa médialité, dans son geste.

Le type de danse montré prend alors son importance. Tantôt un swing, tantôt un slow, tantôt une ronde, les danses de bal n'ont pas comme finalité l'esthétique de la représentation, mais le rapprochement d'une communauté par l'expression du mouvement. Dans le cinéma de Béla Tarr, danse et marche relèvent du geste, donc, et des *seuls* gestes possibles. Nous pourrions diviser grossièrement les actions des personnages de *Damnation* : à la marche et à la danse s'opposent l'attente (l'observation des bennes du plan inaugural, ou encore l'écoute passive d'un accordéoniste) ; ou la parole, qui consiste généralement en de longs monologues poétiques prédisant la fin des relations personnelles ou, plus radicalement, l'apocalypse. Entre attente prostrée et récit de sa propre tragédie, la marche et la danse persistent néanmoins, comme dernière alternative au faire et à l'agir.

2. Le piétinement : mémoire d'un geste

La portion narrative de la danse se résout en non-événement par l'enchâssement au sein d'une danse plus large, mais cette structure d'enchâssement est double. Les trois temps sont eux-mêmes encadrés d'une figure répétée prenant le rôle de prologue et d'épilogue : un homme danse, esseulé, dans les flaques d'eau. La première occurrence est à l'extérieur,

dans un paysage dévasté sous la pluie, loin de la chaleur réconfortante de la salle de bal. Il s'agit plutôt d'un jeu de jambes alternant entre sautillerment et piétinement, qui rappelle un enfant s'amusant à sauter dans les flaques d'eau — ou, comme le souligne Corinne Maury, évoque Gene Kelly dans *Singin' in the Rain* (Donen, 1952) (Maury, 2013, p. 16). Ce rapport au jeu évoque d'une autre manière un « moyen sans fin », rappelant ces gestes enfantins qui perdent leur intérêt lorsqu'on grandit — c'est justement parce que l'on se rend compte de leur absence de finalité qu'on cesse d'y prendre plaisir.

La deuxième occurrence du piétinement arrive à l'intérieur de la salle communautaire, lorsque tout le monde a quitté le bal, ne laissant que les ruines de la fête : bouteilles vides, détritiques jonchant le sol et alcool renversé. Ce deuxième danseur délaisse le sautillerment juvénile pour un étrange surplace solennel, qui rappelle néanmoins le premier par le jeu de jambes. Les deux hommes forment ainsi un prolongement limitrophe de la scène de bal, d'abord spatial (tout juste à l'extérieur de la salle), puis temporel (tout juste après la fête). Pour Rollet, le piétinement agit comme contrepoint à la danse centrale :

Surgit alors la doublure parodique de la ronde : la transe mécanique d'un danseur solitaire. Une fois la mélodie disparue, le piétinement frénétique révèle son essence mortifère. Sous le masque grotesque, c'est la mort elle-même, éternelle répétition de l'identique, qui est l'invisible chef d'orchestre (Rollet, 2006, p. 102).

Le « geste » résistant à la tragédie est en quelque sorte contrecarré par la révélation de sa futilité. Il y a effectivement peu de différences entre la ronde collective et le surplace solitaire ; les cercles dessinés par les danseurs ne leur permettent pas d'avancer, ils restent pétrifiés dans leur condition. Mais le piétinement est aussi la résistance ultime : même dans la marge de la communauté, même lorsqu'on ne peut faire que du surplace, le geste se poursuit, infatigable. C'est d'ailleurs Rollet qui décrira plus tard la tension entre la « loi du Texte » (celle de la tragédie, menant inévitablement vers la mort) et la « loi des corps », qui résiste à la première en « faisant surgir l'autre versant de la figure humaine, son énergétique irréductiblement singulière » (2013, p. 2). Si le piétinement révèle son « essence mortifère », qui renvoie à l'état du monde, il en affirme aussi la vie, en rejouant la « répétition éternelle » par la danse.

Le philosophe Thorsten Botz-Bornstein ancre le cinéma de Béla Tarr dans la philosophie organiciste, qui soutient l'idée du monde comme un tout organique. Pour lui, lorsque Karrer affirme que « toutes les histoires sont des histoires de désintégration », il ne s'agit pas de déconstruction (ou de destruction). L'organicisme replace la mort dans son cycle. À la vie se succède la mort, d'où la vie renaît : « organic disintegration has an almost religious undertone, as it affirms the supreme circularity of life and death » (2017, p. 86). Nous pensons avec lui que sous la « désintégration » du récit se cache un espoir, une possibilité de renaître ouvrant sur une « religiosité », qui se traduit entre autres, comme nous le verrons, par une résurgence d'une anthropologie de la danse rituelle. Cette référence à une vision organique du monde nous permet d'insister sur l'idée qui sous-tend notre hypothèse : la résistance face au récit, qui prendra une dimension spirituelle, est indissociable de ce récit. D'où l'intérêt du « pourrissement » pour décrire le monde, terme que nous reprenons de Rollet : c'est lorsque le pourrissement ronge le tronc d'arbre que prolifèrent les champignons et les bactéries, transformant l'écorce condamnée en humus. La désintégration est une étape essentielle du cycle organique et de la résilience du vivant. C'est pourquoi nous ne refusons pas l'« essence mortifère » évoquée par Rollet ; la circularité ou le piétinement de la danse renvoie effectivement à la condition misérable et tragique des personnages. Mais, en la transformant en geste de création, la danse la reconfigure, la spiritualise ; les personnages s'approprient la condition plutôt que d'uniquement la subir.

La notion de cycle est manifeste dans les mouvements circulaires des trois danses, mais elle est aussi inscrite à même la structure de la scène : l'épilogue renvoie au prologue. La danse « mortifère » de l'homme solitaire évoque celle, enfantine, du premier piétinement. La résistance est ainsi affirmée par une certaine mémoire kinesthésique, par un retour au passé oublié qui refait surface par le corps, dégageant un espace hors du déroulement inexorable du récit. Guillaume Sibertin-Blanc soutient pourtant que le cinéma de Béla Tarr est dénué de mémoire, qu'il reste rigoureusement ancré dans le présent matériel :

Si Béla Tarr n'est pas un cinéaste de la mémoire, si le passé ne s'y convoque d'aucun souvenir ni ne s'invoque en aucune commémoration, c'est que la terre où danse Satan est tout sauf un espace-*monumentum*, un tombeau et site de résurrection ; mais ce n'est pas davantage, comme chez d'autres cinéastes de

la résistance du temps qui reste, une géologie, enfouissant sous les mémoires et visibilitées officielles l'archive des labeurs et des luttes (Straub-Huillet). C'est un espace sans profondeur, une surface qui n'est que la limite de chute de la pluie, surface interminablement érodée mais qui ne cache aucune origine à rappeler, où craque le bruit des pas ou d'une charrette que l'on traîne, mais où rien ne s'inscrit (2016, p. 159).

S'il est vrai que le territoire chez Béla Tarr n'évoque aucune histoire précise, que ses ruines sont « universelles », pour le dire comme Kovács (2013, p. 97), c'est-à-dire qu'elles ne disent rien sur le passé de la Hongrie, qu'elles ne font que traduire un sentiment de désœuvrement au sens large, il y a bien des moments où la mémoire ressurgit. La seconde occurrence du piétinement, à la fin de la scène de bal, est une référence directe au film hongrois *A császár üzenete* (1975), de László Najmányi. Dans ce film, l'acteur Péter Breznyik, le même qui fait le second surplace dans *Damnation*, recouvre une tombe de terre et la tape du pied¹⁵. Le tapotement se transforme bientôt en piétinement frénétique (celui qui est repris dans *Damnation*), accompagné par une musique solennelle. La répétition du mouvement induit petit à petit une forme de transe : la musique progresse en marche militaire et autour du danseur apparaissent des fantômes du passé ; des hommes se font exécuter par des soldats et la tombe qu'il recouvrait prend les dimensions d'un monument aux morts. Le mouvement de la danse canalise ainsi le temps de l'histoire, produisant une sorte de mouvement de monde ravivant la mémoire de la guerre.

Dans *Damnation*, rien de tout cela. Le sol mortuaire du film de Najmányi trouve son revers dans une flaque d'eau — ce qu'on piétine frénétiquement, ce qui nourrit en quelque sorte la transe, est l'accumulation de la pluie, la « surface » vide dont parle Sibertin-Blanc. Comme si toute l'histoire était évacuée au profit de la contingence : il n'y a plus d'ancêtres à commémorer, qu'un paysage lourd qui force les individus à s'abriter à l'intérieur. En même temps, le geste cherche à briser la flaque d'eau, à en révéler la profondeur. Sous la surface lisse se trouve un relief insoupçonné qu'il reste à fouiller. Il a plu, le paysage est dévasté, mais de cette désolation peut naître la danse, celle naïve d'un enfant sautant dans les flaques d'eau, ou solennelle d'une remémoration des disparus.

¹⁵ Nous qualifions la citation visuelle d'explicite suite à Kovács, selon qui Béla Tarr aurait demandé à Péter Breznyik de rejouer la danse à l'identique. Le film est catalogué dans les archives du studio Béla Balázs, mais demeure introuvable dans sa version longue. La scène en question est disponible sur youtube, à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=blxKl5SISvA&t=4s>.

Lorsqu'elle parlait du film musical, Viva Paci avançait « qu'il existe un catalogue imaginaire du genre. Les films pigerait dans ce catalogue les situations narratives, les figures, mais surtout les numéros et, en même temps, les œuvres individuelles nourrirait ce catalogue de variations et développements » (2011, p. 109). Bien que l'idée soit extravagante, elle montre bien comment, au-delà de l'impératif du « film en série » de l'industrie, la danse réanime une certaine mémoire du geste. C'est aussi ce que nous avons tenté de montrer avec les deux films de Maya Deren, dans lesquels le tournoiement appelait à une dimension spirituelle non explicitée par les films, mais qui trouvait son origine dans un geste répété ailleurs. Le rapprochement que fait Corinne Maury avec *Singin' in the Rain* relève de cette mémoire du geste, tout comme la citation, explicite cette fois, de *A császár üzenete*. Bien que ce dernier film soit pratiquement inconnu, même pour le public hongrois (Kovács, 2013, p. 70), il n'en reste pas moins que Béla Tarr, en pigeant dans le « catalogue » du cinéma, participe d'une commémoration du passé. En ce sens, il est intéressant que la citation filmique de Béla Tarr, un des rares moments faisant appel à une histoire du cinéma, soit celle d'une danse rituelle, près de la transe, ouvrant aussi sur le passé historique. La mémoire et les vestiges du passé sont relégués à l'individualité du danseur, comme si c'était par cette individualité que le temps se constituait. Le monde en ruines n'a pas d'histoire, mais en rejouant le piétinement du film de Najmányi et, dans une certaine mesure, de Donen, Béla Tarr fait bien appel au passé — celui lointain de la guerre, et celui rapproché du cinéma. En d'autres termes, lorsque la danse arrête le déroulement du récit, elle n'annule pas le passé ou le futur ; elle peut les englober dans un geste ouvrant sur différentes temporalités.

3. L'ivresse : lieu de sursis

Avant la scène de danse, un long travelling parcourt la façade de la salle communautaire. L'image alterne entre des pans de mur où la pluie diluvienne se déverse et de larges ouvertures, laissant apparaître des femmes et des hommes fixant le dehors. Les corps immobiles semblent figés dans le temps, au seuil de l'abri, méditant devant la pluie qu'on devine envahir le paysage. Ce plan-séquence, qui tient pour seule action le mouvement de la caméra, donne toute la place aux visages. Le regard fixe des inconnus

défend une dignité et une résilience face au mauvais temps qui, chez Béla Tarr, renforce l'impression de pourrissement du monde. Comme le dit Corinne Maury :

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 être à la périphérie de leur existence (2013, p. 15).

En effet, la pluie, omniprésente chez Béla Tarr, ajoute à la mélancolie du paysage. Le temps semble s'écouler, inondant la plaine, forçant les personnages à l'attente. Dans ses films, de nombreuses scènes montrent des hommes ou des femmes observant une fenêtre, sans mouvement aucun, comme des témoins impuissants de la désintégration du monde. Parce que la pluie change le sol en boue, elle transforme les chemins tracés en terrains glissants ; elle est l'une des causes de l'*entrapment*, de l'incapacité des personnages à avancer et à se reconstruire.

Le travelling latéral précédant la scène de danse décrit un motif récurrent chez Béla Tarr, soit une séparation entre l'intérieur et l'extérieur. La pluie qui s'écoule sur la façade de la salle communautaire forme une barrière entre deux mondes ; celui du « temps qu'il fait » et celui du bar, où l'on s'abrite :

[Dans le plan-séquence,] Béla Tarr [...] sculpte l'être dans la pause du silence, isolé et emmuré par le continuum de la pluie. Ces lignes vives qui dessinent une frontière entre le dedans et le dehors ne font pas que signaler une démarcation entre deux champs de forces mais dessinent une tension entre l'intérieur et l'extérieur (Maury, 2013, p. 16).

Si le « continuum » de la pluie renvoie au temps qui passe, au continuum temporel qui poursuit sa course vers la tragédie, le refuge que procure le bar devient le lieu privilégié d'une résistance à cette tragédie. Il faut comprendre le refuge dans son sens littéral : la salle communautaire est un lieu de protection, un sanctuaire permettant d'échapper au déluge. Mais le premier piétinement redéfinit, en quelque sorte, le rapport à la pluie. Comme dans *Singin' in the Rain*, la danse transforme la morosité météorologique en artifice ludique et exaltant. Béla Tarr admet ce pouvoir rayonnant de la danse. Double-résistance alors pour les gens à l'intérieur : à l'abri du déluge, les corps se mettent à danser, contrant la désolation du dehors.

Dans les trois scènes de danse de notre corpus, cet intérieur où l'on danse est un bar — ou, à tout le moins, un lieu où l'on boit. En l'occurrence, la salle communautaire aménage des tables où peuvent trinquer les convives. Ces fêtes collectives ne sont pas rares dans le cinéma de l'Europe de l'Est. Dans les films de Tarr de la première période, on assistait déjà à des fêtes dansées dans ce même type de salle communautaire. Dans *Rapports préfabriqués* (1982), la scène de danse dure près de dix minutes ; la caméra alterne nerveusement entre le visage de la protagoniste et diverses danses en duo. La protagoniste assiste à la formation de nombreux couples alors qu'elle reste au banc avec son mari, jusqu'à ce que celui-ci se lève et danse avec une autre femme. La danse, qui offrait à la protagoniste un rare moment de joie dans le film, montre finalement le désintérêt du mari et la dissolution de leur couple. Lorsque la danse est terminée, l'homme ivre chante sous la mélodie de chansons populaires. La caméra cadre longuement la femme, qui semble subir l'ivresse de son mari. L'alcool, d'abord associé à la fête, exacerbe maintenant les tensions, poussant la femme au bord des larmes.

Cette scène est à l'image de celles, par exemple, du film *Chronique Morave* (1969), de Vojtěch Jasný, dans lequel nous suivons les transformations d'un petit village agricole dans l'après-guerre (le scénario fait d'ailleurs penser à celui du *Tango de Satan*, montrant le déclin d'une ferme collective). *Chronique Morave* est parsemé de scènes de danses, tantôt dans un bar, tantôt en extérieur. De simples beuveries rurales, comme chez Béla Tarr, qui célèbrent les traditions et la vitalité des habitantes et des habitants du village malgré le déclin progressif lié aux politiques du gouvernement communiste. L'ivresse est synonyme de fête, mais exprime aussi quelque chose de la ruralité, comme soupape permettant de survivre au travail difficile de la terre. Dans le film de Jasný, la danse semble aussi s'opposer à la « tragédie » ; on y voit des personnages heureux, oubliant leurs problèmes. Néanmoins, presque chaque scène de danse est suivie par la mort d'un personnage, rappelant que la célébration n'est que momentanée. Dans *Chronique Morave* comme dans *Rapports préfabriqués*, l'alcool donne lieu à la fois à une célébration et à une chute, montrant la condition des femmes et des hommes et leur vaine résistance.

Ces exemples ne diffèrent pas en ce point des films de notre corpus. Chaque danse est montrée comme un moment isolé qui ne prévient pas la chute des personnages, la retardant au mieux. Mais dans *Damnation* (et, nous le verrons, dans le *Tango* et dans les

Harmonies), nous pensons qu'en plus d'offrir un moment de sursis aux individus, elle prend une dimension spirituelle, alliant le bas et le haut, la misère et le sublime. L'état d'ivresse des personnages, couplé aux mouvements circulaires de la danse, n'occupe pas seulement le rôle de « soupape », d'un état résistant au pourrissement du monde, mais ravive une anthropologie du rituel et participe ainsi de la « religiosité » dont parlait Botz-Bornstein.

3.1. Trances éthyliques

Dans de nombreuses cultures, l'état d'ivresse est associé au divin. Au Madagascar, l'alcool est consommé durant certains rituels, notamment pour instaurer un état de transe (Burguet, 2016, p. 140). Le rhum, la boisson du rituelle, possède un vocabulaire spécifique lorsqu'il est mentionné aux esprits. De la même manière, dans les Andes boliviennes, la consommation d'alcool est essentielle à la possession chamanique — le dieu ne « vient pas » si le *curanderos* est sobre (voir Geffroy, 2017). Dans ces cas-ci, cependant, l'alcool est consommé de façon ritualisée. Bien que les témoins de la transe puissent boire quelques gorgées, c'est principalement le devin-guérisseur qui entre en état d'ivresse : « la forme observée s'inscrit dans un cadre bien éloigné des trances communément associées au collectif, à l'inversion sociale, à la violence, à la folie, à l'incontrôlé et à l'évanouissement des corps » (Burguet, 2016, p. 135). Les trances « collectives », quant à elles, peuvent être retracées, dans un contexte occidental, jusqu'aux fêtes orgiaques du culte de Dionysos : dans la mythologie grecque, le dieu du vin et de l'ivresse était accompagné par une procession de ménades qui entraient dans un délire extatique par la danse. Les banquets, aussi associés à Dionysos, étaient le lieu privilégié où les hommes entraient en état d'ivresse, compris ici à la fois comme l'« agitation des corps » et comme une « ivresse intérieure, proche de l'extase divine sinon conditionnée par la musique » (Toillon, 2014, p. 71). Contrairement aux rituels chamaniques, la transe dionysiaque est collective ; l'ensemble des participants était susceptible d'entrer en transe.

Aujourd'hui, on retrouve un esprit similaire dans les *rave parties*, les festivals ou les concerts électroniques, lieux souvent dédiés à la danse sous influence. Le but avoué de la consommation d'alcool (et autres substances psychotropes) est bien souvent de changer d'état de conscience, d'entrer dans une forme d'extase, ce qui pousse certains à voir dans

ces pratiques une « résurgence des sociétés initiatiques, voire des rituels chamaniques » (Pereira-Baltazar, 2016, p. 287). Comme dans de nombreux rituels sacrés, le rythme répétitif de la musique induirait, pour qui est réceptif, un état autre, sortant les participants de leurs corps. L'alcool facilite le changement d'état : « Cette consommation est alors, pour ceux qui s'y adonnent, l'expression d'un passage. Elle leur permet d'accéder à cet espace-temps propice au vécu d'une expérience transcendante, elle est cette clef qui leur permet de franchir un seuil » (*ibid.*, p. 289). L'alcool, comme la musique répétitive ou la danse, faciliterait l'accès à une expérience extatique. Évidemment, la culture du *rave party* et de la musique électronique est désacralisée ; l'état de transcendance ne relève pas d'une relation à une divinité découlant d'une culture religieuse. Elle ouvre néanmoins sur une expérience spirituelle, au sens élargi d'une expérience intérieure profonde échappant à la raison, ou encore à une extase : un état à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du corps, une émancipation des conditions temporelles et matérielles.

Mentionnons d'emblée que le parallèle que nous dessinons entre ces différentes danses rituelles occulte de nombreuses particularités spécifiques aux cultures mentionnées. La transe est un état de conscience dépendant du contexte culturel et social ; si l'alcool, la musique et la danse peuvent participer au changement d'état, aucun de ces trois éléments ne provoque directement la transe (ils sont d'ailleurs absents de nombreux autres rituels). Georges Lapassade définit la transe comme « l'association d'un état modifié de conscience et de son acception culturelle » (cité dans Pereira-Baltazar, 2016, p. 285). L'imprécision de la définition découle du fait que la transe n'a pas la même signification selon la culture donnée. Elle relève en tout cas d'un changement d'état de conscience découlant d'une activité codifiée. Toujours selon Lapassade : « le sujet a l'impression que le fonctionnement de sa conscience se dérègle et qu'il vit un autre rapport au monde, à son corps, à son identité » (*ibid.*). Si l'on accepte cette définition large, les fêtes désacralisées où l'on boit jusqu'à « changer d'état » peuvent effectivement prendre le rôle du rituel dans la culture occidentale.

Chez Béla Tarr, les danses n'ont rien du rituel chamanique. Elles n'ont pas non plus l'intensité des *rave parties*. Pourtant, elles semblent extirper les personnages de leur condition et, à certains moments, produire un état de transe. Les scènes de danse présentent

bien des fêtes collectives où les excès sont permis. La fête et l'ivresse peuvent dans cette idée être associées au carnavalesque, soit un renversement temporaire du haut et du bas :

L'axe sur lequel les hiérarchies des valeurs se distribuent de *haut* en *bas* : valeurs éthiques et esthétiques des « grands » ordonnant, au double sens du terme, tous les champs de significations possibles, du ciel des valeurs spirituelles que reflètent les fronts hauts, aux éléments qui rampent au ras du sol et de la lumière, valeurs grossières du bas, espace organique où gargouillent les bruits du ventre, ceux du peuple, des animaux, des fonctions organiques (Grappe, 2006, p. 80).

L'ivresse devient alors un moyen de s'émanciper d'une condition, d'oublier la grossièreté de la vie terrestre, sans toutefois la nier. Lapassade note que Dionysos est le dieu des dominés (1976, p. 53). Les trances dionysiaques réunissaient autant les patriciens, les citoyens, les femmes et les esclaves ; la danse transcende les rôles hiérarchiques et rassemble l'ensemble de la communauté. De façon similaire, le *rave* permet aux jeunes de tous les milieux de quitter la monotonie du travail et l'asservissement aux valeurs capitalistes. En somme, la danse collective permet de sortir d'une condition sociale en plus de produire un changement d'état. Cette inversion sociale trouve une correspondance dans les rituels chamaniques, qui ouvrent un espace de communication entre le *haut* divin et le *bas* terrestre, modifiant ici la hiérarchie entre divinité et mortalité et permettant au danseur de « sortir » de son corps matériel.

L'alcool aide donc à franchir un seuil, à sortir de soi ou à briser la hiérarchie. Mais le seuil peut aussi être franchi de l'autre côté : « Les corps, dans leurs activités organiques chantées et mises en spectacle, retrouvent alors une troisième dimension, celle de leur propre intérieur [...]. Peut-être est-ce aussi une des inversions due au boire festif : l'inversion de l'intérieur et de l'extérieur du corps » (Grappe, 2006, p. 80). Les milieux clos où l'on boit, chez Béla Tarr, forment ainsi un refuge contre le monde en déperissement, permettant de plonger dans une seconde intériorité. Le piétinement en est un exemple patent ; ivre, à la fin de la fête, l'homme danse sous l'emprise d'un mouvement répété qui semble hors de son contrôle. Son regard est vide ; il nous apparaît en transe, ou alors perdu dans le tréfonds de ses pensées. Dans le *Tango de Satan*, la transe est encore plus manifeste : au milieu des corps exténués des danseuses et des danseurs, un homme et une femme mastiquent le même bout de pain, les yeux fermés, dans une forme de béatitude intérieure. Le carnavalesque trouve ainsi son expression chez Béla Tarr : les fêtes rurales,

où les gens boivent pour oublier la misère du monde, atteignent le sublime sans jamais nier la grossièreté. Les bars sont sales, la boue infiltre le plancher de danse, et pourtant, les gestes ritualisent la fête, poussent à un état de transe permettant aux gens ordinaires de s'extraire de l'horizontalité du récit. Parce que si la fête n'est rien d'autre qu'une beuverie rurale, la structure du film tend à ritualiser la danse, à dépersonnaliser les corps à mesure qu'ils s'enivrent. L'état de transe arrive à la toute fin de la scène, alors que le mouvement l'emporte sur la logique du récit, oubliant la pluie extérieure au profit d'une élévation interne.

3.2. Transes animales

Dans *Damnation*, après la danse du bal, Karrer se rend au poste de police pour dénoncer l'affaire de contrebande. Il erre ensuite dans un paysage dévasté, un mélange de boue, de déchets et de ruines. Surgit alors un chien dont le jappement invite à la confrontation. Karrer jappe à son tour avant de s'abaisser au sol, à quatre pattes, et les deux entament une ultime danse, tournant l'un autour de l'autre. Ce plan final de *Damnation* insiste une dernière fois sur le tournoiement d'un corps dépersonnalisé. Le duel avec le chien peut être vu de diverses façons ; chez Béla Tarr, il existe tout un bestiaire qui côtoie l'humain et l'observe dans son déclin, ou qui, selon Rancière, consiste en « la figure où l'humain éprouve sa limite » (2011, p. 84). Mais l'animalité est aussi une conséquence possible de la transe. Dans le rituel vaudou, le vocabulaire équestre illustre la possession. L'humain est « monté » par le dieu (voir Lapassade, 1976, p. 71), d'où le titre d'ailleurs du livre de Maya Deren : *Divine Horsemen*. Dans les rites ménadiques, le bond révélait l'animalité des femmes, leur « ensauvagement », tout en étant associé au désordre de la « mania divine » (Toillon, 2017, p. 62). Dans son *Essai sur la transe*, Georges Lapassade rapporte les propos de Robert Hertz sur le rituel des Chlustes, ou les gens de Dieu, une secte russe dont la transe mène certains à « march[er] à quatre pattes et pouss[er] des cris d'animaux » (1976, p. 58). Dans ces trois cas, le corps « devient » animal dans la foulée du rituel dansé, qui précède ou qui suit un contact avec le divin. Chez les ménades, le tournoiement violent était associé, comme le bond, à la folie, mais aussi « à l'idée de purification et de préparation de l'âme en vue d'un contact avec le divin » (Toillon, 2017, p. 69). Il signifiait une extase, un état « qui permet à l'âme de s'échapper momentanément

du corps, afin de l'éduquer puis de lui montrer la route à suivre pour rejoindre l'au-delà » (*ibid.*, p. 74). En d'autres mots, l'animalité représente le paroxysme de la transe rituelle, qui explore la « limite » du corps et la transcende.

Toutefois, la danse du chien intervient sous la forme d'épilogue, isolée de la scène de bal durant laquelle Karrer n'a pas dansé. Elle nous apparaît comme une transe sombre et intérieure qui, selon la chronologie du film, ne découle pas de la fête, mais vient tout de même conclure la « ritualisation » filmique, comme conséquence d'une exclusion de la danse collective. La résurgence de formes rituelles, par la circularité, l'animalité ou encore le piétinement, ne se traduisent pas pour Karrer en salut. Ultime geste dansé, le duel avec le chien accuse l'échec du spirituel : seul, Karrer erre dans le paysage dévasté avant de quitter le cadre et, avec lui, la communauté. Plus rien ne l'attend, sinon la mort. La danse n'est plus un geste de résistance, mais de résignation face à un monde qui n'a plus rien à offrir. L'animalité de Karrer explore bien la « limite » de son corps, non pas comme conséquence d'une danse extatique, mais par l'épuisement d'un corps exténué, incapable de s'unir à l'autre. Il ne nous semble pas anodin qu'il se trouve en extérieur, là où le temps laisse sa marque, comme pris dans la désintégration du monde. L'*entrapment* des personnages dépend de leur milieu ; englué dans la boue, Karrer est incapable de franchir son seuil intérieur.

La danse de *Damnation* marque un premier jalon dans notre exploration spirituelle du cinéma de Béla Tarr. Aboutissement d'un délitement progressif du récit, la structure du film ritualise la danse, offrant aux personnages un moyen de sortir de leur condition, de résister à la désintégration du monde. L'ivresse des personnages, tout comme les danses populaires, participent d'une esthétique faisant apparaître le sublime du grossier ; la spiritualité ne vient pas effacer les maux des personnages, elle naît à travers eux, sans jamais les nier. La danse n'est d'ailleurs qu'une « capsule » sortant momentanément de la narration, mais le récit reparaît lorsque cesse le geste. Si la danse finale de Karrer n'est pas un exemple de résistance à la tragédie, nous verrons comment, dans le *Tango de Satan*, la rupture avec le récit se radicalise, tout comme la forme « rituelle », autant filmique que dansée, donnant lieu à une extase collective qui, nous le pensons, peut être partagée, sous d'autres modalités, au spectateur ou à la spectatrice.

Chapitre 4 Tango de Satan

Nous avons insisté dans le chapitre précédent sur la résurgence de formes rituelles au sein de la danse, notamment avec le motif du piétinement, l'omniprésence de l'alcool ou l'animalité de Karrer. Nous nous intéressions, en somme, à l'extase que pouvaient vivre les personnages dans la diégèse, ou encore au rapport « intellectuel » entre la spiritualité et la danse dans le cinéma de Béla Tarr. Nous tentions d'explicitier ce que nous entendons par une « esthétique du temps » qui tend vers la dissolution du récit et le non-événement et peut paradoxalement mener les personnages « hors » du temps. Le présent chapitre tentera de réfléchir à la façon dont la spiritualité décrite au chapitre précédent se traduit dans la réception du film. Nous pensons en effet que l'extase des personnages correspond à une expérience singulière du temps chez le spectateur ou la spectatrice. Nous allons une fois de plus nous intéresser à la structure narrative du film avant de nous interroger sur le motif de la fenêtre, point de communication entre l'espace intérieur et extérieur, entre le monde en pourrissement et son refuge. Nous nous pencherons ensuite sur l'expérience temporelle proprement dite, que nous définirons en fonction de la contemplation à laquelle le film nous invite, et qui entretient des liens avec l'attraction de la cinématographie des premiers temps. Par la contemplation, la dissolution du récit devient non plus une esthétique du temps, mais de l'éternité.

L'histoire du *Tango de Satan* suit les bas complots de plusieurs personnages habitant une ferme, perturbés par le retour d'Irimiás et de Petrina, qu'on croyait morts et enterrés. Irimiás, figure charismatique et perverse, convainc les habitantes et les habitants du village de lui verser leur argent durement gagné pour bâtir une nouvelle ferme communautaire. Bien que le pari soit risqué, on peut comprendre leur envie de fuite : les maisons en décrépitude tiennent tant bien que mal dans la plaine inondée et boueuse. Déjà, dans l'incipit du roman de Krasznahorkai, le pourrissement s'impose, prévoyant un isolement de la ferme et un *entrapment* des personnages dans le paysage :

Un matin, à la fin du mois d'octobre, peu avant que les premières gouttes des longues et impitoyables pluies d'automne commencent à tomber sur le sol craquelé, à l'ouest de l'exploitation (et qu'une mer de boue putride rende les

chemins vicinaux impraticables et la ville inaccessible jusqu'aux premières gelées), Futaki fut réveillé par le son des cloches (Krasznahorkai, 1988, p. 13).

Le tintement des cloches, inconcevable puisque la seule chapelle des environs s'est effondrée durant la guerre, déclenche l'histoire, mais l'événement sera vite oublié. Dans le film, le son à peine perceptible du clocher accompagne un plan-séquence d'une dizaine de minutes où est montré, comme seule action, la sortie des vaches de la grange. L'extrême durée de ce plan inaugural, sans aucune figure humaine, nous plonge déjà dans un récit constitué de non-événements. La cause du mystérieux son des cloches sera finalement dévoilée à la toute fin du film, plus de sept heures après le premier plan.

Nous retrouvons ainsi les thèmes de *Damnation* : l'observation d'un désastre météorologique, les complots de gens désœuvrés, l'action qui se résout en « non-événement ». L'alcool y est omniprésent ; parmi les personnages, un docteur n'a d'autre occupation que d'observer le monde par la fenêtre en se versant des verres de palinka selon un système élaboré de transvasement. Par sa fenêtre, il observe Futaki, joué par le même acteur qui incarnait Karrer, se cacher derrière un mur à l'arrivée de M. Schmidt : Futaki profitait de l'absence de ce dernier pour avoir une relation sexuelle avec sa femme, Mme Schmidt. Le monde du docteur s'écroulera lorsque le récipient principal de palinka sera vidé ; il devra alors se résigner à sortir de chez lui pour le remplir. Parallèlement à ces histoires, la petite Estike suit son frère Horgos dans la forêt pour y planter une bourse pleine de pièces. Horgos a promis à la petite qu'en l'arrosant consciencieusement, un arbre à pièces allait pousser, leur assurant un avenir prospère. Lorsqu'elle se rend compte de la supercherie, impuissante, elle déverse sa rage sur la seule créature qu'elle peut maîtriser. Elle torture son chat avant de lui faire avaler de la mort-aux-rats. Son destin sera le plus tragique : elle finira par se suicider, avalant elle-même le poison qu'elle avait administré.

1. Le nœud se resserre

Le récit du *Tango de Satan* est constitué de chutes et de déclin. Dégradation physique du docteur, perte de l'espoir et désillusion de l'enfant, dissolution des relations personnelles, les personnages progressent vers leur perte. Cette progression n'est pourtant pas présentée comme un effondrement inéluctable, mais comme un enlèvement, comme si

chaque pas en avant ramenait les personnages en arrière (c'est d'ailleurs le mouvement du tango, qui donne la structure au roman : douze chapitres, soit six pas en avant (I-VI), et six pas en arrière (VI-I)). Reprenons les événements : dans le deuxième chapitre, lorsque le docteur doit finalement quitter sa chambre, il déambule, ivre, sur la route obscurcie. Le halètement du docteur accompagne le bruit régulier de la pluie. Le champ est plongé dans le noir complet, jusqu'à ce qu'une lumière apparaisse au loin. Elle provient de la taverne, attirant le docteur comme un phare au creux de la nuit. Les notes d'accordéon annoncent une fête, mais l'intérieur de la taverne n'est pas montré. Le docteur marche vers la source lumineuse et voit, appuyée à la fenêtre, la petite Estike qui observe l'intérieur du bâtiment. À sa vue, elle s'approche de l'homme et lui demande de l'aide. Le docteur la repousse mais, dans la foulée du geste, perd pied dans la boue et s'effondre au sol.

Près d'une heure plus tard, après avoir assisté à la rencontre des villageois et des villageoises dans la taverne, nous suivons Estike qui, après avoir tué son chat, marche longuement dans la forêt, jusqu'à ce qu'elle arrive elle aussi devant le bâtiment lumineux. Nous reconnaissons la musique qui jouait précédemment. À travers la fenêtre, l'objet de son regard nous parvient : les villageois et les villageoises dansent au son de l'accordéon. Puis, le docteur arrive d'un pas pesant ; elle l'implore, il la repousse et il tombe au sol. La scène est une révélation : l'histoire que nous pensions linéaire est en réalité constituée de strates temporelles simultanées ; nous revoyons constamment les mêmes événements depuis différents points de vue. L'avancement de l'histoire, déjà ralenti par la durée des plans, fait du surplace : le temps diégétique ne progresse pas, il se répète. Déjà auparavant, nous avions des indices de cette structure tourbillonnante. Nous voyions à deux reprises Futaki se cacher derrière un mur au retour de M. Schmidt ; d'abord de son point de vue, puis par la fenêtre du docteur. Nous pensions alors que la répétition soulignait une habitude, un adultère répété chaque jour. L'extrême durée des plans ne nous permettait pas d'établir le rapport de succession entre les actions. Il fallait un geste précis, soit la chute du docteur, pour nous faire comprendre le procédé.

La structure a été reprise par Gus Van Sant dans *Elephant* (2003) ; elle peut aussi faire penser à celle de *Pulp Fiction* (1994), sorti la même année que le *Tango de Satan*. Dans les deux exemples américains, il en revient au spectateur ou à la spectatrice de reconstruire mentalement le récit en rapiécant la chronologie. Mais ces deux films rendent

la convention manifeste dès le début. Dans le *Tango de Satan*, au contraire, la révélation arrive après une attente de près de quatre heures. Dès lors, plutôt que d'inviter à résoudre une énigme narratologique, la révélation fait apparaître le mouvement qui guidait le récit et dénonce l'illusion d'avancer dans un monde qui, en réalité, piétine. La structure exprime encore une fois l'état d'*entrapment* des personnages, maintenant partagé avec le spectateur ou la spectatrice : l'impression d'avancement du récit, aussi pénible soit-il, est illusoire.

L'indiscernabilité de la structure circulaire dépend notamment de la longueur des plans, d'une durée moyenne de plus de deux minutes¹⁶. Lorsque Rollet décrivait une expérience sensible du temps, elle associait cette expérience aux plans-séquences : « La sensation quasi tactile du temps dans lequel on est littéralement englué provient d'abord de l'extrême étirement des plans-séquences [...], voire de la durée démesurément allongée du film lui-même dans le cas de *Sátántangó* » (Rollet, 2013, p. 1). Pour que le temps devienne sensible, il faut que le plan soit à même de s'étendre dans la durée. Pour Rollet, le plan-séquence devient l'outil permettant d'exprimer le temps. De la même manière, Rancière tient comme « cause » du temps sensible le plan-séquence : le plan est « trop long » par rapport à la narration déployée (2016, p. 142). L'action n'est plus l'unité structurante, c'est maintenant l'espace, qui peut se dévoiler par la caméra, ou la musique, le rythme, la répétition qui se condensent dans l'unité du plan-séquence.

Creusons un peu la question. Un « plan-séquence » est généralement entendu comme un plan qui englobe l'ensemble d'une séquence d'action sans coupe aucune, respectant ainsi la continuité de l'événement montré. Il se définit par le rapport entre sa longueur et son contenu : un plan pour l'ensemble d'une séquence. Mais cette définition ne nous semble pas suffisante pour justifier l'expérience dont font part Rollet et Rancière ; pensons simplement à *The Rope* (Hitchcock, 1948), ou plus récemment *Birdman* (Iñárritu, 2014), dont les plans-séquences, poussés à l'extrême, participent d'un développement narratif classique. Ils prennent en charge la succession normalement assurée par le montage pour assurer la continuité de l'action. Chez Béla Tarr, il serait plus juste de parler de plan long, qui laisse s'écouler le temps sans nécessairement se fonder sur le narratif. Béla Tarr

¹⁶ Dans son livre *The Circle Closes*, Kovács se livre à une analyse détaillée de l'évolution de la durée moyenne des plans dans les films de Béla Tarr. Les trois films de notre corpus marquent une ascension constante (voir Kovács, 2013, p. 91).

répète souvent qu'il s'oppose au montage traditionnel, qui suit le principe de « action, cut, action, cut » (Tarr, 2019). Le plan long lui permet de montrer ce qui se trouve entre les actions : le temps, l'espace, la matière. Emre Çağlayan rapproche l'essence du plan long, tel qu'utilisé dans ce qu'il nomme le *Slow Cinema*, au réalisme bazinien :

Ce n'est plus le découpage qui choisit pour nous la chose à voir, lui conférant par là une *signification* à priori, c'est l'esprit du spectateur qui se trouve contraint à discerner, dans l'espèce de parallélépipède de réalité continue ayant l'écran pour section, le spectre dramatique particulier à la scène (Bazin, 1985, p. 271).

Bazin prend ici comme exemple *Citizen Kane* (Welles, 1941), dans lequel l'amointrissement du montage va de pair avec une grande profondeur de champ ; les objets ou les gestes importants à la narration ne sont plus isolés par la caméra ou le montage. Plutôt que de structurer « artificiellement » la réalité, le plan long et la profondeur de champ laissent s'écouler le temps sans diriger notre attention sur un point particulier. Mais avec cet exemple, Bazin définissait une esthétique réaliste pour traiter d'œuvres qui misaient sur le narratif. La profondeur de champ permettait de développer un récit au sein d'un même plan, sans recours au montage. Pour Çağlayan, le cinéma de Béla Tarr entretient un nouveau rapport au réalisme¹⁷ : « slow cinema takes Bazin's aesthetic realism to an extreme by divorcing narrative motivation from its representation, attaining expansive moments of dead time and dedramatizing sequences » (2018, p. 44). De nombreuses scènes, dans le *Tango de Satan*, montrent des personnages marcher en s'éloignant de la caméra. Le plan peut durer plusieurs minutes durant lesquels la caméra ne bouge pas : les personnages traversent la profondeur du champ jusqu'à l'horizon. Mais que le geste soit en profondeur ou latéral, le réalisme « spatial » devient temporel ; le plan long montre le geste dans sa médialité, tel que nous l'avons défini avec Agamben, et non dans un rapport utilitaire lié au récit.

Ainsi, le « plan long » tel que nous l'entendons ne se définit pas par sa longueur objective. Il tient son essence par le rapport entre la durée et la quantité d'actions et, surtout,

¹⁷ Nous prenons ici un raccourci : ce « nouveau rapport » au réalisme peut s'apparenter à la façon dont Bazin décrivait le néoréalisme italien, dans le même article, et il est vrai que le plan-séquence de *Citizen Kane*, pour Deleuze, ouvre aussi sur des « nappes de passé » et sur une dimension temporelle plus complexe que la mise en intrigue simple (1985, p. 131). Il n'en reste pas moins que le film d'Orson Welles développe sa narration avec les possibilités du plan long, alors que chez Tarr, il semble que le plan long participe à la dissolution du narratif.

par la perte du rapport de succession entre les plans. Cette définition fait évidemment penser à l'image-temps deleuzienne, à laquelle nous reviendrons, et notamment au célèbre exemple de la bonne dans *Umberto D* (De Sica, 1952). Nous assistons à un « temps mort », aux gestes et à la banalité du quotidien, et, pour le dire avec les mots de Deleuze, c'est de cette banalité qu'émerge une « situation optique pure » (Deleuze, 1985, p. 8). Pourtant, le plan long du *Tango de Satan*, qui participe, nous l'aurons compris, à déliter le récit en non-événements, s'insère dans une structure complexe de strates temporelles juxtaposées. Il y a ainsi deux niveaux de lecture qui se chevauchent : le premier concerne cette structure et demande au public de repositionner les événements dans la chronologie pour « suivre » l'histoire linéaire. Il relève d'un temps « objectif » et logique. C'est ce niveau de lecture qui a inspiré à Gus Van Sant la structure d'*Elephant*. Le second repose sur le plan long, et demande plutôt une posture méditative ; la durée des plans nous pousse à étudier l'image, qui n'est souvent pas au service de l'économie narrative. Ces deux niveaux fonctionnent en tension, entre la logiciation du temps « objectif » et l'observation du temps « mort ».

Soulignons ici que, mis à part dans ces moments de révélation, la structure du récit est oubliée au profit de l'observation du présent dans sa durée. Pourtant, la circularité des films de Béla Tarr a souvent été lue en fonction de l'éternel retour nietzschéen, concept formulé dans le *Gai Savoir* :

Que serait-ce si, de jour ou de nuit, un démon te suivait une fois dans la plus solitaire de tes solitudes et te disait : « Cette vie, telle que tu la vis actuellement, telle que tu l'as vécue, il faudra que tu la revives encore une fois, et une quantité innombrable de fois ; et il n'y aura en elle rien de nouveau, au contraire ! il faut que chaque douleur et chaque joie, chaque pensée et chaque soupir, tout l'infiniment grand et l'infiniment petit de ta vie reviennent pour toi, et tout cela dans la même suite et le même ordre — et aussi cette araignée et ce clair de lune entre les arbres, et aussi cet instant et moi-même (Nietzsche, 1901 [1882], p. 295).

Cette image d'un temps appelé à se répéter infiniment, ici exprimée en fonction du poids moral de nos actions, affirme l'instant comme unité temporelle. La répétition frappe chaque « particule » de temps (« cette araignée et ce clair de lune »), et non les grands mouvements de l'histoire. Mais, du même coup, l'unicité de l'instant est niée : « si chaque moment du temps est destiné à se répéter, tel qu'il est, une infinité de fois, il perd une fois pour toutes la nouveauté irremplaçable qui le définit en tant qu'instant » (Moses, 1996,

p. 142). L'éternel retour donne ainsi une importance toute particulière aux instants quelconques, par la perspective de leur répétition sans fin, tout en soutenant le paradoxe de leur futilité face à l'éternité. Une telle conception peut mener au désespoir ; chaque geste, aussi quotidien soit-il, est à la fois décisif et insignifiant :

Notre présent, quant à lui, se trouve soudain chargé d'un poids quasi insupportable : si chacune de nos actions est destinée à se répéter d'innombrables fois, il nous faudra hésiter sans fin avant de prendre la moindre initiative ; chacun de nos gestes entraînant des résonances cosmiques, notre liberté sera comme paralysée par l'ampleur dramatique de notre responsabilité permanente (*ibid.*, p. 144).

C'est cet état d'inertie qui semble atteindre les personnages de Béla Tarr, tout particulièrement le docteur, littéralement paralysé devant sa fenêtre à consigner le moindre changement qu'il observe, comme si l'ensemble du présent nécessitait une attention toute particulière. La pensée de Nietzsche (dont la mort devient la prémisse du *Cheval de Turin*) participe ainsi du pessimisme du cinéma de Béla Tarr, l'éternel retour impliquant que toute sortie de la condition misérable des personnages s'avère vaine, puisqu'elle se résoudra en un retour au même. Paradoxalement, en se fondant sur l'instant comme fixation du temps vécu, l'éternel retour inclut la possibilité du devenir ; chaque instant contient, en somme, le potentiel de liberté.

Le dernier chapitre du film, « Le cercle se referme », revient sur les événements du premier plan. Le docteur se lève une seconde fois et marche à travers la plaine en suivant le son des cloches. Il provient de la chapelle abandonnée, dans laquelle un homme, visiblement troublé, frappe la cloche à plusieurs reprises. En s'approchant, son cri répété se superpose au son de l'instrument : « Les Turcs arrivent ! Les Turcs arrivent ! » Son cri d'alerte ravive le passé lointain de l'occupation ottomane de Hongrie, au XVI^{ème} et XVII^{ème} siècle — bien entendu, personne ne vient plus conquérir la plaine boueuse. Ainsi, à travers les ruines du clocher se déploie la triple temporalité : le passé de l'histoire, le présent du réel marqué du martèlement de la cloche, et l'expectative de l'« invasion » imminente. Les trois temporalités sont englobées dans le présent de la représentation, la chronologie de l'histoire se concentre au sein d'un même plan. Le dernier chapitre est d'ailleurs difficile à situer : est-ce une analepse, revenant au premier moment où les cloches perturbent l'attention du docteur ? Ou est-ce la fin du récit, alors que les villageoises et les

villageois ont quitté la plaine ? La vérité n'a pas d'importance. Si le parallèle avec l'éternel retour nietzschéen est souvent invoqué, il ne faut pas le voir dans la répétition « ludique » des événements narratifs menant à un temps cyclique, mais par la répétition au sein d'une histoire *a priori* linéaire, dont le progrès est conditionné par la circularité. À la fin de la scène de danse, alors que les corps sont endormis, une voix narrative décrit le mouvement des araignées qui, chaque soir, tissent leur toile sur les verres, les chaises et les tables, prenant grand soin d'établir un réseau de fils alors que, au matin, on détruira leur travail, les forçant à recommencer. Que ce soit pour les araignées ou les personnages, le retour du même se fonde dans la concentration du temps dans le présent ; même si la progression mène à la destruction, même si la seule façon d'avancer est le recul, nous faisons l'expérience de l'instant qui préserve l'espoir de liberté.

La structure particulière du film de Béla Tarr suit celle du roman de László Krasznahorkai et se divise en deux parties. La première est celle que nous avons résumée, elle se termine avec la danse. La seconde, dont l'action présentée chronologiquement survient après la succession d'événements relatée dans la première partie, consiste en l'exode de la ferme sous l'impulsion d'Irimiás, menant au délitement de la communauté. Dans la première partie, toutes les trajectoires, narratives et temporelles, semblent converger vers la taverne où l'on danse (mis à part celles d'Irimiás et de Petrina, qui feront par la suite dévier l'itinéraire de l'ensemble des personnages en proposant de bâtir une nouvelle ferme). Après la « révélation » de la structure cyclique sous le point de vue d'Estike, nous voyons la scène de danse une troisième fois, du point de vue des villageois et des villageoises. La danse constitue donc le « nœud narratif » du récit, celui autour duquel tout le film semble littéralement tourner. L'errance du docteur, celle d'Estike et celle des villageois et des villageoises convergent vers cet instant précis avant de s'effondrer, d'une manière ou d'une autre : le docteur, après avoir suivi Estike, tombe sans connaissance au milieu de la forêt ; Estike quitte le seuil de la taverne pour aller se suicider ; les danseurs et les danseuses, exténuées par l'alcool et la danse, tombent endormis. Mais il s'agit aussi du nœud « temporel » : c'est à partir de cet événement que nous pouvons retracer la chronologie, déterminer l'avant et l'après, et c'est la fin de la danse qui met un

terme à la structure répétitive. Elle noue les trajectoires entre elles, sans pour autant les résoudre, comme dernier rempart au déploiement de la tragédie.

Le chapitre suivant la « révélation » de la structure narrative s'intéresse aux villageois et villageoises anticipant le retour d'Irimiás et de Petrina. Dans une dernière juxtaposition temporelle, et après avoir vu le suicide d'Estike, nous assistons à la scène de danse pendant près de 25 minutes. Pendant cette scène, un contre-champ nous montre le visage de la petite fille, à travers la fenêtre, pâli par la buée. Elle observe les gens danser, comme un fantôme revisitant son passé. La lourde fenêtre s'impose devant elle, bloquant une partie de son visage.

2. Le cadre du paysage

Damnation débute avec un paysage industriel vu depuis la fenêtre ; le *Tango de Satan* termine avec son obstruction définitive. Le docteur, après avoir vu l'origine du son des cloches, barricade sa fenêtre, plongeant sa chambre dans le noir complet. Motif récurrent chez Béla Tarr, la fenêtre participe au marasme de son cinéma. Elle impose le temps tragique aux personnages en dévoilant la pluie, la boue et le vent, les contraignant à une attente continue, à un état de prostration sans issue. Mais le cadre de la fenêtre renvoie aussi à celui du cinéma, basculant l'attente des personnages vers le spectateur ou la spectatrice.

Pour Estelle Bayon, la fenêtre, historiquement liée à « l'invention picturale du paysage » (2016, p. 48), participe chez Tarr de son désœuvrement. L'observation attentive du docteur est la même que celle de la caméra qui scrute la boue, les murs en érosion ou la pluie incessante : « Il s'agit moins d'enregistrer le paysage que sa perte, pour se souvenir que le monde se *métamorphose* de manière cyclique, inéluctablement » (*ibid.*, p. 52). Le premier chapitre du *Tango de Satan* montre plusieurs personnages observer le dehors à travers la fenêtre des Schmidt. Mais le point de vue de la caméra empêche de voir l'objet du regard ; la fenêtre, voilée par un rideau, ne cadre que le blanc du ciel. Notre attention se porte alors sur ce qui se présente à nous : les personnages passifs, le mur, le sol, ou encore le rideau, dont le motif contraste avec l'austérité du décor. Sur le tissu est imprimé une série de cercles enchaînés à la manière d'un collier de perles, évoquant les transformations

cycliques du paysage. Assis à côté de la fenêtre, Futaki se lamente à Mme Schmidt : « Regarde seulement comment cette vie de merde continue ». La vie de merde, c'est le travail de ferme, les petites trahisons des gens du village, mais aussi les pluies d'automne qui reviennent ensevelir les maisons sous la boue. Plus tard, alors que Futaki discute avec M. Schmidt, la caméra entame un lent travelling latéral dont le fil conducteur est le même motif, une série de cercles, imprimé sur un second rideau. Les formes géométriques s'accumulent sur la chaîne ; la progression linéaire répète inlassablement le même cycle qui aboutit, à la fin du travelling, à l'extérieur pluvieux, où un cochon mastique dans la boue.

Sans même nous le montrer, la fenêtre renforce ainsi l'état de désolation du paysage. Mais elle participe surtout de l'*entrapment* des personnages qui, malgré tout, restent longuement prostrés devant elle. La fenêtre permet avant tout de caractériser les personnages comme des sujets « voyants », tel que décrit par Deleuze, c'est-à-dire un sujet perdant la possibilité d'action au profit de la vision. Ce nouveau type de personnage, que Deleuze rencontre dans le cinéma d'après-guerre, découle d'une esthétique de l'image-temps :

[I]l VOIT, si bien que le problème du spectateur devient « qu'est-ce qu'il y a à voir dans l'image ? » (et non plus « qu'est-ce qu'il y a à voir dans l'image suivante »). La situation ne se prolonge plus en action par l'intermédiaire des affections. Elle est coupée de tous ses prolongements, elle ne vaut plus que par elle-même, ayant absorbé toutes ses intensités affectives, toutes ses extensions actives. Ce n'est plus une situation sensori-motrice, mais une situation purement optique et sonore, où le voyant a remplacé l'actant : une « description » (1985, p. 356).

Dans le *Tango de Satan*, cette posture est en effet intensifiée par la fenêtre : le docteur, qui passe ses journées à observer le dehors, décrit dans son journal les changements météorologiques et les actions des autres personnages, sans jamais lui-même en entreprendre. Comme le souligne Rancière, chez Béla Tarr, regarder les choses par la fenêtre, « c'est se laisser envahir par elles, se soustraire au trajet normal qui convertit les sollicitations du dehors en impulsions pour agir » (2011, p. 37). Lorsque sa Palinka est vide, le docteur se rend dans un hangar où discutent deux femmes. Elles lui proposent un marché sexuel, « comme dans le temps », mais le docteur refuse ; il rencontre ensuite Estike qui lui implore son aide mais, contrairement à la responsabilité que suggère son titre,

il la repousse. On devine que les longues heures passées devant la fenêtre lui ont fait perdre toute capacité d'action, son corps se fusionnant peu à peu au coussin de son fauteuil. Le docteur n'est maintenant bon qu'à diagnostiquer la plaine malade, sans pouvoir prodiguer de soins.

Tous ces personnages regardant passivement le cadre lumineux de la fenêtre renvoient inévitablement au spectateur ou à la spectatrice. « Fenêtre sur le monde », « cache » démasquant une partie de la réalité (Bazin, 1985, p. 188), le cadre de la fenêtre évoque celui du cinéma, ouvert sur l'infini du réel. Mais ici, le monde en question est vidé de son histoire, vidé de sa substance ; la nature n'aménage de l'espace que pour l'inorganique et le putrescent. Le poste d'observation du docteur rappelle inévitablement celui de L. B. Jefferies, dans *Rear Window* (Hitchcock, 1954). Dans ce film, l'autoréflexivité du cinéma s'affiche bien dans le personnage « voyant ». Deleuze voit d'ailleurs dans le personnage impuissant d'Hitchcock, pourtant maître de la narration classique, le début de l'effondrement du schème sensori-moteur (1983, p. 276) ; le héros est désormais un spectateur inactif, distancié de l'action. Jefferies s'implique néanmoins dans les événements par le regard ; c'est d'ailleurs l'observation du monde par la fenêtre qui élabore le récit, qui met en tension les personnages isolés dans leurs appartements. Et après la longue observation des agissements d'autrui, l'action envahit la chambre de Jefferies, mettant son propre corps en jeu. Dans *Rear Window*, le dispositif de la fenêtre implique le spectateur ou la spectatrice dans le récit ; le tissu narratif est créé par ce qu'on décide de « cadrer ». Dans le *Tango de Satan*, au contraire, elle trahit un détachement du monde ; les personnages n'observent rien d'autre que l'écoulement cyclique du temps. Mais si la fenêtre renvoie au cinéma, l'inaction des personnages est aussi la nôtre : « The on-screen act of waiting (whether in isolation or collectively) is [...] translated into a collective act of waiting on the part of spectators in the space of the cinema theater » (De Luca, 2016, p. 41). L'attente n'est toutefois pas celle dont parlait Augustin et qui correspond au présent du futur (l'attente *de quelque chose*). Il s'agit d'une attente passive, invitant le spectateur ou la spectatrice à exercer sa « vision », à chercher « ce qu'il y a à voir dans l'image ».

Cette relation entre le « temps qui passe », ici incarné dans le paysage, et le témoin, rappelle la conception phénoménologique du temps tel que développée par Merleau-Ponty. Pour le philosophe, le temps n'existe que selon une subjectivité : « Le temps suppose une vue sur le temps [...]. [C]'est le déroulement des paysages pour l'observateur en mouvement. Le temps n'est donc pas un processus réel, une succession effective que je me bornerais à enregistrer. Il naît de *mon* rapport avec les choses » (1945, p. 473). Toute conception du temps, aussi mathématique soit-elle, est impensable sans un sujet pour la vivre. Le temps phénoménologique n'est en somme pas si éloigné du temps augustinien¹⁸, qui se constituait d'un mouvement de l'âme, d'une opération de l'esprit plutôt que d'une mesure du monde matériel. Mais si le temps se déploie par le rapport entre le corps et les choses, qu'arrive-t-il si le personnage ne bouge plus ? Si les corps s'immobilisent, comme les ruines au milieu du paysage boueux ? Le temps d'« après » dont parle Rancière trouve ici son expression dans l'attente sans espoir bien plus que dans le cours tragique de l'Histoire. Le pessimisme de Béla Tarr ne réside pas uniquement dans le monde, il tient d'abord de la résignation des personnages à observer son pourrissement.

Le motif de la fenêtre, chez Béla Tarr, caractérise donc à la fois le monde et les personnages. Elle crée un lien entre le désastre météorologique et la passivité de ceux qui le subissent. C'est là le renversement du motif de la fenêtre dans la scène de danse. Plutôt que de regarder le pourrissement du monde extérieur, la petite Estike regarde vers l'intérieur ; elle observe non plus la désolation du monde, mais le geste dynamique des danseurs et des danseuses. L'enfant reste sous la pluie, dans le monde en dévastation. Mais en changeant le sens du regard, le personnage voyant ne regarde plus une « fenêtre sur le monde », ouvrant vers l'inconnu, mais un « monde intérieur ». La dégradation du paysage est remplacée par une danse d'ivrognes isolés de la pluie, dont la joie naïve contraste avec la désillusion de l'enfant. Évidemment, Estike reste dans la tragédie, invisible des gens à l'intérieur. La fenêtre est sale, opaque, et le visage ne nous laisse aucune prise sur ses pensées. La vue de son visage fantomatique pose alors une série de questions : la danse déclenche-t-elle son envie de suicide ? Se rend-elle compte de son incapacité à entrer en

¹⁸ Ricœur retrace d'ailleurs la pensée phénoménologique du temps jusqu'à Augustin, qu'il qualifie de « premier phénoménologue » (1985, p. 468).

communauté, à devenir une adulte ? Ou le spectacle de la danse lui offre-t-elle un baume salvateur, une réjouissance bloquée trop tôt par l'arrivée du docteur ? Ce qui est sûr, c'est que, dans le cours du récit, la danse vient freiner la tragédie. Elle interrompt littéralement la marche de l'enfant vers la mort.

3. Cinématographie des premiers temps, cinéma du temps

Dans *Le Tango de Satan*, la danse nous apparaît par l'entremise du témoin. La scène est répétée trois fois : dans le deuxième chapitre, le docteur rencontre la petite Estike, les mains posées sur le cadre de la fenêtre. De la danse, nous n'entendons que la musique. Dans le cinquième chapitre, nous voyons brièvement la danse à travers la vitre, derrière l'épaule d'Estike. Dans le sixième, nous voyons finalement la scène « dans sa durée », par la trajectoire des danseurs et des danseuses. Chaque nouvelle scène s'approche davantage de l'intérieur du bar ; la caméra prend graduellement le relais du rôle de témoin. Après plusieurs heures de visionnement, le film nous montre enfin ce qui fascinait tant la petite fille : une danse. Nous verrons comment le délitement du récit coïncide avec une esthétique qui retourne à l'attraction, permettant ainsi de développer un nouvel état spectatorial, la contemplation.

Devant une caméra fixe, si ce n'est d'un léger va-et-vient panoramique, deux couples dessinent des pas de danse imprécis s'apparentant à la *csárdás*, une danse traditionnelle hongroise. Autour d'eux s'éparpille un public : un accordéoniste répète une ligne musicale, accompagnée par le barman et Futaki, dont le frappement nerveux d'une canne et d'une cuillère de bois sur la table forment une base rythmique discordante. La percussion vient brouiller l'ambiance sonore à laquelle le film nous avait habitué. Dans de nombreuses scènes antérieures, le son régulier d'une horloge compte le temps, exacerbant l'inéluctabilité de son écoulement, et rappelant que les personnages sont englobés dans un temps « objectif » structurant leur monde. Ici, le métronome est accéléré et multiplié, accompagnant le mouvement chaotique de la danse spontanée. Le temps « objectif » est alors dicté par les mouvements impulsifs des personnages enivrés. Puis, M. Schmidt, qui s'affuble d'une baguette de pain posée en équilibre sur son visage, se lève et traverse l'espace. Sa marche impassible, qui semble ignorer les danseurs et les danseuses, ajoute

une nouvelle couche rythmique à la scène. Kelemen, qui semblait endormi sur le banc, soulève soudain sa jambe comme sous une impulsion nerveuse. Le geste se répète, imprévisible, et perturbe la danse de Mme Schmidt qui le frappe en réprimande, sans toutefois cesser la danse en couple.

Cette danse d'ivrognes mélange les rythmes, visuels et sonores, et dure jusqu'à l'épuisement. Après une dizaine de minutes, la musique cesse soudainement. Un contre-champ nous montre un homme, assis à une table, qui tout ce temps devait observer la scène de notre point de vue. Il se lève et propose à Mme Schmidt de danser un tango. S'ensuit alors une danse plus intime : la caméra cadre le visage de l'homme et de la femme dansant en rond. Le mouvement se poursuit un temps et Kelemen apparaît à l'avant-plan : « Le tango est ma vie. Tango, tango, tango ! » Il entame une chanson et martèle le rythme du pied, rappelant le piétinement de *Damnation*. Finalement, les villageois et les villageoises s'endorment, le corps parfois tordu en d'étranges positions. Mme Kráner et M. Halics sont plongés dans une forme de transe, mâchant le bout de pain avec lequel se pavanait M. Schmidt. Lorsque le sommeil a raison d'eux, l'accordéoniste se lève et termine les verres avant de s'effondrer à son tour.

Nous n'insisterons pas de nouveau sur l'évocation d'une anthropologie rituelle. Ici, les nombreux rythmes participent à instaurer un état de transe pour les danseuses et les danseurs, culminant pour Mme Kráner et M. Halics dans la mastication extatique et pour les autres dans un sommeil profond. La seconde partie de la danse rappelle la série de slows de *Damnation*, à la différence qu'ici, la danse intime ne participe pas des enjeux narratifs du film. Le cri de Kelemen, qui perturbe la danse du couple, est paradoxal ; « Le tango est ma vie » peut renvoyer à la puissance de l'art d'exprimer la vie, ou même, à la manière de la sentence du protagoniste de *The Oval Portrait*, d'Edgar Allan Poe, sa capacité de transcender et de sublimer la mort. Le tango serait alors l'expression d'une force vitale s'opposant au pourrissement du monde, sans pour autant préserver les personnages de leur fin tragique ; dans *The Oval Portrait*, les coups de pinceau « aspirent » les couleurs et les traits de la femme pour les transformer en art, allant jusqu'à laisser mourir le modèle. Mais les ivrognes du *Tango de Satan* ne dansent pas réellement le tango ; au moment où Kelemen pousse son cri, les mouvements approximatifs s'approchent plutôt d'un slow. Si elle ne fait pas référence à la danse du bar, la phrase peut alors renvoyer à la condition des

personnages ; le tango est avant tout une marche en ligne droite, qui doit bifurquer lorsque le couple arrive devant le mur. Il s'agit en somme d'une avancée que l'on pense rectiligne, mais qui s'avère à tourner en cercles, les corps étant enfermés dans un espace exigü. Vu ainsi, le tango, contrairement à d'autres danses où les danseuses et les danseurs restent sur place, donne l'illusion d'une progression. Le « tango de Satan » serait alors une allégorie de l'*entrapment* des personnages et de leurs espoirs voués à l'échec.

Dans le livre de Krasznahorkai, le « tango » a une seconde dimension symbolique. Il dévoile la faiblesse de Halics devant Mme Schmidt, décrite comme une femme « indécente » (2000, p. 218) : « le diable ébranlait sa foi, lorsqu'il l'obligeait à boire une petite goutte de vin, ou bien quand il la poussait à convoiter avec un désir honteux les seins ballottants de cette possédée de Satan » (*ibid.*, p. 219). L'alcool attise ici le désir sexuel, et la danse permet le rapprochement. Le duo s'embrasse et se colle devant la femme de Halics, qui observe, impuissante, l'adultère. De la même manière, Halics propose à Mme Kráner de manger le morceau de beignet. Lorsque les deux prennent une bouchée, la pâte tombe sur leurs genoux et Halics en profite pour embrasser la femme. Dans le livre, la danse est une façon pour les hommes d'assouvir leur désir sexuel. Chez Béla Tarr, pourtant, la convoitise est évacuée. Le beignet ne tombe pas, personne ne s'embrasse. Durant le slow, rien ne laisse supposer que l'homme désire Mme Schmidt : les deux s'observent dans les yeux et restent à une certaine distance. Le plan fixe empêche quant à lui toute objectification des corps. Même la scène d'adultère de *Damnation*, dans laquelle Karrer et la chanteuse étaient montrés en plein acte sexuel, ne contenait aucun érotisme. La caméra balayait l'espace, les personnages s'observaient avec une placidité qui n'avait d'égal que le calme plat de leurs mouvements.

3.1. Retour aux attractions

Dans son article *La caméra est une machine*, Gus Van Sant avance l'hypothèse que le cinéma de Béla Tarr développe les possibilités non explorées du cinéma des premiers temps (2004, p. 498). Selon lui, la « machine » du cinéma a emprunté la voie de la narration, qui s'est imposée comme modèle unique. De la même façon, lorsqu'elle parle du film musical, Viva Paci souligne que le concept d'attraction, quant à lui, « a vu le jour comme fruit des réflexions sur une production qui ne connaissait pas les contraintes de

« l'industrie lourde » du cinéma (le cinéma des premiers temps) » (2011, p. 85). Du fourmillement esthétique du début du cinéma, le film musical aurait été l'héritier de l'attraction, alors que, si l'on accepte la proposition (quelque peu réductrice, il est vrai) de Gus Van Sant, l'ensemble de la production cinématographique (hollywoodienne, du moins) aurait misé sur le narratif.

Évaluons la proposition, qui nous semble féconde. Pour Van Sant, le cinéma de Béla Tarr renouerait avec une esthétique d'avant l'industrialisation du cinéma et de la domination du modèle narratif classique. L'utilisation du plan long et l'absence d'artifices s'apparentent effectivement à l'idée de « restitution du réel » de la cinématographie des frères Lumière et à tout un pan de l'histoire du cinéma avant que le montage ne s'impose comme le moyen d'articulation privilégié du langage narratif. Cette parenté esthétique devient évidente dans la scène de danse où l'action est cadrée frontalement par une caméra presque fixe. On retrouve un espace scénique qui délimite l'espace diégétique, à la manière des vues animées de la danse serpentine, par exemple. Au début de la scène, alors que l'accordéoniste est au bord du cadre, Kelemen l'empoigne violemment et le traîne au centre. Une invitation maladroite à la danse, peut-être, mais le geste permet surtout de cadrer l'ensemble des personnages importants sans bouger l'appareil¹⁹. Alors même que nous avons pris connaissance du monde extérieur, la mise en scène et la longueur du plan nous font oublier, momentanément, le hors champ, en supprimant la tension avec l'extérieur du cadre.

Cette frontalité de la scène évoque, d'une certaine manière, le caractère monstratif de la cinématographie des premiers temps. Les villageoises et les villageois semblent danser « pour la caméra », en connivence avec le public, sachant très bien les délimitations du cadre. S'il n'y a pas de regard caméra, la disposition des meubles en demi-cercle et la disposition des personnages rappellent l'espace scénique ; personne n'obstrue le champ de l'appareil.

¹⁹ Ce geste rappelle celui du jardinier, tel que remarqué par André Gaudreault (1980, p. 112), dans *L'arroseur arrosé* (Lumière, 1895) : après avoir attrapé le gamin, le jardinier le ramène au centre du cadre pour lui donner la fessée. La caméra était « incapable » de bouger, à l'époque, et l'ensemble de l'action devait se dérouler au centre du champ délimité par le positionnement initial de l'appareil. Bien que l'« infini du monde » soit nécessairement inclus dans la prise de vue, son dévoilement est impossible ; le plan est centripète, l'attention du public ne peut déborder du cadre.

Le statisme de la caméra n'est toutefois pas une constante chez Béla Tarr. À de nombreuses reprises, la caméra trace un mouvement élaboré et fluide, traversant l'espace au milieu de corps immobiles. Mais dans les scènes de danse, alors que les personnages s'agitent, la caméra s'immobilise. Le principe est le même dans *Damnation* : mis à part le travelling initial dévoilant la danse, la scène est composée de plans fixes, et les coupes sont justifiées par un changement de décor (à l'opposé de la scène précédente où la caméra, par un travelling latéral, dévoilait de nombreux visages immobiles). Le renoncement à la « spectacularisation de la caméra », tout comme l'austérité des mouvements de caméra, rappelle effectivement les débuts du cinéma et l'attraction particulière que présentait la mise en mouvement de l'appareil. Contrairement à Maya Deren, par exemple, Béla Tarr ne tire pas profit des possibilités du montage pour élaborer une nouvelle chorégraphie. Il renonce, en quelque sorte, à la contribution de la danse écranique. L'absence de « spectacularisation de la caméra » est aussi manifeste dans la danse en boucle, misant sur des gestes répétés et sans progression, rappelant par ailleurs celle des jouets optiques, dont nous qualifions la temporalité de « mécanique ». Ici, pourtant, difficile d'affirmer qu'il ne s'agisse pas d'un temps « humain », puisque la machine, justement, s'efface ; la répétition est donnée par le corps dansant. Il ne s'agit pas non plus d'une « mécanisation » du corps, comme nous pouvions le voir chez Berkeley. L'austérité de la caméra empêche de la même manière la sexualisation des corps relevant de cette « mécanisation » ; comme nous avons dit, l'exhibition est uniquement monstrative, et non séductrice.

La durée « trop longue » par rapport à la logique narrative est aussi emblématique de la cinématographie des premiers temps. La scène de danse ressemble, en ce sens, à celle du *Great Train Robbery* que nous avons analysé au deuxième chapitre. Elle freine le récit et recentre l'attention sur le mouvement des corps qui se donnent en spectacle au public. Dans le film de Porter, l'expérience attractionnelle découle entre autres de la durée : avant l'arrivée du télégraphiste, nous assistons à près d'une minute de danse, sans lien réel avec l'intrigue (dans une frontalité similaire à celle du *Tango de Satan*). Durant cette minute, ce sont les mouvements, les couleurs et les coups de feu qui attirent notre attention. De la même manière, dans le *Tango de Satan*, le destin tragique du docteur, d'Estike et du village est mis en plan durant les vingt-cinq minutes que dure la danse. Elle est pourtant le centre de l'effondrement des trajectoires narratives ; comme dans *The Great Train Robbery*, le

nœud de l'intrigue se joue en filigrane, mais il est oublié devant le mouvement répété des ivrognes.

La scène de danse du *Tango de Satan* évoque bel et bien une esthétique que l'on retrouve dans la cinématographie des premiers temps, avant que la narration, portée par le montage, s'impose comme modèle hégémonique. Nous avons tenté de montrer, dans le deuxième chapitre, comment la temporalité de l'attraction relevait toujours de la succession, qui définissait le temps humain chez Plotin et Augustin, et n'était pas éloignée, en somme, de celle de la narration. La cinématographie des premiers temps était bien souvent logiciée, elle s'imbriquait dans un discours. Les « éclats de présent » que l'on pouvait y trouver dans les surprises et les chocs formaient des instants discontinus, repris par une narration, aussi minime soit-elle. Quelles seraient alors ces « avenues non explorées » dont parle Gus Van Sant ? Quelles sont les conséquences d'une réactualisation de cette esthétique par le cinéma de Béla Tarr ?

3.2. Le temps de la contemplation

Lorsque nous parlions de la *curiositas*, nous sous-entendions déjà qu'il existe un autre « paradigme » possible, au-delà de l'enchaînement de la narration ou du système d'apparitions et de disparitions de l'attraction. Nous définissons ce « paradigme » comme celui de la contemplation ; la scène de danse du *Tango de Satan* cesse momentanément l'expérience de la succession pour nous inviter, à l'instar du personnage « voyant », à l'observer attentivement. L'image mouvante offre pourtant une résistance à la contemplation, par rapport à un tableau, par exemple, dont la fixité nous laisse en saisir l'ensemble des détails. Dans son texte *Peinture et cinéma*, Bazin distingue le cadre du tableau de celui du cinéma : le premier est centripète, « l'espace contemplatif est seulement ouvert sur l'intérieur du tableau » (Bazin, 1985, p. 188) ; l'écran de cinéma, au contraire, est centrifuge, il est « censé se prolonger infiniment dans l'univers » (*ibid.*). Le hors-champ constitue l'image au même titre que l'espace délimité par le cadre. La caméra est toujours susceptible de se déplacer, d'ouvrir sur un nouvel espace. Dans le *Tango de Satan*, cependant, le renversement qu'opère Estike en observant non plus la plaine infinie mais l'intérieur circonvenu de la taverne transforme le rapport spatial de l'écran. L'esthétique

du « plan-tableau » est effectivement centripète ; pour la durée de la scène, la disposition scénique n'implique aucun hors-champ : toute l'attention se concentre sur l'intérieur du cadre et invite à la contemplation. Le contre-champ montrant Estike est effectivement inattendu, mais s'il détruit la frontalité du plan-tableau (et introduit, du même coup, l'espace hors-champ), il renforce la posture contemplative du spectateur ou de la spectatrice qui y voit son reflet.

La contemplation, souvent associée à l'art, nous intéresse davantage dans sa dimension spirituelle. Il s'agit effectivement d'un concept néoplatonicien : pour Plotin, la contemplation, dans l'âme, permet de remonter les hypostases, de transcender le corps et d'atteindre l'Intellect. Il s'agit d'une connaissance libérée du monde sensible. Thorsten Botz-Bornstein, dans son livre *Plotinus and the Moving-Image*, développe un lien entre la « contemplation » plotinienne et le cinéma que l'on nomme « contemplatif » (qualificatif que l'on octroie souvent au cinéma de Béla Tarr). Pour Plotin, la personne qui contemple n'observe pas les objets physiques, mais leur essence immuable, ce que révélerait aussi le cinéma contemplatif :

Our consciousness provides only reflections and shadows while contemplation achieves a total presence. This Plotinian thought has a clear parallel in cinema: the long camera take is supposed to grasp this presence. In other words, Contemplative Cinema as well as Plotinus' philosophy are supposed to create an ecstasy in which seer and the seen become one. This does not happen through empathy but through the sort of looking that transcends both the subjective and the objective components of aesthetic experience (Botz-Bornstein, 2018, p. 20).

La contemplation provoquerait ainsi une « extase », soit une sortie des conditions matérielles liée au regard. Le spectateur ou la spectatrice s'assimile, en quelque sorte, au personnage voyant ; il ou elle entre dans une passivité qui ne s'intéresse plus au progrès ou à l'utilité, mais simplement à la *présence* de l'objet du regard. La contemplation s'oppose ainsi à toute action, y compris à l'analyse intellectuelle. Il s'agit d'éprouver la puissance affective des choses avant qu'elles ne soient logiciés, prises en charge par le discours.

Nous retrouvons ici un thème que nous avons développé avec divers exemples de la danse moderne au cinéma, notamment avec Loïe Fuller, qui cherchait à s'exprimer par le mouvement, sans l'aide du *logos*. C'était aussi l'idée de Maya Deren, dont la *vertical*

film form visait à s'extraire du système narratif ou contextuel. Mais lorsque nous tentions de définir l'expérience temporelle du cinéma de Maya Deren, nous disions que les plans étaient trop courts pour induire un état contemplatif, ou alors il venait s'adjoindre d'autres niveaux de lecture, notamment par la juxtaposition de différents styles de danse. Maya Deren développait une *filmdance* qui utilisait les artifices du cinéma, notamment le montage, pour créer une nouvelle forme de chorégraphie, alors que, pour Botz-Bornstein, le montage nuit à la contemplation : « Contemplation works against analysis or thinking in general because any thinking would establish its own logic and not follow the logic of the world of Forms. Editing in cinema depends on a timely logic, which contemplation attempts to overcome » (2018, p. 15). La contemplation demande du temps, et demande surtout une simplicité monstrative. Chaque nouvelle coupe risque de rediriger notre attention et de stimuler notre analyse. L'attention du spectateur ou de la spectatrice ne doit pas être prise en charge par le narratif, ni par le choc ou la surprise de l'attraction. Pour atteindre un état contemplatif, on doit être, en quelque sorte, « laissé à soi-même » devant le film :

In the long scenes of Contemplative Cinema, we do not have to concentrate on narrative elements, and our attention will not be captured by psychological states, social questions, or motivated actions. As a result, our attention will shift towards the objects or towards some very simple actions (*ibid.*, p. 11).

La contemplation au cinéma diffère toutefois de la pensée plotinienne puisqu'elle implique l'observation *de quelque chose*. Pour Plotin, la contemplation est avant tout « intérieure », hors des conditions matérielles. Mais chez Augustin, bien que Dieu se trouve en notre âme, il est accessible par le sensitif. Dans le livre X des *Confessions*, Augustin décrit son amour divin :

Mais quand je t'aime, j'aime quoi ? Non pas certes la beauté d'un corps ni le bel air d'une saison ni l'éclat que voici de la lumière amie des yeux ni la douce mélodie de cantilènes aux tons variés ni la suave odeur de corolles d'onguents, d'aromates ni des mannes et des miels ni des membres susceptibles d'enlacements charnels. Non ce n'est pas, quand j'aime mon Dieu, cela que j'aime, et toutefois j'aime une lumière et une voix et une odeur et un mets et un enlacement, quand j'aime mon Dieu, lumière, voix, odeur, mets, enlacement, pour l'homme que je suis au-dedans, là où pour mon âme reluit ce que n'enferme le lieu, où sonne ce que le temps ne ravit, où exhale sa senteur ce que le souffle n'éparpille, où émet sa saveur ce que l'appétit glouton ne

diminue, où se tient attaché ce que la satiété ne dénoue : c'est, quand j'aime mon Dieu, cela que j'aime (Conf. X, 6 (8)).

On retrouve ici l'héritage néoplatonicien : Dieu ne se trouve non pas dans la beauté du monde matériel, mais dans les « formes », accessibles par une contemplation intérieure, pour « l'homme que je suis au-dedans ». Pourtant, chez Augustin, le vocabulaire utilisé relève des sens, les mêmes qui perçoivent les distractions. La citation établit un parallélisme entre les sens projetés vers l'extérieur et les mêmes sens, dont l'attention est dirigée vers l'intérieur de l'âme. L'expérience mystique est ainsi comprise par l'expérience humaine :

Chez Augustin, la vision mystique [...] prend [...] la forme d'une expérience directe, tactile, charnelle de la réalité divine, qui lui permet, non seulement de voir, mais aussi d'entendre (à la différence de Plotin, chez qui Dieu ne parle pas, la parole étant une multiplicité déficiente, puisque son expérience se déroule dans le temps) et de *toucher* à cette autre réalité, par ses *sens* (Côté, 2014, p. 99).

C'est donc par le corps que se constitue l'expérience mystique chez Augustin. Mais encore faut-il que le regard ne soit pas attiré par le « désir de voir », par la curiosité intellectuelle. Si la *curiositas* projetait notre attention vers l'extérieur, la contemplation permet d'atteindre une intériorité par l'entremise du monde qui nous entoure : « à l'échelle humaine, ce sont précisément *les sens* qui permettent le *passage* entre ce qu'Augustin appelle l'homme extérieur et l'homme intérieur » (*ibid.*, p. 109). Nous ne pouvons résister ici à la tentation de rapprocher l'expérience « tactile », « sensible » que décrivent Rollet et Rancière à l'expérience « tactile », « charnelle » d'Augustin lors de sa vision mystique, c'est-à-dire une expérience contemplative et spirituelle, une libération momentanée des conditions temporelles par le sensible.

Chez Béla Tarr, et de manière exemplaire dans le *Tango de Satan*, la contemplation dérive de l'attraction. L'exhibition de la mise en scène appelle une « envie de voir », la danse s'organise « pour la caméra ». L'apparition des danseurs et des danseuses est attractionnelle, d'autant plus qu'une attente était créée par le dévoilement progressif du regard d'Estike. Mais la durée du plan et, surtout, l'absence de progression dans la danse, force le spectateur ou la spectatrice à dépasser la curiosité initiale. Le désir de voir un

cadavre, comme l'illustre Augustin, ne dure pas : dès qu'il s'offre à la vue, le dégoût nous pousse à le cacher. Dans le régime attractionnel, l'apparition doit se résoudre en disparition.

Lorsque nous disions que la scène de danse de *The Great Train Robbery* était « trop longue » pour satisfaire les exigences de la narration, nous entendions aussi qu'elle était « trop courte » pour lasser le public de l'époque. Après quelques tours de danse en couple, le groupe forme une ronde. Puis, le « tenderfoot » se met au centre et on tire des coups de fusil. La danse se découpe en une succession d'instantanés qui, tout en freinant l'action du récit, ne dure jamais longtemps. Mais dans le *Tango de Satan*, la danse est désormais « trop longue » pour rester dans le domaine de l'attraction. L'étonnement causé par le mouvement des personnages s'estompe, l'incongruité de la chorégraphie nous devient familière. Pendant les dix minutes que durent le premier plan, mis à part l'insert montrant Estike, la surprise initiale, l'« apparition » du plan *a priori* attractionnel n'est pas reprise par le narratif, ni par une seconde apparition. Nous sommes laissés devant le mouvement répété des danseurs et des danseuses.

Le *Tango de Satan* « développe » ainsi les avenues non explorées de la cinématographie des premiers temps non pas par l'ordonnement des moments attractionnels, comme peut le faire la narration, mais par leur épuisement. Le premier niveau de lecture invitant à rechronologiser les événements du film se perd au profit du second, qui s'intéresse à la durée. La contemplation naît d'une curiosité qui s'avère vaine, d'un mouvement qui se répète sans réelle nouveauté. L'absence de sexualisation, même lorsque le sexuel est montré, participe de ce détachement de la *curiositas* ; la scène réduit notre désir de voir, elle annule la tension narrative ou scopophilique. Il ne nous reste alors qu'un regard « pur », désintéressé, ouvert.

Quelle est donc l'expérience temporelle que nous pouvons dégager de la contemplation ? Si l'attraction initiale, ne serait-ce que de la coupe du plan, s'estompe, et que la danse ne s'insère pas dans l'enchaînement du narratif, nous ne sommes plus dans un rapport de succession. Les « éclats de présent » de l'attraction, qui s'organisaient en instantanés successifs, deviennent ici un « présent continu », du moins pour la durée de la scène. Si l'apparition ne se résout pas en disparition, le spectateur ou la spectatrice n'attend plus la suite, qu'elle soit attractionnelle ou narrative. L'expérience temporelle n'est plus

conditionnée par la distension du présent, elle n'appelle plus à un souvenir ou une attente ; elle reste dans le présent de la vision. En ce sens, la temporalité de la scène de danse s'éloigne du temps humain, défini selon Ricœur par la configuration narrative. Elle permet une « sortie » des conditions temporelles liées à l'écoulement du temps (ce qui correspond, en somme, à la définition d'une *extase*), prise dans le « milieu » du présent qui se répète. En d'autres termes, la contemplation de la danse ouvre sur l'éternité telle que définie au premier chapitre.

Cette description de l'expérience temporelle, qui découle d'un apaisement de l'« envie de voir » et qui est compatible, selon nous, avec l'éternité augustinienne, peut toutefois s'avérer rébarbative pour certains. David Bordwell écrit dans son blog ceci : « The endless dance in the pub, a spectacle of unimaginative drunken mirth, starts out amusing, becomes disturbing, and ends by being annoying. Maybe this is how they dance in hell » (2006). Sa description montre bien l'attraction initiale de la scène : les grimaces et les pas grossiers des ivrognes amusent. La suite trahit néanmoins la seconde expérience possible de ce type de scènes : l'ennui. Son commentaire illustre que l'expérience temporelle dépend de la personne qui observe le film — ou, à tout le moins, que la contemplation ne fonctionne pas avec tous les individus. La scène n'offre aucune nouveauté, rien pour attiser la curiosité intellectuelle. L'analyse du visuel et du narratif s'épuise dans les premières minutes, il est alors risqué de perdre intérêt et de laisser errer son esprit, ou encore d'attendre impatientement la fin de la danse. Il va sans dire que dans un tel cas, nous restons dans un temps humain, nous voyons la scène comme un obstacle à passer avant de retourner à une activité productive. Botz-Bornstein souligne le caractère non-universel de la contemplation, déjà admis par Plotin :

[T]he fact that this slowness can be detected and even enjoyed by the viewer (while most people are probably getting bored when watching slow movies) means that the viewer *already had* a contemplative mind. Contemplative films can only be watched by spectators who are “able to contemplate,” to use the words of Plotinus » (2018, p. 11).

Nous ne creuserons pas la question à savoir ce qui prédispose certaines personnes à la contemplation, ni si elle est « exclusive » à certaines personnes plus « capables » que d'autres. Nous questionnons le caractère exclusif de la citation, mais nous retenons la

divergence d'expérience qu'un tel type de cinéma peut procurer. Le « présent qui ne passe pas » de l'éternité peut effectivement être vécu comme une longueur inutile et ennuyante²⁰.

L'ennui possible d'un tel cinéma souligne finalement la dimension phénoménologique de notre hypothèse : le temps dont nous parlons est « constitué » par l'individu qui en fait l'expérience. En ce sens, si nous pensons que l'expérience proposée par le *Tango de Satan* est « compatible » avec l'éternité augustinienne, elle n'en est pas son reflet immédiat. La vision mystique d'Augustin nécessite l'intervention de Dieu. Au contraire, chez Béla Tarr, la spiritualité ne vient pas d'une divinité transcendante. Il s'agit d'une spiritualité immanente, d'une sortie des conditions temporelles par l'expérience sensible. Si le temps se déploie par la conscience, par le rapport entre le corps et le monde qui l'entoure, il en est de même pour l'éternité, qui ne peut procéder d'un discours philosophique ou religieux :

C'est bien le rêve des philosophes de concevoir une « éternité de vie », au-delà du permanent et du changement, où la productivité du temps soit éminemment contenue, mais une conscience thétique *du* temps qui le domine et qui l'embrasse détruit le phénomène du temps. Si nous devons rencontrer une sorte d'éternité, ce sera au cœur de notre expérience du temps et non pas dans un sujet intemporel qui serait chargé de le penser et de le poser (Merleau-Ponty, 1945, p. 477).

Vers la fin du *Tango de Satan*, Irimiás, Petrina et Horgos marchent dans la forêt. Soudain, Irimiás se met à genoux et plonge son regard illuminé dans le hors-champ. La caméra cadre longuement son visage ébahi avant de nous en montrer le contre-champ : un nuage de brume traverse le chemin, comme l'apparition éthérée d'un esprit. Irimiás, pour la première fois, semble empli d'humilité. Puis, Petrina brise le silence : « Marchons. Tu n'as jamais vu de brouillard, ou quoi ? ». La scène répète encore une fois qu'il n'y a rien à chercher au-delà de la matière ; le brouillard, la pluie ou la boue ne sont rien de plus que des phénomènes climatiques. L'expérience spirituelle que nous tentons de décrire est belle et bien issue d'un cinéma athée, sans rapport de transcendance à un dieu intemporel. L'éternité, si elle est atteinte, provient d'un rapport entre le film et l'individu qui le regarde. Le délitement du récit, l'évocation d'une anthropologie rituelle ou encore le geste

²⁰ Cette relation à l'ennui donne d'ailleurs le titre à la thèse de Çağlayan, *Screening Boredom : The History and Aesthetic of Slow Cinema*.

s'opposant à la désolation du paysage peuvent diriger le spectateur ou la spectatrice vers une telle expérience, mais ne suffisent pas à « créer » l'éternité.

Vient ici la limite principale de notre entreprise, déjà suggérée par Merleau-Ponty, soit l'aveu de l'impossibilité de la philosophie à exprimer, par le langage, une telle expérience. Nous sommes conscient qu'il intervient suite à des dizaines de pages invoquant la philosophie, et que tout l'intérêt de la danse comme moyen d'expression « hors » du langage perd en puissance à mesure que nous la décrivons. Nous gardons néanmoins l'espoir d'arriver à suggérer quelque chose de ce qui échappe au langage, sachant très bien que ce langage est notre seul outil pour y parvenir. Le prochain chapitre tentera de montrer comment se développe cette pensée immanente du temps ; comment, en somme, le rejet d'un modèle théorique de l'éternité est inscrit à même les films.

Chapitre 5

Les Harmonies Werckmeister

Un feu vivote dans l'âtre d'un poêle ancien. Une main ouvre la grille et y jette un verre d'eau : la lumière s'éteint. Du feu nous passons à l'intérieur d'un café où des corps inertes sont dispersés ici et là. « Fermeture ! » Le tenancier renvoie les clients ivres pour fermer boutique. Il semble être temps : l'un des hommes tombe d'une chaise, titubant sous les effets de l'alcool ; les autres tiennent debout sans se parler, sans se regarder, comme si le café était le lieu d'une attente solitaire. Mais l'un des clients résiste : « Attendons seulement que Valuska nous montre ». Valuska, interpellé, entre en scène et c'est tout un théâtre qui se met en place. Les corps s'animent et transforment l'espace, poussant les tables et les chaises pour dégager la piste. La chorégraphie est bien menée ; visiblement, ce n'est pas la première fois qu'on prépare une telle mise en scène. On forme un cercle autour de l'homme qui invite les spectateurs à jouer un rôle. Le résistant, celui qui s'est opposé à la fermeture du café, incarne le Soleil ; un autre devient la Terre ; un troisième, la Lune. Le corps-Soleil occupe le centre de la scène, agitant les doigts en guise de rayonnement. Valuska guide les mouvements et les accompagne d'une narration poétique, particulièrement lettrée pour un homme d'un tel niveau social (on apprendra plus tard qu'il est postier). Les astres se mettent à tourner les uns autour des autres, transformant les mouvements chaotiques d'hommes ivres en étrange harmonie cosmique. Puis, une éclipse : sans le rayonnement du Soleil, la Terre et la Lune sont plongées dans le noir, les acteurs s'immobilisent, le maître de cérémonie se tourne vers nous. « Et puis... le silence complet ». Une mélodie répétitive s'élève, douce mais sombre ; le piano accompagnera cette suspension du temps. Les corps restent immobiles, jusqu'à ce qu'un luminaire apparaisse dans le champ, pointant vers l'espoir d'une lumière qui percera l'éclipse. La promesse se trouve avérée et soudain, le Soleil reparaît, réchauffe la Terre et le mouvement reprend. L'acteur-Soleil, suivant les directives de Valuska, rayonne à nouveau ; la caméra revient à la hauteur des acteurs et participe à la ronde collective où les mouvements aléatoires des corps s'accordent, un temps. Le tenancier perce alors le cercle et traverse la salle en ligne droite. Il ouvre la porte, dévoilant un extérieur plongé dans le noir, et déclare

la fin de la représentation. Valuska, lui, répond que ce n'est pas la fin et s'engouffre dans l'ombre de la nuit.

Les *Harmonies Werckmeister* marque une rupture dans notre corpus. La première scène, décrite ici, est constituée d'un plan-séquence autonome du reste du film. Mis à part Valuska, nous ne reverrons pas les ivrognes, pas plus que le bar. Pour Kovács, le film suit une « narration métaphorique » (2013, p. 135) ; les événements s'enchaînent selon une logique poétique plutôt que causale. La scène illustre effectivement une série d'enjeux que le film développera par la suite avec d'autres personnages. Nous verrons dans ce chapitre comment la chorégraphie des astres, entre démonstration « astronomique », théâtre et danse, développe une vision immanente de l'éternité et résiste à toute conception universelle, logique, du temps. Nous réfléchirons ensuite à la façon dont la danse teinte notre lecture du reste des films, en ouvrant les considérations évoquées dans l'ensemble des chapitres vers les scènes non dansées.

1. Une danse des astres

La mise en scène orchestrée par Valuska mobilise un double-espace : celui du bar, profilmique, et celui du cosmos, imaginé ; un espace clos, et l'autre infini. Nous retrouvons les personnages d'ivrognes, certains joués par les mêmes acteurs que dans le *Tango de Satan*. Dans les *Harmonies*, le rôle incarné transforme les personnages anonymes en astres inorganiques, voués à suivre les forces gravitationnelles qu'on leur impose. Paradoxalement, ce mouvement les sort de l'inertie : d'ivrognes, ils passent à acteurs/danseurs ; ils entrent dans une danse coordonnée qui leur assigne un rôle utile. Ce faisant, ils y trouvent une certaine dignité rompant avec le misérabilisme des premières images. Dans son texte sur le corps dansant au cinéma, Hadj-Moussa décrit le cinéma et la danse comme des « rituels » exprimant et construisant le social. Selon elle, c'est sur le corps que repose ces rituels :

[À] l'instar des corps en transe un corps qui danse se dédouble, se met hors de lui-même, fabrique un corps second qui laisse croire qu'il fait Un avec l'Idéal, c'est-à-dire avec le fondement. Or le fondement n'est fondement que parce qu'il échappe à la représentation, que parce qu'il nous échappe (Hadj-Moussa, 1993, p. 207).

Pour l'autrice, la danse au cinéma permet la constitution du sujet par la définition de l'altérité ; en se dédoublant, le corps se construit par l'irreprésentable. Dans la scène des *Harmonies*, le double du corps évoque les astres du cosmos, l'infiniment grand qui échappe à l'entendement. La vision devient alors triste ; l'« idéal » de la communauté d'ivrognes correspond à des corps inorganiques, à des amas de matière en flottement dans l'espace lointain. Kovács souligne effectivement le vide existentiel que la danse produit : « The show brings the cosmic nature of human beings down to the deepest and most hopeless levels of human existence » (2013, p. 136). Devant l'infiniment grand, l'humain n'est que poussière. Mais en voyant les corps d'ivrognes, nous avons aussi l'impression de saisir une partie de ce qui nous « échappe », des forces de la nature habitant la vie ; le double espace repositionne les personnages dans un tout incluant à la fois l'organique et l'inorganique. Si la danse montre l'insignifiance de l'humain par rapport au cosmos, elle en montre aussi l'appartenance. D'où l'intérêt, pour les ivrognes, de demander à rejouer la mise en scène, soir après soir, comme s'il fallait la danse pour saisir cette appartenance : « cette recherche se fait à l'insu du sujet, dont le corps est un corps qui ne sait pas, un corps fasciné en train de construire un autre corps qui, lui, sait » (Hadj-Moussa, 1993, p. 207). Par la danse, les hommes du café peuvent explorer un monde infini et virtuel qui redéfinit leur rapport à l'espace. Le dédoublement spatial a son corollaire temporel ; l'espace infini du cosmos implique un temps infini, ou à tout le moins indéfini. L'éclipse présentée ne pointe pas vers un instant précis, mais vers un phénomène répété, une conséquence du mouvement circulaire des astres. Surtout, le plan joint le temps humain de la représentation à l'histoire du cosmos, la vivacité de la danse à la lenteur inexorable de l'éclipse.

En ce sens, la scène de danse des *Harmonies* se distingue des films précédents. Dans le *Tango de Satan*, l'extérieur tragique nous était montré avant de se recentrer sur l'intérieur de la taverne. Les *Harmonies* débute dans le bar et ouvre vers un extérieur infini, incommensurable, mais à la fois circonscrit entre les quatre murs de l'établissement. L'espace clos de la taverne n'est plus un refuge à l'infini boueux de la plaine, mais un endroit où la banalité rejoint le sublime des astres. D'ailleurs, lorsque le tenancier ouvre la porte pour expulser les ivrognes, le cadre de la porte ne dévoile pas de pluie ni de boue, mais un noir complet, comme si l'ensemble du cosmos était contenu dans le bar et qu'au-delà des murs ne restait que le néant. La tragédie n'est plus dans le désastre météorologique,

mais dans la conscience d'un temps qui nous dépasse, dans la condition de l'existence humaine.

Le thème du cosmos n'est pas tout à fait nouveau chez Béla Tarr. Déjà, dans le *Tango de Satan*, le docteur affichait dans sa chambre une carte du système solaire. La trajectoire des personnages se dessinait entre inertie et marche continue, comme s'ils étaient des corps célestes nécessitant une force d'attraction pour dévier leur parcours. Cette force d'attraction nous apparaissait dans la scène de danse, où le tournoiement des corps entraînait les trajectoires dans une orbite désastreuse — toutes s'effondraient une fois la danse terminée. Comme nous avons mentionné déjà, Béla Tarr répète constamment qu'à partir de *Damnation*, les considérations « sociales, humaines » de ses films se sont transformées en considérations « cosmiques » ; les *Harmonies Werckmeister* en constitue l'illustration la plus littérale.

1.2. Le cosmos éternel

En 1872, enfermé dans la prison de Fort Taureau, le révolutionnaire français Louis-Auguste Blanqui développe une « hypothèse astronomique » qui entend démontrer la répétition infinie de l'espace et du temps. S'inspirant du tableau périodique des éléments, conçu quelques années auparavant par Mendeleïev, Blanqui se questionne sur l'infinité d'un univers dont l'ensemble de la matière se réduit à une centaine d'éléments chimiques :

L'univers tout entier est composé de systèmes stellaires. Pour les créer la nature n'a que cent *corps simples* à sa disposition. Malgré le parti prodigieux qu'elle sait tirer de ces ressources et le chiffre incalculable de combinaisons qu'elles permettent à sa fécondité, le résultat est nécessairement un nombre *fini*, comme celui des éléments eux-mêmes, et pour remplir l'étendue, la nature doit répéter à l'infini chacune de ses combinaisons *originales* ou *types*. Tout astre, quel qu'il soit, existe donc en nombre fini dans le temps et dans l'espace, non pas seulement sous l'un de ses aspects, mais tel qu'il se trouve à chacune des secondes de sa durée, depuis la naissance jusqu'à la mort. Tous les êtres répartis à sa surface, grands ou petits, vivants ou inanimés, partagent le privilège de cette pérennité. La terre est l'un de ces astres. Tout être humain est donc éternel dans chacune des secondes de son existence (Blanqui, 1872, p. 73).

Cette vision de l'éternité, antérieure à l'éternel retour de Nietzsche, défend d'une manière similaire la persistance de l'instant, de l'ordinaire, face au mouvement éternel des astres. Blanqui décrit plus loin le déclin du soleil, la finitude des corps célestes ; de cette manière, il rompt la tradition, soutenue par Aristote, notamment, voulant tirer des astres la mesure

objective du temps. Ces corps que l'on observe, que l'on prend pour immuables, suivent les mêmes cycles que les corps organiques. Ils sont, en somme, de la même nature. C'est là la fonction poétique de la danse des *Harmonies Werckmeister* : la danse d'ivrognes, en évoquant l'infini du cosmos, dévoile peut-être l'incommensurabilité du monde, formé de corps qui nous dépassent et qui nous résisteront au-delà de la mort, mais elle montre avant tout la dignité d'hommes auparavant misérables, qui dans l'instant de la danse se fondent dans l'absolu.

La danse des *Harmonies* se distingue cependant de la vision de Blanqui, tout comme celle de Nietzsche ; la circularité ne renvoie pas à l'éternel retour du même, comme pouvait le faire, dans une certaine mesure, la structure du *Tango de Satan*, mais plutôt au cycle organique remplaçant l'ensemble des éléments du monde dans un tout. Chaque individu fait partie intégrante du cosmos. Selon Botz-Bornstein, la philosophie organiciste qui parcourt l'œuvre de Béla Tarr s'oppose au discours scientifique qui gouverne notre compréhension du monde :

In contemporary science, even nature itself no longer appears coherent and organic. Nuclear physics and gene technology have atomized and split up nature into its tiniest components and never attempted to “put it back together” again. We learn, for example, that the yeast genome has 6,200 genes, perhaps even more if regulator and structural genes are included. There are an infinite number of details, but what do those details tell us about the reality of yeast? The world as a lived, coherent place that simply “makes sense” is getting lost. Things have no essence; they appear to be in science, not what they are in reality (2017, p. 62).

Une telle vision de la science échoue, ainsi, à rétablir le lien entre la partie et le tout, provoquant un détachement du lien unissant l'humain et la nature. La philosophie organiciste, selon Botz-Bornstein, reproche à la science de développer une compréhension de l'univers par des systèmes « universels » pouvant devenir dogmatiques. C'est d'ailleurs le paradoxe de Blanqui : bien qu'il insiste sur l'immanence, sur l'idée que chaque instant peut « bifurquer » le cours des choses puisque, de toute façon, l'ensemble des possibles existe quelque part dans l'univers, il atteint l'éternité par un discours scientifique, par l'atomisation de la matière : « Ici nous entrons de droit dans l'obscurité du langage, parce que voici s'ouvrir la question obscure. On ne pelote pas l'infini avec la parole. Il sera donc permis de reprendre plusieurs fois sa pensée » (Blanqui, 1872, p. 46). Blanqui tente de

résoudre ce paradoxe (qui parcourt aussi notre réflexion) en insistant sur l'importance de l'instant et du singulier :

Concluons enfin à l'immanence des moindres parcelles de la matière. Si leur durée n'est qu'une seconde, leur renaissance n'a point de limites. L'infinité dans le temps et dans l'espace n'est point l'apanage exclusif de l'univers entier. Elle appartient aussi à toutes les formes de la matière, même à l'infusoire et au grain de sable (*ibid.*, p. 70).

Si le cinéma de Béla Tarr peut être lu comme « organique », c'est aussi parce qu'il met en valeur l'« instant », ou plutôt le présent²¹, incarné par le geste, sans compromettre sa durée à des fins narratives.

1.2. Temps organique, temps universel

Le débat entre nature et science est mis de l'avant dans la scène suivant la « danse » cosmique, dans laquelle Valuska se rend chez Eszter, un professeur obsédé par l'idée de retrouver une harmonie naturelle. Dans un monologue théorique, il explique comment le système tonal, au cœur de tout chef-d'œuvre musical, est basé sur une vérité frauduleuse : l'harmonie « pure » des instruments du temps d'Aristoxène et de Pythagore ne pouvaient s'échelonner sur plusieurs tons, les harmonies véritables étant le domaine des dieux. Il fait référence, notamment, à l'harmonie des sphères, qui déterminait les intervalles de la musique à corde par l'étude des astres célestes : la hauteur de la note était attribuée selon la distance présumée de l'astre correspondant à la terre (voir Reinach, 1900, p. 434). En d'autres termes, l'harmonie dont parle Eszter correspond à une tonalité « issue » de l'univers. La suite de son monologue raconte comment Andreas Werckmeister, vers la fin du XVII^e siècle, a divisé l'octave en douze parties égales, créant une harmonie « universelle », mais au prix d'une « falsification » de certains demi-tons pour permettre d'étendre la gamme aux tonalités plus éloignées. Les harmonies « Werckmeister » auraient ainsi condamné la musique, depuis l'époque baroque, la fondant sur une fausse harmonie, forcée par une opération mathématique. Dans sa petite chambre, Eszter tente de retrouver ces harmonies pures, divines, non altérées par la logique humaine.

²¹ Nous préférons ce mot, puisque l'instant réfère à l'unité de la mesure du temps selon Aristote. Chaque instant correspond à une partie distincte, « figée », alors que le présent implique un flux.

L'harmonie des sphères est un exemple de pensée organiciste considérant le cosmos comme un tout ; les lois musicales peuvent alors être déduites de l'observation des astres. La scène de danse offre une autre illustration de ce tout organique ; le mouvement des corps d'ivrognes correspond à celui des astres, alliant le temps humain à l'infini des corps célestes. La vision « cosmique » orchestrée par Valuska n'est donc pas « universelle », c'est-à-dire qu'elle naît de l'instant de la danse, et si elle évoque les lois naturelles régissant le système solaire, elle ne suit pas un modèle mathématique :

In other words, contrary to abstract structures issued by mathematics, the organic structure does not follow a predetermined and static order invented by the human ratio. The organic structure is rational (it makes sense) as a whole, but it can also accommodate single elements that can look irrational to the mathematical mind at certain moments. The organic constellation sometimes looks senseless in terms of logic not because it contains no logical order but because humans cannot grasp this logic (Botz-Bornstein, 2017, p. 60).

Nous retrouvons ici la tension entre un temps « scientifique », ou « logique », et un temps « vécu », déjà exemplifié dans le *Tango de Satan* par la tension entre la structure narrative complexe et le plan long qui laisse s'écouler le temps avec un recours minimal au montage. Le temps objectif de l'horloge se trouvait aussi transformé par les différents rythmes de la danse, les percussions jouaient une sorte de métronome impulsif. Ici, le temps objectif des astres est pris en charge par le mouvement incohérent des ivrognes. Comme nous avons mentionné, s'il y a une éternité par les astres, elle ne vient pas d'un discours scientifique, mais de la perspective d'un monde infini dont nous faisons partie.

L'opposition entre l'universel et le cosmique souligne encore une fois, donc, la tension entre le *logos* et le geste, entre la transcendance et l'immanence. Cette tension, on l'aura compris, est aussi celle qui soutient notre thèse, soit celle entre le temps humain, rendu intelligible par la configuration narrative, et une forme d'éternité vécue, que nous trouvons notamment dans ces moments qui s'éloignent du récit. Il faut ici souligner que le « tout organique » s'éloigne de la notion de tout dans le récit aristotélicien, qui s'organise selon le modèle début, milieu et fin. Comme nous l'avons mentionné au premier chapitre, le tout du récit est « artificiel », il découle de la configuration narrative et non de l'expérience réelle. Le début n'est début que parce qu'il commence la succession d'événements importants au récit, et non parce qu'il est dénué d'antécédents. De la même

manière, la fin correspond uniquement à la fin des événements importants au récit, et non à la fin de toutes choses. Néanmoins, le tout du récit soutient la notion de *telos* ; nous savons d'emblée qu'il se conclura par une fin, que l'ensemble des événements se succèdent *en fonction* de cette fin.

La pensée téléologique du récit possède des similitudes avec tout travail d'historien procédant par « analyses causales » et qui cherche, à rebours, les causes de l'événement historique. Ricœur discute longuement des divers modèles de l'analyse causale et de l'explication causale en histoire, montrant comment l'historien est contraint de sélectionner des faits pour expliquer un événement, notamment en créant des « systèmes clos », en isolant des « fragments d'histoire » pour mieux les observer (1983, p. 192). Il en vient à la conclusion que la compréhension de l'histoire nécessite un fil conducteur, et que « ce fil conducteur, selon [lui], c'est l'intrigue, en tant que *synthèse de l'hétérogène* » (*ibid.*, p. 202). L'historien, pour être compris, « met en intrigue » les données factuelles et les fait se succéder selon un lien logique. L'une des conséquences possibles de cette « narrativisation de l'histoire » consiste, comme peut le faire le déterminisme historique, à considérer que l'enchaînement des événements selon un principe de causalité mène nécessairement à un aboutissement, à une finalité. Jean-François Hamel souligne que la vision d'éternité de Blanqui se développe comme une parodie de cette pensée historique. Si tout événement mène au progrès d'un monde perfectible, l'éternel retour du même transforme l'aboutissement en commencement ; la finalité correspond à l'origine, et toute la progression qui les sépare s'avère absurde :

L'éternel retour chez Blanqui, marquant un moment fondateur de la résurgence de la répétition dans la modernité, se dévoilerait donc comme une critique parodique de l'Histoire telle que la concevait le XIXe siècle et comme un effort révolutionnaire pour renverser l'hégémonie d'une certaine représentation du temps présupposant que l'Histoire est en mouvement vers son propre achèvement (Hamel, 2000, p. 49).

En d'autres termes, l'idée d'un temps circulaire vient contrecarrer l'idée de progrès. Bien que la circularité chez Béla Tarr ne corresponde pas exactement à l'éternel retour, ni de Blanqui ni de Nietzsche, elle s'oppose néanmoins à la téléologie du récit. Il est vrai que ses films « terminent mal » — qu'en somme, les scènes de danse ne sont pas suffisantes pour empêcher la tragédie. Mais si le temps et la narration sont cycliques, la tragédie, qui se

définit par sa fin, perd en puissance. Dans les films de Béla Tarr, la « fin » est aussi un renouveau, et la désintégration mène à un autre cycle : l'éclipse du soleil se résout par l'arrivée de la lumière, par la reprise du mouvement des astres. Pour Blanqui, la fin du *telos* marque la possibilité d'une révolution ; chaque instant peut dévier le cours de l'histoire, dont l'issue n'est pas prédéterminée (bien que toutes les fins « possibles » soient réalisées quelque part dans l'infini du cosmos). Chez Béla Tarr, le cycle ne nie jamais la tragédie ; la danse ne permet pas de « révolution » (sinon dans son acception étymologique du mouvement circulaire des planètes). Néanmoins, en insistant sur le geste et en délitant le récit, elle y crée une brèche et ouvre sur un présent autonome. Dans les mots de Kovács, elle affirme « the eternity of natural laws and processes, engendering the alternation of coldness and warmth, darkness and light, which allows the return of hope, and assures us that nothing is closed down forever » (Kovács, 2013, p. 136). L'histoire humaine rejoint le cycle organique ; le pourrissement détruit la matière, mais présage aussi la floraison à venir.

L'évocation du cosmos dans le moment de la danse, dans le mouvement singulier des corps, trouve un parallèle dans la pensée d'Augustin, qui réfutait, tout comme Plotin avant lui, la mesure d'un temps objectif par les corps célestes :

J'ai entendu un savant homme identifier le temps en soi avec les mouvements du soleil, de la lune et des étoiles [...]. Comment donc ! Je suppose que les astres du ciel se soient mis en grève et que marche une roue de potier, il n'y aurait plus de temps pour en mesurer les tours et nous faire dire qu'ils vont à petits coups égaux ou, si elle marchait tantôt plus lentement et tantôt plus vite, qu'ils durent plus ou moins ? (Conf. XI, 29(29)).

Si le mouvement des astres disparaît, comme durant une éclipse, le temps n'arrête pas pour autant. L'exemple de la roue de potier montre comment le temps se mesure « dans l'âme », et non dans certains mouvements que l'on imagine perpétuels. En d'autres termes, nous avons une mesure intuitive du temps. Le temps des astres que réfute Augustin et qui mesure les jours, les mois et les saisons, produit ce que Ricœur nomme le temps calendaire, et qui se fonde sur un événement axial, duquel nous pouvons échelonner l'histoire humaine : « ce moment axial permet l'inscription de nos traditions dans le temps de l'univers : à la faveur de cette inscription, l'histoire effective, scandée par le calendrier, est saisie comme englobant notre vie et la suite de ses vicissitudes » (1985, p. 414). Le temps calendaire nous

permet d'écrire une histoire intelligible et d'organiser une mémoire « collective ». En contrepartie, ce temps « universel » conditionne notre expérience temporelle selon un système qui nous échappe largement. Il implique un avancement continu, le présent s'éloignant toujours de ce moment axial. Le renversement qu'opère Augustin, en mesurant le temps par la *distentio animi*, tel que décrit dans le premier chapitre, remet ainsi le temps dans l'intériorité humaine :

On mesure ici combien les arguments d'Augustin manifestent une désacralisation du cosmos : le cosmos n'est plus le lieu d'une perfection ultime ; l'ensemble de ce qui existe est unifié en tant que créature et rapporté à une contingence radicale devant la volonté du créateur [...]. Le livre XI des *Confessions*, dans sa recherche sur l'être du temps, enregistre un transfert de sacralité depuis le monde vers l'intériorité de l'âme humaine (Vengeon, 2007, p. 74).

Bien que Béla Tarr n'accepte pas la « volonté du créateur » (qui devient, à mesure que la religion s'institutionnalise, une autre forme de « transcendance oppressive » dénoncée par la philosophie organiciste (Botz-Bornstein, 2017, p. 61)), la danse des *Harmonies* procède elle-aussi d'une « désacralisation du cosmos », c'est-à-dire que le temps est d'abord vécu par l'intériorité humaine, et non dicté par le mouvement des astres. En d'autres termes, alors que le temps calendaire « inscrit » notre histoire « dans le temps de l'univers », le temps de l'univers est ici réduit à l'humain. Toute l'histoire du cosmos est d'ailleurs comprimée dans le mouvement de la danse, montrée comme un cycle amené à se répéter plutôt qu'à la façon d'une histoire linéaire, échelonnée selon un calendrier. Le seul mouvement des astres que nous voyons, dans la danse, est erratique ; il ne dévoile pas le temps objectif, mais le chaos de l'impulsion humaine.

2. Une danse du chaos

Dans son texte « Du geste quotidien à l'extra-quotidien : où commence la danse ? », Teresa Faucon souligne la mince frontière délimitant la danse du geste dans le cinéma de Béla Tarr. La danse déborde bien souvent sur des scènes où les personnages marchent, notamment, transformant les gestes quotidiens en réelles chorégraphies. Cette idée animait déjà nos descriptions de *Damnation*, dans lequel la danse était encadrée de deux figures de piétinement, que nous considérons comme de la danse. La scène d'ouverture des

Harmonies représente elle aussi cette perméabilité de la danse ; les personnages incarnent des « rôles » et bougent dans l'espace sous les directives de Valuska, dans une forme hybride entre théâtre et démonstration scientifique. Il arrive un point de bascule alors que les spectateurs de la démonstration « entrent en scène » et tournent autour des astres principaux, transformant le mime un peu grotesque en cette étrange danse cosmique que nous avons décrite. La chorégraphie se brise ensuite par une traversée en ligne droite se prolongeant dans la marche de Valuska. Toute sa trajectoire évoque alors un astre perdu, parcourant l'espace sans orbite. Cette première scène de danse sera suivie par une seconde, qui nous invite effectivement à élargir la danse à des scènes « non dansées ».

Les personnages des *Harmonies* sont perturbés par l'arrivée d'un cirque ambulante, annoncé par des affiches où l'on peut lire les mots « fantasztikus !! » et « atrakció !! ». Nous retrouvons ici, à même l'intrigue, le thème de l'attraction, dont nous avons discuté en fonction de la danse. La curiosité attire les foules dans le carré du village, menée par un mystérieux « prince » qui semble inciter à la révolte. Valuska, fasciné par la seule exposition du cirque, une baleine géante²², parcourt la place publique sous le regard menaçant des villageois. Il reviendra de nombreuses fois sur la place publique, jusqu'à ce que l'un des villageois ne l'intimide. Apeuré, il se rend chez sa tante Tünde, qui mène une opération avec le chef de police pour « rétablir l'ordre ». Elle demande alors à Valuska de s'occuper des enfants de ce dernier. Puis, elle retourne dans la chambre où se trouve le chef de police, visiblement ivre. L'homme pointe une arme à feu au plafond et les deux entament une danse terrifiante, tournant l'un autour de l'autre, séparés par le canon du fusil. Le plan suivant dévoile la maison du chef de police où Valuska vient d'arriver. Un premier enfant l'attaque d'un bâton alors qu'un deuxième saute sur le lit en percutant des cymbales de manière répétée. Valuska tente de les mettre au lit, mais les enfants sont indomptables ; le

²² Il ne nous semble pas anodin que la baleine, la « curiosité » exhibée par le cirque, mène Valuska et Eszter à un état de contemplation. Valuska décrit la baleine comme une « impulsion créatrice divine », ahuri par l'idée qu'un animal d'une telle immensité habite le même monde que les humains. De la même manière, l'échec de la recherche des harmonies divines est compensé, pour Eszter, par la contemplation de la baleine. Les deux hommes plongent leur regard dans l'œil de l'animal, ce qui semble les mener à un moment d'extase. Comme dans le *Tango de Satan*, ce qui attire le regard permet ensuite de le « rediriger » vers un espace intérieur, d'instaurer un second état.

premier frappe un tambour, crie dans un ventilateur, et les deux sautillent au son d'une marche militaire, jouée par un vinyle coincé dans une boucle insupportable.

Peut-on considérer le jeu des enfants comme de la danse ? Le film semble le suggérer. Le plan des enfants poursuit celui des adultes, à la manière d'un double parodique venant compléter le mouvement ; alors que le monde s'écroule, qu'une révolte violente se trame à l'extérieur, la danse triomphante du chef de police n'a pas plus de sérieux que le jeu des gamins. L'ordre incarné par sa position est anéanti par l'incapacité de faire obéir les enfants, par le dérèglement de la musique et par le désordre de la chambre. Pris ensemble, les plans montrent une danse chaotique marquant la fin de l'ordre de la ville, incarné par le chef de police enivré, mais aussi de la danse comme un agencement « ordonné » de mouvements. Bien qu'approximative, la danse des ivrognes respectait une certaine cohésion étrange ; les mouvements suivaient l'« ordre » fabulé et chaotique du cosmos. Ici, la danse se compose de coups violents, de sautilllements énervés et de cris désobéissants à toute loi. Une danse, en somme, sans harmonie.

Dans la scène suivante, une foule de révoltés marche longuement avant de saccager un hôpital. Le bruit des pas frappe un rythme soutenu au son duquel les corps rebondissent dans la pénombre. À l'hôpital, la caméra alterne entre des hommes marchant dans le couloir et d'autres, s'engouffrant dans des chambres pour frapper les malades et détruire le mobilier. La caméra balaie l'espace impassiblement, l'ensemble de la scène se déroule dans un calme relatif ; les corps savent où se rendre, personne ne crie. Puis, deux hommes tirent un rideau. Au son d'une musique soudaine, nous voyons, au fond du cadre, un vieil homme nu, pris au piège dans une baignoire, sans aucune défense. Tout mouvement s'arrête et les hommes, intimidés par la vulnérabilité du vieillard, reculent, menant la foule qui repart dans une lente procession, à nouveau plongée dans la pénombre. Derrière un mur, Valuska, atterré, est témoin de la scène.

Contenue dans un long plan-séquence, la scène du saccage de l'hôpital est l'une des plus chorégraphiées de notre corpus. Au déplacement coordonné des personnages s'ajoute celui de la caméra qui suit une trajectoire précise. Mais la mise en scène s'oppose aux mouvements impulsifs et erratiques des autres danses. Ici, la chorégraphie est oppressive ; les gestes ne se présentent plus dans leur médialité, mais suivent une fonction utilitaire terrible : tabasser et détruire. Contrairement aux autres scènes de danse, les mouvements

suivent la logique du récit. Il y a un début, un milieu, et une fin, et les événements se succèdent en vue d'une finalité : la destruction de l'hôpital.

Botz-Bornstein note comment la scène rappelle le saccage du quartier général du parti communiste durant l'insurrection de Budapest, en 1956 (2017, p. 74). Le vieil homme évoque aussi, inévitablement, les images des camps, des corps décharnés victimes de l'Holocauste. Le plan-séquence soulève un lourd passé historique, mais le philosophe souligne le caractère onirique de la scène ; la foule entre par une porte grande ouverte, aucune infirmière n'est au chevet des malades, aucun docteur ne surveille l'étage. Les indignés entrent et sortent dans un même mouvement fluide, comme dans un rêve. Il y a en effet une sorte de suspension du temps, accentuée par le mouvement chorégraphié de la foule. Le saccage de l'hôpital correspond en ce sens à l'envers de la danse habituelle, à des mouvements logiques, calculés, mis au service de l'histoire tragique. La violence de la chorégraphie est néanmoins interrompue par la vision du vieil homme, affirmant une fois de plus l'irréductible dignité humaine : encore une fois, la logique « oppressive » du récit se confronte au singulier, incarné dans le corps d'un homme qui, bien qu'anonyme, englobe une « infinité » d'autres individus. Le récit est freiné par la puissance évocatrice du corps, rendu possible non plus par la danse, mais par la nudité de l'homme, ouvrant sur une altérité radicale et une dignité inébranlable.

Nous avons insisté dans l'analyse de *Damnation* sur la dépersonnalisation des personnages dans le mouvement de la danse. Nous sous-entendions la même idée dans le *Tango de Satan* : les personnages, qu'on suivait pourtant depuis plusieurs heures, se dissociaient de leur personnalité, ne devenant que des corps dansants. La dépersonnalisation s'oppose, notamment, à la danse narrative du film musical « intégré », dans laquelle la narration est soutenue par la personnalité du danseur ou de la danseuse. À l'inverse, nous disions que le montage chez Berkeley déshumanisait les corps, les mécanisait pour former des figures architecturales grandioses. Le montage, chez Berkeley, constitue un système faisant violence au corps, forçant le regard à la pulsion scopique. Il exerce une force « transcendante », transformant le réel selon un idéal, à la manière des harmonies d'Andreas Werckmeister. Chez Béla Tarr, la dépersonnalisation n'implique pas de déshumanisation. Les corps sont anonymes, ou alors perdent en profondeur psychologique, mais sans jamais compromettre leur intégrité. La dépersonnalisation trahit

la perte des grands héros, mais participe aussi à la mise en valeur du visage des oubliés, des personnages secondaires et des figurants qui affichent une dignité sans compromis.

Ce dernier exemple montre comment les scènes chorégraphiées ont chacune leurs modalités. Elles ne peuvent être contenues dans un même ensemble, leur description soulève inévitablement des divergences. Lorsque Ricœur définissait le récit, il insistait sur la « prépondérance de la concordance sur la discordance ». Le triple présent distendu « concordait » dans la mise en intrigue. Béla Tarr, en donnant toute la place aux plans longs, au présent non configuré par le montage ou par la succession du récit, tout comme aux marches sans destination et aux danses enivrés, fait apparaître la discordance comme candidat légitime à l'intelligibilité. Chaque événement hétéroclite mérite l'attention du spectateur ou de la spectatrice, les actions n'ont plus à suivre la logique totalisante de la configuration narrative. C'est aussi ce qui rompt le saccage de l'hôpital ; l'apparition « discordante » d'un vieil homme anonyme, qui se tient debout malgré son âge avancé, non prévue dans le plan des révoltés. L'apparition nous rappelle que derrière les envies de révoltes politiques et les grands récits historiques, il existe des visages oubliés, des victimes innocentes que l'on ne peut inclure dans le discours des événements. Et c'est en laissant la place à la discordance au sein du récit, aux distractions et à leur durée, que le spectateur ou la spectatrice peut contempler une forme d'éternité :

Tel est le paradoxe dont une phénoménologie de la conscience ne peut faire abstraction : quand notre temps se défait sous la pression des forces spirituelles de distraction, ce qui est mis à nu, c'est le lit du fleuve, le roc du temps astral. Il est peut-être des moments où, la discordance l'emportant sur la concordance, notre désespérance trouve, sinon une consolation, du moins un recours et un repos, dans la merveilleuse certitude de Platon que le temps porte à son comble l'ordre inhumain des corps célestes (Ricœur, 1985, p. 32).

Et si le langage peine à se séparer du *logos*, instigateur du temps humain, peut-être fallait-il le cinéma, ou la danse, pour exprimer au mieux cette éternité résistante.

Conclusion

Ce mémoire s'est arrêté à décrire une expérience découlant d'une esthétique du temps. Il invite cependant à tirer les conclusions politiques d'une telle esthétique. Dans un monde où prime le temps calendaire, où la vie est conçue comme une succession linéaire, où la recherche universitaire se dirige en fonction du progrès, un cinéma qui dégage une vision, ne serait-ce que partielle, de l'éternité s'inscrit en marge du discours ambiant. Le visionnement du *Tango de Satan* nous demande, en somme, de « perdre une journée » qui aurait pu être productive autrement, de s'endetter dans l'économie effrénée du calendrier. Vivre pleinement l'expérience des films nous invite alors à reconsidérer nos aspirations et à ne plus prendre comme seul objectif la finalité des choses. L'importance que nous avons accordée à la pensée organiciste ne s'inscrit cependant pas dans un rejet du discours et des méthodes scientifiques ; le problème soulevé par l'organicisme est celui de l'incapacité d'un certain langage scientifique, ou philosophique, après avoir disséqué le monde, à recoudre les différentes parties dans un tout sensible. De la même manière, l'expression d'un temps cyclique ne vise pas à contredire unilatéralement les grands modèles historiques, mais plutôt à les penser sans oublier ce qu'ils renferment, sans oublier toutes les individualités perdues dans l'économie du verbe. L'expérience temporelle décrite dans ce mémoire dépend toujours de visages, de personnages pauvres et exclus, qui affirment constamment leur dignité malgré leur statut d'oubliés. Elle procède d'une adhésion au « cosmos » des gens ordinaires, des ivrognes et des crapules, qui par la danse expriment l'importance de leur présent.

Un cinéma qui accorde autant d'attention aux paysages dévastés, à la pleine infertile et boueuse et à la pluie qui envahit tout le territoire peut aujourd'hui être envisagé à l'aune des discours sur l'environnement²³. Éco-cinéma ? Cinéma écologique ? Il faudrait pour le qualifier ainsi trahir son intention. Mais un cinéma qui insiste sur les décors vides de toute présence humaine et qui tente de réconcilier la tragédie des êtres aux lois « cosmiques » développe nécessairement une vision « écologiste ». Le cinéma de Béla Tarr nous fait prendre conscience de l'état du monde et de son pourrissement, de la menace de la ruine et

²³ Pour creuser la question, lire le texte d'Estelle Bayon : « Un désastre écologique ». Dans *De la colère au tourment*, sous la direction de Corinne Maury et Sylvie Rollet, p. 47-57. Crisnée : Yellow Now. 2016.

de la désintégration imminente de notre corps social et écologique. Il nous rappelle aussi qu'une solution passe inévitablement par un engagement à ce monde, avec humilité et dans le respect de nos capacités. La vision d'un corps erratique, infime devant l'infini des astres, contredit tout modèle anthropocentré de l'engagement politique, et appelle un engagement « organique » qui doit réconcilier l'ensemble de nos actions, des êtres et des choses. Si le geste de la danse freine la chute des personnages, le cinéma nous invite à se mettre en mouvement dans une chorégraphie improvisée alliant notre expérience sensible, la contemplation du monde et la dignité humaine. Nous proposons ces lectures comme autant de pistes pour redécouvrir le cinéma de Béla Tarr, mais aussi pour replonger dans nos expériences premières et intimes avec l'art et le monde.

Nous débutons notre recherche avec l'évocation d'un souvenir : deux hommes, probablement ivres, gesticulant de manière grotesque devant une table de billard. Une danse étrange d'inconnus au milieu du film *L'homme de Londres*, adapté d'un roman policier de Georges Simenon. Le regard jeune que nous portions alors voyait déjà une forme d'échappatoire à la morosité du récit, qui tenait du statisme des personnages bien plus que de l'intrigue policière. La danse fait irruption dans une scène plutôt sombre, dans laquelle un homme et sa fille échouent à communiquer. À mesure qu'on s'éloigne des protagonistes, la musique jouée par l'accordéon gagne graduellement en rythme, transformant un air mélancolique en ballade énergique. La caméra s'attarde alors aux joyeux lurons et à leurs gestes inutiles, apportant un peu de gaieté au marasme ambiant. Aujourd'hui, ces visages anonymes ne le sont plus ; les danseurs ne sont nul autre que les ivrognes du *Tango de Satan*, M. Halics et M. Schmidt (dont l'acteur incarne aussi le « Soleil » dans les *Harmonies Werckmeister*). La courte scène trouve ainsi une résonance dans la constellation des films de Béla Tarr, rappelant la lumière autrefois aperçue. La danse, qui peut paraître ironique ou grotesque, contient d'ailleurs la plupart des considérations de notre mémoire : le geste comme frein au récit, le tournoiement des corps, l'autonomie de la composition du plan, l'évocation du cosmos (les boules de billard ne sont-elles pas des astres qui s'entrechoquent ?) ; si ce n'est de la longueur, ici réduite à une minute — la durée d'un clin d'œil, dans la logique temporelle de Béla Tarr. Il y a dans cette scène ce qui, au fond, a initié ce mémoire ; en échappant au récit par l'évocation de ses autres films, Béla Tarr relègue la spiritualité que nous avons décrite à la puissance

transfiguratrice de l'art, au pouvoir qu'a le cinéma, malgré tout le pessimisme qu'il peut exprimer, de nous donner un sentiment de plénitude.

Bibliographie

- Agamben, Giorgio. 1991. « Notes sur le geste ». *Trafic*, no. 1, hiver, p. 31-36.
- Altman, Rick. 1987. *The American Film Musical*. Bloomington : Indiana University Press.
- Aristote. 1990 [s.d.]. *Poétique*. Traduction de Michel Magnien. Paris : Librairie Générale Française.
- Aristote. 2002 [s.d.]. *Physique*. Traduction de Pierre Pellegrin. Paris : Flammarion.
- Augustin. 1982 [397?]. *Les confessions*. Traduction de Louis de Mondadon. Coll. « Points. Sagesses ». Paris : Éditions du Seuil.
- Bayon, Estelle. 2016. « Un désastre écologique ». Dans *De la colère au tourment*, sous la direction de Corinne Maury et Sylvie Rollet, p. 47-57. Crisnée : Yellow Now.
- Bazin, André. 1985. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Éditions du Cerf.
- Beaulieu, Julie. 2008. « Ethnographie, culture et expérimentations : essai sur la pensée, l'œuvre et la légende de Maya Deren ». *Cinemas*, vol. 19, no. 1, automne, p. 15-35.
- Benjamin, Walter. 1971 [1955]. *Œuvres*. Tome II. Traduction de Maurice de Gandillac. Paris : Les Lettres nouvelles.
- Blanqui, Auguste. 1872. *L'Éternité par les astres : hypothèse astronomique*. Paris : Librairie Germer Baillière.
- Bordwell, David. 2006. « Tango marathon ». Observations on film art (blog). 22 octobre 2006. Consulté le 1^{er} avril 2020. <http://www.davidbordwell.net/blog/2006/10/22/tango-marathon/>
- Botz-Bornstein, Thosten. 2017. *Organic Cinema: Film, Architecture, and the Work of Béla Tarr*. New York ; Oxford : Berghahn.
- Botz-Bornstein, Thorsten. 2018. *Plotinus and the Moving-Image*. Leiden ; Boston : Brill-Rodopi.
- Brannigan, Erin. 2011. *Dancefilm : Choreography and the Moving Image*. New York : Oxford University Press.
- Burguet, Delphine. 2016. « La transe de possession chez un devin-guérisseur de Madagascar ». Dans *Anthropologies du corps en transes*, sous la direction de Sébastien Baud, p. 135-156. Saint-Denis : Connaissances et savoirs.

Busłowska, Elżbieta. 2012. « Reclaiming the Image. Béla Tarr's World of 'Inhuman' Becoming : An Artistic and Philosophical Inquiry ». Thèse de doctorat, Londres : University of Westminster.

Çağlayan, Emre. 2018. *Poetics of Slow Cinema : Nostalgia, Absurdism, Boredom*. Cham : Palgrave Macmillan.

Cavell, Stanley. 2011. « Fred Astaire fait valoir le droit à l'éloge », dans *Philosophie. Le jour d'après demain*, p. 71-94. Traduction de Nathalie Ferron, coll. « Ouvertures ». Paris : Fayard.

Côté, Robert. 2014. « Sensualité des expériences mystiques chez Augustin ». *Ithaque*, no. 14, printemps, p. 93-111.

Deleuze, Gilles. 1983. *L'image-mouvement*. Paris : Éditions de minuit.

Deleuze, Gilles. 1985. *L'image-temps*. Paris : Éditions de minuit.

De Luca, Tiago. 2016. « Slow Time, Visible Cinema: Duration, Experience, and Spectatorship ». *Cinema journal*, vol. 56, no. 1, automne, p. 23-42.

Deren, Maya. 1984. « Choreography for the Camera », dans *The legend of Maya Deren : a documentary biography and collected works*, sous la direction de Clark, Vèvè A., Millicent Hodson et Catrina Neiman, p. 265-272. New York : Anthology Film Archives.

Dulac, Nicolas et André Gaudreault. 2006. « La circularité et la répétition au cœur de l'attraction : les jouets optiques et l'émergence d'une nouvelle série culturelle ». *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, vol. 50, décembre, p. 29-52.

Faucon, Térésa. 2016. « Du geste quotidien à l'extra-quotidien : où commence la danse ? ». Dans *De la colère au tourment*, sous la direction de Corinne Maury et Sylvie Rollet, p. 85-95. Crisnée : Yellow Now.

Faure, Élie. 1927. « La danse et le cinéma ». Dans *Fonction du cinéma*, 1964 [1953], coll. « Bibliothèque méditations », Genève : Éditions Gonthier.

Fiant, Antony. 2014. *Pour un cinéma contemporain soustractif*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes.

Fischer, Lucy. 2010. « City of Women : Busby Berkeley, Architecture, and Urban Space ». *Cinema Journal*, vol. 49, no. 4, été, p. 111-130.

Fuller, Loïe. 1913. *Fifteen Years of a Dancer's Life*. Londres : H. Jenkins Limited.

Gaudreault, André. 1980. « Temporalité et narrativité : le cinéma des premiers temps (1895-1908) ». *Études littéraires*, vol. 13, no. 1, avril, p. 109-137.

- Gaudreault, André. 2008. *Cinéma et attraction : Pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris : CNRS.
- Geoffroy, Céline. 2017. « Boire pour entrer en transe. L'ivresse du chamane dans les Andes boliviennes ». *Intellectica*, no. 67, p. 327-346.
- Grappe, Véronique. 2006. « L'histoire longue de l'ivresse ». *Sociétés*, no. 93, p. 77-82.
- Gunning, Tom. 1994. « The Whole Town's Gawking: Early Cinema and the Visual Experience of Modernity ». *The Yale Journal of Criticism*, vol. 7, no. 2, janvier, p. 189-201.
- Gunning, Tom. 2005. « Light, Motion, Cinema! : The Heritage of Loïe Fuller and Germaine Dulac ». *Framework*, vol. 46, no. 1, printemps, p. 107-129.
- Guido, Laurent. 2006. « Rhythmic Bodies/Movies: Dance as Attraction in Early Film Culture ». Dans *The Cinema of Attractions Reloaded*, sous la direction de Wanda Strauven, p. 139-156. Traduction de Naomi Middelman. Amsterdam : Amsterdam University Press.
- Hadj-Moussa, Ratiba. 1993. « Le Corps dansant au cinéma ». *Le nouveau cinéma chinois*, vol. 3, no. 2-3, printemps, p. 205-221.
- Hamel, Jean-François. 2000. « "Rien de nouveau sous les soleils". Répétition et origine de l'histoire dans *L'Éternité par les astres* de Blanqui ». *Protée*, vol. 28, no. 1, printemps, p. 45-58.
- Heighway, Anna. 2014. « Understanding The "Dance" In Radical Screendance ». *The International Journal of Screendance*, vol. 4, p. 44-62.
- Keller, Sarah. 2013. « Frustrated Climaxes: On Maya Deren's Meshes of the Afternoon and Witch's Cradle ». *Cinema Journal*, vol. 52, no. 3, printemps, p. 75-98.
- Kessler, Frank. 2003. « La cinématographie comme dispositif du spectaculaire ». *Cinemas*, vol. 14, no. 1, automne, p. 21-34.
- Koch, Isabelle. 1998. « Image potinienne, image augustinienne ». *Philosophiques*, vol. 25, no. 1, printemps, p. 73-90.
- Kovács, András Bálint. 2013. *The Cinema of Béla Tarr : The Circle Closes*. New York : Wallflower Press.
- Krasznahorkai, László. 2000 [1985]. *Tango de Satan*. Traduction de Joëlle Dufeuilly. Paris : Gallimard.

Krasznahorkai, László. 2006 [1989]. *La mélancolie de la résistance*. Traduction de Joëlle DufeUILly. Paris : Gallimard.

Lapassade, Georges. 1976. *Essai sur la transe*. Paris : J.-P. Delarge.

Mabille, Bernard. 2007. « Les “acolytes” du temps à partir d’une lecture d’Aristote ». Dans *Le temps*, sous la direction d’Alexander Schnell, p. 9-34. Coll. « Thema ». Paris : Vrin.

Mallarmé, Stéphane. 1897. *Divagations*. Paris : E. Fasquelle.

Maury, Corinne. 2013. *L’attrait de la pluie*. Crisnée : Yellow Now.

Maury, Corinne, et Sylvie Rollet (dir.). 2016. *Béla Tarr. De la colère au tourment*. Crisnée : Yellow Now.

Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard.

Michelson, Annette. 1980. « On Reading Deren’s Notebook ». *October*, vol. 14, automne, p. 47-54.

Mollona, Massimiliano. 2014. « Seeing the Invisible: Maya Deren’s Experiments in Cinematic Trance ». *October*, vol. 149, été, p. 159-180.

Mulvey, Laura. 1975. « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». *Screen*, vol. 16, no. 3, automne, p. 6-18.

Nichols, Bill (dir.). 2001. *Maya Deren and the American avant-garde*. Berkeley : University of California Press.

Nietzsche, Friedrich. 1901 [1882]. *Le gai Savoir*. Traduction de Henri Albert, Paris.

Paci, Viva. 2011. *La comédie musicale et la double vie du cinéma*. Coll. « Cinethesis ». Udine : Forum ; Lyon : Aleas.

Parfitt, Clare. 2009. « “Like a butterfly under glass” : the cancan, Loïe Fuller and cinema ». *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, vol. 5, no. 2-3, p. 107-120.

Pereira-Baltazar, Anna-Alice. 2016. « Une transe sans nom : Le cas des rassemblements de musique électronique ». Dans *Anthropologies du corps en transes*, sous la direction de Sébastien Baud, p. 281-308. Saint-Denis : Connaissances et savoirs.

- Perraton, Charles et Nathalie Bouchard. 1995. « Montrer, dire et saisir l'espace dans le cinéma des premiers temps : le cas du *Great Train Robbery* ». *Cinémas*, vol. 5, no. 3, printemps : p. 9-27.
- Plotin. 2009 [s.d.]. *Traités 45-50*. Édité sous la direction de Jean-François Pradeau et Luc Brisson. Paris : Flammarion.
- Poe, Edgar Allan. 2006 [1857]. *Nouvelles Histoires extraordinaires*. Paris : Gallimard.
- Pór, Katalin. 2016. « Tester des attractions, penser le film musical. Le studio de la Paramount à Astoria (1929-1931) ». *Cinémas*, vol. 26, no. 2-3, printemps, p. 201-218.
- Pustay, Steven. 2015. « Love's Old Song Will Be New : Deleuze, Busby Berkeley and Becoming-Music ». *Film Philosophy*, vol. 19, p. 172-189.
- Rancière, Jacques. 2011. *Béla Tarr, le temps d'après*. Paris : Capricci.
- Rancière, Jacques. 2016. « Poétique et Politique de la fiction ». Dans *De la colère au tourment*, sous la direction de Corinne Maury et Sylvie Rollet, p. 139-149. Crisnée : Yellow Now.
- Reinach, Théodore. 1900. « La musique des sphères ». *Revue des Études Grecques*, tome 13, fascicule 55, p. 432-449.
- Ricœur, Paul. 1983. *Temps et récit*. Tome 1. Coll. « Ordre philosophique ». Paris : Du Seuil.
- Ricœur, Paul. 1984. *Temps et récit*. Tome 2. Paris : Points.
- Ricœur, Paul. 1985. *Temps et récit*. Tome 3. Paris : Points.
- Rollet, Sylvie. 2006. « Béla Tarr ou le temps inhabitable ». *Positif*, no. 542, avril : p. 101-102.
- Rollet, Sylvie. 2013. « Filmer la figure humaine "au milieu" des choses : le cinéma selon Béla Tarr » [En ligne]. *Appareil*, no. 12, décembre. Consulté le 16 novembre 2018. URL : <https://journals.openedition.org/appareil/1927>.
- Rollet, Sylvie. 2016. « L'étoffe rythmique du monde : une théorie à l'œuvre ». Dans *De la colère au tourment*, sous la direction de Corinne Maury et Sylvie Rollet, p. 129-137. Crisnée : Yellow Now.
- Rony, Fatimah Tobing. 2006. « The Photogenic Cannot Be Tamed: Margaret Mead and Gregory Bateson's Trance and Dance in Bali ». *Discourse*, vol. 28, no. 1, hiver, p. 5-27.

Rosenberg, Douglas. 2012. *Screendance : Inscribing the Ephemeral Image*. New York : Oxford University Press.

Roux, Sylvain. 2007. « Le manque et l'écart : La genèse du temps selon Plotin ». Dans *Le temps*, sous la direction d'Alexander Schnell, p. 35-59. Coll. « Thema ». Paris : Vrin.

Rubin, Martin. 1993. *Showstoppers : Busby Berkeley and the tradition of spectacle*. Coll. « Film and Culture ». New York : Columbia University Press.

Sibertin-Blanc, Guillaume. 2016. « De la mélancolie à la résistance : communautés et désœuvrement ». Dans *De la colère au tourment*, sous la direction de Corinne Maury et Sylvie Rollet, p. 151-164. Crisnée : Yellow Now.

Sierek, Karl. 2016. « Durée et contingence ». Dans *De la colère au tourment*, sous la direction de Corinne Maury et Sylvie Rollet, p. 113-125. Crisnée : Yellow Now.

Tarr, Béla. 2002. « Entretien avec Béla Tarr ». Entrevue menée avec Gérard Grugeau. *24 images*, numéro 111, été, p. 42-44.

Tarr, Béla. 2016. « “Be More Radical Than Me!” : A Conversation With Béla Tarr ». Entrevue menée avec Martin Kudlac. Mubi : Notebook Interview, juillet. En ligne : <https://mubi.com/fr/notebook/posts/be-more-radical-than-me-a-conversation-with-bela-tarr>, consulté le 27 janvier 2020.

Tarr, Béla. 2019. « « I Am Interested in the World, Not Just in Filming It” : Béla Tarr on “Sátántangó” ». Entrevue menée avec David Perrin. Mubi : Notebook Interview, octobre. En ligne : <https://mubi.com/notebook/posts/i-am-interested-in-the-world-not-just-in-filming-it-bela-tarr-on-satantango>, consulté le 1^{er} avril 2020.

Toillon, Valérie. 2014. « Corps et âme en mouvement. Expression et signification du mouvement dans la peinture de vases en Grèce ancienne (VI^e-IV^e s. av. J.-C.). Ivresse, possession divine et mort ». Thèse de doctorat, Montréal ; Besançon, Université de Montréal ; Université de Franche-Comté.

Toillon, Valérie. 2017. « Danse et gestuelle des ménades : textes et images aux Ve-IV^e s. av. J.-C. ». *Théologiques*, vol. 25, no. 1, p. 55-86.

Van Sant, Gus. 2004. « La caméra est une machine ». *Trafic*, no. 50, été, p. 497-499.

Vengeon, Frédéric. 2007. « Un temps pour l'éternité : Le temps dans la pensée d'Augustin ». Dans *Le temps*, sous la direction d'Alexander Schnell, p. 61-90. Coll. « Thema ». Paris : Vrin.